

ESPACIOS HEREDADOS

Universidad de Granada
Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas
Programa de Doctorado en Artes y Educación (B27.56.1)

Título de la tesis

ESPACIOS HEREDADOS.

UNA INVESTIGACIÓN AUTOETNOGRÁFICA
BASADA EN LAS ARTES VISUALES
EN CONTEXTOS RURALES DE
CASTILLA LA-MANCHA:
LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA COMO
INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN

Tesis de Doctorado presentada por
ANA PILAR VAREA MORCILLO

Director de la tesis
RICARDO MARÍN VIADEL
Universidad de Granada
Granada, 2021



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Ana Pilar Varea Morcillo

ISBN: 978-84-1306-866-4

URI: <http://hdl.handle.net/10481/68581>



ves



baino

ESDACTOS EPEDANOS

ESPACIOS HEREDADOS

Universidad de Granada
Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas
Programa de Doctorado en Artes y Educación (B27.56.1)

Título de la tesis

ESPACIOS HEREDADOS.

UNA INVESTIGACIÓN AUTOETNOGRÁFICA
BASADA EN LAS ARTES VISUALES
EN CONTEXTOS RURALES DE
CASTILLA LA-MANCHA:
LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA COMO
INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN

Tesis de Doctorado presentada por
ANA PILAR VAREA MORCILLO

Director de la tesis
RICARDO MARÍN VIADEL
Universidad de Granada
Granada, 2021



UNIVERSIDAD
DE GRANADA





A Pilar, mi madre





ÍNDICE

CONTENIDOS DE LA TESIS DOCTORAL



22/

PARTE I: PROSPECCIÓN.

23/

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN.

25/ **ABSTRACT.**

26/ **ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN.**

27/ **AUTO-PRÓLOGO.**

30/

CAPÍTULO 2: CONSIDERACIONES PREVIAS AL ESTUDIO

33/ PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

33/ FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS.

34/ OBJETIVOS.

35/ ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DE LA INVESTIGACIÓN.

36/ LENGUAJE Y MODELO DE CITACIÓN.

37/ POSICIONAMIENTO DE LA INVESTIGADORA.

41/ FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

41/ ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEMA DE INVESTIGACIÓN.

44/ MARCO TEÓRICO REFERENCIAL.

49/ PARTICULARIDADES DE LA INVESTIGACIÓN.



50/

PARTE II: EXCAVACIÓN.

51/

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA.

53/ MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN: UNA METODOLOGÍA HÍBRIDA.

59/ FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

59/ ORIGEN DE LOS MÉTODOS CUALITATIVOS.

62/ DE LA «CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN» A LOS MÉTODOS ARTÍSTICOS.

64/ LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES. [IBA]. [ARTS BASED RESEARCH].

68/ REFERENTES METODOLÓGICOS.

72/ CARACTERÍSTICAS DE LA METODOLOGÍA.

73/ OBJETO DE ESTUDIO: SUJETOS Y CONTEXTOS.

75/ TÉCNICAS DE OBSERVACIÓN Y RECOGIDA DE DATOS:

INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS.

76/ LAS FUENTES DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

76/ LAS FUENTES PRIMARIAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

78/ LAS FUENTES SECUNDARIAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

78/ INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.

79/ OBJETOS PERSONALES.

79/ FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL.

79/ VIDEO DOCUMENTAL.

80/ OBSERVACIÓN PARTICIPANTE NO ESTRUCTURADA (NATIVA).

81/ ENTREVISTAS.

83/ AUDIO-GRABACIONES.

83/ INSTRUMENTOS DE SÍNTESIS Y ANÁLISIS: LA INSTALACIÓN Y LA NARRATIVA AUTOETNOGRÁFICA.

84/ LA NARRATIVA AUTOETNOGRÁFICA.

84/ LA INSTALACIÓN.

84/ INSTRUMENTOS PARA LA ELABORACIÓN DEL INFORME FINAL DE LA TESIS.

84/ INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS CUALITATIVOS.

85/ INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS PROPIOS DE LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES.

88/ VARIACIONES EN LOS INSTRUMENTOS: APORTACIONES.

89/ EL RELATO VISUAL.

92/ ADECUACIÓN DEL ENFOQUE METODOLÓGICO.

- 101/
**CAPÍTULO 4: LA ARQUEOLOGÍA DE LOS ESPACIOS RURALES FAMILIARES:
UN PARADIGMA PROPIO.**
- 107/ **EL COTO DE CAZA: ACOTAR UN ESPACIO.**
- 113/ **PRÉSTAMOS DEL CONTEXTO: DL OBJETO SEDIMENTARIO.**
- 117/ **RELATOS ENCONTRADOS: Y TÚ, ¿DE QUIÉN ERES?**
- 120/ **LA ARQUEOLOGÍA DEL OBJETO: ARTICULACIÓN Y VINCULACIÓN CONCEPTUAL Y
ETNOGRÁFICA.**
- 128/ **CONJUGACIÓN DE LA HISTORIA. LA NARRACIÓN AUTOETNOGRÁFICA: UNA EPIFANÍA.**
- 133/ **RE-CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA: LA INSTALACIÓN Y LA COLONIZACIÓN
DEL ESPACIO.**
- 135/ **FORMATOS DE (RE)PRESENTACIÓN Y MODELOS DE DIFUSIÓN: LA MUESTRA EXPOSITI-
VA DENTRO DEL PANORAMA AUTONÓMICO ANDALUZ DE CONVOCATORIAS ARTÍSTICAS.**

144/

PARTE III: ESTRATIFICACIÓN.

145/

CAPÍTULO 5: LA INSTALACIÓN: UNA DEFINICIÓN POR EXCLUSIÓN.

147/ DEL CONCEPTO DE ESCULTURA A LA INSTALACIÓN.

150/ EL ORIGEN DE LA INSTALACIÓN: CUESTIONES ANTECEDENTES.

156/ LA FANTASÍA DE LA DEFINICIÓN TRAS LA POSMODERNIDAD:

¿QUÉ ES LA INSTALACIÓN?

168/ HITOS HISTÓRICOS EN LA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA INSTALACIÓN.

168/ LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO: EL CAMPO EXPANDIDO DE R. KRAUSS Y EL RAPTO DEL ESPACIO DE J. MADERUELO.

178/ LA DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO DE ARTE: DL RECIPIENTE DEL ARTE.

180/ LA DEMOCRATIZACIÓN DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS Y EL GOLPE DE ESTADO DE LA INSTALACIÓN.

185/ LA DESESTABILIZACIÓN DEL TRIÁNGULO ARTÍSTICO DE LOS VÉRTICES DE LA OBRA, EL ARTISTA Y EL ESPECTADOR EN EL HÁBITAT NATURAL DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA.

185/ EL OBJETO ORIGINAL DEL ARTE.

189/ EL ARTISTA POLIVALENTE.

193/ DE ESPECTADOR A USUARIO: EL PÚBLICO ESPECIALIZADO Y LOS DILEMAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

198/ MUSEO Y MERCADO: DE LA GALERÍA A LA ESCARPIA DEL SALÓN.

203/

CAPÍTULO 6: LA INSTALACIÓN COMO INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN.

207/ LA ECONOMÍA DE LA REPRESENTACIÓN: ESPACIO, PERCEPCIÓN Y LINGÜÍSTICA.

207/ EL ESPACIO.

210/ LA LINGÜÍSTICA.

212/ LA PERCEPCIÓN.

215/ LA INSTALACIÓN: ESCENOGRAFÍA PARA LA NARRACIÓN DE UNA MITOLOGÍA PERSONAL.

215/ EL LENGUAJE DEL ARTE: LA GRAMÁTICA DE LA CASA.

219/ ¿QUÉ ES UNA MITOLOGÍA INDIVIDUAL?

222/ EL PROBLEMA DE LA SINGULARIDAD: EL LENGUAJE DEL ARTE BASADO EN LA MITOLOGÍA INDIVIDUAL DEL ARTISTA.

224/ UN INSTRUMENTO: LA INSTALACIÓN COMO ESCENA DEL MITO.

- 227/ ENTRE BASTIDORES. DE LA REALIDAD REFERENCIAL A LA REPRESENTACIÓN DE LA ESCENA MITOLÓGICA: EL CASO DEL PROYECTO LA CASA DE FULANITA.**
- 229/ EL COTO DE CAZA: ACOTAR UN ESPACIO.
- 233/ PRÉSTAMOS DEL CONTEXTO: EL OBJETO SEDIMENTARIO.
- 237/ RELATOS ENCONTRADOS: Y TÚ, ¿DE QUIÉN ERES?
- 243/ LA ARQUEOLOGÍA DEL OBJETO: ARTICULACIÓN Y VINCULACIÓN CONCEPTUAL Y ETNOGRÁFICA.
- 247/ CONJUGACIÓN DE LA HISTORIA. LA NARRACIÓN AUTOETNOGRÁFICA: UNA EPIFANÍA.
- 251/ RE-CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA: LA INSTALACIÓN Y LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO.
- 255/ FORMATOS DE (RE)PRESENTACIÓN Y MODELOS DE DIFUSIÓN: LA MUESTRA EXPOSITIVA DENTRO DEL PANORAMA AUTONÓMICO ANDALUZ DE CONVOCATORIAS ARTÍSTICAS.

273/

CAPÍTULO 7: AUTOETNOGRAFÍA: EL USO DE RECURSOS AUTOBIOGRÁFICOS Y TEXTOS VERNACULARES.

- 275/ ¿QUÉ ES LA AUTOETNOGRAFÍA?. ORIGEN Y CONTEXTO.**
- 278/ PROPÓSITOS DE LA AUTOETNOGRAFÍA: ¿PARA QUÉ USAMOS ETNOGRAFÍA?**
- 280/ ¿CÓMO NOSOTRAS HACEMOS AUTOETNOGRAFÍA?**
- 284/ AUTOETNOGRAFÍA Y ARTE: LA PERMEABILIDAD INTERDISCIPLINARIA.**
- 284/ EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO.
- 291/ LOS TEXTOS VERNACULARES Y LA HISTORIA DE VIDA COMO INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN: EL CASO DE JERRY RAWICKI CONTADO POR CAROLYN ELLIS Y LA PRIMERA MUERTE EN UN INTERCAMBIO DIALÓGICO DE LA EXPERIENCIA.**

300/

PARTE IV: ESPACIOS HEREDADOS. ANÁLISIS Y CONCEPTO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

311/

CAPÍTULO 8: LOS CAJONES DE MAGDALENA.

317/ LA ABUELA VIEJA, LA HERMANA MALANDRANA Y LA HERMANA FELIPA: LOS GARBANZOS DE MI INFANCIA.

321/ TEORÍA DEL DUELO: EL OBJETO COMO METONIMIA DEL CUERPO AUSENTE.

333/ INVETERADO: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

338/ FICHAS TÉCNICAS.

377/

CAPÍTULO 9: EL DESVÁN: COTO DE CAZA DEL OBJETO.

383/ LOS OJOS DE MAGDALENA.

389/ TEORÍA DE LOS OBJETOS DE ABRAHAM MOLES: EL OBJETO COMO TESTIMONIO DE LA HISTORIA.

401/ SEDIMENTO: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

408/ FICHAS TÉCNICAS.

489/

CAPÍTULO 10: LA ALDEA «CUARTO JUAN DE MATA» Y LA VEREDA.

495/ LA CRECIDA DEL RÍO CÓRCOLES.

499/ TEORÍA HIDRÁULICA: DEL POZO AL RÍO CÓRCOLES. LA TRASHUMANCIA DEL AGUA.

509/ TRASHUMAR: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

516/ FICHAS TÉCNICAS.

569/

CAPÍTULO 11: EL HORNO DE MARÍA. EL TELÉFONO ROJO T-500 DE GIRAL.

575/ **MARÍA Y GIRAL.**

581/ **TEORÍA CIEGA: LA VICTORIA DE LA MAGIA EN EL RELATO ETNOGRÁFICO DE FICCIÓN. EL TRIUNFO DE LA MENTIRA DEL ARTE.**

589/ **EL TELÉFONO ROJO T-500 DE GIRAL: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.**

608/ **FICHAS TÉCNICAS.**

649/

CAPÍTULO 12: LA CASA DE FULANITA FULANA.

655/ **ANTONIA «LA ESPAÑOLA».**

663/ **TEORÍA DE OTRA ABUELA: LA CONVERSACIÓN COMO ESTRATEGIA CONCEPTUAL.**

679/ **LA CASA DE FULANITA FULANA: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.**

588/ **FICHAS TÉCNICAS.**

750/

PARTE V: LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS.

751/

CAPÍTULO 13: FINAL.

753/ LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.

755/ CONCLUSIONES.

767/ CONTINUIDAD DE LA INVESTIGACIÓN.

769/ CONSIDERACIONES PERSONALES.

773/

CAPÍTULO 14: REFERENCIAS.

775/ REFERENCIAS.



*REFERENCIA
DE LAS FOTOGRAFÍAS*

REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS

(En las anteriores páginas)

Pg. 2/3.

Varea, A. (2020). *Calco de bordado
dibujado por un familiar.*
Fotografía independiente.

Pg. 4/5.

Varea, A. (2020). *Rama de romero.*
Fotografía independiente.

Pg. 6/7.

Varea, A. (2021). *Incoordinación.*
Par Visual compuesto por dos fotografías
de Morcillo, J. (1995).
De izquierda a derecha: *No veo* y *Ella no ve.*

Pg. 10/11.

Varea, A. (2021) *Índice. Composición de letras
extraídas de la banda de la corona
de flores del entierro de Cosntantina.*
Fotoensayo compuesto por seis fotografías de
Varea, A. (2017). De izquierda a derecha:
I, N, D, I, C, E.

Pg. 19.

Varea, A. (2017) *Índice. Letra E.*
Fotografía independiente.

PARTE I. PROSPECCIÓN



CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN



1. RESUMEN.

Esta *autoetnografía visual y literaria* centra su interés en el contexto rural de la localidad de Munera en la comunidad de Castilla La-Mancha y, en concreto, en lugares que han sido significativos originalmente en mi núcleo familiar. Indago nuevos caminos que posibiliten la comprensión de la autoetnografía desde los lenguajes artísticos contemporáneos, en el ámbito multimedia de la *instalación* artística y los *textos vernaculares*.

Se propone un recorrido por distintos contextos, en los que se buscan las relaciones que emergen entre el espacio geofísico, sus habitantes y los objetos que lo construyen. El objetivo es descifrar, mediante la creación artística, cómo la individualidad personal de un sujeto, sintetiza la vida social, política e histórica de una sociedad, alterando las historias que conforman la vida cotidiana mediante la creación de un nuevo espacio que aloje las *mitologías personales* en una escena instalativa.

La investigación se contextualiza en cinco espacios; *Los Cajones*, *El Desván*, *El Cuarto Juan de Mata*, *El Horno de María* y *La Casa de Fulanita*. Esta investigación parte del espacio de la esfera privada y doméstica hacia la comprensión del espacio de la esfera pública, social y cultural, ofreciendo una visión holística de la construcción de la identidad cultural y patrimonial.

2. ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN.

El origen de esta investigación surge de la curiosidad por saber qué contenían los cajones de mi abuela, de profanar los espacios sacros, como podrían ser esos cajones o los armarios donde las personas de mi alrededor guardaban sus posesiones personales, los objetos más íntimos.

Esa fantasía, de querer encontrar lo que no se muestra a simple vista, es el principal impulso original de este trabajo. Esta investigación se inicia en el juego de mi infancia promovida por el afán de conocer, desvelar y ficcionar los secretos guardados.

Donald Winnicott (1997), argumenta sobre el juego que «en él, y quizá sólo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores» (p.79). La libertad para ficcionar, que ofrece la creación, es una cuestión esencial en este trabajo en el que se considera que la creación artística, de todas las mentiras es la más sincera, pues reconoce su interés por transformar la realidad.

Nadie debería disculparse por contar su verdad, en esta tesis queda expuesta la mía. Pues como argumenta Françoise Dolto, la representación de lo real es una decantación filtrada por el empirismo de quien la construye, «de ahí deriva la posibilidad de proyección de esta vivencia relacional en la representación plástica descrita en términos de antropomorfización.» (Dolto, F., 1990, p. 26)

El afán por contar los relatos perdidos, por reconstruir los espacios derrumbados y, en definitiva, por recuperar lo ausente, son los principales motivos por los que la curiosidad de la infancia se materializa en esta investigación.

3. Auto-prólogo.

La cocina siempre fue un espacio significativo. A menudo lugar de reuniones familiares espontáneas. La casa de mi abuela Magdalena, mi casa, sonaba a escándalo. El bullicio provocaba, en la mayoría de los casos, conversaciones inconexas en las que todos participamos pero de las que nadie se enteraba de nada.

El caos era algo propio, desde la perspectiva de mi infancia era tremendamente divertido.

Ese desbarajuste –como diría mi abuela– condicionó la construcción de mi carácter e identidad individual y eso se reflejó, más tarde, en la dificultad de focalizar mi atención en algo durante mucho tiempo y en mantener un volumen de voz extremadamente alto e irritante.

Si se pudiera hacer una analogía, la cocina era mi escuela familiar cuya docente, por supuesto, era la más vieja y la más lista, la más sensible, pero sin duda, quien mejor podía transmitir lo que sabía. La cocina, a diferencia de la escuela, tenía toda mi atención. Una de las razones más evidentes era la comida. Yo me tragué, literalmente, lo que mi abuela me quiso enseñar.

El comer me lleva a otro hecho interesante, que pienso, que pudo supo-

ner una brecha entre mi familia y yo. Era una niña gorda y negra. Sin duda era más morena que el resto.

Me acostumbré a escucharlos decir que yo no era suya, que me habían recogido; cambiado en el hospital; encontrado en la calle; que era hija de un feriante que se olvidó de mí; o que me habían robado a una gitana del mercaillo¹. La prueba de ello era mi negritud.

Aún, hoy en día, siento la ficción de mi origen como una verdad imperativa. El color dió lugar y justificación a los modos en los que mi familia me nombraba: «conguito», «tizón», «el negrito este», «gitana», «moñasca²»... y a menudo, la respuesta a un: «¡hola!» se convirtió en un: «¡madre mía!, estas negrisma³».

En esa cocina, mi abuela me narró durante años la historia familiar. Eran historias sin comedia, rotundas y a veces crudas. Las historias crudas de la cocina de mi abuela Magdalena no tenían adaptación curricular a mi edad, por lo que: algunas,

¹ Uso del lenguaje vernacular. Mercaillo: referido al «mercadillo».

² Uso del lenguaje vernacular. Moñasca: expresión popular que significa despeinada.

³ Uso del lenguaje vernacular. Negrisma: hipérbole del adjetivo «negrísima».

aunque me entretuvieron nunca las entendí; otras, las comprendí cuando crecí y el resto se grabaron a fuego en mi mente.

La brecha, que la negritud marcó desde que nací entre ellos y yo, me permitió tener, supongo, cierta licencia para tomar mis propias decisiones.

Los hechos llevados a cabo, tras tomar aquellas decisiones infantiles, con el tiempo se convirtieron en historias míticas que se contaban cuando la familia se reunía. He de decir, que esa mitificación dejó siempre espacio para que la ficción tomara parte en la objetividad de los hechos.

La ficción de esas historias ha construido imágenes tan claras que hoy, no soy capaz de identificar si forman parte de lo real o de mi propia imaginación.

La primera de esas imágenes tiene que ver con mi cuna. El descenso de esa estructura de madera, desde el segundo piso -donde mis padres vivían- hacia abajo -donde lo hacían mis abuelos-. Yo en brazos de mi abuela descendiendo procesionalmente por las escaleras y, delante, como una imagen votiva, mi cuna a hombros de los hombres, que parecían soportar mejor el peso de ese hecho...

Sin embargo, hubo otras imágenes, que se acercaron peligrosamente a los límites de la supervivencia. Imá-

genes tan crudas como las historias de la cocina de mi abuela. Entonces, las alabanzas de independencia de la infancia se vieron como desobediencia, pero nunca hubo nada distinto. Estaba en el caos, como estaba en la cocina de mi abuela.

Mi escenario y sus personajes -cuya media de edad rondaba los setenta años-, han definido gran parte de las historias de esta investigación -que, como matizó mi director de tesis en un momento de ocio, tienen un aire «goyesco-contemporáneo»-. Con los años, ese escenario envejecido se fue desmoronando por la inevitabilidad de la muerte de sus personales.

La caída del escenario supuso el fin del bullicio y los encuentros espontáneos en la cocina de la casa, que ahora sólo es habitada por la presencia de mi abuelo Juan, cuya memoria parece deslizarse hacia el vacío como se deslizan de las gotas de café por el mantel de la mesa, cuando hoy, se vuelve incapaz de tragarse todo lo que hay en el plato.

Los relatos de esta historia de vida están contados tiernamente, pero no omiten lo indigesto de una historia cruda que ha construido, no sólo la propia identidad familiar, sino que conforma parte de la memoria colectiva de todos.

Ahora, los exquisitos delirios de mi abuelo Juan, vuelven a dar sentido a la ficción de mi origen:

El escenario ha sido desmantelado, el contexto se encuentra deshabitado y sólo quedan algunos espacios abandonados, centenares de objetos guardados en cajas, muebles amontonados y algunas fotos en un cajón. La herencia, en la amplitud de su término, se ha tornado objeto y contexto de estudio de esta tesis, que tiene como fin reconstruir los escenarios detonados. Esas escenas han tomado fisicidad en formato de instalación artística y narrativas personales. En ellas, se intenta reconstruir parte de la memoria particular y colectiva, desde mi perspectiva como nativa y como indígena en mi propia historia.



Anónimo. (2020). *Julia, Victoria, Pedro y Ana*. Fotografía independiente.

PARTE I. PROSPECCIÓN



CAPÍTULO 2

CONSIDERACIONES PREVIAS AL ESTUDIO



1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS.

La pregunta primigenia que antecede a la investigación es una cuestión aparentemente trivial y recurrente, sobre todo en las zonas rurales:

«Y tú, ¿de quién eres?»

La incertidumbre de no saber contestar, motivó esta investigación y atrajo otras cuestiones que han dirigido mis esfuerzos hasta aquí.

La búsqueda de respuestas se decantó en cuestiones más específicas y afiladas:

¿De qué modo puedo recuperar los fragmentos de la memoria familiar y reconstruir sus espacios abandonados? ¿Es posible crear, mediante los lenguajes artísticos, un relato autoetnográfico?

Para, finalmente concretarse en la formulación de una hipótesis que se enuncia así:

¿De qué modo una autoetnografía visual y literaria puede analizar aspectos de la cotidianidad y las *historias de vida* de sociedades pretéritas y coetáneas, usando como herramienta e instrumento de investigación los lenguajes propios de la producción artística a través de la *instalación* y los *textos vernaculares*?

Las intuiciones que anteceden esta tesis surgen de afirmaciones prematuras como: la *instalación artística* puede ser un formato idóneo de representación de los resultados de

una investigación. Esta puede funcionar como un instrumento de indagación mediante el que evocar e interpretar los hechos históricos, sociales y culturales de una comunidad. Quizá, es posible elaborar una *autoetnografía* visual –objetual– usando los objetos personales como ítems semánticos para construir un discurso visual etnográfico.

Los objetos son testimonio de quienes somos, contienen significados simbólicos que pueden contar aspectos identitarios de las sociedades a las que pertenecen. Los objetos personales pueden ser utilizados como materia mediante los que componer y crear nuevos objetos artísticos que mantengan sus connotaciones simbólicas y las enfatizen para contar una *historia de vida*.

Las *narrativas autoetnográficas* y los *textos vernaculares* son el formato idóneo para contar aquellas historias populares que se transmiten oralmente. La escritura puede ser un instrumento de investigación para dar cuenta de aquella información que sólo se encuentra en la memoria de otros y de uno mismo.

1.2. OBJETIVOS.

OBJETIVO GENERAL:

Comprobar de qué modo una *autoetnografía visual y literaria* puede dar cuenta de la vida cotidiana y la memoria de los espacios abandonados, usando los lenguajes propios del arte contemporáneo; la *instalación* y los *textos vernaculares*, como instrumentos de investigación mediante los que analizar los aspectos históricos, sociales y culturales que constituyen la identidad de sociedades pretéritas y, a través de los cuales, hacer presente los resultados de investigación.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Demostrar la viabilidad de los resultados artísticos en investigación.
- Examinar los significados que la vida cotidiana tiene para sus actores o sujetos para comprender las interacciones y las relaciones culturales existentes entre los miembros de una comunidad, mediante el trabajo de campo y la implementación de recursos metodológicos como la conversación y el cotilleo.
- Descifrar cómo la vida cotidiana en la individualidad personal de un sujeto, sintetiza la vida social, política, económica e histórica de una sociedad.
- Transformar la vida cotidiana mediante el proceso de creación artística, construyendo un nuevo espacio que aloje las *mitologías personales* en una escena instalativa.

1.3. ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DE LA INVESTIGACIÓN.

El tema que vertebra esta investigación gira en torno a la función autoetnográfica de la *instalación artística*. Su estructura está determinada por un itinerario que describe, invade y altera los lugares por los que pasa: los *espacios heredados*.

El informe final de tesis, articula los contenidos en cinco partes diferenciadas.

La primera parte, *Prospección*, está dedicada a las consideraciones previas al estudio: por un lado, al planteamiento de la tesis, la formulación de la hipótesis, objetivos, estructura de los contenidos, posicionamiento del sujeto investigador y algunos detalles que sirven de precedente para la investigación. Y, por otro lado, la fundamentación y justificación, que incluye la exposición y debate del problema a tratar, su relevancia actual y el marco teórico y referencial al que está sujeto.

La segunda parte, *Excavación*, está orientada al encuadre epistemológico de la investigación. Esta fase contiene dos capítulos, en el capítulo inicial se enmarca la investigación en un contexto metodológico global: *Investigación Basada en las Artes* [Arts-based Research]. Y, el capítulo final, expone la sistematización de un paradigma metodológico propio que responde exclusivamente al carácter transdisciplinar y a la singularidad de esta investigación: *La Arqueología de los espacios rurales familiares rurales familiares*.

En la tercera parte, *Estratificación*, se desarrollan los contenidos teóricos sobre los principales instrumentos de investigación: la *instalación artística* y los *textos vernaculares*. Esta parte consta de tres capítulos. Los dos primeros capítulos en referencia a la *instalación*: el primero, dedicado a cuestiones de categorización del género de la *instalación* y a su definición y, el segundo, destinado a explicar la función de la *instalación artística* y su implementación como instrumento y formato de (re)presentación en esta investigación.

Y, por último, el tercer capítulo que aborda las cuestiones sobre la autoetnografía y define cuáles han sido las estrategias narrativas adoptadas: *los textos vernaculares*.

La cuarta parte, *Espacios heredados. Análisis conceptual de la producción*, incluye los resultados visuales de la investigación y se compone de cinco capítulos. En estos capítulos, se presenta la producción artística vinculada a cada uno de los espacios domésticos que forman la mayor parte del recorrido de esta investigación: *Los Cajones de Magdalena*, *El desván*, *El Cuarto Juan de Mata*, *El Horno de María* y *La Casa de Fulanita*. La estructura de los capítulos sigue un mismo orden, cada uno es abierto por un relato literario de referencia autoetnográfica. Los *textos vernaculares* narran, a modo de retrospectiva, las experiencias más significativas de los personajes que habitaron los espacios recorridos. Estos textos establecen conexiones conceptuales y referenciales con la posterior producción y nacen con el objetivo de recomponer los fragmentos hallados de la memoria familiar para dar forma a una autoetnografía híbrida entre lo visual y lo textual.

Posteriormente, se desarrollan las teorías en relación a cada producción y, finalmente, se lleva a cabo un análisis crítico de cada uno de los proyectos que concluye con una muestra fotográfica de las obras realizadas, a modo de catálogo razonado.

La última parte, *Restos arqueológicos*, que se ocupa del análisis de los resultados, de las conclusiones finales y de las referencias documentales de la investigación.

Las líneas de esta tesis marcan un itinerario por diferentes espacios: buscando en el interior de los cajones, desempolvando los objetos acumulados en el desván, caminando por los alrededores de una aldea de pastores abandonada, recordando el olor a pan recién hecho en un horno de panadería y sentándose en la mesa camilla con Antonia «La Española», para conversar sobre las cosas de la vida, quizá reconociendo estas historias como comunes y prestando atención a los cuentos de la abuela.

1.4. LENGUAJE Y MODELO DE CITACIÓN.

En cuanto al lenguaje en el que se expresa este informe, está de acuerdo al contexto normativo que establece la Real Academia de la Lengua Española. En ese sentido, se considera que los grupos nominales en masculino tienen una interpretación inclusiva.

Esta última aclaración está basada en las últimas actualizaciones de la Real Academia de la Lengua Española, publicadas en 2020. A pesar de ello, no puedo obviar la discordancia ante esta adecuación, ya que como expresa la RAE, en el *Informe de la Real Academia Española sobre el uso del lenguaje inclusivo en la Constitución Española* (2020, p. 6):

Conviene recordar que es el empleo del conjunto de los hispanohablantes el que proporciona el fundamento sobre el que se erigen las obras y recomendaciones que elabora la Academia.

Este hecho puede llevarnos a pensar que lo expresado en el pasado como un error pueda ser normalizado. El uso habitual del error es capaz de validar el término. Así mismo, aunque esta tesis se acoge a los estándares establecidos, se pretende dejar constancia de la resistencia a su aceptación. Pues, el lenguaje crea pensamiento, y si somos capaces de decir sin prejuicios «almóndiga», deberíamos considerar hacer un esfuerzo por revisar otros términos efervescentes dentro y fuera de la Academia, como las cuestiones de género, diversidad e inclusión.

Por otro lado, a lo largo del texto se incluyen expresiones particulares de la jerga rural del entorno autonómico de Castilla La-Mancha y Andalucía. Estas formas están resaltadas mediante notas a pie de página, en las que se especifica la definición, procedencia o razón

de su alteración con respecto al lenguaje homologado.

El modelo de citación utilizado, en las formas textuales, está basado en las reglas propuestas por la *American Psychological Association*: las normas APA, y se ajustan a la última actualización publicada en 2020 en la 7^a edición.

Sin embargo, el formato de presentación del informe final está adecuado a las exigencias del discurso teórico visual. El contenido visual que integra el informe responde al modelo de citación propuesto por los doctores Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán (2020).

La adecuación y estandarización del modelo de citación, que los autores plantean para citar el contenido visual, se fundamenta en la transcripción de los elementos propuestos por la *American Psychological Association* al contexto de las artes visuales, manteniendo el cumplimiento de los criterios de función y calidad exigidos por el modelo de la normativa APA y ampliando la especificación de los datos de identificación de la imagen.

Su modelo de citación se adscribe al territorio metodológico de las investigaciones en las que la teoría visual y la teoría textual se comprenden bajo un criterio de interés democrático, como en el caso de este informe, incluido dentro de la metodología de *Investigación Basada en las Artes*. Las actualizaciones más recientes sobre el uso de este modelo, se tratan con especial cuidado, por los autores, en su último libro titulado *Aprendiendo a Enseñar Artes Visuales: Un Enfoque A/R/Tográfico*, publicado este mismo año.

La razón fundamental de su implementación es evitar la alteración del discurso teórico visual y aportar una mayor concreción en la identificación y función de las imágenes que integran esta investigación.

1.5. POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR.

El investigador es el principal instrumento de investigación, si entendemos que un instrumento de investigación es cualquier dispositivo que hace posible captar, coleccionar y registrar información que sirva de base para el posterior análisis, argumentación, crítica y resolución de problemas.

La investigación, en cierto sentido, es un acto político, socialmente justo y socialmente consciente que exige, por parte del sujeto investigador, un aprendizaje situado y una postura determinada. Es necesario, por tanto, definir la postura del sujeto investigador, ya que su condición definirá los parámetros interpretativos de la investigación.

En esta investigación, hablo desde mi propia condición. Primero, como mujer nativa del contexto de estudio y, después, como artista e investigadora. Mi compromiso y responsabilidad trasciende el entorno académico y se sitúa en una red de complejidades, que se erigen en la vida cotidiana y que sortean los tabúes familiares. Es por eso de vital importancia, la adecuación en cuanto a saber qué hacer explícito y qué mostrar con sutileza, de la vida de los otros.

Villegas y Gonzalez (2011), en su artículo *La Investigación Cualitativa de la Vida Cotidiana. Medio Para la Construcción de Conocimiento Sobre lo Social a Partir de lo Individual*, apuntan ciertos requisitos exigidos al sujeto investigador, que son consideradas como aspiraciones, por mi parte, en esta investigación. El sujeto investigador debe tener:

Conciencia acerca de su entorno; es capaz de interactuar con los protagonistas de las situaciones sociales que son objeto de su interés, sin interferir en las acciones que constituyen dicha situación; tiene la capacidad para desempeñar simultáneamente varios roles en diferentes niveles; puede asumir una perspectiva holística y ecológica en su escenario de estudio; tiene la posibilidad de procesar información con rapidez inusitada; está en condiciones de dar *feedback* y solicitar aclaratorias en tiempo real; tiene la posibilidad de examinar respuestas atípicas o inesperadas y de relacionarse directamente con el contexto de indagación; dispone de capacidad para pensar, emitir juicios y desarrollar opiniones provistas de sentido y significado; y, finalmente puede construir argumentaciones válidas, formular críticas fundamentadas y señalar discrepancias razonadas. (Villegas y Gonzalez, 2011, pg. 44)

Entre los desafíos que debe afrontar el sujeto investigador está la consideración y el respeto por los discursos de los sujetos de investigación participantes. Los autores (2011) concluyen que:

En el contexto de la investigación de la vida cotidiana de cualquier actor o fenómeno, se hace necesario saber que lo que caracteriza a la investigación cualitativa no es la perfección forzada sino la honestidad, la rigurosidad metódica, la reflexión crítica y permanente desde y sobre lo cotidiano. De manera tal que se comprenda que formarse como investigador es un proceso de vida natural que reconoce su vida cotidiana, pero que hace reflexión de todo lo que en ella acontece. (Villegas y Gonzalez, 2011, pg. 45)

El investigador se sumerge en la historia e ingresa en la investigación como un agente socialmente condicionado. La ética situacional del sujeto investigador guía y, en ocasiones, limita su trabajo.

Denzin y Lincoln, argumentan que los principios de la ética situacional, del agente que investiga:

Combinan creencias acerca de la ontología (¿qué clase de ser es el ser humano? ¿cuál es la naturaleza de la realidad?), de la epistemología (¿cuál es la relación entre el que investiga y lo conocido?) y la metodología (¿cómo debemos conocer al mundo o aumentar nuestros conocimientos sobre él?). (Denzin y Lincoln, 2012, p. 20)

Y añaden que:

Estas creencias preforman de qué manera el investigador cualitativo ve el mundo y actúa en él. El investigador está “cercado en una red de premisas epistemológicas y ontológicas, la cual —sin mirar su verdad o falsedad últimas— llega a ser parcialmente autovalidante” (Denzin y Lincoln 2012, p. 20)

Los autores explican que toda investigación está sujeta a una serie de premisas epistemológicas, ontológicas y metodológicas que dependen del agente investigador. Un conjunto de creencias que conforman la estructura interpretativa bajo la que queda expuesta la investigación. Denzin y Lincoln, en el texto introductorio al primer tomo de su *Manual de Investigación Cualitativa* (2012) exponen una categorización de los paradigmas interpretativos en relación a las distintas posturas que el sujeto investigador puede adoptar.

En este sentido, mi posicionamiento ante esta investigación, tiene un planteamiento multifocal y se incluye en los criterios vinculados a los paradigmas interpretativos de las teorías constructivistas, culturales y feministas.

Las teorías constructivistas, en palabras de los autores:

Asumen una ontología relativista (existen múltiples realidades), una epistemología subjetivista (el que conoce y el sujeto [investigado] crean el conocimiento) y un conjunto de procedimientos metodológicos naturalistas (tomados del mundo natural). Sus hallazgos se presentan usualmente en términos de los criterios de la teoría general (...). Términos tales como *credibilidad*, *transferibilidad*, *dependencia* y *confirmabilidad*. (Denzin y Lincoln 2012, p. 21)

Los criterios de este tipo de abordaje están basados en los valores de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad. El resultado de los estudios de este enfoque genera teoría de carácter sustantivo-formal usando relatos del tipo: estudios interpretativos casos, ficción etnográfica, etc.

El paradigma feminista, está basado en las teorías postestructurales feministas y, en palabras de los autores:

Enfatizan problemas con el texto social, su lógica y su incapacidad para representar siempre y acabadamente el mundo de la experiencia vivida. Dentro de los criterios de evaluación (...) incluyen al reflexivo y al texto de muchas voces, que es generalizado en la experiencia de comunidades oprimidas. (Denzin y Lincoln 2012, p. 21)

Además:

Los materiales empíricos y los argumentos teóricos se evalúan en términos de sus implicaciones emancipatorias. Pueden aplicarse también criterios desde el género y las comunidades raciales (...) tales como la emocionalidad y los sentimientos, el cuidado, la responsabilidad personal y el diálogo. (Denzin y Lincoln 2012, p. 21)

Los criterios de las investigaciones enfocadas desde paradigmas feministas son de carácter empírico y centran su interés en la experiencia vivida, el diálogo y la reflexividad. El relato que generan está construido desde la crítica y el punto de vista situado a través de ensayos, relatos, escritos experimentales, etc.

Y por último, el modelo etnográfico o de estudios culturales, que:

Ponen énfasis en la experiencia vivida, y proyectos de estudios culturales (...), los cuales hacen hincapié en los determinantes estructurales y materiales (clase, género, etc.) de la experiencia. El paradigma de los estudios culturales utiliza métodos estratégicamente, es decir, como recursos para la comprensión y para producir resistencias a las estructuras locales de dominación. El foco de análisis se centra en cómo se producen y actúan (...) la clase y el género en situaciones históricas específicas. (Denzin y Lincoln 2012, p. 22)

Este enfoque adopta los mismos criterios que los paradigmas feministas, el resultado de este tipo de estudios se presenta mediante ensayos, fábulas, dramas, etnografías locales, entrevistas de final abierto, etc.

El agente investigador ejerce la labor de «médium» entre la realidad referencial y lo interpretado e investigado. El compromiso y responsabilidad del sujeto investigador está determinado por su ética situacional.

2. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEMA DE INVESTIGACIÓN.

La emergencia de metodologías como la *Investigación Basada en las Artes*, con apenas veintisiete años de antigüedad, sitúan a este tipo de investigaciones en un entorno de investigación relativamente nuevo y, como tal, problemático, en cuanto a la sistematización o asunción de criterios o estándares compartidos por el conjunto académico.

Los dilemas que surgen en este contexto, como en toda teoría emergente, principalmente pueden sintetizarse en dos.

Primero, la necesidad de establecer unos criterios claves de los modos de investigar en *Investigación Basada en las Artes*, que a pesar de la apertura y flexibilidad metodológica que ofrece este modelo, asiente unas bases que puedan ser compartidas en el campo de conocimiento, con la intención de mejorar la calidad de la comunicación en este tipo de modelos metodológicos.

Segundo, la necesidad de asunción, por parte de la academia, de considerar válidos y adecuados los resultados artísticos de un trabajo de tesis como parte integral de una investigación en la que los recursos lingüísticos textuales y visuales se relacionan equilibradamente.

Ambas necesidades están vinculadas, en la medida en la que, cuanto mayor sea el esfuerzo, por parte de la comunidad investigadora, de establecer la normalización de este modelo metodológico, más convincentes y rigurosos serán los argumentos que las *Investigaciones Basadas en las Artes* ofrecen y, por tanto, habrá menos inconvenientes para consagrar, definitivamente, estos modelos dentro de la comunidad académica.

Uno de los requisitos esenciales para alcanzar la consolidación del modelo metodológico de *Investigación Basada en las Artes*, es la necesidad de demostrar que esos métodos son adecuados para investigar y que los lenguajes artísticos son capaces de generar conocimiento valioso.

Normalizar el cómo comunicar los resultados de *Investigaciones Basadas en las Artes*, para poder avalar nuestro propio modo de abordar los problemas de investigación con estrategias metodológicas propias, es fundamental. No se pretende «crear» una nueva metodología con cada investigación, sino aportar elementos innovadores, en la medida de lo posible, que se acojan bajo lo que Elliot W. Eisner denomina como «metodología paraguas».

Este fin, sólo puede llevarse a cabo mediante la aportación de nuevos ejemplos de investigación que implementen, de la mejor manera posible, las estrategias metodológicas propias de este modelo, que propone el uso de los lenguajes artísticos para resolver los problemas de investigación.

Este territorio movedizo es en el que se sitúa la investigación, que pretende atender a las necesidades y requisitos de las *Investigaciones Basadas en las Artes*, en tanto que:

1. Propone el lenguaje de la *instalación artística* como un posible método o instrumento de indagación. Es decir, se usan las posibilidades que ese género artístico ofrece para: recolectar, analizar, discriminar, sintetizar y, fundamentalmente para crear datos de investigación, así como para, resolver problemas y presentar las conclusiones y los resultados de la investigación. Es decir, las obras instalativas construyen la teoría visual analizada en este informe.
2. Ofrece un paradigma metodológico propio –*La Arqueología de los espacios rurales familiares*–, surgido en la emergencia de la *Investigación Basada en las Artes*, cuya aportación «engorda» el campo de investigación hacia la consagración de este tipo de metodologías de investigación.

Pero, ¿de qué modo la instalación puede dar cuenta de los resultados de la investigación?, ¿Cuál es el procedimiento y uso de este instrumento de investigación? y, sobre todo, ¿Qué estamos buscando encontrar?.

Estas son algunas de las preguntas a las que se dará respuesta en este trabajo de investigación, cuyo tema central es compartido por dos cuestiones, que en igualdad de condiciones, comparten su protagonismo: por un lado, desde el ámbito más próximo a la antropología contemporánea, el acercamiento a la vida cotidiana a través de textos literarios autoetnográficos y, por otro lado, desde el campo de las artes, centrados en la implementación metodológica de modelos basados en la creación artística y en la utilización de la *instalación* como instrumento de investigación y la aportación de un paradigma metodológico singular, al que se llama *Arqueología de los espacios rurales familiares*.

Esta investigación ofrece un camino propio en busca de ofrecer una visión de la vida cotidiana y las *historias de vida* que surgen en los *espacios heredados*. La aportación de la investigación propone un paradigma metodológico particular, basado en los argumentos, en primer lugar, de Elliot W. Eisner y Tom Barone (2012), quienes especifican que las *Investigaciones Basadas en las Artes* se ocupan de «crear una forma expresiva que permita a un individuo asegurar una participación empática en la vida de los demás y en las situaciones estudiadas.» (p.1). Los autores utilizan los términos «crear una forma expresiva», es decir, implementar un modo de proceder en investigación que anteriormente no ha existido o no ha sido utilizado. Y, en segundo lugar, Villegas y Gonzalez (2011), en la misma línea argumentativa, expresan el requisito de utilizar una estrategia metodológica propia y hecha a medida en función de la naturaleza de la indagación, esta vez, asociada al abordaje de investigaciones sobre la cotidianidad. Los autores (2011) argumentan:

—En relación a— (...) la diversidad de asuntos que configuran la vida cotidiana, la perspectiva más idónea para abordar esta multiplicidad temática es la que ofrece la investigación cualitativa; sin embargo, conviene acotar que ésta “no es una entidad unitaria” (González y Rodríguez, 1991, p. 97), sino un conglomerado de familias de investigación de lo social que muestran gran variedad de posturas y enfoques, entre los cuales existen variantes e invariantes (Torres, González y Villegas, 2010); por tanto, resulta más pertinente hablar de abordajes cualitativistas, resultando posible así diseñar una metódica cualitativa específica para cada estudio en particular, la cual toma en cuenta, no sólo la naturaleza del asunto a indagar sino la idiosincrática propia del investigador. (Villegas, M. y Gonzalez, F., 2011, p. 42)

Aunque, de manera evidente, los autores determinan que el método idóneo para investigar la vida cotidiana es utilizar un «abordaje cualitativo», las *Investigaciones Basadas en las Artes* son, para algunos autores, parte de las posturas y enfoques de los métodos de corte cualitativo. En ese sentido, he de aclarar que la posición teórica que adopta esta investigación, con respecto a la inclusión de la *Investigación Basada en las Artes*, se basa en la afirmación del doctor Ricardo Marín Viadel (2005), quién propone cierta independencia de los métodos artísticos con respecto a los métodos cualitativos, con el fin de permitir «visualizar de modo más claro las intensas y fluidas interrelaciones que se producen entre los tres ámbitos» (p. 228), en referencia a las perspectivas cuantitativas, cualitativas y además, artísticas.

En este punto cabe preguntarse ¿cuál es la importancia y aportación de esta investigación al campo de las *Investigaciones Basadas en las Artes*? así como, ¿Por qué es un tema de interés académico en la actualidad?

Desde el primer congreso donde se expuso esta tendencia, según el Ricardo Marín Viadel (2005), «el congreso de la ‘Sociedad Americana de Investigación Educativa’ [AERA. American Educational Research Association], del año 1993 que tuvo lugar en Atlanta, a cargo de Elliot Eisner. (Marín Viadel, 2005, p. 248; Eisner, 1993; Kevale, 2004)», hasta la aparición de uno de los primeros manuales publicados en 1997 —como referencia el autor (2005)—, por Le Pierre y Zimmerman, titulado *Research Methods and Methodologies for Art*, la publicación de investigaciones, manuales y artículos de investigación sobre estos modelos metodológicos ha sido incesante y prolífica y sigue siendo un tema de actualidad. Un ejemplo de ello es la publicación, este mismo año, de uno de los últimos manuales, escritos por Joaquín Roldán, Ricardo Marín Viadel y Martín Caeiro Rodríguez, titulado *Aprendiendo a Enseñar Artes Visuales: Un Enfoque A/R/Tográfico*.

En este marco de actualidad se incluye esta investigación, cuya principal aportación propone un nuevo paradigma alojado bajo el «paraguas» metodológico de la *Investigación Basada en las Artes*.

Ofreciendo la posibilidad, no de seguir exactamente los mismos pasos que otros ya han hecho sino asumiendo el riesgo de ir «campo a través» orientada y, de algún modo, avallada por los estatutos epistemológicos de la *Investigación Basada en las Artes*, con el propósito de aportar una visión particular en referencia al ámbito de conocimiento de este modelo metodológico.

La *Arqueología de los espacios rurales familiares rurales familiares*, será mi modo de transitar los caminos abiertos por otros y de buscar nuevos destinos y preguntas de investigación.

2.2. MARCO TEÓRICO REFERENCIAL.

El contexto teórico en el que queda enmarcada esta investigación comprende un momento histórico clave en el cambio de pensamiento del ser humano y su paso al periodo posmodernista.

El paso de la modernidad a la posmodernidad que se venía vaticinando desde los años sesenta, culminó en todas las áreas de conocimiento a mediados de los sesenta. La caída de los grandes relatos que se sustentaban sobre la afirmación de la verdad objetiva, dejó de tener sentido y dio paso a una ruptura con los estándares del pasado. A partir de los años sesenta, el espíritu disidente de la posmodernidad se filtró en todos los ámbitos del conocimiento y quedó inaugurada por el «giro narrativo» que tuvo lugar en el campo de las ciencias sociales (Denzin y Lincoln, 2012), en concreto en el entorno antropológico y, por el cambio de concepción del Arte (Marchán Fiz, 2012).

Las referencias que definen el marco teórico en el que se inscribe este informe, reúne autores relevantes de diferentes campos de conocimiento, en su mayoría, pertenecientes al ámbito de las artes y de las ciencias sociales y humanísticas.

En el desarrollo de este trabajo, se citan antecedentes cuyos discursos están implícitos en áreas como, la filosofía, la sociología y las diferentes tendencias postprocesuales del campo antropológico, tales como la etnografía, la etnoarqueología, la ficción etnográfica o las teorías radicales posmodernas. Dentro del campo sociológico, la lingüística y la psicología serán ambas disciplinas fundamentales de referencia.

Del mismo modo, se citan autores dedicados a diversos ámbitos de las artes, como la literatura, el cine, la crítica e historia del arte y, con especial interés, referentes vinculados a la plástica artística. Además, las referencias a autores adscritos al terreno de la metodología, cobran especial relevancia fijando su interés en modelos como la *Investigación Basada en las Artes* [Arts based-Research] y la *Autoetnografía*, basada fundamentalmente en las metodologías de corte cualitativo.

Aquí, se exponen los principales autores junto con los textos más influyentes. Su exposición se organizará por núcleos temáticos.

Los autores que desarrollaron las corrientes filosóficas, que apuntan a resolver los cuestionamientos y los valores posmodernistas de más éxito fueron M. Foucault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze, junto con otros filósofos como Guy Debord o Zygmunt Bauman, por citar algunos de los más influyentes en esta investigación.

El «giro narrativo» que cambió el paradigma investigador en las ciencias sociales y en la antropología, fue fomentado por dos figuras principales. James Clifford y George Marcus, centraron su obra en hacer proposiciones que alteraban los clásicos papeles del antropólogo y de su labor. El libro, escrito por los dos autores, *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, publicado en 1986, es considerado uno de los textos esenciales sobre etnografía.

Textos más actuales sobre etnografía, son *Evocative Autoethnography. Writing Lives and Telling Stories* publicado en 2016 o *Autoethnography Understanding Qualitative Research* de 2014, ambos libros de autoría compartida entre Carolyn Ellis, una de las autoras más destacadas sobre el tema autoetnográfico, y Arthur Bochner, además de Tony Adams, que también se incluye en la autoría de el último volumen.

Es fundamental citar a los autores Norman Denzin y Yvonne Lincoln, así como uno de los artículos titulado *Autoetnografía interpretativa* y publicado en 2017 en la *Revista Investigación Cualitativa*. Otro texto referenciado, aunque de menor impacto, es *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*, escrito por Mercedes Blanco, Dra. en Ciencias Sociales especializada en Estudios de Población y, publicado en 2012, también en la *Revista de Investigación Cualitativa*.

Tendencias híbridas como los estudios etnográficos con perspectiva arqueológica y el estudio de espacios son abordados por obras como *Ethnoarchaology in action*, publicado en 2001 por N. David y C. Kramer, que junto con Christopher Tilley, quien elabora una categorización de los espacios sociales en su texto *Phenomenology of Landscape: places, path and monuments* (1974), son los principales autores influyentes en este campo.

Además, la tesis de Gonzalez Marcén, también desde una postura arqueológica aunque, en este caso, vinculada a la temática de la vida cotidiana, destaca con el título *Arqueología de la vida cotidiana*, incluido como capítulo en el volumen *Arqueología y Género* publicado en 2005.

Siguiendo la tendencia de estudios de la vida cotidiana, han sido relevantes, por un lado, la teoría propuesta por la filósofa y socióloga Agnes Heller en *Sociología de la vida cotidiana*, 1998 y el artículo *La Investigación Cualitativa de la Vida Cotidiana. Medio para la construcción de conocimiento sobre lo social a partir de lo individual*, publicado en 2011 en la revista *Psicoperspectivas: Individuo y Sociedad* por M. Villegas y F.E. Gonzalez.

Y, con respecto a la antropología visual, Margaret Mead junto al fotógrafo documental Ken Heyman y el antropólogo Gregory Bateson, son las figuras más influyentes en esta investigación. Las innovaciones en sus estudios, darán paso a múltiples investigaciones en las que la teoría visual se integra en el discurso académico e investigador.

En relación a la historia y teoría del arte, hay tres textos que ejemplifican algunos momentos clave en el nacimiento del Arte posmoderno. El primero, es influyente sobre todo, por su teoría acerca de la no linealidad espacio-temporal de la historia y, por desafiar la noción evolutiva e historicista de los discursos, titulado *La decadencia de occidente* y publicado en 1998 por Oswald Spengler.

Este texto fue tomado como referencia en la proposición de muerte de Arthur Coleman Danto, quien escribe *El fin del Arte*, publicado en 1995. Su tesis analiza la ruptura de la continuidad del Arte y enuncia su fin.

Por otro lado, Lucy Lippard y John Chander hablan del proceso de desmaterialización del objeto artístico, en el contexto particular del arte conceptual. Su obra se titula *La desmaterialización del Arte*, 1968, y sirve como referente para justificar el carácter efímero que alcanzó el arte en manifestaciones como la *instalación*.

Otros textos de interés, que debaten la interferencia disciplinaria entre arte y antropología, son *El artista como antropólogo*, escrito por Joseph Kosuth en 1974 y *El artista como etnógrafo*, 2001, del crítico e historiador del arte Hal Foster.

Vinculados específicamente con el género de la *instalación artística*, Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, publicada por primera vez en 1972 y reeditado en 2012, ofrece una retrospectiva de los momentos claves que han alterado la concepción del Arte hasta la contemporaneidad.

Por otro lado, los críticos de Arte Rosalind Krauss y Javier Maderuelo, abordan la temática concreta del espacio en relación al objeto de arte contemporáneo. Krauss, focaliza en la concepción lineal y evolucionista de la historia, los problemas de la definición escultórica y plantea una definición por exclusión y expansión conceptual, a lo que la autora llama «campo lógicamente expandido» expuesto en su texto *La Escultura en el Campo Expandido*, 1996; mientras que Maderuelo señala la causa del cambio del objeto escultórico, en la integración del espacio a la obra de arte, hecho que queda definido, al igual que el título de su obra, como *El Rapto del Espacio*, 1990.

Sobre las cuestiones espaciales, otro referente, de tendencia filosófico-literaria es la obra de Gaston Bachelard *La Poética del Espacio*, 1975.

José Larrañaga, quien escribe un libro dedicado en exclusiva a la instalación artística con el título *Instalaciones*, 2001, será un referente esencial en la argumentación de este trabajo, ya que plantea una visión, si no profunda del tema, sí holística, abordando todos los facto-

res que intervienen alrededor de la práctica de la instalación, poniendo especial interés en el papel de espectador-usuario. Además, el libro de N. De Oliveira, M. Petry y N. Oxley, *El Arte de la Instalación en el Nuevo Milenio: el Imperio de los Sentidos*, 2004, son referentes significativos en relación a este género artístico.

Centrados en la ontología de los objetos, la herencia de autores como Abraham A. Moles o Jean Baudrillard, en sus libros *La Teoría de los Objetos*, 1975 y *El Sistema de los Objetos*, 1969, exponen las relaciones emergentes entre el ser humano y el objeto. Destacando también la conocida como *Ontología Orientada a los Objetos* de la filosofía Graham Harman.

En el entorno de la plástica artística, la extensión de artistas y obras de referencia aluden a la producción realizada, como antecedentes, entre los años cincuenta y sesenta destacando a Duchamp, como figura emblemática y rupturista y, a partir de los años sesenta hasta la actualidad, incluyendo a los artistas más influyentes en la innovación y renovación de la actual concepción del Arte Contemporáneo.

Artistas como Sophie Calle o Paco Gómez, cuyos trabajos exceden los límites epistemológicos del Arte y atraviesan otras disciplinas, como la etnografía o la novela etnográfica, –en este caso– junto a los prematuros trabajos de Margaret Mead, como *Family*, 1965–, son los ejemplos más adecuados y cercanos a los propósitos de esta investigación.

El carácter transdisciplinar de este trabajo de investigación ha bebido de influencias dispares, como la lingüística. La sistematización de la lingüística estructuralista, propuesta por Saussure, 1985, y los estudios de la retórica, en concreto en figuras como la metáfora y la metonimia, propuestas por Heinrich Lausberg, entre otros, construyeron los fundamentos de una ciencia de la literatura, que fue de gran importancia en el campo de la psicología, donde comenzaron a aparecer estudios que relacionaban el lenguaje con los sistemas que operan en el pensamiento del individuo. Estos estudios, evidenciaron un tercer parámetro, que juntos, componen una triada relacional entre: lenguaje, pensamiento y representación, y que han ayudado a dar respuesta a cuestiones esenciales sobre la naturaleza y codificación semántica en el objeto de arte, producto de esta investigación.

A estos dos autores, activos en el campo de la lingüística, se le suman otros, principalmente pertenecientes a la psicología, como Freud (2003), quien expone los procesos que operan en el pensamiento, que posteriormente serán utilizados por Jacques Lacan para establecer analogías entre estos y las función semántica de la metáfora y la metonimia. Además, cabe resaltar a los autores, Françoise Dolto y su obra *La Imagen Inconsciente del Cuerpo*, 1990, cuya tesis argumenta sobre la memoria del cuerpo y, por último, Donald Winnicott, que aborda la cuestión de la representación en el objeto a través del fenómeno transicional, en su obra *Realidad y Juego*, publicada en 1997.

En relación a la literatura experimental, es necesario citar la obra *Especies de Espacios* de George Perec –entre otras–, publicada en 2003. Así como en la industria cinematográfica,

el film *Amanece que no es poco*, estrenada en 1989 y producida por el cineasta Jose Luis Cuerda, cuya estética y contexto muestra una visión rural del contexto de estudio.

Con respecto a la metodología, los principales focos teóricos se encuentran contextualizados en el entorno estadounidense.

Dentro del modelo de *Investigación Basada en las Artes*, los autores más significativos son Elliot W. Eisner y el grupo estadounidense compuesto por Tom Barone, Patrick Diamond, Carol Mullen, junto con el equipo canadiense compuesto por Rita Irwing, Stephanie Springgay, Carl Leggo, Peter Gouzouasis y Graeme Sullivan y, por último, a nivel nacional, Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán.

Los textos más influyentes son *Arts Based Research*, publicado en 2012 por Tom Barone y Elliot W. Eisner y, en lengua castellana, *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*, publicada en 2012 e *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e Investigación Artística*, ambos escritos por Joaquín Roldán y Ricardo Marín Viadel. Además, del libro *Investigación en Educación Artística*, 2005, de Ricardo Marín Viadel.

En cuanto al modelo metodológico cualitativo, más próximo a las cuestiones de la antropología y la sociología, los principales referentes son, el grupo estadounidense formado por el par-investigador Norman Denzin e Yvonna Lincoln, Carolyn Ellis y Arthur Bocher.. Sin olvidar a antecedentes como S. J. Taylor y R. Bodgan, centrados en los métodos cualitativos.

Los textos más relevantes son, por un lado, el *Manual de Investigación Cualitativa*, publicado en 2012 por Norman Denzin y Yvonne Lincoln, por otro lado, el volumen de referencia *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación*, publicado en 1987 por S. J. Taylor y R. Bodgan y, por último, el texto de L. Richardson, 2000, *Writing: A Method of Inquiry*.

El conjunto referencial que conforma el marco teórico de esta investigación incluye teoría surgidas desde los años sesenta, cuyo objetivo se basaba en responder a los cuestionamientos coetáneos del giro teórico que se daba en esos momentos, hasta textos más actualizados, que hablan desde la visión actual de esos eventos.

Es importante mencionar que las tesis de los autores presentados se utilizan, bien para fundamentar las propuestas de este trabajo de investigación, en concordancia con esta, bien para contrastar las disidencias teóricas.

Uno de los desafíos más complejos que se han enfrentado en este proceso investigador, ha sido, acotar y delimitar el marco teórico. Así mismo el criterio bajo el que se ha delimitado, está determinado por el adecuado ajuste al ejemplo concreto de esta investigación y de su producción artística.



2.3. PARTICULARIDADES DE LA INVESTIGACIÓN.

DISTINTAS VOCES.

A lo largo del informe de investigación se han desarrollado diferentes tonos argumentativos. Dar cabida a distintas voces procedentes del uso del lenguaje literario o anecdótico junto con el lenguaje, de pretensión científica, característico de las investigaciones académicas, ha sido fundamental para adecuar e integrar los aspectos vinculados a los hechos de la vida cotidiana en el informe.

De tal modo, se ha marcado la diferenciación entre las distintas voces bajo un criterio cromático. En negro aparece el texto en relación a la fundamentación teórica y en tonos rojaceos los textos de referencia autoetnográfica, que por un lado incluyen, los *textos vernaculares* vinculados a cada producción artística y que se sitúan precediendo sus capítulos, y por otro, textos cortos anecdóticos que se intercalan con los teóricos, con la intención de aportar conocimiento simbólico y vincular la experiencia cotidiana con la argumentación teórica académica.



(Anónimo 1949 aprox.). *Magdalena y María*. Fotografía independiente.

PARTE II. EXCAVACIÓN



CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA



1. MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN: UNA METODOLOGÍA HÍBRIDA.

Mi abuela me enseñó a hacer la cama. Es un acto trivial, cotidiano, o eso pensaba yo hasta que ella decidió que era el momento de que aprendiera a hacerlo. La primera dificultad a la que me enfrenté, fue que al acercar mi cuerpo a la cama y estirar mis brazos, no podía tocar el centro de la cama. Pero, a ojos de mi abuela, eso no fue suficiente motivo para no enseñarme. Justo, en ese momento, comprendí que la trivialidad de aquel acto se convertiría en una compleja e intrincada labor...

Primero: quita la colcha y la sábana superior y sacudelas.

Segundo: barre con las manos y golpea el colchón para que la lana quede homogénea.

Tercero: deja tersa y estirada la sábana bajera.

Cuarto: coloca la sábana superior, mete bien sus picos debajo del colchón, no te olvides de doblar bien el embozo... ¡Que quede recto, Ana!

Quinto: extiende la colcha, que sus extremos cuelguen por igual en ambos lados, barre con las manos de nuevo para dejar lisa la superficie, dobla en embozo de la colcha, deshaz el embozo de la sábana –anteriormente doblado– para ponerlo por encima del de la colcha, mira que todo esté alineado...

Sexto: toma la almohada y golpeala, sacúdela, barre con las manos y colócala delicadamente sobre la parte inferior del embozo de la colcha.

Séptimo: ahora, haz rodar la almohada para que quede envuelta en ambos embozos y colocada en su sitio.

Octavo: Abuela– Barre de nuevo...

Ana– Pero, si...

Abuela– ¡Barre de nuevo!

Así había que hacer la cama. Así la hacía ella. Así le enseñó su madre y a su madre su abuela. Así hice la cama yo hasta que ella dejó de mirar cómo hacía esa labor.

Es una rebeldía dulce, como la que me contaba Yael Guilat –doctora por la Universidad de Tel Aviv y docente de Historia de Arte en Oranim Academic College, Israel– durante el congreso InSEA 2019 en Vancouver: de aquella madre que vivía en un *Kibutz*¹ y guardaba subversivamente los huevos que debía cocinar entre semana para hacer un pastel el sábado.

Aquel momento fue decisivo y quizá condicionó el motivo por el que, en la actualidad, comienzo a hacer la cama por los pies –cuando decido hacerla–. Es un acto de rebeldía que responde a cuestionamientos, en cierta medida, metodológicos:

¿cuántos modos puede haber de hacer una cama? ¿que las sábanas no queden plegadas es mi objetivo? o, en todo caso, ¿es igual de válido empezar a hacer la cama por los pies si la cama queda como a mi abuela le gustaba?

Se puntualiza así un tema ampliamente discutido en las ciencias sociales sobre la validez del conocimiento en sus distintos paradigmas y las distintas estrategias de investigación. Es necesario, para llevar a cabo cualquier investigación, adoptar un método, un modo de hacer las cosas. La elección de un método condiciona el proceso y el resultado.

Ricardo Marín Viadel dice:

La metodología es el procedimiento que se sigue para llevar a cabo una investigación. Cualquier tema o problema de investigación puede abordarse y resolverse a través de métodos o procedimientos muy diferentes. El método de investigación prescribe, entre otros elementos, qué tipo de datos son pertinentes, cómo deben obtenerse, cómo se pueden organizar, clasificar y sintetizar, qué significan, qué conclusiones pueden sacarse de ellos, con qué grado de seguridad o nivel de confianza podemos aceptar los resultados, cómo pueden evitarse los posibles errores, y finalmente, qué es lo que se puede demostrar al final del proceso investigador. De ella dependen la validez de los datos, conceptos y teorías que se establecen y la capacidad demostrativa de los resultados y conclusiones a los que se llega. (Marín Viadel, 2005, p.224)

¹ Kibutz: “En Israel, colonia agrícola de producción y consumo comunitarios” (Real Academia Española, 2014)

Antes de tomar una decisión epistemológica sobre la investigación debemos pensar en ¿cuál es nuestro propósito como sujetos investigadores? ¿qué entendemos que es una investigación?

Eisner, plantea una definición que comulga con el carácter que pretende tener esta investigación. Sobre esta, el autor argumenta:

Mi concepción de la investigación es amplia. Considero como investigación los esfuerzos reflexivos para estudiar el mundo y para crear modos de compartir lo que hemos aprendido sobre él. La investigación puede adoptar los modos que imitan las formas de las artes y humanidades o las de las ciencias naturales y sociales. Sus formas de representación de datos están abiertas a la invención. En definitiva, el valor de estas como investigación está determinada por el juicio de una comunidad crítica. (Marín Viadel, 2005; Eisner, 1997a)

La flexibilidad que aporta esta definición difícilmente tiene cabida si observamos los paradigmas metodológicos tradicionales, que por otra parte, parecen estar en oposición: por un lado, los desarrollos positivistas de la metodología cuantitativa y, por otro, las tendencias más reflexivas o post-positivistas vinculadas a la metodología cualitativa.

Si tomamos como referencia estas dos clasificaciones, la definición propuesta por Eisner sobre qué es para él la investigación –definición, por otra parte, compartida– hallaremos grandes dificultades a la hora de justificar los productos artísticos de nuestra investigación.

Es cierto que las tendencias más innovadoras, llamadas también «radicales» de las metodologías cualitativas contemplan la posibilidad de tomar las formas artísticas como datos o instrumentos de investigación, pero en todo caso, estas siempre encuentran grandes dificultades para justificar el producto artístico como un modo de re-presentación de resultados de una investigación.

La «crisis de la representación» en las investigaciones de tipo cualitativas ha fomentado la necesidad de plantear nuevas soluciones metodológicas que supongan un cambio paradigmático que, por una parte, se ajuste a las necesidades de las investigaciones cuyos resultados son productos artísticos y, por otra parte, contemple la posibilidad de un pluralismo epistemológico.

Este salto de paradigma se hizo posible con el surgimiento de los métodos artísticos de investigación, uno de sus enfoques más destacados es el planteado por la *Investigación Basada en las Artes* [Arts Based Research]. Los métodos artísticos, se han considerado una tendencia o un enfoque dentro de las metodologías cualitativas. Pero, tomando como referencia a Ricardo Marín Viadel, creo necesario hacer una distinción entre los métodos propiamente artísticos de las tradicionales visiones cuantitativas y cualitativas para ofrecer, de ese modo, un análisis más profundo de los planteamientos epistemológicos originalmente artísticos.

Ricardo Marín Viadel explica:

La *Investigación Basada en las Artes*, aunque efectivamente ha sido alumbrada en el seno de los enfoques cualitativos, como desarrollo natural de algunas de sus líneas más arriesgadas y extremas, presenta tal cúmulo de novedades metodológicas que, desde mi punto de vista, provocan un salto cualitativo hacia un territorio nuevo e independiente. Es mucho más claro y oportuno distinguir, en lugar de dos, estas tres vías de investigación: la cuantitativo-científica, la cualitativo-humanística y la artística. (Marín Viadel, 2005, p. 228)

Su distinción:

Permite visualizar de modo más claro las intensas y fluidas interrelaciones que se producen entre los tres ámbitos, así como la escasa definición de las zonas fronterizas entre cada uno de ellos. Más que límites tajantes entre los enfoques ‘cuantitativo’, ‘cualitativo’ y ‘artístico’ de investigación lo que se producen son cambios de dirección u orientación en la trayectoria que sigue un mismo problema de investigación. (Marín Viadel, 2005, p. 228)

La clasificación que propone el autor (Marín Viadel, 2005, p.228) es un tríptico diferenciado por cinco criterios básicos que definen los distintos enfoques.

Se trata de una síntesis de los paradigmas metodológicos posibles para desarrollar cualquier investigación. Pero, para poder decidir qué metodología es la adecuada debemos conocer la naturaleza de este trabajo de investigación y cuáles son sus objetivos.

Mi posicionamiento como artista-investigadora parte de dos cuestiones básicas: ¿qué voy a hacer? y ¿cómo lo voy a hacer?

Retomando el título de la tesis: *Espacio heredados. Una investigación auto-etnográfica basada en las Artes Visuales en contextos rurales de Castilla La-Mancha: la instalación como instrumento de investigación*. El planteamiento de esta tesis es llevar a cabo una investigación cuyo objetivo sea la elaboración de una *autoetnografía* basada en las artes.

Este supuesto ha generado grandes dilemas a la hora de tomar una decisión metodológica. El hecho de hablar de un término como *autoetnografía*, asociado comúnmente al área de conocimiento de la antropología, y otro, como el de *instalación*, vinculado al mundo artístico, hace evidente que esta investigación se enmarca bajo una perspectiva que ejemplifica el pluralismo epistemológico.

En ella se plantean dos tipos de resultados: el primero, la producción de objetos escultóricos en formato de *instalación*: obras de arte, y segundo, la producción de varios relatos de carácter textual: *narrativas autoetnográficas* y/o *textos vernaculares*.

De tal modo que, se usarán dos modelos: el cualitativo y el artístico. Esta decisión podría ser cuestionada bajo argumentos del tipo: ¿por qué elegir el modelo cualitativo para justificar los resultados textuales de una narración *autoetnográfica*, si los enfoques metodológicos artísticos contemplan ese tipo de productos en sus investigaciones? o ¿Por qué no te inclinas hacia la antropología visual, si esta considera que los productos artísticos son también idóneos para dar cuenta de sus investigaciones?

Sobre la primera cuestión, aunque el «giro narrativo» que se experimentó en las ciencias sociales supuso un acercamiento de la retórica al lenguaje en este ámbito –que hasta ahora solo había intentado dar cuenta de los hechos en un sentido positivista– incluso llegando a considerar la etnografía como un género literario (Stanley Diamond y Friederichs), los productos de las investigaciones antropológicas no son objetos artísticos. Ese es el motivo por el que seguimos llamando a los antropólogos, antropólogos y no artistas. Aunque esta posición parezca estricta, veo necesario diferenciar algo que me parece importante.

El interés primario del antropólogo o del etnólogo reside en la comprensión cultural de las sociedades –eso no quiere decir que no haga una interpretación de esos hechos y por tanto lo que cuente sea una ficción interpretativa, ni tampoco que su formato no pueda ser una producción cinematográfica– Pero, mi interés por comprender la cultura de una sociedad es el que me lleva a no obviar las claves de una herencia epistemológica como la cualitativa en un campo concreto como el de la etnografía. Los textos que elaboró son más o menos poéticos o interpretativos pero no son un objeto artístico esencialmente, sino que se basan en los criterios fundamentalistas de una *autoetnografía*.

Sobre la segunda cuestión, es cierto que la antropología visual valora la creación artística como posibles resultados de una investigación. Pero surgen varios problemas principales: 1. Las producciones de la antropología visual se limitan al uso de disciplinas, en su mayoría, bidimensionales: medios cinematográficos, fotografía, dibujo, pintura o performance –confirmando la excepción– quedando discriminadas disciplinas tridimensionales como la escultura o la *instalación*, en sus ejemplos. 2. Plantean un terreno fangoso sobre los dilemas estéticos, que parece resolverse yuxtaponiendo la estética a los principios antropológicos. 3. Aunque los anteriores puedan justificarse con argumentos de las tendencias más extremistas, el problema de la re-presentación de los resultados dentro de las ciencias sociales sigue generando una brecha insondable que no da cabida a hipótesis como: una *instalación* puede ser el resultado de una *autoetnografía*.

Afortunadamente, tomar uno u otro enfoque metodológico no es como hacer una cama. No hay una «autoridad materna». Esta investigación plantea una metodología híbrida que comprende la pluralidad epistemológica como necesaria y enriquecedora y que entiende que las lindes entre metodologías son permeables.

Enfoque:	CUALITATIVO	ANTÍSTICO
Disciplina	Ciencias Humanas y sociales	Artes plásticas
Lenguaje	Textual	Visual
Teoría metodológica	Auto-etnografía	Art Based-Research
Resultado	Narrativas Personales	Instalación
Resultado final	AUTO-ETNOGRAFÍA LITERARIA Y VISUAL	

Varea, A. *Metodología híbrida*. Tabla.

Es necesario, en este sentido, situar la investigación entre dos ambientes metodológicos, para de este modo poder sistematizar y fundamentar correctamente los productos de esta investigación: el objeto artístico y la narrativa autoetnográfica.

En la tabla superior se puede ver una síntesis de la aplicación metodológica.

Esto solo es posible conjugando una metodología híbrida que nos permita movernos entre varias disciplinas como lo son la antropología y las artes. Así, esta conjugación tiene como resultado una simbiosis entre los enfoques post-procesuales de la metodología cualitativa, como la autoetnografía y los enfoques actuales de los métodos artísticos en teorías como la *Investigación Basada en las Artes*.

2. FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

2.1. ORIGEN DE LOS MÉTODOS CUALITATIVOS.

La emergencia del paradigma metodológico cualitativo tiene su origen en un cambio en relación al modo de pensar la investigación social. Síntomas de este cambio fueron el interés y la necesidad de buscar otras formas de comprender y compartir el significado que otorgamos a nuestra forma de percibir el mundo.

Denzin y Lincoln (2011) apuntan cuatro cambios esenciales que propiciaron el giro hacia las nuevas perspectivas de la investigación humanística y social. El primer cambio, fue integrar la figura del sujeto investigador en el acto investigador, asumiendo una relación de influencia indisoluble entre investigador-investigación-sujetos de investigación. El segundo, fue la apertura y aceptación de diversos y alternativos modos de conocer, hasta el momento no experimentados. Un tercer cambio, supuso comprender las experiencias particulares, desde lugares y contextos específicos, Y, por último, un cambio en la concepción del lenguaje académico, promovido por una mutación que fue desde el uso de los números al uso de las palabras como datos y evidencias. Como especifica Rosario García-Huidobro Munita, «con ello se dio prioridad no sólo a lo vivido como evidencia, sino a las palabras y la narrativa como método y estrategia para investigar y dar nuevos significados» (García-Huidobro, 2016, p.159).

La búsqueda de nuevos caminos en investigación social darán lugar al llamado «giro lingüístico» y con él a la «crisis de la representación», ambos sucesos clave cuyas consecuencias dieron paso a las nuevas tendencias y enfoques metodológicos actuales. El impacto de estos cambios tuvo un especial énfasis en el ámbito de la antropología y el trabajo social.

Denzin y Lincoln (2000) proponen cinco momentos históricos decisivos que marcaron los cambios más significativos en la emergencia de este enfoque metodológico hasta nuestros días.

El origen del cambio se sitúa a inicios del siglo XX y no ha hecho sino aportar nuevas proposiciones hasta nuestros días, que han enriquecido los modos de abordar una investigación ampliando las posibilidades hacia el campo de la experimentación.

El primer momento del que hablan los autores lo sitúan, como se ha dicho, a principios de siglo hasta el contexto de la 2ª Guerra Mundial. Este periodo es conocido como etapa tra-

dicional o clásica (1900-1950). Se caracteriza por tener una perspectiva positivista, objetivista y científicista sobre la investigación. La voz del investigador se legitima en base a su –supuesta– autoridad etnográfica. Las monografías toman como objeto de investigación «al otro» –que se supone como foráneo, exótico y extraño– situando Europa como centro de la producción académica y de los relatos «verdaderos». En este momento los métodos cualitativos no son aplicados, ni probablemente conocidos. Investigaciones referentes en este momento, son «los trabajos de Malinowski, Boas, Radcliffe-Brown, Margaret Mead y Evans-Pritchard» (Vera y Jaramillo, 2007, p. 240).

En un segundo momento, al que los autores llaman etapa «moderna» o «de la edad de oro», va desde la 2ª Guerra Mundial y hasta casi los años 70. Durante este periodo sucede todo un movimiento de apertura y aceptación de la vanguardia que posibilitará la comprensión de las investigaciones sociales a través de los métodos cualitativos. El periodo entre 1940 y 1950 comienza tímidamente a adoptar posturas rupturistas pero mantiene la observación naturalista y una noción objetivista en sus investigaciones. Referentes, son según los autores (2007): «los ya clásicos trabajos de Goffman –como *Asylums* (1961)– o los de Becker –como *Outsiders* (1963)–» (Vera y Jaramillo, 2007, p. 241).

Sin embargo, se comienzan a esbozar nuevos temas que descentralizan el interés del investigador por «los otros», «los exóticos» abordando la vida cotidiana y las historias de vida urbana de los guetos, los inmigrantes, los criminales, etc. hasta ahora no pensados. Estas investigaciones tempranas, ligadas sin duda a los planteamientos de las metodologías cualitativas, son emprendidos, en palabras de los autores:

Desde la Chicago School, básicamente desde el primer departamento de sociología de Estados Unidos, el *American Journal of Sociology* y bajo la tutela de un grupo significativo de nuevos sociólogos, se comenzaron a desarrollar y utilizar nuevas técnicas de investigación como los llamados documentos personales, que desplegaron un particular énfasis en la historia de vida urbana y en la producción de textos bajo el manto de la simplicidad y el lenguaje de la gente común y corriente de la Chicago de los años veinte y cuarenta. (Vera y Jaramillo, 2007, p. 240)

La década del 1960 hasta 1970 fueron unos años de proliferación de las investigaciones sociales, como dice Rosario García-Huidobro Munita (2016), «un momento de fermento y creatividad para la ciencia social aplicada». Durante esta década se formalizan y consolidan las metodologías cualitativas bajo investigaciones que siguen, en palabras de Vera y Jaramillo (2007): la «continuidad del legado primario de Chicago, desde el interaccionismo simbólico de Blumer, Tylor y Bogdan; la *etnometodología* de Cicourel; la *Grounded Theory* de Glasser y Strauss; además de los estudios feministas» (p. 241). Estos trabajos se distinguen por la versatilidad y amplitud de sus temas, que incluyen indagaciones de la vida cotidiana y de los barrios marginales, junto con nuevos contextos de estudios como la escuela, el trabajo, los contextos de ocio como el bar, gimnasios, etc. Por primera vez

se da voz a «los otros», el influjo de las investigaciones de este periodo se ven reflejadas en la actualidad.

El periodo llamado «fusión de géneros», comprendido entre 1970 y 1986, delimita un tercer momento para Denzin y Lincoln (2000). Principalmente se caracteriza, como su nombre indica, por la fusión de estilos en relación al nacimiento de nuevos discursos postpositivistas y, también, por comenzar a cuestionar los estatutos epistemológicos de los planteamientos metodológicos cualitativos, el carácter de veracidad de los datos sociológicos y el papel del investigador con autoridad para legitimar. Estos cuestionamientos surgen por la influencia, en palabras de los autores, de:

El impacto de las teorías constructivistas, el marxismo revisionista, la semiótica, el postestructuralismo, los estudios culturales, el deconstruccionismo y los estudios literarios, producen profundos cuestionamientos a la forma como funciona el conocimiento y el lugar de la verdad y el sujeto en la cultura. (Vera y Jaramillo, 2007, p.240)

Los métodos cualitativos migran hacia otros campos de conocimiento como la educación, el trabajo, la salud, etc. Y se plantean nuevos horizontes donde las investigaciones asumen las visiones particulares del mundo a través del uso de estrategias que ponen su interés en métodos históricos y biográficos, tomando el estudio de casos como procedimiento por excelencia.

Libros como *La interpretación de las culturas* (1968) de Clifford Geertz o *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) de James Clifford, hacen parte de toda una tradición de pensamiento que marca la impronta de este período y produce el giro hacia la cultura y el lenguaje como fenómenos inherentes al estudio del hombre y la sociedad (Vera y Jaramillo, 2007, p.240).

La semilla que la anterior década deja sobre el cuestionamiento a los estatutos epistemológicos del método cualitativo, culminaron en la segunda mitad de 1980, con el «giro narrativo». Este periodo es conocido como el periodo de la «crisis de representación» en las Ciencias sociales (1986-1990), surge la necesidad de buscar nuevos modelos no objetivistas, nuevos métodos y nuevas formas de representación de los datos de las investigaciones. La crisis de la representación es la confirmación rupturista con las normas clásicas aplicadas a principios de siglo. El antropólogo se convierte en un intérprete de la realidad; el investigador pasa de ser sujeto investigador a autor de la producción de significado social. La retórica literaria se acerca al lenguaje académico y las formas de escritura como la etnografía serán un exponente principal. Autores como Georges Marcus y James Clifford serán abanderados de este periodo.

El quinto momento, citado por Denzin y Lincoln (2000) coincide con los enunciados posmodernistas y se conoce como la etapa «posmodernista». En este momento se condensa, lo que los autores nombran como una «triple crisis» (Vera y Jaramillo, 2007).

Por un lado, la crisis de la representación –de las formas textuales–, por otro, la crisis de

legitimación de la autoridad etnográfica y, por último, una crisis originada por el autor o el punto de vista situado. Lo más significativo de este periodo es que surge una nueva sensibilidad que pone en tela de juicio todos los paradigmas anteriores. Además, en ese momento también se inicia un debate controvertido que discute sobre si las investigaciones tienen capacidad de cambio social. ¿Cuáles son las aportaciones de estas investigaciones si se supone que sólo son interpretaciones? El lema de este periodo será: más acción y menos «metarrelato».

A las cinco etapas, propuestas por Denzin y Lincoln (2000), añado una más que se inicia en la segunda mitad de 1990 y comprende hasta nuestros días. Este periodo destaca por su apertura y experimentación social. Los métodos cualitativos son adoptados por distintas disciplinas como escritores, pensadores, educadores, artistas, etc. Se trata de un campo de experimentación donde el objetivo es la búsqueda de lo nuevo e innovador: nuevas formas de escritura, nuevos contextos de estudio y nuevas técnicas de representación – normalizando los lenguajes visuales–. Este periodo plantea las bases de los propósitos de la metodología cualitativa hasta nuestros días, marcado por la pluralidad epistemológica y la búsqueda de distintas formas de contar la realidad circundante.

2.2. DE LA «CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN» A LOS MÉTODOS ARTÍSTICOS.

Desde el periodo de posguerra se sembró, en el ámbito de las ciencias sociales, la semilla de lo que posteriormente culminó en la «Crisis de la representación». Este hecho supone una ruptura total con las posturas del positivismo sociológico y condiciona un giro, inaugurado por diversas teorías y enfoques metodológicos, orientado a detonar los estatutos, considerados hasta entonces inmutables, en las ciencias sociales.

El posmodernismo promueve la asunción de «la cuestión del sujeto como constructor de la historia, la de-construcción del proyecto moderno ilustrado como un proyecto universal, el capitalismo como única alternativa económica y el develamiento de lo que encubren las formas artísticas vigentes.» (Vera y Jaramillo, 2007, p.245).

Autores posmodernistas como los pensadores P. Bourdieu, M. Foucault, J. Derrida, entre otros, promulgaron la emergencia de nuevos modos de investigación capaces de dar cuenta de la experiencia humana apelando a nuevas formas de comprensión del mundo. Sus proposiciones han sido un influjo indiscutible en la actual concepción y en la necesidad de re-pensar las investigaciones sociales contemporáneas para dar respuesta a los problemas coetáneos.

Siguiendo la argumentación de los autores, la crisis de la representación supuso una nueva concepción en cuanto a que desplaza la posibilidad de explicar causalmente los hechos sociales hacia una concepción que considera que el lenguaje –en todas sus manifestaciones: escritas, orales, corporales, etc.– forma y transforma el conocimiento que configura nuestra concepción sobre la realidad. Esta concepción da tránsito a la aparición de una nueva forma de nombrar el mundo y proporciona a la teoría social un nuevo cuerpo de conceptos y significados, una visión que «sustituye» conceptos tradicionales como estructura social, clase social y comportamiento, por el estudio de lo simbólico, el significado, las prácticas culturales, el lenguaje, el poder y la dominación. (Vera y Jaramillo, 2007, p.248; Hunt y Bonnell, 1999)

Las consecuencias de ello se vieron reflejadas en un salto de paradigma desde el modelo explicativo al interpretativo. La multiplicidad de tendencias metodológicas que se suceden entre los años 1970 y 1991 empujan a apoyarnos en las palabras de del autor:

Veo imposible referirme en términos genéricos a la cantidad de escuelas de pensamiento que tienen lugar en un mismo momento. Incluida la tradición neo-marxista de la teoría crítica; los escritos genealógicos de Foucault; el post-estructuralismo y deconstruccionismo de Derrida, Foucault y otros; el discurso posmodernista de Lyotard, Baudrillard y Jameson; el anti-funcionalismo o pospragmatismo de Rorty; el discurso posmodernista y post-estructuralista feminista; el marxismo crítico de los estudios culturales; el giro posmodernista e interpretativo en la teoría antropológica y la etnografía y algunos otros más. Se puede de manera amplia sintetizar este movimiento en algo como *pos-estructural critical social science*. (Denzin, 2000, p. 231)

Actualmente, nos encontramos en un entorno con una riqueza teórica desbordante, en el que la labor de situarnos es esencial. El marco metodológico que comprende la dimensión de este trabajo de investigación, podría decirse, que se incluye dentro de las llamadas metodologías cualitativas, pero sus enfoques son claramente específicos: por un lado; la *Investigación Basada en las Artes [IBA]* y por otro, la *Autoetnografía*.

Ambos enfoques son esenciales para la comprensión profunda de la naturaleza de este trabajo de investigación, una naturaleza multifocal y transdisciplinar. «Nuestra ambición es ampliar las concepciones no sólo de las herramientas que se pueden utilizar para representar el mundo, sino aún más redefinir y especialmente ampliar el paraguas conceptual que define el significado de la investigación en sí.» (Barone y Eisner, 2012, p.2)

2.3. LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES. [IBA] [ARTS BASED RESEARCH].

La *Investigación Basada en las Artes* surge en el contexto de la década de los noventa como un enfoque innovador y «radical» heredero de los cuestionamientos liderados tras la posmodernidad. Este momento es señalado por Laurel Richardson como una etapa en la que las investigaciones adquieren una nueva dimensión que se afirma en «la duda de que ningún discurso posee un lugar privilegiado, ni ningún método o teoría puede reclamar para sí un conocimiento autorizado de alcance universal y general» (Richardson, 1991, p. 173).

Según Ricardo Marín Viadel, antes de la normalización del término *Investigación Basada en las Artes* [IBA] o [Arts Based Research], se propusieron:

Varios términos (que) comenzaron a manejarse de modo prácticamente equivalente ‘Indagación artística’ [Artful Inquiry], ‘Investigación que usa habilidades artísticas’ [Art Crafted Research], ‘Investigación participada de las artes’ [Arts-Informed Research] etc., pero el que se ha impuesto finalmente es ‘Investigación Basada en Arte’ [Art-Based Research] o en plural ‘Investigación Basada en las Artes’ [Arts- Based Research]. (Marín Viadel, 2005, p.248)

El primer congreso donde se expuso esta tendencia, según el autor (2005), fue en el congreso de la *Sociedad Americana de Investigación Educativa* [AERA. American Educational Research Association], del año 1993 que tuvo lugar en Atlanta, a cargo de Elliot Eisner. (Eisner, 1993; Kevale, 2004). Este evento fue decisivo para que esta línea metodológica quedará oficialmente inaugurada y avalada.

Eliot Eisner es probablemente considerado la figura fundadora de esta nueva tendencia, que junto a Tom Barone, Patrick Diamond y Caron Muller forman el principal grupo que desarrolla y aplica esta teoría dentro del contexto de la *Asociación Americana de Investigación Educativa*. Aunque, la popularización de este enfoque metodológico se ha extendido internacionalmente, conformando pequeños núcleos de interés que serán definidos más adelante.

El origen de esta tendencia está en la necesidad, promovida por una visión rupturista a los modos de investigar del pasado positivista, de buscar nuevos caminos y posibilidades en investigación. De responder a la necesidad de innovar y re-pensar nuestras investigaciones y de hallar nuevas maneras de contar la experiencia del ser humano. Las *Investigaciones Basadas en las Artes* encuentran en el arte un nuevo campo de fermento.

Baron y Eisner (2012) apuntan dos consecuencias que propiciaron el nacimiento de la *Investigación Basada en las Artes*, por un lado, la emergencia de «ampliar nuestra concepción de las formas en que llegamos a conocer» (p. 4) y, por otro, aportar «una nueva visión de lo que son las artes y en lo que se puede convertir la investigación». (Baron y Eisner, 2012, p.4)

Uno de los motivos fundamentales será, por tanto, defender cómo las artes pueden dar cuenta de un proceso de investigación y/o ser parte de él. Definir el concepto de la *Investigación Basada en las Artes* no es fácil, existen diversos acercamientos a su definición propuestos por distintos autores.

En el manual titulado *Arts Based Research* escrito por Tom Barone y Elliot W. Eisner que fue publicado en 2012, los autores inician el libro con una primera cuestión: ¿qué es y qué no es *Investigación Basada en las artes*?

Sobre lo que es la *Investigación Basada en las Artes* los autores argumentan que:

Es un enfoque de investigación que definimos como un método diseñado para ampliar la comprensión humana. La investigación basada en las artes es la utilización del juicio estético y la aplicación de criterios estéticos para emitir juicios sobre cuál será el carácter del resultado deseado. (Barone y Eisner, 2012, p. 8)

Otras afirmaciones, aportadas por Barone y Eisner (2012), que nos acercan a su definición son «la investigación basada en las artes es un enfoque de la investigación que explota las capacidades de la forma expresiva para capturar cualidades de la vida que impactan lo que sabemos y cómo vivimos.» (p. 5). (...) «es un esfuerzo por extenderse más allá de las limitaciones limitantes de la comunicación discursiva de las formas de comunicación empleadas en la cultura en general» cuyo objetivo es: «crear una forma expresiva que permita a un individuo asegurar una participación empática en la vida de los demás y en las situaciones estudiadas.» (Barone y Eisner, 2012, p.1).

En el sentido contrario, los autores (2012) exponen qué no es, o, qué no persigue la *Investigación Basada en las Artes*: «la investigación basada en las artes no es una descripción literal de un estado de cosas; es una expresión evocadora y empapada de emoción que permite saber cómo se sienten los demás.» (Barone y Eisner, 2012, p. 9).

Además:

La contribución de la *Investigación Basada en las Artes* no es que conduzca a afirmaciones de forma proposicional sobre estados de cosas, sino que aborda interacciones complejas y, a menudo, sutiles y que proporciona una imagen de esas interacciones de manera que las hacen notorias. En cierto sentido, la *Investigación Basada en las Artes* es una heurística a través de la cual profundizamos y hacemos más compleja nuestra comprensión de algún aspecto del mundo. (Barone y Eisner, 2012, p. 3)

Joaquín Roldán y Ricardo Marín Viadel, ambos doctores de la Universidad de Granada, en su manual titulado *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*, publicado en el mismo año, proponen algunas definiciones en referencia a otros autores.

Roldán y Marín Viadel (2012) aclaran que la *Investigación Basada en las Artes*: «puede describirse como cualquier forma de entender la investigación a partir del ejemplo de las artes en un sentido muy abierto, haciendo énfasis en el aprovechamiento de las posibilidades estéticas del lenguaje verbal, de las imágenes visuales o de la música» (p.32). También puede definirse como «una modalidad de indagación cualitativa posmoderna abiertamente comprometida con proposiciones políticas tanto sobre la sociedad en general como, especialmente, sobre las formas y procedimientos de reconocimiento, validación y difusión del conocimiento» (Roldán y Marín Viadel, 2012, p.32; Leavy, 2009; Taylor, Wikder y Helms, 2007)

En el mismo contexto de su definición, Roldán y Marín Viadel (2012), exponen otras definiciones, como por ejemplo la que da Shaun McNiff, él que, como apuntan, es el primer autor en publicar un manual titulado *Investigación basada en las Artes*, en 1998. Según McNiff, «la *Investigación Basada en las Artes* puede ser definida como el uso sistemático de los procesos artísticos de la creación en las expresiones artísticas actuales en todas las diferentes formas de las artes, como el modo primario de comprensión y análisis de la experiencia tanto por parte de los investigadores como de las personas implicadas en los estudios». (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 32; McNiff, 2008)

Por otro lado, Joaquín Roldán y Ricardo Marín Viadel añaden la definición de Susan Finley quien expone:

La indagación basada en artes tiene una posición única como metodología para una investigación radical, ética y revolucionaria que es futurista, socialmente responsable y útil frente a las desigualdades sociales. Gracias a la integración de múltiples metodologías utilizadas en las artes con la ética postmoderna de la participación, la orientación a la acción y una perspectiva políticamente definida sobre la investigación social [...] la indagación basada en las artes puede explorar múltiples, nuevos y diversos modos de comprender y de vivir el mundo. (Roldán y Marín Viadel, 2012, p.34; Finley, 2008)

Los esfuerzos por definir esta tendencia han sido numerosos y las claves de su definición no discriminan ninguna acepción, sino que aportan una visión más completa de los distintos matices característicos de esta línea metodológica.

Un punto común a todas las definiciones del término expresan el objetivo de usar los lenguajes artísticos como medio para dar cuenta de las investigaciones. Quizá la definición más explícita sea la de McNiff quien dice literalmente: «La *Investigación Basada en las Artes*

puede ser definida como el uso sistemático de los procesos artísticos de la creación en las expresiones artísticas actuales en todas las diferentes formas de las artes». (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 32; McNiff, 2008)

En ese sentido, podríamos preguntarnos ¿Cuáles son los formatos propios del lenguaje artístico que se implementan en este tipo de investigaciones?. Según Baron y Eisner, «la disponibilidad de nuevos medios posibilita la generación de nuevos conceptos y la creación de nuevas posibilidades» (Baron y Eisner, 2012, p. 5).

Este tipo de investigación fomenta la innovación en el uso de disciplinas artísticas como medios de exposición de resultados. La diversidad disciplinar en el ámbito de las artes es tremendamente amplio dando lugar a producciones del tipo: novelas, poesía, ensayos literarios, música, performance, producciones audiovisuales, fotografía, pintura, escultura, o instalaciones, entre otras.

Uno de los debates y de las preocupaciones más sobresalientes del entorno académico es ¿Cómo procedemos a la validación y evaluación de los resultados de las *Investigaciones Basadas en las Artes*?

Barone y Eisner (2012) especifican que, en este tipo de investigaciones, se usa «el juicio estético y la aplicación de criterios estéticos». Tiene sentido que si el resultado de una investigación es un objeto artístico, el modo indicado de validarlo sea aplicar los criterios de calidad propios del campo de conocimiento al que se inscribe.

Acorde con las ideas de Ricardo Marín Viadel (2005), los criterios de calidad de las investigaciones que utilizan esta metodología, su objetividad, veracidad, validación, verificabilidad, etc., corresponden a los criterios que se utilizan habitualmente para valorar la calidad de las principales obras de las artes visuales.

En definitiva, la *Investigación Basada en las Artes* es un modelo que pretende indagar en aspectos, hasta ahora no abordados, cuyos principios trascienden los métodos tradicionales en busca de nuevos horizontes de investigación para responder a los problemas de la coetaneidad desde las artes.

3. REFERENTES METODOLÓGICOS.

En este apartado, se desarrolla en paralelo el marco referencial metodológico y la influencia de las teorías y enfoques metodológicos a los que se adscribe esta investigación. Por un lado, en ámbito de las *Investigaciones Basadas en las Artes* [Arts Based-Research] y por otro, en de la tendencia *Autoetnográfica*.

El mapa conceptual [p. 94/95] sintetiza el marco referencial metodológico de este trabajo de investigación, tomando como guía seis ítems clave: antecedentes, figuras fundadoras, grupos y focos geográficos de de investigación, manuales y/o publicaciones de referencia, principales congresos, revistas y difusión y, finalmente se aportan tres ejemplos de trabajos que, al igual que éste, están en un terreno transdisciplinar entre las artes y la antropología. En el territorio de las *IBA*, Ricardo Marín Viadel (2005) argumenta de qué modo «Elliot Eisner había venido desarrollando estrategias docentes en sus cursos de postgrado y publicando sobre este tema desde 1977» (p. 249). Más de una década antes de que la oficialidad de la línea metodológica quedará avalada. Es por eso que Elliot W. Eisner es considerado una figura «fundadora» de esta tendencia.

En el entorno de los enfoques narrativos y autoetnográficos, uno de los trabajos pioneros que, de algún modo, se consideran inaugurales, fueron los elaborados a partir de 1986 por las componentes de:

La fundación de un grupo académico interdisciplinario denominado *The Personal Narratives Group* que en 1989 lanzó su primer libro (*Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*). Las editoras, de lo que luego se convertiría en una serie, señalan posteriormente que desde los primeros años de la década de 1990 surgieron claros esfuerzos por elaborar y apoyar la publicación de “contribuciones académicas que se aproximaran a la vida humana desde una perspectiva narrativa. (Mercedes Blanco, 2017, p. 71)

En este sentido, el nacimiento de las teorías feministas, tuvieron una gran repercusión en el desarrollo de las *narrativas personales* como la *autoetnografía*. Aunque hay diversas autoras relevantes en este ámbito, quizá la figura de Carolyn Ellis, por su amplia producción, sea considerada como una de sus principales exponentes y fundadoras.

Estas metodologías, o enfoques metodológicos si se quiere, se desarrollan ambos con especial interés en Estados Unidos. Los grupos principales que implementan estos métodos son: En *Investigación Basada en las Artes*; el grupo estadounidense formado por Tom Barone, Elliot W. Eisner, Patrick Diamond y Carol Mullen.

Y, en cuanto a la *narrativa autoetnográfica*, el equipo está compuesto por Norman Denzin, Carolyn Ellis y Arthur Bochner.

También en el entorno de las *IBA*, otros núcleos académicos destacados son: En Canadá, el grupo vinculado a la University of British Columbia, formado por Rita Irwin, Stephanie Springgay, Carl Leggo, Peter Gouzouasis y Graeme Sullivan. Y, dentro del contexto nacional español, podemos hablar de tres focos a nivel geográfico. En la Universidad de Granada; Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán, en la Universidad de Jaén; M. Isabel Moreno Montoro –quien actualmente forma parte del comité organizador del Congreso INSEA Baeza 2021– y, en la Universidad de Barcelona; Fernando Hernández Hernández.

Los tres grupos de investigación vinculados a la *Investigación Basada en las Artes* –Estados Unidos, Canadá y España– desarrollan indiferentemente distintos enfoques y teorías estrechamente relacionadas como: *Investigación Educativa Basada en las Artes* [Arts Based Educational Research, ABER], *A/R/Tografía* [A/R/Tography], *A/R/Tografía Social* [Social A/R/Tography] y *Metodología del Caminar* [Walking Methodology].

En cuanto a los métodos narrativos, encontramos tres tendencias principales que pueden diferenciarse y que se desarrollan en tres núcleos diferentes:

En Canadá, cuyo enfoque es *Narrative Inquiry* o *Investigación Narrativa*, desarrollada por el grupo de investigación compuesto por Jean Clandinin, Michael Connelly, Estefan Andrew y Vera Caine.

En Inglaterra, su enfoque es *Narrative Research* o *Investigación Narrativa* –su traducción en español genera a menudo confusión, impidiendo la especificación de su referencia y diferencia con la *Narrative Inquiry*–. Su grupo lo forman Molly Andrews, Corinne Squire y María Tamboukou principalmente aunque también trabajan con Catherin Kohler Riessman.

Y, por último, como ya se ha dicho, el grupo localizado en Estados Unidos, formado por Denzin, Bochner y Ellis, quienes lideran el enfoque llamado, literalmente, *Autoethnography* o *Autoetnografía*.

Estos grupos de investigación, junto a otros existentes, se reúnen para debatir sobre sus investigaciones y el desarrollo de sus enfoques metodológicos en diversos congresos alrededor del mundo, de los que citaré dos, que considero fundamentales. En el ámbito de las artes, el Congreso internacional de INSEA [International Society for Education through Art] y en el campo de las narrativas personales el *Congreso Internacional de Investigación Cualitativa*.

Los principales manuales o publicaciones de carácter divulgativo de estas tendencias metodológicas, que han sido tomados como referencia en esta investigación, son:

En *Investigación Basada en las Artes*:

Uno de los primeros manuales escrito en 1997 –como referencia Ricardo Marín Viadel (2005)–, por Le Pierre y Zimmerman titulado *Research Methods and Methodologies for Art*. El libro escrito por Shaun McNiff en 1998 titulado *Arts Based Research*. *The Postmodern Educator. Art-Based Inquiries and Teacher Development* escrito por P. Diamond y C. Mullen y publicado en 1999. Y el volumen que Eisner y Day publicaron en 2004 con el título *Handbook of Research and Policy in Art Education*. Pero, uno de los principales manuales de referencia actuales ha sido el libro *Arts Based Research* de Tom Barone y Elliot W. Eisner, publicado en 2012. Junto con, *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación* de Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán y, de los mismos autores, el libro titulado *Ideas Visuales, Investigación Basada en Artes e Investigación Artística* publicado en 2017.

Sobre metodologías cualitativas orientadas a la producción de narrativas autoetnográficas, las principales referencias de este trabajo son:

Handbook of Qualitative Investigation, publicado por Denzin y Lincoln en 1994 y posteriormente re-editado en 2012 con el título *Manual de Investigación Cualitativa* compuesto por cinco volúmenes: vol.1. *El Campo de la Investigación*, vol.2. *Paradigmas y Perspectivas en Disputa*, vol.3. *Las Estrategias de Investigación Cualitativa*, vol.4. *Métodos de Recolección y Análisis de Datos* y vol.5. *El arte y la Práctica de la Interpretación, la Evaluación y la Presentación*.

Algunos referentes específicos sobre narrativas biográficas y autoetnografía, son: por un lado, el libro de Denzin publicado en 1989 con el título *Interpretative Biography* y las publicaciones de Carolyn Ellis; *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, 2016 y *Autoethnography*, 2014.

Además de los manuales, otros medios de divulgación habituales son los artículos académicos publicados en revistas específicas. Existen multitud de revistas de las que he seleccionado las que entiendo como principales en cada ámbito.

Sobre *Investigación Basada en las Artes: International Journal of Art and Design Education, International Journal of Education & the Art, Studies in Art Education, Visual Art Research, Journal of Aesthetic Education, o Arte, Individuo y Sociedad*, en el entorno nacional.

Sobre antropología y etnografía: *Journal of Contemporary Ethnography, Journal of Ethnography Theory, Ethnography, Journal of Ethnographic Theory, Journal Sociolomics, Visual Ethnography, Studies in Educational Ethnography, Journal of Ethnography Theory, Visual Anthropology Review, Visual Studies, Visual Anthropology* o *Gazeta de Antropología*, en el contexto nacional español.

Por último, me gustaría comentar tres ejemplos que considero, sino no los únicos, sí los idóneos para dar muestra de algunas investigaciones cuyo nexos común es el enfoque transdisciplinar entre arte y etnografía.

En primer lugar, el ya emblemático trabajo de la antropóloga Margaret Mead y el fotógrafo Ken Heyman titulado *Family* y publicado en 1965.

Este libro es una etnografía del ciclo de la vida del ser humano en el entorno familiar. El volumen está dividido por diferentes capítulos que muestran las diferentes fases de la vida del ser humano y la familia con los títulos: *madres, padres, abuelos, familias, hermanos y hermanas, el niño fuera de la vista del adulto, amigos y adolescencia*. Cada capítulo está precedido por textos etnográficos de la autora, que muestran sus reflexiones con un estilo metafórico y poético.

En segundo lugar, y quizá más conocido en el entorno del Arte, el trabajo de Sophie Calle, titulado *The Address Book* publicado en 2012. Algunos críticos argumentan que el trabajo de la artista tiene un toque «voyeur», pero desde mi perspectiva, se trata de un trabajo más cercano a las investigaciones antropológicas que se implementan bajo las visiones postprocesuales más radicales.

En palabras de la artista:

Encontré una libreta de direcciones en la Rue des Martyrs (...) Me pondré en contacto con las personas cuyos nombres estén anotados. Les diré: “Encontré una libreta de direcciones en la calle por casualidad. Tu número estaba en él. Me gustaría conocerte.” (...) Así conoceré a este hombre a través de sus amigos y conocidos. Intentaré descubrir quién es sin siquiera conocerlo. (Sophie Calle, 2012)

Sophie Calle, en esta obra, sigue las pistas que contiene en una libreta de direcciones que encuentra en la calle hasta dar con el propietario y comienza a seguirlo a través de su familia, amigos, amantes y conocidos.

El volumen incluye las reflexiones textuales del proceso y fotografías que la autora realiza durante su indagación.

Por último, y en sintonía con el trabajo de Calle, está el trabajo de Paco Gómez titulado *Los Modlin* y publicado en 2018. Se trata de una obra literaria –próxima a la novela etnográfica– en la que el fotógrafo re-construye la historia hipotética de una pareja de artistas cuyo apellido es *Los Modlin*, a partir de una colección de fotografías que encuentra en la basura en el barrio de Malasaña, Madrid.

Todos estos trabajos confluyen en esta investigación e influyen aportando una mirada bifocal y antagónica que se discute entre la consideración de lo que es verdad o ficción, arte o antropología, juego o investigación.

4. CARACTERÍSTICAS DE LA METODOLOGÍA.

Las características de la metodología de *Investigación Basadas en las Artes*, aunque podría considerarse un enfoque o una línea dentro de las metodologías cualitativas de investigación, cuentan con características particulares, que lejos de discriminar los fundamentos cualitativos, son compatibles con ellos.

Autores como Marín Viadel (2012), identifican ese modelo como integrante de un nuevo paradigma, pero con señas de identidad propia. En ese sentido, las características de la *Investigación Basada en las Artes* pueden sintetizarse en cinco rasgos distintivos:

1. Se apoya en procedimientos y experiencias artísticas (literarias, visuales, performativas, musicales) para comprender y dar cuenta de otros fenómenos sociales. Es decir, utiliza los lenguajes artísticos como formato y medio de (re)presentación de los resultados de una investigación. Posibilitando la comprensión del objeto artístico como resultado de una investigación.
2. No pretende dar una afirmación proposicional sobre un tema, sino que, según Eisner y Baron (2012), «intenta crear una percepción de situaciones cuya utilidad se prueba cuando se aplican estas ideas para comprender lo que se ha abordado en la investigación» (p. 3). Las investigaciones no buscan aportar una solución objetiva al problema sino que plantean una acción reflexiva y de apertura hacia nuevos cuestionamientos.
3. Su propósito es ampliar las concepciones no sólo de las herramientas que se pueden utilizar para representar el mundo, sino aún más redefinir y especialmente ampliar el paraguas conceptual que define el significado de la investigación en sí, de acuerdo con Barone y Eisner (2012). Pretende trascender las limitaciones de la comunicación discursiva para dar cuenta de la experiencia que de otro modo no sería accesible.
4. La capacidad metafórica de las formas artísticas potencian la existencia de múltiples significados, en relación a las obras que constituyen el conjunto de la investigación. Consecuentemente, «se enfatizan las cualidades estéticas de la forma de (re)presentación que se utiliza para la presentación de los resultados». (Marín Viadel, 2005, p. 250)
5. Defiende el pluralismo metodológico y la combinación de distintos modos de indagación.

Se aporta una caracterización genérica y abierta, teniendo en cuenta que cada investigación –por la flexibilidad del modelo metodológico– especificará, a lo sumo, sus propias características. Sobre la implementación del método y sus particulares características se hablará en el capítulo: *La Arqueología de los espacios rurales familiares: un paradigma propio*.

5. OBJETO DE ESTUDIO: SUJETOS Y CONTEXTOS.

El objeto de estudio se focaliza en el núcleo familiar más próximo del sujeto investigador. El contexto, o los diferentes contextos físicos, y los sujetos que lo habitan son el principal objeto de estudio. El entorno de investigación se presenta como un cosmos espacial que incluye varios espacios significativos asociados a la actividad de la vida familiar.

Como se puede ver en el mapa conceptual [p. 96/97] dicho entorno comprende dos niveles espaciales: el macro y el micro.

El nivel macro se corresponde a los espacios comunitarios, propios de la esfera pública social. Jerarquizando estos espacios de mayor a menor densidad de población estaríamos enmarcando la investigación en el entorno: por un lado, de la Comunidad Autónoma de Castilla La-Mancha, dentro la provincia de Albacete, en la localidad de Munera y, por otro lado, en la Comunidad Autónoma de Andalucía, en concreto, en la localidad de Genalguacil que pertenece a la provincia de Málaga.

Munera y Genalguacil, de unos 3500 y 400 habitantes respectivamente, son los principales contextos de estudio del nivel macro-comunitario. Es necesario aclarar que la mayor parte de la investigación se ubica en Munera –mi pueblo natal–, aunque en Genalguacil se desarrolló el último proyecto de producción.

El nivel micro, está enfocado a aquellos espacios de carácter doméstico y habitacional que se encuentran dentro de lo que podríamos denominar, la esfera social privada.

Los micro espacios acotados corresponden a viviendas, como he dicho anteriormente, vinculadas al nexo familiar, excepto en el caso del último proyecto realizado en la localidad de Genalguacil, donde se propone un espacio ajeno como objeto de investigación.

Estos espacios son:

1. *La Casa de Magdalena*: donde se analizan principalmente dos microespacios: primero, *Los Cajones* y, después, *El desván*.
2. *El Cuarto Juan de Mata*: el complejo comprende todos los espacios habitacionales y los alrededores de la aldea que incluye un fragmento de la ruta trashumante *Los Serranos*.
3. *El Horno de María*: en concreto la casa y el horno
4. *La Casa de Fulanita* y la casa de Antonia.

Todos los microespacios son viviendas personales, pero en algunos casos, también son entornos de desarrollo profesional. *El Cuarto Juan de Mata* es una aldea donde se desarrollaba la labor del pastoreo y *El Horno de María* es una panadería artesanal.

Parte II. Excavación

Estos contextos son parte de la herencia material familiar. Cada espacio pertenece o pertenecía a un familiar concreto. Las y él propietario se han convertido en los personajes de las narrativas y en los sujetos de estudio de la investigación.

Magdalena Carrizo Blázquez –mi Lola–, Juan Morcillo Martínez –el abuelo–, María Rozalén Piñero –la yaya– y Antonia Moreno Gómez –La Española– son los personajes principales de esta historia de vida, en el que cuento su historia a través de una mirada autoetnográfica.



Varea, A. (2021) *Contextos de estudio*. Par visual compuesto por dos citas visuales [capturas de pantalla]: arriba, Google Maps (2021a)[Fotografía cenital del pueblo de Munera. Airbus. Maxar technologies.] y, abajo, Google Maps (2021b) [Fotografía cenital del pueblo de Genalguacil. Instituto de Cartografía 355a de Andalucía. Maxar technologies].

6. TÉCNICAS DE OBSERVACIÓN Y RECOGIDA DE DATOS: INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS.

Mi abuelo Juan tenía una huerta en la orilla del río Córcoles. Necesitaba agua y cavó un pozo. Ese agujero con agua era el centro de mi atención. Era mágico: sacamos agua todos los días, pero el nivel del agua era siempre el mismo. Mi abuelo decía: «el agua nace del suelo, por eso no se acaba». Increíble...

No sólo era mágico porque tenía agua infinita, también lo era porque el pozo era el hogar de la Cutimaña. La Cutimaña –como decían– era una especie de ser mitológico con la fisicidad de una mujer que cogía a los niños y las niñas que se asomaban al pozo y los arrastraba a vivir bajo el agua. Ella siempre estaba escondida. De pequeña jugaba a buscarla, quería pillarla “in-fraganti”, de hecho, creo que una vez pude verla.

El pozo era un motivo para presumir, uno de esos lugares que densifica el aire de su alrededor y te hace percibir su ferocidad sagrada, como cuando entras a una iglesia.

El pozo de mi abuelo Juan estaba dividido en dos partes por un muro de cemento. Medio pozo quedaba dentro de un cuartucho para los aperos de trabajo y sólo uno de sus semicírculos podía verse desde fuera.

Supongo que mi abuelo pensó que debía dejar su pozo entornado, por si alguien pasaba muerto de sed. Creo firmemente que tuvo ese pensamiento porque, junto al pozo, siempre había un cubo de goma negro atado a una trenza de cuerda muy larga que quedaba sujeta por un nudo a una anilla metálica que se encontraba fijada en la pared. De ese modo, todo el que pasaba por delante del pozo de mi abuelo Juan podía beber agua si tenía sed.

Ese cubo de goma, era tan viejo que su superficie parecía deshilachada. Era un objeto preciso, no suficiente sino ideal. Cuando pienso sobre qué es un instrumento de investigación, no puedo evitar acordarme que quizá aquel cubo fue mi primer instrumento de investigación.

6.1. LAS FUENTES DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Los procesos de investigación se encargan de recolectar información concreta y de percibir las características de los eventos. Estas características, son clasificadas, categorizadas e interpretadas en función a una serie de reglas o convenciones previamente establecidas. Las técnicas de observación y recolección de datos y los instrumentos de investigación forman parte de ese conjunto de reglas. Su sistematización es similar a la de un juego –si queremos hacer una analogía– Responder a la hipótesis es el propósito del juego, para ello se debe seleccionar y analizar la información adecuada que responda a las cuestiones de investigación. De las técnicas e instrumentos depende la calidad de la información y la posibilidad de dar respuestas.

En el mapa conceptual [p. 98/99] se clasifican los distintos agentes que han intervenido en el proceso de recolección de datos. En él se especifican la selección de fuentes de información, las técnicas de observación y recolección de datos, los instrumentos utilizados, el tipo de información extraída, los sistemas de sintetización y análisis de los datos y, por último, los formatos de presentación de los resultados.

De este modo, se puede tener una visión holística de todo el proceso de investigación, y entender porqué han sido estos y no otros los instrumentos utilizados y qué relaciones se establecen entre el tipo de datos recolectados y el formato de (re)presentación de los resultados.

Las fuentes de recolección de datos han sido clasificadas en dos: 1. Las fuentes primarias; vinculadas a la búsqueda de información en contextos cotidianos extraoficiales a través del trabajo de campo y a la actividad práctica de la investigación y 2. Las fuentes secundarias; más próximas a la recolección de información teórica avalada por instituciones.

6.1.1. LAS FUENTES PRIMARIAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

Los registros de información que se han utilizado incluyen dos categorías: los registros personales y los registros biográficos.

Los registros personales incluyen el tipo de datos que provienen de la herencia material. Podría definirse como «cualquier tipo de registro no motivado o incentivado por el investigador durante el desarrollo de su trabajo, que posee un valor afectivo y/o simbólico para el sujeto analizado» (Pujadas, 2002, p.14).

En este caso, al ser un trabajo autoetnográfico, los sujetos analizados forman parte del entorno familiar e incluyen al sujeto investigador. Así, el valor afectivo y la motivación por el tipo de registro personal es también del sujeto investigador.

En este tipo de registros encontramos subfuentes de información como: mobiliario, correspondencia personal, fotografías personales, artefactos personales, diarios personales... Los instrumentos utilizados para la extracción de esa información han sido, en el caso que nos ocupa, la fotografía documental, el video-documental y, con especial interés, los objetos personales –instrumento esencial que, posteriormente, se transforma en material escultórico–.

Se trata, por tanto, de un tipo de recurso físico cuyo contexto original son los espacios seleccionados como objeto de estudio de esta investigación –los cajones, el desván, la aldea, el horno y la casa de Fulanita– a los que llamaremos yacimientos o *espacios heredados*. El modo de recolección de estos datos es de especial relevancia ya que se ha sistematizado una estrategia propia de sintetización y análisis de datos. Esta propuesta, por su complejidad y extensión, se explica en profundidad en el capítulo 4: *La Arqueología de los espacios rurales familiares: un paradigma propio*. A este sistema de recolección y análisis lo llamaremos «arqueología del objeto».

Los instrumentos que se han implementado para la extracción de información relevante a través de los registros personales –objetos, fotografía documental y video-documental– funcionan como herramientas para estructurar un instrumento más complejo, cuya función ya no es la de recolectar sino la de sintetizar y analizar: la *instalación artística*. La *instalación* tendrá una doble función: por un lado funciona como instrumento y por otro como formato de presentación de los resultados: la obra de arte.

Los registros biográficos, son aquellos registros cuya información es obtenida por el investigador a través de la entrevista. Este tipo de datos provienen de la herencia oral –del investigador y de los sujetos de investigación–.

Las subfuentes de información son, en este caso, los *relatos de vida* –únicos, cruzados o paralelos–, los registros anecdóticos, y la observación participante no estructurada –el sujeto investigador es nativo–.

Los instrumentos de investigación implementados para recabar este tipo de datos han sido: entrevistas semi-estructuradas, entrevistas no estructuradas, conversaciones cotidianas, anécdotas documentadas mediante audio-grabaciones y video-entrevistas.

En ese sentido, los recursos obtenidos son de tipo oral y anecdótico cuyo contexto de estudio no es físico, sino que se extrae del contexto memorístico autobiográfico del sujeto investigador y de los sujetos investigados: se trata de la memoria de los sujetos. El principal modo de extracción es el sistema conversacional. Del mismo modo que los instrumentos utilizados para la obtención de datos de los registros personales, los instrumentos utilizados en la obtención de datos de los registros biográficos convergen hacia un instrumento más complejo que sintetiza y analiza los datos. En este caso se trata de la

conversación. La conversación también tendrá una doble función: como instrumento de síntesis y análisis de datos y como formato de presentación de resultados: *el relato de vida*.

6.1.2. LAS FUENTES SECUNDARIAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

La información obtenida de estas fuentes proviene de un solo tipo de fuente: Los registros institucionales oficiales, aportan datos de carácter teórico que sirven para justificar y fundamentar los resultados de la investigación en relación al marco teórico al que se adscribe y a la obtención de datos de carácter oficial como los archivos municipales, autonómicos o estatales.

Las subfuentes consultadas han sido; en relación a la academia: bases de datos, bibliotecas físicas o virtuales, museos, revistas académicas y exposiciones y, en relación a los archivos oficiales: catastros, registros de propiedad, archivos fotográficos.

En función de cada subfuente los instrumentos adecuados para la indagación han sido: libros teóricos, obras de arte, artículos académicos, catálogos de exposición y mapas cartográficos, escrituras de propiedad y fotografías de archivo.

Los datos obtenidos han servido para fundamentar la construcción del discurso de la investigación a través de sus referentes teóricos.

Los instrumentos implementados han condicionado las técnicas de observación y el tipo de datos obtenidos. Cada fuente de recolección –primaria o secundaria– ofrece distintos registros de los que se han obtenido tres tipos de resultados:

1. De los registros personales, la *instalación*: obra de arte.
2. De los registros biográficos, la conversación: *relato de vida*.
3. De los registros institucionales oficiales: *teoría*.

La conjunción de los tres resultados de indagación conformarán el resultado final: Una *historia de vida: Autoetnografía*.

Por otro lado, los instrumentos se han clasificado en tres categorías según su función: instrumentos de recolección de información, instrumentos de síntesis y análisis e instrumentos utilizados en la elaboración del informe final de la tesis.

6.2. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.

Los instrumentos de recolección de información son los referidos a aquellos cuya función ha sido implementada en el desarrollo procesual de recabación de información.

INSTRUMENTOS UTILIZADOS PARA LA OBTENCIÓN DE DATOS DE LAS FUENTES PRIMARIAS.

6.2.1. OBJETOS PERSONALES.

En el ámbito epistemológico de la arqueología y la antropología, los objetos y sus aspectos simbólicos han desempeñado un papel crucial en el estudio de la cultura material.

Según la definición de Hodder:

Los artefactos se entienden como cargados de significado, como símbolos, y, por tanto, los actores sociales los pueden manipular de forma activa para alcanzar ciertos fines, como adquirir o legitimar estatus, alcanzar el poder, marcar la identidad étnica, negociar el yo individual o definir el género. (Ruibal, 2017; Hodder 1982)

De acuerdo con su definición, los objetos pueden reflejar características propias de cada cultura. Pero, la selección de estos es de vital importancia, pues lo que se busca del objeto es información relevante y, no es igual de significativo un palillo usado que un rosario. Por eso, los objetos que se proponen como instrumentos, siguen las directrices conceptuales de los «core object» o «objetos nucleares». Ernst Boesch define un objeto nuclear (core object) como «aquel que, por sus usos y conexiones rituales, parece ser vital para la auto-definición de una cultura». (Ruibal, 2017; Ernst Boesch, 1991)

Los objetos personales nos aportan información sobre el objeto de estudio –sujetos y contextos– y, en esta investigación, no sólo son utilizados como instrumentos de recolección de datos sino también como material de elaboración de las obras artísticas –items semánticos– que ayudan a construir el discurso conceptual y formal de la obra instalativa.

6.2.2. FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL.

La fotografía ofrece información relevante sobre un suceso, situación, objeto o forma que servirán como referencia para formular una solución que resuelva una problemática, un producto que satisfaga una necesidad o encontrar respuestas a un caso en específico.

En el caso concreto de esta investigación su uso ha cumplido dos objetivos: el primero, documentar los contextos de estudio y crear un archivo de imágenes para posteriormente ser analizadas y tomar como referencia y, el segundo: cumpliendo una doble función: por un lado, como medio de representación de los resultados de la investigación –documentación de las *instalaciones*– y como creaciones en sí mismas.

6.2.3. VIDEO DOCUMENTAL.

La utilización de los medios audiovisuales, en concreto del video, como instrumento de investigación, ha sido utilizada con un carácter meramente documental y no –como en

numerosos casos propuestos por la antropología visual— como un producto o creación. El video permite captar la realidad de un modo más preciso —indudablemente atravesado por la mirada subjetiva de quien graba—, y capta matices de la información que no son posibles con el uso de instrumentos de tipo textuales.

La información grabada ha sido utilizada como información visual a partir de la cual se han hecho posteriores análisis con diversos objetivos como, por ejemplo, el tipo de relaciones sociales que se establecen entre las personas o descripciones de lugares, entre otros. Se trata de un medio de observación que permite al investigador, no perder detalle de aquello que enfoca dentro del marco cinematográfico y, a la vez, ofrece a éste la posibilidad de verse a sí mismo actuando en el entorno de interacción.

6.2.4. OBSERVACIÓN PARTICIPANTE NO ESTRUCTURADA (NATIVA).

La observación, aunque algunos investigadores la incluyan como instrumento, en esta investigación está considerada como una subfuente de recolección de datos de las que derivan los instrumentos propuestos a continuación. Pero creo necesario hacer algunas aclaraciones sobre el hecho de observar aplicado a esta investigación concreta ya que suponen algunos matices diferenciales.

Según Elisa Camacho (2015) «la observación permite obtener información sobre los fenómenos o acontecimientos tal y como se producen» (p. 26). La observación permite extraer información que el sujeto investigado no aporta directamente en entrevistas o conversaciones verbales. En la observación es el propio investigador quien recoge, y por tanto selecciona, la información. Se trata de un proceso de interpretación de la percepción del observador-investigador.

En la mayoría de investigaciones cualitativas de corte más riguroso, la observación consiste en un proceso estructurado que se configura mediante una planificación concreta. En este caso, se trata de una estrategia de observación diferenciada y no estructurada.

Este tipo de observación es de carácter memorístico, cuya fuente principal de información es el contexto memorístico del sujeto investigador combinada con la de los sujetos investigados. La información memorística extraída proviene de la experiencia del investigador como nativo del contexto de estudio. El hecho de que el sujeto investigador sea nativo del contexto a estudiar, contribuye a recabar información de primer orden, la interpretación no depende de los ojos de un «otro ajeno», sino que el sujeto investigador también forma parte del objeto-sujeto investigado.

Los datos recabados en este proceso son contrastados con otro tipo de datos como los *relatos de vida*, —contados por otros sujetos del entorno familiar—.

La observación, tal como ha sido aplicada en esta investigación, ha acotado un periodo de tiempo extenso que se inicia desde que tengo consciencia para recordar un hecho hasta nuestros días.

6.2.5. ENTREVISTAS.

La entrevista es «una conversación, es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas». (Denzin y Lincoln, 2004, p. 643)

Esta definición, un tanto general, recoge la esencia del acto de entrevistar. En investigación cualitativa existen varios tipos de entrevista: que van desde su planificación más estructurada a un enfoque más abierto.

Por las peculiaridades de esta investigación se ha optado por un tipo de entrevistas más flexible. Es el caso de:

6.2.5.1. ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS.

En las entrevistas semiestructuradas existe un planning previo, aunque no estricto. El investigador prepara un guión sobre los temas que considera oportunos tratar. A diferencia de las entrevistas estructuradas, el entrevistador es un agente activo en la conversación, donde puede intervenir aportando sus opiniones, matizando sus respuestas e incluso reconduciendo la conversación a través de preguntas inesperadas.

De la capacidad, por parte del entrevistador, de enlazar los temas, las respuestas y las nuevas cuestiones que surjan de manera natural en la conversación, dependerá la calidad de la información obtenida.

La entrevista semiestructurada, fue un instrumento esencial en el proyecto *La Casa de Fulanita*. El primer encuentro con Antonia «La Española», fue a través de una entrevista semiestructurada. Se puede ver la entrevista completa en [p. 655]

6.2.5.2. ENTREVISTAS NO ESTRUCTURADAS O ABIERTAS.

Las entrevistas no estructuradas han sido el 90% del tipo de entrevistas que se han utilizado en la interacción con los sujetos de estudio de esta investigación.

Taylor y Bogdan entienden la entrevista como reiterados encuentros cara a cara entre el entrevistador y los informantes, dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal y como las expresan con sus propias palabras:

En este tipo de entrevistas el investigador es el instrumento de la investigación y no el protocolo o formulario de la entrevista. Su rol implica no sólo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas. Requiere de muchos encuentros con los informantes, el avance es muy lento, trata de aprender lo que es

importante para los informantes antes de enfocar los intereses de la investigación. La historia de vida o la autobiografía sociológica utilizan este tipo de entrevista. Y en todos los casos los investigadores establecen rapport (relación de intimidad, sintonía o comprensión) con los informantes gracias a los repetidos encuentros que tienen. (Taylor y Bogdan, 1984)

A la conceptualización que los autores aportan sobre la definición de este instrumento de investigación deben sumarse algunas particularidades más, que se dan en el caso de esta investigación.

Muchos de los datos utilizados en esta investigación han sido obtenidos de fuentes de información memorística; sobre *relatos de vida* que han sido extraídos, o bien a través de lo que los sujetos investigados cuentan o bien mediante la memoria del sujeto investigador. Esto quiere decir que las «entrevistas» tuvieron lugar en el transcurrir cotidiano del núcleo familiar y en un pasado más o menos cercano. En ese sentido, y destacando que no existía un propósito expreso sobre un objetivo definido previamente planificado, me parece más conveniente hablar de otro tipo de instrumento: la conversación cotidiana.

6.2.5.3. CONVERSACIÓN COTIDIANA.

Las entrevistas cualitativas, si bien utilizan la estrategia conversacional para la obtención de los datos, no son simples conversaciones. La previa planificación y el planteamiento de objetivos o definición de un tema son los elementos diferenciadores entre una entrevista no estructurada y una conversación cotidiana. Bajo mi punto de vista, la misma conversación podría ser una entrevista no estructurada y una conversación cotidiana, dependiendo únicamente del propósito y planificación del sujeto investigador.

Otras concepciones más laxas apuntan que:

La entrevista cualitativa se orienta a buscar la información personalmente apreciada por el interlocutor, quien se descubre a sí mismo y analiza el mundo social y los detalles de su entorno. Es de este modo que lo micro y lo macro se entrecruzan, y la interioridad y la exterioridad se presentan como elementos indisolubles del análisis social (Galindo, 1994). Al requerir la libre manifestación de sus recuerdos, creencias, expectativas y apreciaciones, es que se abren las puertas de la vida ordinaria al extrañamiento subjetivo de lo propio, y lo inconsciente del mundo de la vida se pone entre paréntesis siendo cuestionado a nivel de lo verbalmente manifiesto. (Ruiz, 2007, p.4)

No es necesario, en el caso de esta investigación, buscar un instrumento que nos «abra las puertas de la vida ordinaria» pues el sujeto investigador es nativo del contexto de estudio. De este modo, la manifestación de los recuerdos del investigador son datos de primer orden para la investigación. Las conversaciones cotidianas son el instrumento adecuado para este propósito.

6.2.6. ANÉCDOTAS.

Las anécdotas «son breves descripciones que hace el investigador de las conductas observadas en su objeto-sujeto de estudio en diferentes situaciones y que considera significativas en función de sus propósitos.» (Camacho, 2015, p. 26)

Se trata de fragmentos textuales breves, susceptibles de interpretación pero donde lo observado se cuenta lo más descriptivamente posible. Su propósito es el de hacer evidente algunas conductas significativas del objeto-sujeto investigado, que aportan información extra y permite un acercamiento más personal para el lector.

Estos fragmentos son intercalados entre el desarrollo teórico de la investigación y su disposición se ordena bajo criterios tan triviales como los que se dan en el momento en el que a una persona se le ocurre una anécdota dentro de una conversación. Expone los pensamientos íntimos del sujeto-investigador y establece una relación inconsciente –a priori, y posteriormente reflexiva– con el texto teórico. Un ejemplo es [p. 75].

6.2.6. AUDIO-GRABACIONES.

Los recursos de audio han sido instrumentos aplicados a la documentación de la entrevista. Permitiendo la revisión de los datos, su análisis y su posible transcripción.

INSTRUMENTOS UTILIZADOS PARA LA OBTENCIÓN DE DATOS DE LAS FUENTES SECUNDARIAS.

Los instrumentos implementados para la obtención de datos originales de las fuentes de información secundarias son tales como: bases de datos, libros, revistas especializadas, artículos académicos, catálogos de exposición y obras artísticas referentes, en cuanto a recursos teóricos. Y mapas cartográficos, escrituras de propiedad o fotografías de archivo en cuanto a documentación institucional.

6.3. INSTRUMENTOS DE SÍNTESIS Y ANÁLISIS: LA INSTALACIÓN Y LA NARRATIVA AUTOETNOGRÁFICA.

Los instrumentos de síntesis y análisis son aquellos que han servido como herramientas para la creación artística. La peculiaridad de estos instrumentos es que tienen una triple función, son: herramientas de investigación, formatos de (re)presentación de resultados y obras artísticas.

El modo en el que se han implementado estos instrumentos ha sido desarrollado en profundidad en los capítulos: 5. *La Instalación: una definición por exclusión*, 6. *La instalación como instrumento de investigación* y 7. *Autoetnografía: el uso de los recursos biográficos y los textos vernaculares*.

6.3.1. LA NARRATIVA AUTOETNOGRÁFICA.

Este instrumento sintetiza toda la información recabada de las fuentes primarias biográficas: los *relatos de vida*, los registros anecdóticos y los datos originales de la memoria del sujeto investigador son analizados, sintetizados y presentados en *textos narrativos vernaculares*. Se trata de un instrumento de análisis de la herencia oral familiar.

6.3.2. LA INSTALACIÓN.

La *instalación*, por el contrario, es el instrumento a través del cual se analizan y sintetizan los datos extraídos de de las fuentes primarias de registros personales: los objetos personales son utilizados como elementos compositivos de las instalaciones. La *instalación* es un instrumento de análisis de la herencia material familiar.

6.4. INSTRUMENTOS PARA LA ELABORACIÓN DEL INFORME FINAL DE LA TESIS.

Por la naturaleza de esta investigación ha sido necesario categorizar los instrumentos en tres grupos según la adecuación de su implementación. En este último grupo se incluyen exclusivamente aquellos que han servido para la elaboración del informe final de la tesis. No son instrumentos de recolección de la información sino de organización de los datos.

6.4.1. INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS CUALITATIVOS.

6.4.1.1. MAPAS CONCEPTUALES.

Los mapas conceptuales permiten la presentación del conocimiento y muestra los conceptos y sus relaciones a través de una jerarquía.

De acuerdo con Coffey, Hoffman, Cañas y Ford (2002) «es una herramienta que ayuda a facilitar la comprensión de las relaciones conceptuales y la estructura del conocimiento. A través de las proposiciones o palabras de enlace se van representando las relaciones significativas que se van entrelazando, además de presentarlo de forma visual, lo que simplifica el sistema o pregunta objeto de estudio» (Arellano y Santoyo, 2009).

A lo largo del informe de esta tesis se han presentado varios mapas conceptuales que sintetizan la información y la categorizan con el objetivo de clarificar los conceptos tratados en la teoría. Se puede ver un ejemplo en [p. 98/99]

6.4.1.2. CITAS TEXTUALES.

Las citas textuales, aunque parece obvio, son un instrumento de investigación cuya aplicación es necesaria y de cierta obligatoriedad dentro del entorno académico investigador. Su función fundamenta y justifica cualquier investigación contrastando o estableciendo analogías con otras teorías asumidas y/o validadas por el campo epistemológico al que se adscribe.

Además, aportan rigor científico y solidez intelectual y facilitan el hecho de compartir y rastrear la teoría.

Uno de sus propósitos es el de visibilizar la autoría y la no apropiación de conocimiento y a favor de la ética profesional.

6.4.2. INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS PROPIOS DE LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES.

En el ámbito de la *Investigación Basada en Artes*, uno de los centros de interés más importantes es el desarrollo de instrumentos y técnicas en investigación apropiados para resolver sus necesidades específicas.

Disponer de instrumentos de investigación específicos que sean capaces de presentar los datos visuales de una investigación de carácter transdisciplinar, como es el caso, es indispensable. La elección de instrumentos basados en las artes para la presentación de ideas visuales deben tener en cuentas dos cuestiones:

- (1) las funciones que el instrumento va a cumplir en el informe de investigación; y (2) el 'estilo' visual con el que el instrumento elegido representará las ideas. Cada Instrumento de *Investigación Basado en las Artes Visuales* organiza las imágenes teniendo en cuenta las relaciones conceptuales, poéticas y estéticas que se establecen entre ellos. Las diferentes funciones que las ideas visuales deben cumplir en un informe deben encontrar la forma argumental adecuada. (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 46)

Durante el proceso de investigación se han implementado los siguientes instrumentos, definidos por los autores Marín Viadel y Roldán (2017) en su libro *Ideas Visuales. Investigación Basada en las Artes e Investigación Artística*:

6.4.2.1. FOTO INDEPENDIENTE.

Una fotografía independiente puede definirse, según los autores, como:

Una Imagen Independiente se presenta aislada respecto de otros contenidos visuales del trabajo. Por tanto, su función y significado no se originan por su conexión con

otras imágenes, sino que dependen de sí mismas y del texto del título verbal, para exponer su contenido. Debe tratarse de imágenes atractivas, paradigmáticas, elocuentes y que controlen su significado de forma inteligente. Deben ser impecables e inequívocas, a la vez que no deben perder su capacidad evocadora. (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 49)

Un ejemplo del uso de la fotografía independiente en esta investigación sería la imagen que abre este capítulo [p. 52]. Aunque existe un nexo relacional entre el texto y la imagen, en ningún caso –que no sea conscientemente decidido– la imagen cumple una función «decorativa» de acompañamiento, sino que aporta, junto al elemento textual, otro tipo de información esencialmente necesaria y significativa.

6.4.2.2. PAR FOTOGRÁFICO.

Un Par Fotográfico, referenciando a Marín Viadel y Roldán, son «dos fotografías que conforman una nueva unidad visual» (p. 70), cuyo origen emergió del «trabajo de análisis que Anne Whiston Spirn (2008) realizó sobre la obra de Dorothea Lange *An American Exodus* [Un éxodo americano] (c. 1939).» (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 70)

Y añaden:

Un Par de Imágenes Visuales es una unidad estructural básica de pensamiento visual, que está organizada con dos imágenes visuales (ya sean fotos, dibujos, mapas, esculturas o cualquier otro tipo de imágenes), que se vinculan entre sí de tal manera que llegan a construir una afirmación, un argumento o una demostración visual coherente y completa. La calidad visual y el significado de un Par de Imágenes Visuales son cualidades que corresponden al Par Fotográfico, como unidad semántica y visual y no dependen de la calidad o del significado de cada una de las imágenes por separado. Un Par de Imágenes Visuales puede estar compuesto con dos imágenes del mismo tipo, dos fotos, dos dibujos, dos vídeos o bien por una combinación de ellos. (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 71)

Se puede ver un ejemplo de par visual en [p. 6/7].

6.4.2.3. RESUMEN VISUAL.

Sobre este instrumento de investigación, argumentan Marín Viadel y Roldán (2017), que se trata de «la primera toma de contacto con los detalles y peculiaridades del problema que se pretende investigar tanto como con el enfoque metodológico que se adopta en la investigación.» (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 52)

Es un medio ideal para hacer una exposición sintética y visual de las ideas principales de algún tema. Se puede ver un modelo de resumen visual en [p.126/127].

6.4.2.4. FOTOENSAYO.

Este instrumento es uno de los más utilizados en esta investigación por ser, «el más versátil

de los *Instrumentos Basados en Imágenes*. Es especialmente útil cuando queremos presentar un trabajo en que son varios los procesos, las historias y los personajes porque el Fotoensayo tiene una gran capacidad descriptiva y narrativa.» (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 50)

Además:

El Fotoensayo permite asociar ideas conectando un número indeterminado de imágenes de muy diferentes formas y permite la inclusión de Citas Visuales. Es el tipo de instrumento visual que permite mayor control del significado porque puede organizar las imágenes en una dirección muy concreta: ya sea para describir un panorama y contextualizar la investigación, cuando se trata de conectar dos ideas de forma metafórica, o cuando se trata de contar historias y crear Narrativas Visuales, el Fotoensayo es un instrumento complejo y que permite multitud de con guraciones. (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 50)

La aplicación del Fotoensayo en la elaboración del informe de la investigación ha sido fundamental como el modo más idóneo de presentar las instalaciones como resultados.

6.4.2.5. CITA VISUAL LITERAL O FRAGMENTO

Del mismo modo que referenciamos textualmente las palabras de otros autores, las citas visuales sirven para referenciar la autoría de las imágenes.

Los autores explican:

Las Citas Visuales Literales o Fragmento son, probablemente, el instrumento distintivo de las Investigaciones Basadas en Artes Visuales. Las Citas visuales literales se usan, entre otras, para algunas de las siguientes funciones: (a) para demostrar que hay otros autores que han tratado visualmente la misma cuestión o que la han tratado de un modo semejante; (b) para incluir en nuestro discurso algunas ideas visuales necesarias para trabajar adecuadamente en nuestro problema de investigación; (c) para validar y justificar nuestras propias ideas visuales en las propuestas por el autor citado (refuerzo positivo); (d) para contraponer o diferenciar nuestras ideas con las del autor citado (contraste negativo); (e) para utilizar la estética de un creador visual como lógica argumentativa. (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 55)

Uno de sus ejemplos puede ser [p. 153].

6.4.2.6. CITA VISUAL INDIRECTA

Marín Viadel y Roldan (2017) la definen: «una cita visual indirecta es una referencia visual que ha sido alterada intencionadamente con un propósito conceptual» (p. 56).

6.4.2.7. SERIE FOTOGRÁFICA.

Según los autores, «las Series son instrumentos básicamente descriptivos que establecen relaciones visuales muy exactas y fácilmente reconocibles porque en cada fotografía se repiten los mismos elementos. La principal estrategia que utilizan las Series es la compara-

ción.» (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 52; Pinola Gaudiello y Roldán, 2014)
La serie fotográfica [p. 267] puede ser un ejemplo de este instrumento.

6.4.2.8. SERIE SECUENCIA.

Los autores argumentan sobre que las Series Secuencia:

Presentan sintéticamente las transformaciones visuales que sufren los objetos, los escenarios, y sus protagonistas tanto en el tiempo como en el espacio. Por eso son útiles cuando queremos describir las fases de un determinado proceso, cuando queremos analizar la naturaleza de los acontecimientos o queremos examinar los cambios que sufre una persona o escenario. (Roldán y Marín Viadel, 2017, p. 52)

Puede verse un ejemplo en [p. 267]

Aunque no han sido utilizados, existen otros tipos de instrumentos visuales de presentación de datos como: la hipótesis visual, el comentario visual, las medias visuales, los foto-diálogos o la tabla visual, etc.

El uso de instrumentos de investigación de herencia cualitativa junto a los propiamente artísticos o visuales, ha permitido una amplitud de posibilidades, dando lugar a un análisis más profundo y multifocal de los datos y sus modos de presentación.

6.5. VARIACIONES EN LOS INSTRUMENTOS: APORTACIONES.

En 2017, durante el desarrollo de la investigación que se corresponde con la producción incluida en el contexto de *El Desván*, se planteaba como hipótesis la posibilidad de que el objeto artístico funcionara como metonimia de la identidad cultural de una sociedad y de la posibilidad de construir un *Relato Visual* a través de él.

En el desarrollo de la investigación se propusieron instrumentos de investigación –herederos de los ya propuestos– que incluían modificaciones significativas necesarias para la exposición de los datos y resultados del trabajo.

Estas variaciones –expuestas por entonces como una intuición más bien inocente– han tomado, con el tiempo, cierta determinación y consistencia que me parece importante especificar.

Es necesario destacar, que no se proponen como nuevos instrumentos de investigación de tipo visual, sino como variaciones específicas de los ya propuestos cuya contribución, en ningún caso, es la de discriminar, sino la de ampliar significados junto con otros puntos de vista. Estas variaciones eran nombradas como *Relato Visual* y *Serie Panorámica*, términos propuestos por el doctor Ricardo Marín (2017).

6.5.1. EL RELATO VISUAL.

Los ejemplos de fotoensayos, hasta ahora revisados en otras investigaciones, aunque son diversos en sus composiciones, guardan algunos conceptos formales comunes, dos principalmente: 1. Normalmente pueden visualizarse de un solo vistazo, estos ocupan el pliego de una página y en él condensan la información –aunque utilicen composiciones más o menos creativas y estructuras variables–. 2. Las imágenes utilizadas son expuestas íntegras –aunque sean manipuladas y recorten un marco– la imagen conserva sus elementos contextuales.

En ese sentido, si bien es cierto que los Fotoensayos propuestos en esta investigación respetan los límites conceptuales de su definición, sin duda trascienden en la composición formal de su estructura.

La justificación de la variación de este instrumento responde a dos cuestiones: ¿cuál es la diferencia entre un *Fotoensayo* y un *Relato Visual*? y ¿existe alguna sistematización compositiva en su estructura?

¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE UN FOTOENSAJO Y UN RELATO VISUAL?

En 2017 argumentaba sobre el *Relato Visual*:

Se ponen en juego, básicamente, tres estrategias que provocan el hecho narrativo: (a) las variaciones de los tamaños de cada imagen o elemento, (b) los perfiles recortados de las figuras representadas, y (c) la composición de los elementos, tanto visuales como textuales en pliegos sucesivos. (Varea, 2017, p. 47)

Estas estrategias, junto a algunas más que propongo ahora, plantean los matices diferenciadores entre un Fotoensayo –los ejemplos hasta ahora dados– y un *Relato visual*. Retomaré de nuevo las estrategias anteriormente citadas para aclarar algunas cuestiones de manera más detallada y sumaré a estas las nuevas propuestas:

1. Variaciones en los tamaños de cada imagen o elemento: el tamaño de los elementos compositivos varía en función de la importancia del contenido conceptual que aportan.
2. Perfiles recortados de las figuras representadas: discriminación de la información contextual de la imagen mediante el recorte de perfiles de figuras concretas, con la intención de mostrar únicamente el objeto sin interferencias del espacio que lo envuelve.
3. Composición de los elementos, tanto visuales como textuales en pliegos sucesivos: a diferencia de los Fotoensayos el discurso visual se construye longitudinalmente en pliegos sucesivos. La información no se condensa en un soporte sino que coloniza una secuencia de soportes.
4. Los elementos sobrepasan los límites del pliego: las figuras –visuales o textuales– se cortan en los límites del papel, dejando visible aquellos fragmentos que aportan el significado que se quiere mostrar.

5. El blanco del papel es un elemento compositivo más en la configuración de la imagen, forma parte del *Relato Visual*, no es sólo un soporte.

Estas estrategias, provocan el hecho narrativo y enfatizan las relaciones de significados entre los diferentes elementos que componen el *Relato Visual*. Son los principios esenciales de diferenciación entre el Fotoensayo y el *Relato Visual*.

Es necesario subrayar que no se trata de hacer una diferenciación en contraposición entre estos dos instrumentos sino de aclarar los matices diferenciales para justificar las decisiones estéticas tomadas en esta investigación.

¿EXISTE ALGUNA SISTEMATIZACIÓN COMPOSITIVA EN SU ESTRUCTURA?

Se proponen varias estrategias compositivas que definen los diferentes esquemas narrativos utilizados para la presentación de los datos visuales en los *Relatos Visuales*.

El uso de estas estrategias compositivas surge como propuesta para resolver las dificultades representativas del objeto artístico tridimensional, dentro del formato bidimensional de presentación del informe final de la investigación –no hay que olvidar que los resultados de la investigación no son imágenes, son *instalaciones*: son objetos tridimensionales–.

La bidimensional de los medios representativos anulan al espacio tridimensional y limitan la experiencia de la audiencia negando la posibilidad de que estos puedan caminar entre las *instalaciones*, oler los espacios y/o experimentar otras sensaciones no visuales.

Quizá, en ese sentido, la función del *Relato Visual* integre, además de su capacidad narrativa, una función descriptiva importantísima que viene condicionada por los problemas representativos del espacio tridimensional y que lleva, como diría Maderuelo, a «raptar el espacio» del soporte –el libro– y a integrar el propio espacio tridimensional como elemento compositivo.

Por esas razones quizá el término más adecuado para este instrumento sea *Relato Visual Descriptivo*. Su objetivo final es «mostrar» descriptivamente cómo es ese espacio, ese objeto y evocar –en la medida de lo posible– una experiencia sensitiva más cercana en la relación entre audiencia-libro-obra.

6.5.2. LA SERIE PANORÁMICA.

La *Serie Panorámica* es un instrumento cuya función es la descripción de un lugar. Está compuesto por una imagen panorámica que se ubica en pliegos sucesivos. Para ver la imagen completa el sujeto que lo ve debe ir pasando las páginas del libro.

Este instrumento utiliza dos tipos de imagen: fotografía panorámica y fotografías 360° –cuyo aspecto visual deformado adopta el mismo aspecto panorámico que las anteriores–.

Ambos instrumentos surgen de las dificultades para representar el espacio tridimensional en informes de investigación bidimensionales. Esta cuestión es relevante y será tratada en profundidad en el apartado: *7. Formatos de (re)presentación y modelos de difusión: la muestra expositiva dentro del panorama autonómico andaluz de convocatorias artísticas*, en el capítulo 4.

7. ADECUACIÓN DEL ENFOQUE METODOLÓGICO.

La adecuación del enfoque metodológico está avalado por una cuestión fundamental que viene implícita tanto en propósito de esta investigación como en el objetivo de las *Investigaciones Basadas en las Artes*.

Según las ideas de Barone y Eisner:

La contribución de la *Investigación Basada en las Artes* no es que conduzca a afirmaciones de forma proposicional sobre estados de cosas, sino que aborda interacciones complejas y, a menudo, sutiles y que proporciona una imagen de esas interacciones de manera que las hacen notorias. En cierto sentido, la investigación basada en las artes es una heurística a través de la cual profundizamos y hacemos más compleja nuestra comprensión de algún aspecto del mundo. (...)

Intenta crear una percepción de situaciones cuya utilidad se prueba cuando se aplican estas ideas para comprender lo que se ha abordado en la investigación.

(Barone y Eisner, 2012, p. 3)

El motivo por el que este trabajo de investigación ha sido llevado a cabo no es aportar afirmaciones claramente objetivas, sino indagar nuevas formas de contar la experiencia del ser humano a través de la práctica artística.

La consideración de valorar al objeto artístico como un posible método, medio, instrumento y resultado conclusivo de una investigación, es la principal razón por la que éste, y no otro enfoque metodológico, es el indicado ya que demuestra la viabilidad de los resultados artísticos en investigación. Sus fundamentos epistemológicos afirman la posibilidad de elaborar una *Autoetnografía visual y literaria*.

Además, la adecuación metodológica está fundada en la principal diferencia entre *Investigación Artística* e *Investigación Basada en las Artes*. De tal modo que abordar los problemas de otras áreas de conocimiento y de otros problemas de investigación, tradicionalmente restringidos a otras disciplinas, mediante los lenguajes artísticos y no abordar exclusivamente las cuestiones autorreferenciales del campo artístico, como en este caso la autoetnografía, es decisivo en la adecuación del uso de la metodología de *Investigación Basada en las Artes*.

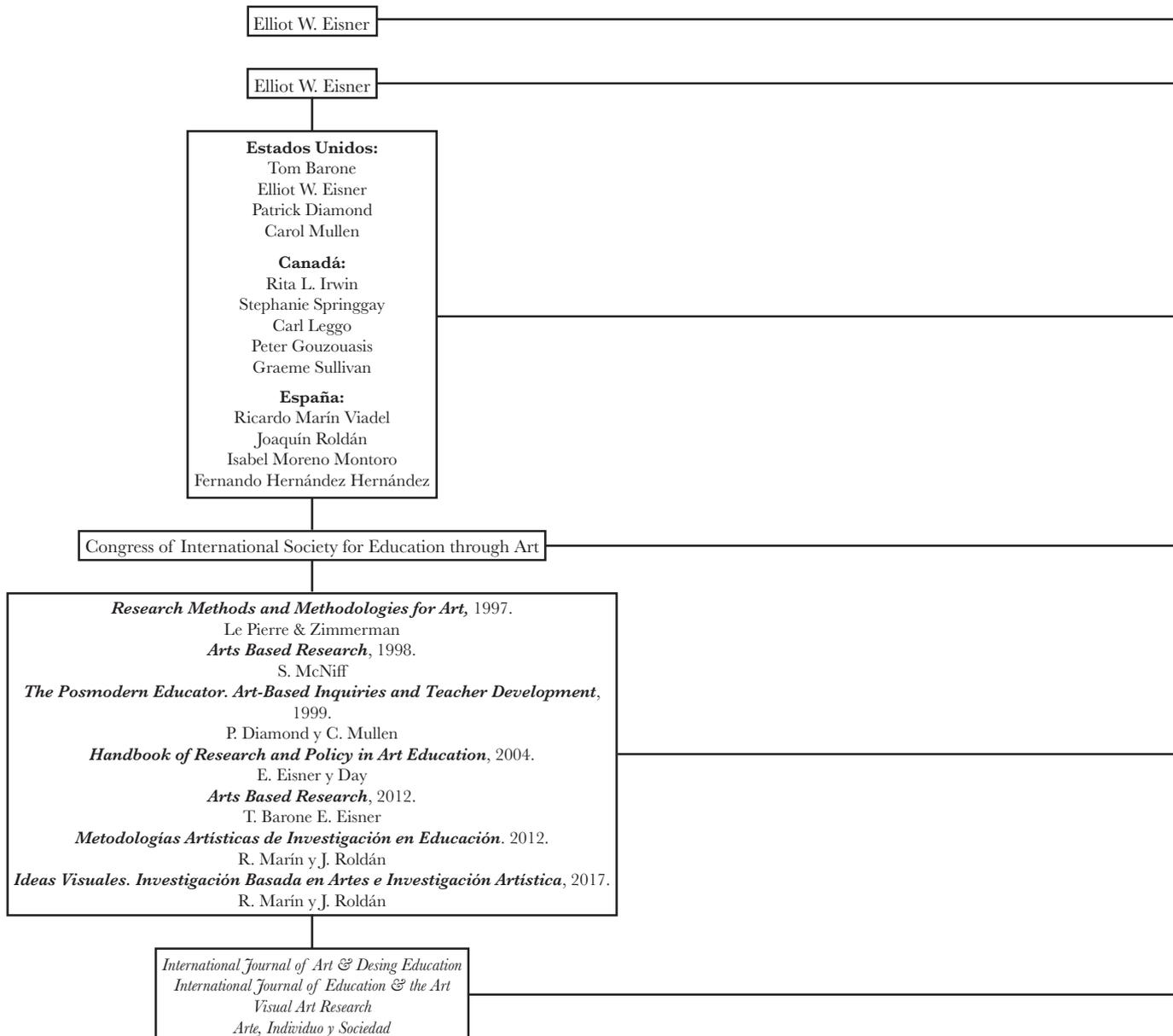
Espacios heredados. Metodología

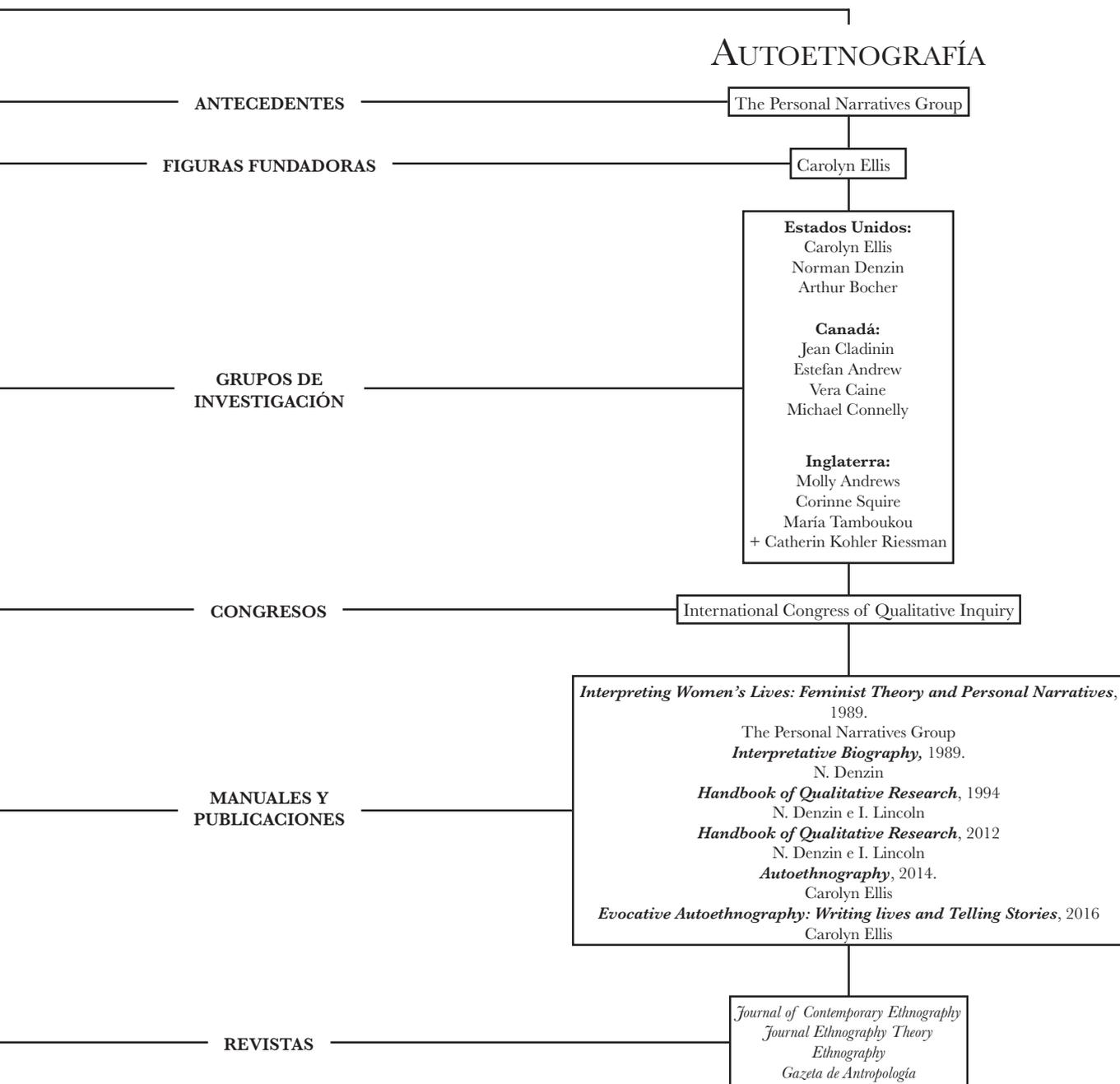
MAPAS CONCEPTUALES

METODOLOGÍA

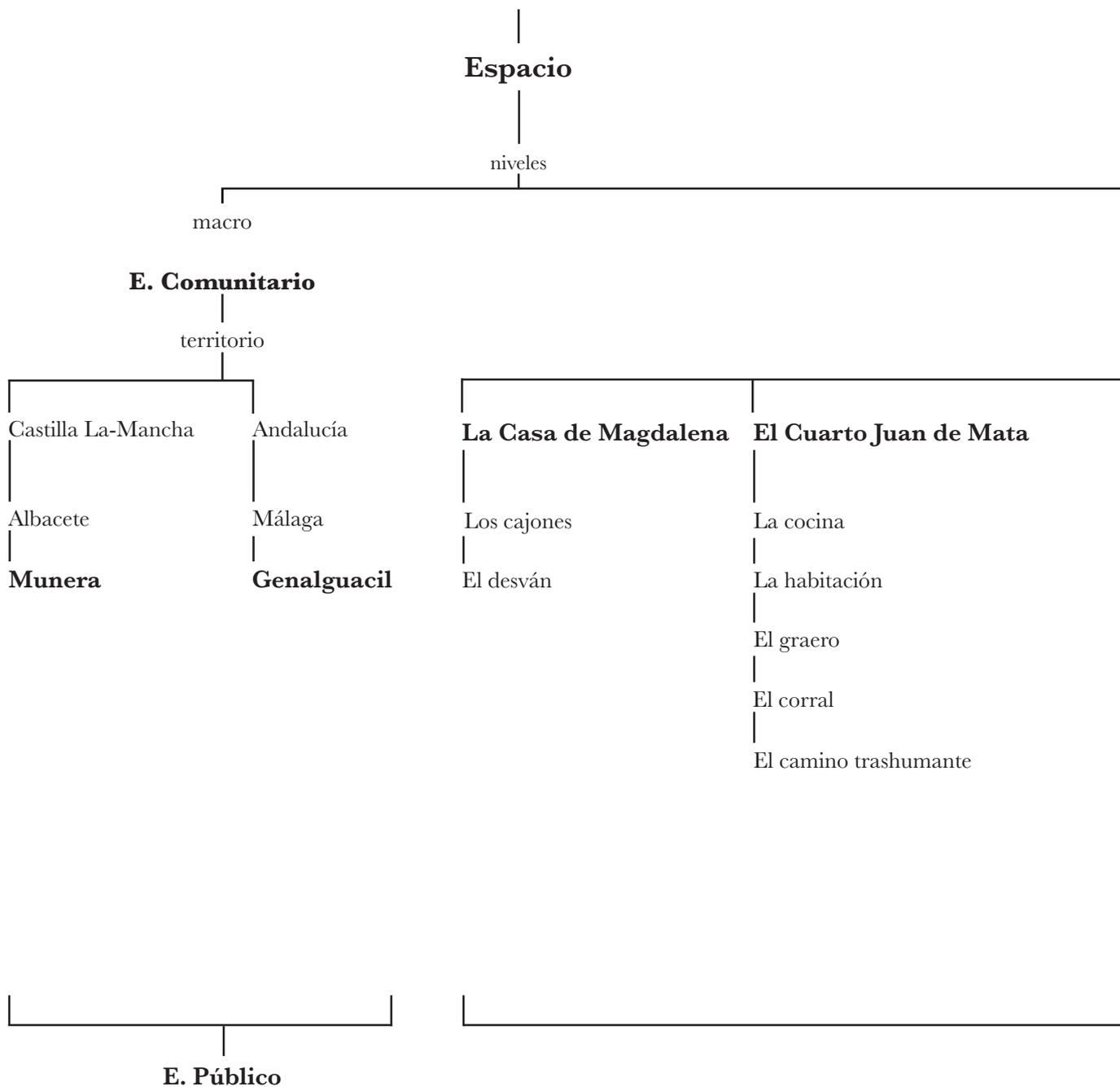
Marco teórico del enfoque metodológico

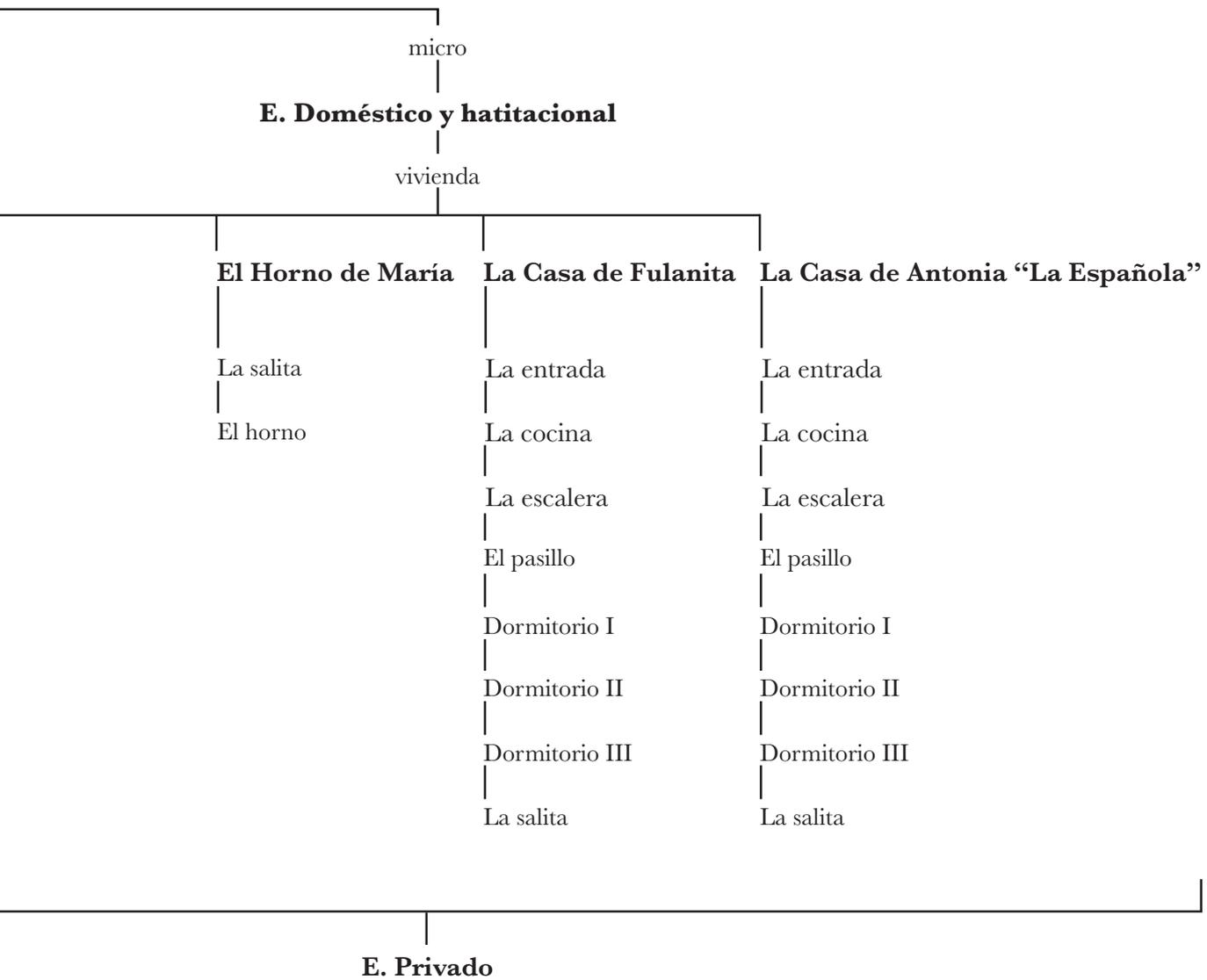
INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES



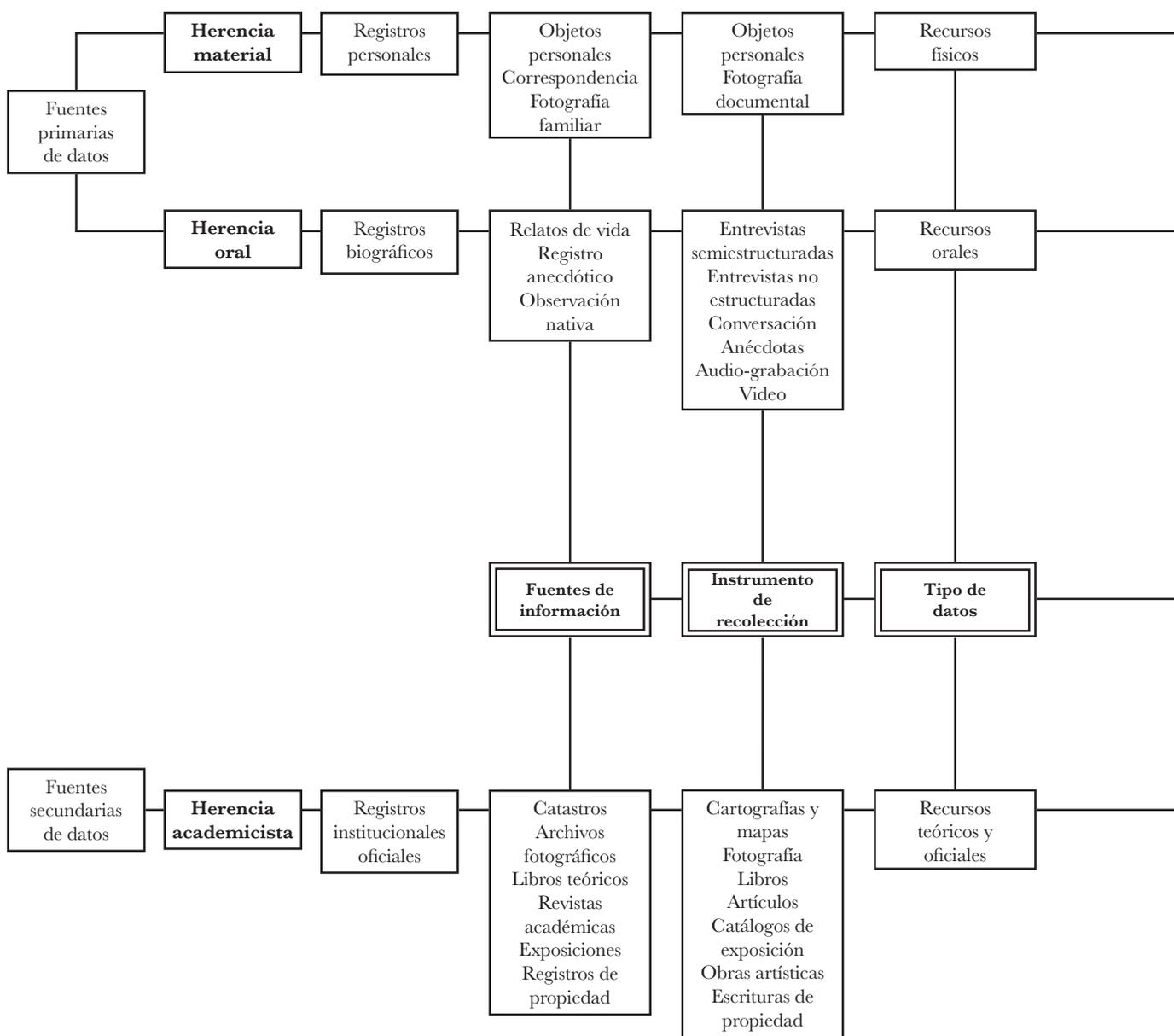


CONTEXTO DE ESTUDIO: COSMOS ESPACIAL

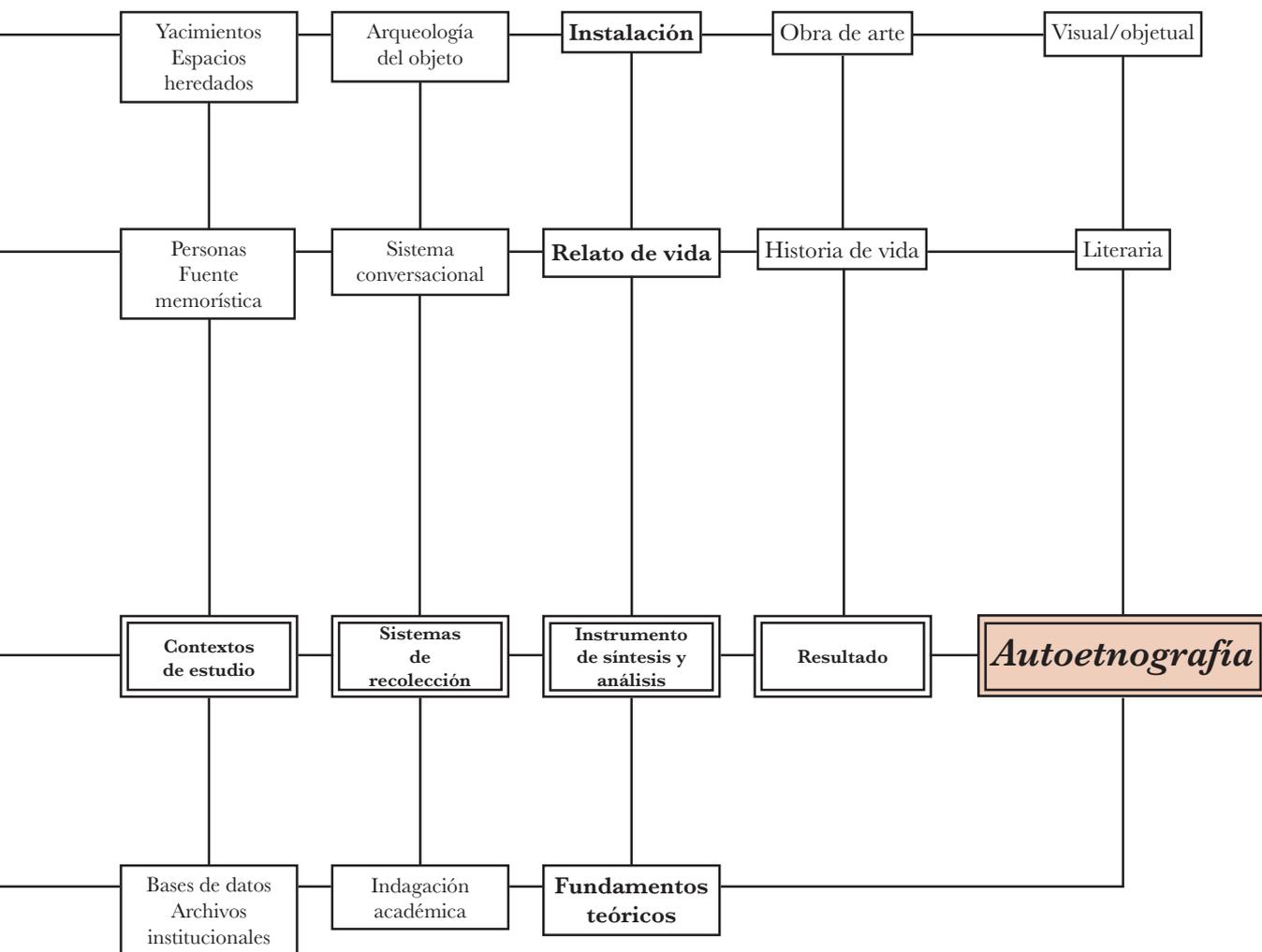




INSTRUMENTOS, FUENTES Y TÉCNICAS



DE RECOLECCIÓN DE DATOS



Varea, A. (2020) *Instrumentos, fuentes y técnicas de recolección de datos*. Mapa conceptual.

PARTE II. EXCAVACIÓN



CAPÍTULO 4

LA ARQUEOLOGÍA DE LOS ESPACIOS
RURALES FAMILIARES
UN PARADIGMA PROPIO



*Cada uno juega con lo que quiere. O con lo que tiene.
He escuchado como se reían del juego de mi madre. Yo también me reía. Con el tiempo este hecho ha perdido su gracia, y ahora, cuando lo recuerdo lo siento pesado...*

Mi madre jugaba con mierda. Construía corrales para guardar ovejas. Hacía pequeñas cercas en miniatura, levantaba un lugar seguro para sus ovejas. Siento que había una reverberación constante en su juego. Una doble representación. Ella vivía en el Cuarto Juan de Mata. Jugaba dentro del corral a hacer un corral; era una arquitectura matroska. Una manera de jerarquizar la realidad en distintos niveles de introyección del mundo.

*Y, dentro del corral, metía ovejas.
La mierda de oveja era la oveja ¿puede haber algo más hiperrealista?
Mi madre desplazaba el significado de un objeto de la realidad a otro, para adecuarlo a su juego –es más fácil manejar a un rebaño inanimado en miniatura que confrontar la realidad–. Con el objeto real construía el objeto de juego y este cumplía una función representativa que evocaba aspectos de su realidad.*

*Se trataba de una proyección individual imaginaria, una realidad construida por un sistema de bolitas de mierda –algo así como los leggo rurales–. Mi madre codificó el juego como un ensayo de la realidad –es significativo el material utilizado para hacer eco de su realidad circundante–.
La reverberación del juego de mi madre es lo que busco cuando creo objetos artísticos. Una reinterpretación de la realidad del pasado.*

El autor del libro *Cuerpo Mutilado. La angustia de Muerte en el Arte*, habla de que: «Repetir, una y otra vez, los mismos objetos, de un modo un tanto compulsivo, dota de validez a lo que estamos haciendo, hace que las obras traspasen el espacio de la ficción y se conviertan en algo físico, real.» (Jose Miguel G. Cortés, 1996, p. 251)

Durante años he seguido el mismo método en la creación de las obras. La repetición –una y otra vez– del modo de hacer una pieza artística ha dado como resultado la sistematización de, lo que podríamos llamar, una estrategia metodológica propia: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*.

Retomando un fragmento de una cita, expuesta anteriormente en este informe, Eisner puntualiza la posibilidad de que las «formas de representación de datos están abiertas a la invención» (Marín, 2005; Eisner, 1997).

Esta afirmación da pie a pensar que la creación de un modo –propio– de compartir lo que aprendemos sobre el mundo en nuestras indagaciones, es posible en el contexto de las *Investigaciones Basadas en las Artes*.

La Arqueología de los espacios rurales familiares no se propone como un método independiente, sino como un paradigma personal, una teoría basada en la particularidad que responde a ¿cómo lo hago yo, y no otro? ¿Cómo enfrento los problemas de investigación yo, y no otro? Y, en definitiva, como proyecto yo, y no otro, las suposiciones de mi hipótesis.

Esta manera de proceder en investigación surge por la influencia de enfoques propios de otras metodologías: por un lado, las *Investigaciones Basadas en las Artes*, por otro, los puntos de vista cualitativos de los sistemas narrativos etnográficos y, fundamentalmente, por las estrategias del trabajo del campo arqueológico.

En los apartados anteriores se han expuesto diferentes enfoques metodológicos de los que esta investigación se ha nutrido y que, en definitiva, son la herencia que delimita el marco metodológico de esta investigación. Así, esta proposición surge de la conjugación transdisciplinar de estas tendencias.

Su sistematización se divide en siete fases metodológicas. Estas fases, están basadas en las etapas procesuales de las investigaciones cualitativas básicas para cualquier investigación. Norman K. Denzin y Yvonna S. Lincoln (2012), autores del libro *Manual de la Investigación Cualitativa*, compuesto por varios volúmenes, diferencian cinco etapas procesuales:

La primera fase está orientada a la definición del posicionamiento del sujeto investigador ante la investigación. Esta fase respondería a cuestionamientos relacionados con el «yo» ideológico del investigador: ¿que tipo de investigador soy?

FASES METODOLÓGICAS CUALITATIVAS	FASES DE LA ARQUEOLOGÍA DE LOS ESPACIOS HEREDADOS	ETAPAS PROCESUALES DE LA METODOLOGÍA ARQUEOLÓGICA
F. Preparatoria	El coto de caza: límites del espacio	Prospección
F. Trabajo de Campo	Relatos encontrados: Y tú, ¿de quién eres?	
	Préstamos del contexto: El objeto sedimentario	Excavación
F. Analítica	La Arqueología del objeto: Articulación conceptual y etnográfica	
	Conjugación de la historia: Narrativa auto-etnográfica	
	Re-construcción de la escena: La instalación	Recogida, registro y tratamiento de los datos y publicación
F. Informativa	Formatos de re-presentación y modelos de difusión: La muestra expositiva dentro del panorama autonómico andaluz de convocatorias artísticas	

Varea, A. (2020) *Fases metodológicas de La Arqueología de los espacios rurales familiares*. Tabla.

La segunda, a la adecuación de los paradigmas y perspectivas teóricos. Selección del tipo de enfoque metodológico apropiado según la naturaleza de la investigación.

La tercera etapa, está dedicada al diseño de la investigación. Respondiendo a la pregunta ¿qué voy a hacer?. Por ejemplo, un estudio de casos, o, como es el caso, una *autoetnografía visual y literaria*.

La cuarta fase, se destina a recolectar y analizar los datos de la investigación. La implementación de instrumentos es fundamental en este periodo.

Y, por último, una quinta etapa conclusiva, dedicada a la interpretación y presentación del resultado: elaboración del informe final de investigación.

Si atendemos a clasificaciones procesuales más sintéticas de otros autores, las fases que se repiten son cuatro: (1) Preparatoria: que incluye una reflexión previa y el diseño de la investigación, (2) Trabajo de campo; donde se desarrollan las indagaciones en el terreno y la recogida de datos, (3) Analítica: en la que se lleva a cabo la síntesis, el análisis y la verificación de los datos e (4) Informativa: dedicada a la elaboración del informe de investigación. Estas etapas procesuales también se ven reflejadas en los procesos arqueológicos de investigación, aunque desde la arqueología se propone otro tipo de agrupación de fases que se condensan en tres: prospección, excavación y recogida, registro y tratamiento de los datos. *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, adopta la sistematización conceptual de las

etapas básicas de las metodologías cualitativas y la perspectiva arqueológica en el modo de prospectar un espacio y de extraer información del patrimonio material mediante la excavación.

En el mapa conceptual [p. 105] puede verse una analogía entre las etapas procesuales de *La Arqueología de los espacios rurales familiares* con respecto a las fases de investigaciones cualitativas y arqueológicas.

La Arqueología de los espacios rurales familiares, propone siete etapas con carácter consecutivo, que han sido adaptadas a las necesidades concretas de esta investigación y al «modo de hacer» del sujeto investigador. La base teórica de referencia pone su foco de interés en los estudios de carácter etno-arqueológicos, es decir, investigaciones etnográficas desde una perspectiva arqueológica. (David y Kramer, 2001).

Sin embargo, es necesario destacar que *La Arqueología de los espacios rurales familiares* no trata de hacer arqueología, sino que surge como una metáfora del método arqueológico para constituir un método particular de creación e indagación artístico. Es una metáfora arqueológica de la vida cotidiana. Una interpretación simbólica de los espacios.

1. EL COTO DE CAZA: ACOTAR UN ESPACIO.

No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están «alojados». (...) al acordarnos de las «casas», de los «cuartos», aprendemos a «morar» en nosotros mismos.

Gaston Bachelard¹

El término *coto de caza* es un préstamo conceptual tomado del libro: *La Teoría de los Objetos* de Abraham Moles, publicado en 1974. El autor define el término *coto de caza*, usando su particular retórica, como, «esferas de acceso al objeto, es decir, los puntos del espacio tiempo que forman el límite del universo del individuo y en los que se da la densidad máxima de los objetos por unidad de volumen de este espacio tiempo.» (Moles, 1974, p. 37)

Moles llama *esferas* a la delimitación de contextos espaciales de estudio.

Pero, ¿de qué tipo de espacio estamos hablando? Existen diversos tipos de contextos espaciales y su definición es compleja.

Desde el entorno etnoarqueológico, propuestas como las de Christopher Tilley, arqueólogo postprocesual, han abordado la problemática de la construcción del espacio de sociedades del pasado a nivel simbólico.

Su enfoque fenomenológico del espacio aspira a entender el modo en que las personas experimentan y entienden el mundo.

Según Hernández Pérez:

Tilley ve el espacio como un medio, no como mero contenedor de acciones. El espacio no puede dissociarse de los eventos y actividades con las cuales se relaciona; es histórico: es producido socialmente y es construido de manera distinta en cada sociedad; además, su noción puede variar entre los individuos, por lo cual no existe un espacio, sino muchos. Se conforma con la práctica diaria, adquiriendo historicidad. (Hernández, 2007, p. 394)

Así, el espacio es una dimensión construida socialmente. La experiencia cotidiana de las personas son quienes forman los espacios. Y estos, conforman una «arquitectura» simbólica que imprime cómo somos y cómo habitamos.

Tilley (1994) hace una categorización de los espacios y los divide en cinco tipos: el espacio somático, el espacio perceptual, el espacio existencial, el espacio arquitectónico y el es-

¹ (Bachelard, G., 1975, p. 29).



Varea, A. (2020) *Especies de espacios*. Mapa conceptual.

pacio cognitivo. La profundidad de su análisis excede los objetivos de este apartado, pero son una referencia esencial en la categorización de los espacios que se proponen en esta investigación. Aunque la categorización que se presenta difiere de la del autor, las categorías del autor están intrínsecas en esta propuesta.

Así, los espacios quedan divididos en: espacio social y espacio individual o espacio social privado. Los contextos espaciales de estudio, en esta investigación, son los pertenecientes al espacio físico –el espacio arquitectónico de Tilley–, como se muestra en el mapa conceptual situado en la parte superior de esta página.

Tilley (1994), contempla también espacios abstractos que son construidos por los sujetos individual o colectivamente, como los espacios perceptivos o los cognitivos respectivamente. Ambas categorías –los espacios físicos y abstractos– son inherentes y condicionan la construcción del cosmos espacial recíprocamente.

El principal criterio que se ha seguido para seleccionar los cotos de caza o contextos de estudio, ha sido partir de lo particular a lo general; del núcleo familiar al entorno social. Considerando los espacios familiares como un microcosmos; como la unidad mínima de la jerarquía social hacia una visión holística de la sociedad y su cultura identitaria –macrocosmos–.

COSMOS ESPACIAL: CONTEXTO DE ESTUDIO								
Cotos de caza:	La Casa de Magdalena		El Cuarto Juan de Mata		El Horno de María		La Casa de Fulanita	
Espacios:	Los cajones	El desván	Aldea	Camino trashumante	Casa	Horno	La Casa de Fulanita	La Casa de Antonia
Esfera pública								
Esfera privada								
Espacio comunitario								
Espacio doméstico								
Territorio social								
Vivienda privada								
Espacio Habitable								
Espacio Inhabitable								
Espacio vivo								
Espacio abandonado								
Espacio externo								
Espacio interno								

Varea, A. *Cosmos Espacial*. Tabla.

Estos espacios tienen características muy diversas que pueden presentarse por antítesis como: esferas públicas o privadas, espacios comunitarios y domésticos, contextos externos o internos, espacios vivos o abandonados, lugares habitables o inhabitables. Cada coto de caza presenta unas características particulares y su categorización puede verse en la tabla superior.

La primera fase de *La Arqueología de los espacios rurales familiares* consiste en acotar los espacios y definir los contextos de estudio. Como hemos aclarado anteriormente, los cotos de caza son cinco:

Los Cajones de Magdalena.

El Desván.

El Cuarto Juan de Mata.

El Horno de María.

La Casa de Fulanita.

Pero, ¿cómo entendemos esos espacios?

El espacio ha sido un tema de investigación ampliamente discutido desde todos los ámbitos del conocimiento: unos, con el interés puesto en el espacio como unidad independiente; como la física o la geometría y, otros, en relación al ser humano como la proxemia, la arqueología, la filosofía, el arte, etc.

Algunas aproximaciones teóricas que han influenciado el abordaje del espacio de este trabajo han sido de la mano de autores como:

Desde la filosofía, Gaston Bachelard (1975) definió un modo concreto de indagación en los espacios: el *topoanálisis*. Este método buscaba las relaciones que se generaban entre los espacios y los elementos psicológicos, analizando los espacios habitacionales de la casa – entendida como un «espacio feliz»–.

Desde la teoría del Arte, el autor más influyente ha sido Javier Maderuelo, doctor en arquitectura e historia del arte y crítico de arte en el diario *El País*. La tesis de Maderuelo (1990), propone la comprensión del espacio con respecto a la disciplina escultórica. En su libro *El Espacio Raptado*, expone cómo la obra escultórica se ha prolongado hacia el espacio y ha sufrido un «desbordamiento en sus límites». Así, el autor comprende el espacio como materia escultórica.

Simón Marchán Fiz, catedrático de estética, elabora una crítica del texto de Maderuelo que da forma al prólogo del mismo, donde aclara cómo sucede un «desplazamiento desde el espacio interno y cerrado sobre sí mismo del objeto escultórico a un entendimiento de lo escultórico como generador del espacio virtual, asumido ya como material artístico a enarbolar» (Marchán Fiz en *El Espacio Raptado*, 1990, p. 18).

En ese sentido, el espacio es entendido como parte elemental del objeto artístico: la *instalación*. Literalmente la obra «rapta el espacio» integrándose en su naturaleza como objeto.

Desde la literatura, George Perec con su libro *Especies de Espacios* (1999) aporta una visión fragmentada de la clasificación y las formas de comprender el espacio habitacional. La retórica de su lenguaje aborda los cuestionamientos del espacio desde la metáfora y los juegos visuales comprendiendo el soporte del libro como un espacio para habitar.

En palabras del autor:

En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible por no golpearse. (Perec, 2003)

Estas son sólo una selección –cuyo criterio es la influencia que han tenido en este trabajo– de las distintas visiones de comprender e indagar el espacio. El modo de indagación del espacio irá en función de lo que el sujeto investigador busque. Pero, ¿qué se busca en los cotos de caza? o lo que es más importante ¿cómo se encuentra?.

Los *cotos de caza* son por analogía los yacimientos arqueológicos. Lugares que guardan soterrados los testigos de nuestra existencia. Roberts habla de cómo:

La sociedad construye su espacio usando criterios funcionales o de uso, y simbólicos, es decir, referidos a sistemas de representación del mundo, según los dos enfoques generales que se le han dado a los estudios del espacio, que consideramos no pueden

desligarse, ya que todas las sociedades humanas dejan huellas de actividades sobre el espacio que utilizan, pero también dicho espacio aparece como forma de manifestación o expresión de la sociedad. (Roberts, 1996)

Los espacios propuestos son lugares conocidos para mí, en los que he habitado, donde he jugado y donde, por azar, he descubierto sus rincones.

El reconocimiento de los espacios y mi experiencia en ellos como nativa me ha obligado a enfocar mi visión desde una perspectiva antropológica: despojándose de lo conocido y buscando una mirada lo más inocente y sencilla –sin entrar a debatir el hecho de la imposibilidad de una mirada neutra del sujeto investigador, algo que considero asumido–. Enfrentándome a ese lugar como si nunca hubiera estado allí, como si fuese un lugar ajeno, en cierto sentido.

Sólo bajo esa perspectiva es posible volver a «leer» el espacio y «reconocer» el espacio. Cuando llego a los lugares, la mayoría espacios abandonados o en los que hace años que no habito, mi primera hipótesis es la de que allí hay algo increíble y valioso, que yo puedo descubrir porque nadie lo ha hecho todavía.

En esos espacios me siento como el Inspector Gadget, torpe y con apariencia de cyborg, ataviada con varios «gadgets» –artilugios o instrumentos– con los que iniciar las prospecciones sobre el terreno y la posterior excavación. Mis «gadgets» son, normalmente, la cámara fotográfica y el móvil, preparados para hacer «screenshot».

Mi propósito investigador es hacer un *topoanálisis* –entendiendo, no al estilo Bachelard, sino buscando las relaciones que se generan entre los espacios y el patrimonio material que se encuentra en ese lugar– en busca de tesoros, de secretos, de artefactos distintivos y con el objetivo de encontrar las huellas de aquellos que significaron y habitaron ese espacio. Se va en busca de los testigos de nuestra propia historia: los *objetos sedimentarios*.

Lo que se pretende en estas incursiones es elaborar una interpretación histórica y simbólica de los espacios domésticos abandonados a través de sus objetos. Los *cotos de caza* son *cementerios de objetos*². Como en un yacimiento arqueológico, en los cotos de caza se buscan evidencias de sociedades pasadas a través del patrimonio material soterrado.

Queremos saber, ¿quién habitó ese espacio?, ¿cómo habitaban ese espacio? ¿qué los hacía diferentes al resto? La hipótesis plantea que las respuestas a estas cuestiones pueden estar en los *objetos sedimentarios*.

² Término acuñado por Abraham Moles en su obra *La Teoría de los Objetos*, 1975.

2. PRÉSTAMOS DEL CONTEXTO: EL OBJETO SEDIMENTARIO.

*El interior de un objeto, su núcleo fundido, se convierte en el único tema de la filosofía.
Más que esto, resulta ser el único tema de la vida en su conjunto.*

Graham Harman¹

En su definición ordinaria, el término *objeto*, según el diccionario de la *Real Academia Española*, en su primera acepción dice: «todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo». (Real Academia Española, 2014, definición 1)

Esta acepción del término, incluye la posibilidad de comprender al ser humano como objeto en sí mismo. Una hipótesis ampliamente discutida en filosofía y cuya discusión recae sobre el hecho de la existencia de la relación entre el ser humano y el objeto.

Dentro de la *ontología orientada al objeto*, destaca la tesis de Graham Harman, quien defiende la idea de que el ser humano es un objeto, tal y como se especifica en la definición propuesta por la RAE.

La filosofía de Harman parte de dos premisas fundamentales. La primera, es que su ontología sólo contiene un tipo de entidad: los objetos. Todo aquello que es, es un objeto. La segunda premisa es que todo objeto se sustrae a sus relaciones (que también son objetos).

La implicación obvia de esta segunda premisa es que los seres humanos nunca podemos conocer las cosas en sí, ni siquiera a nosotros mismos. Si partimos de esta suposición, nuestra hipótesis se desmorona con rapidez: si no podemos conocer las cosas ni a nosotros mismos, difícilmente podremos hacer una interpretación historicista de nuestra identidad cultural basada en el patrimonio material.

Sin embargo, Rodrigo Baraglia, en un artículo sobre la filosofía de Harman, cuestiona la teoría del autor planteando que «si todos los objetos se sustraen a sus relaciones, ¿cómo es que hay relaciones?» Hace falta más que una intuición para hacer tambalear una teoría, además, en esta investigación, esa no es ni la labor ni la intención.

La cuestión que plantea Baraglia nos invita a dudar si, ¿es posible que no exista una relación espacio-objeto-hombre? y, en consecuencia, ¿es posible que los objetos nos muestren algo de quiénes somos o cuál puede ser la historia de los espacios que los contienen?

¹ (Graham Harman. 2005, p. 258).

La casa de mi abuela, donde yo vivía, tenía varios espacios habitacionales. Era una arquitectura particular; una arquitectura que había «crecido» en función de las necesidades funcionales de la actividad familiar.

La disposición original era acorde con la estructura arquitectónica típica manchega: el patio era el eje central y las estancias estaban diversificadas a su alrededor. Si querías ir al baño, debías salir del interior de una estancia y cruzar el patio hasta llegar.

Una de las estancias, a la que llamamos «comedor» –y que sólo utilizamos en reuniones familiares que exceden las diez personas– llamó mi atención infantil. El piso era de losa de granito. El mortero del granito daba forma a grandes cartografías de «pintitas» de color negro, gris, parduzcas y blancas. Yo pasé mucho tiempo arrastrándome por el suelo y buscando figuras reconocibles en esas manchas.

Pero, el piso del «comedor» era peculiar, frente a la puerta del baño encontré una anomalía que ocupaba el espacio de cuatro o cinco losas. Las losas estaban agrietadas y habían perdido lascas de material. Todo el suelo de la casa era uniforme menos ahí.

Cuando pregunté por qué, mi abuela me respondió que en ese lugar siempre había habido un árbol y que lo que actualmente llamamos «comedor» formaba parte del antiguo patio.

Desde entonces, siempre que iba al baño rodeaba las losas fragmentadas, con cuidado de no pisarlas, imaginando que ese espacio estaba ocupado por un frondoso árbol sólo visible para mí.

El «comedor» era una prótesis de la casa, un apéndice añadido para evitar tener que cruzar el patio hasta llegar al baño. Las marcas del objeto eran la evidencia histórica de que allí había un árbol, este hecho nos habla de la organización espacial de una comunidad concreta; de un cambio en la concepción de la arquitectura doméstica y de cómo mi abuela pretendía matar con sal, inútilmente, las raíces de un árbol.

Podría pensarse que un caso aislado o particular no es suficiente para suponer un giro en la concepción arquitectónica de una comunidad. Pero, para mi sorpresa, pude justificar esa afirmación cuando entré por primera vez a casa de la abuela de mi amiga Trini. Frente al baño de la casa de su abuela, en el espacio interior colindante, hay un árbol centenario que se abre paso a través de un tejado de urulita. El árbol quedó atrapado en el interior de una arquitectura creciente.

Este hecho nos acerca a las concepciones del objeto desde los posicionamientos antropológicos y arqueológicos que abogan por la idea del objeto como testigo que revela un carácter historicista y de mediación. Esta asunción hace necesario pensar en que existe una relación entre sujeto-objeto.

En ese sentido, el enfoque ante este tema comulga con la afirmación de que «los objetos son parte inextricable de nosotros mismos, una extensión de nuestros cuerpos». (Ruibal 2017, p.273; Witmore y Webmoor 2008)

Y por tanto, como afirma Abraham Moles (1975), «el objeto es uno de los mediadores esenciales entre los hombres y el entorno social y material de la sociedad tecnológica» (introducción). Además señala que «la estrecha relación del hombre con los objetos se manifiesta a través de la colocación de estos espacios cerrados que se identifican con una determinada funcionalidad en la ordenación». (Moles, 1975, p. 25)

En todo caso, exista o no una relación entre ser humano y objeto. Sea el ser humano un objeto en sí mismo o no. Lo que nos interesa del objeto es su materialidad en sí misma. Como artefacto, es una excusa para hipotetizar, para reflexionar, para inventar: el patrimonio material es objeto de interpretación para generar una hipótesis artístico-literaria que responde a cuestionamientos identitarios y socioculturales.

No nos interesa tanto definir la casuística o la ontología del artefacto, como profundizar en la creación interpretativa que el patrimonio material nos sugiere. La segunda etapa procesual –ésta– está dedicada a la prospección del patrimonio material que se encuentra en los *cotos de caza*.

En estos espacios se encuentran los *objetos sedimentarios*². El concepto de objeto sedimentario hace referencia al término metafórico que Abraham Moles usa para hablar de aquellos objetos que quedan soterrados y que sedimentan en los lugares. Estos objetos incluyen un valor simbólico personal que trasciende su funcionalidad. –¿cuántos de nosotros no tenemos guardado algún objeto que ya no sirve para nada? o, que si conserva su capacidad funcional, ésta ya no es necesaria–.

Esta etapa está orientada a llevar a cabo una labor principal con una doble función; prospeccionar el espacio e identificar aquellos objetos relevantes en nuestra investigación: los *objetos sedimentarios*.

El objetivo es tomar préstamos del contexto. Se propone hacer una selección de objetos –como datos contextuales–, para posteriormente utilizar: por un lado, la información

² Referido a aquellos objetos que han perdido su función de utilidad, pero que son reservados por su valor simbólico. La reserva principal de la casa, según Moles (1975) es el desván, al que define como «lugares poéticos del objeto» (p. 44).

conceptual que nos aportan –destinada a construir una interpretación narrativa autoetnográfica– y, por otro, para ser usados como material para elaborar las obras de arte. La naturaleza del objeto transmuta del *objeto sedimentario* al objeto artístico como medio de representación de referencia etnográfica.

Los datos aportados por el objeto son esenciales pero, en ningún caso, son los únicos. Para poder dar una visión compleja los datos –que proceden de los objetos– son contrastados con las fuentes de información conversacionales: los *relatos de vida*.

3. RELATOS ENCONTRADOS: Y TÚ, ¿DE QUIÉN ERES?

En agosto de 2020 puede participar en los XV Encuentros de Arte de Genalguacil, un programa artístico-residencial cuyo objetivo es la creación de cultura artística en relación al carácter identitario rural del pueblo.

Durante los Encuentros, se celebraron diferentes ponencias en la que los artistas se presentaban a la audiencia del pueblo y a otros agentes culturales y compartían sus procesos artísticos y sus líneas de investigación.

En mi ponencia comencé diciendo:

Hay algo que siempre me ha llamado la atención de los pueblos y de cómo se inician las conversaciones entre los de afuera y los nativos y a través de la pregunta: Y tú, ¿de quién eres?

Y, bueno, mi nombre es Ana Varea, soy castellano-manchega, nací en un pueblo pequeño llamado Munera y soy la hija de Pilar y Ramón, los panaderos del pueblo. Creo que eso puede definir bien quién soy.

La pregunta Y tú, ¿de quién eres? no es una cuestión inocente. Tiene una función de reconocimiento del otro. Quién la formula quiere saber quién eres –tú como persona individual–, aunque, si atendemos a la sintaxis de la oración, esta intención aparece como una cuestión subyacente.

Si la intención real es saber cómo o quién eres tú, el «otro» podría formular la pregunta del siguiente modo: y tú, ¿quién eres?. Sin embargo, no es así.

La suspicacia del demandante, no sólo quiere saber quién eres, sino a quién perteneces, cuál es tu origen, y, por tanto, cuál es tu comunidad sociocultural. Se plantea, en ese sentido, al individuo no como sujeto, sino como parte elemental del conjunto social.

Saber contestar a esa pregunta es esencial para obtener información de calidad. Si ante la audiencia del pueblo de Genalguacil –una audiencia envejecida, y cuya profesionalización ha sido trabajar en contextos rurales llevando a cabo labores relacionadas con la agricultura y la ganadería– yo hubiera iniciado mi ponencia diciendo:

Y, bueno, yo soy Ana Varea, soy estudiante de doctorado en la línea de investigación de Educación de las Artes, Museos y Cultura Visual: Políticas Culturales, vinculada al departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada.

Estoy segura que la información procedente de las entrevistas a sus vecinos hubiera sido diferente. Saber conversar no es una acción trivial. Hay una intención subyacente igual que en la pregunta «y tú ¿de quién eres?». Existen unos presupuestos –por parte del sujeto investigador– de aquello que se quiere saber y, la adecuación del lenguaje es fundamental para sustraer la información indicada.

La conversación o las entrevistas no estructuradas, al contrario de lo que pueda parecer, no son fruto del azar investigador. Es un instrumento que sistematiza cierta planificación orientada a la consecución de algo concreto –aunque su flexibilidad sea evidente–.

Conversar con un objetivo investigador no es sinónimo de conversar azarosamente. La recolección de la información que proviene de fuentes orales y de situaciones cotidianas también es contrastable y su tratamiento está orientado a converger hacia los sistemas de validación propios de un enfoque metodológico académico. Pero, sobre todo, es pertinente para un tipo de investigación focalizada en lo cotidiano.

En este sentido, las anécdotas, los cotilleos y el uso adecuado de la jerga del lenguaje son imprescindibles para acceder a las fuentes de información del sujeto encuestado. Son una estrategia de cercanía.

Esta tercera fase tiene el título de «relatos encontrados». En la prospección del contexto de estudio, hasta ahora hemos visto cómo la atención estaba puesta en el patrimonio material como fuente de recolección de datos.

Pero, para verificar la información que se puede sustraer de los objetos también se va en busca de historias. Estas no pueden sino ser contadas por los agentes que habitan o han habitado esos lugares. La información procedente de los sujetos de investigación, de procedencia oral y extraída a través de estrategias conversacionales, nos aporta otro tipo de información relevante llamada: *relatos de vida*. Los *relatos de vida* nos sirven como material para contrastar la información.

La recolección de los *relatos de vida* son también contrastados entre ellos, de manera que obtenemos diferentes relatos individuales que concurren paralelos o cruzados, e incluso relatos que se contradicen.

El discurso autoetnográfico final está basado en los *relatos de vida*, es una interpretación del conjunto de datos recabados: por un lado, lo que los objetos físicos nos evidencian y, por otro, lo que la gente nos cuenta.

En este sentido, los sujetos de investigación, aunque en el plan de investigación se fijan algunas figuras principales, van variando situacionalmente.

Encontrar relatos significa recorrer el contexto de estudio, hablar con la gente con la que accidentalmente nos encontramos y descubrir cuál es la relación de ese individuo con el contexto. En ese sentido la conversación es el instrumento más adecuado ya que permite al investigador enfrentar las situaciones inesperadas de la cotidianidad durante el proceso. No tiene sentido sistematizar una encuesta si no conoces las peculiaridades de la persona que vas a entrevistar. Pero, sí es posible, delimitar un marco de interés con respecto al tema: ese siempre será su relación con el espacio —el contexto de estudio—. En ese sentido, el entrevistado aportará información que parte de su experiencia de habitar ese espacio. Es curioso como la pregunta con la que inicié mi ponencia el primer día, invadió el trabajo que llevé a cabo en el pueblo de Genalguacil.

El proyecto editorial incluye una conversación con Antonia «La Española» que finaliza respondiendo esta pregunta emblemática:

*«Ana— Mi nombre es Ana y soy la nieta de Magdalena, la hija del Sosjco.
Antonia «La Española»— Pues, yo soy hija de Juan «El Español», soy Antonia
«La Española».»*



Varea, A. (2017) Objeto encontrado en El Desván: papel con ceniza. Fotografía independiente.

4. LA ARQUEOLOGÍA DEL OBJETO: ARTICULACIÓN Y VINCULACIÓN CONCEPTUAL Y ETNOGRÁFICA.

objeto sedimentario
+
relato de vida
=
referencia a un hecho etnográfico

objeto sedimentario
+
referencia a un hecho etnográfico
=
objeto artístico

relato de vida
+
referencia a un hecho etnográfico
=
narrativa autoetnográfica: textos vernaculares.

Las operaciones que preceden el contenido de este epígrafe son una síntesis que muestra las relaciones entre los dos tipos de datos recolectados y los posibles resultados que derivan de ellos. La hipótesis es que tanto los *objetos sedimentarios* como los *relatos de vida* recabados hacen referencia a un hecho histórico concreto, permitiéndonos hacer una re-construcción interpretativa de ellos.

La primera operación expresa que la suma total de los dos tipos de datos obtenidos en esta investigación –por un lado, los *objetos sedimentarios* seleccionados en la fase dos y, por otro, los *relatos de vida* obtenidos en la tercera fase– tienen como resultado –en un sentido metafórico– la referencia a un hecho etnográfico. Es decir, están inherentemente vinculados con el contexto de estudio y las relaciones históricas que se establecen entre el espacio geopolítico y la sociedad.

La segunda operación muestra cual es el resultado que se obtiene al analizar sólo un tipo de dato, en este caso, los datos que proceden de los *objetos sedimentarios*. La suma del objeto sedimentario y su referencia etnográfica tiene como resultado la creación del objeto artístico. Es decir, el formato de representación e interpretación etnográfica de los datos es el objeto artístico.

Mientras que en la tercera operación, se especifica el resultado del otro tipo de dato: los *relatos de vida*. La suma de los *relatos de vida* y su referencia etnográfica tiene como resultado la creación de la narrativa auto-etnográfica a través de *textos vernaculares*. La *narrativa auto-etnográfica* es el formato de representación e interpretación de los datos.

En este apartado, que corresponde a la cuarta fase metodológica, se desarrollará la teoría vinculada a la segunda operación, mientras que el siguiente epígrafe estará dedicado a explicar el contenido de la última operación.

El propósito de este apartado es explicar las conexiones conceptuales que surgen entre el *objeto sedimentario* y las referencias etnográficas y/o históricas del contexto. Para ello vamos a analizar la transmutación de uno de los objetos, desde su condición como *objeto sedimentario* hasta su naturaleza como objeto artístico.

En la [p. 126/127] podemos ver un resumen visual que muestra el proceso de transmutación del objeto de estudio, desde que es encontrado «in situ» hasta su integración como elemento compositivo en la obra de arte.

En este fotoensayo se analizan las relaciones conceptuales que surgen en el proceso de elaboración de la pieza *Inveterado*, 2015.

Inveterado, es una de las primera obras instalativas que realicé durante mis años como estudiante de Grado en Bellas Artes en la Universidad de Granada, en 2015. Entonces, a penas tenía una leve intuición de que, en su elaboración, se iniciaría la sistematización de un proceso propio de creación: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*.

En aquel momento, comencé a trabajar con mi herencia familiar, en un sentido amplio de la palabra; con el patrimonio material y oral. Las obras que realicé de 2015 hasta 2017, estaban compuestas con recursos materiales procedentes de los objetos personales de un sólo familiar: Magdalena.

El objetivo durante esos años no era hacer una etnografía, era investigar a través de la creación artística. Es posible que, en ese momento, se iniciara mi interés por indagar sobre la vida de una persona a través de sus objetos personales.

En 2016 finalicé la investigación de esta producción y apuntaba lo siguiente sobre lo que pensaba que estaba haciendo:

Uno de los motivos principales, con respecto a las obras de este proyecto, es recoger de algún modo el contenido simbólico del *Cuerpo Ausente*¹, que queda sin cuerpo que

¹ Cuerpo Ausente. En referencia al contenido simbólico que conforma la herencia personal y emocional que deja un ser querido tras su pérdida. Nombra aquello que trasciende a la muerte.

habitar. La imagen corporal del *Cuerpo Ausente* es aquello que invade y representa las obras de este proyecto, se trata de recuperar las experiencias, los recuerdos y en conjunto, aquellos elementos que conforman mi herencia, para transferirlos al objeto de arte. (...) Quizá, el proceso de creación sea el medio por el cual fabrico un contenedor para recoger la corporeidad simbólica, la herencia del *Cuerpo Ausente*, en mi fracaso constante de devolverle un cuerpo que habitar. (Varea, 2016, p. 29)

Lo relevante de lo que escribía entonces era la concepción del objeto como continente de significado, como una unidad significable. Esto dejaba entrever que podía existir una relación entre la estética –entendida como las características formales que confieren la fisicidad del objeto– y el concepto o el significado en relación a un hecho histórico.

Entonces, se hizo evidente la capacidad que tienen los objetos de hacer referencia a un momento histórico concreto mediante sus características físicas y su estructura formal. Bajo mi punto de vista, son pistas que hablan del pasado: como las que mostraban aquellas losas frente al baño de mi abuela.

Pero, en este caso concreto ¿qué nos está diciendo este objeto?

El objeto de estudio del que se parte en el proceso de creación de la pieza *Inveterado* es una antigua muñeca que mi abuela hacía a mano. La muñeca está construida con un fragmento de tela y un garbanzo y tiene unas dimensiones aproximadas de ocho por cinco centímetros.

El objeto representa la figura antropomórfica de una anciana. La sencillez con la que está resuelta le confiere una forma sintética; es la abstracción tridimensional de una anciana –pero no la de cualquier anciana, si no la de una anciana castellano manchega–.

Aunque su síntesis es evidente, deja entrever algunos aspectos estéticos particulares que están asociados a la identidad cultural del contexto y que nos desvelan posibles pistas vinculadas a un pasado histórico.

Si atendemos al tiempo, al momento en el que mi abuela pudo aprender a hacer este tipo de juguete podemos delimitar un marco temporal que comprende entre 1939 y 1942.

Entonces, ella tenía entre nueve y doce años; una edad aún infantil, en la que el juego está presente, pero, en la que ella como niña, tiene la habilidad de construir o coser un objeto. En esa época, la victoria del franquismo inauguró un régimen totalitario que ejecutó un exhaustivo control de todas las facetas de la vida cotidiana, inspirado en la estética, tácticas y valores fascistas.

Durante el régimen franquista, surgen varias revistas para mujeres como la revista *Medina* que propone un nuevo modelo de mujer. Según explica Pinilla García (2007):

Sumisión, servicio y sacrificio son los valores transmitidos para una mujer que debe ser —sobre todo— esposa, madre y servidora de la Patria. En clara inferioridad respecto al hombre, la vida de la mujer se circunscribe al cuidado del hogar y de los hijos, y su vida pública se limita a comulgar y colaborar con los intereses del Régimen. (Pinilla, 2007, p. 153)

El referente de una mujer anciana estéticamente podría sintetizarse así; una mujer sufriente y cubierta, vistiendo de riguroso luto porque, quizá, ha perdido a algún ser querido. La estética de su representación y su relación con el contexto histórico nos desvela, sino cómo era una mujer anciana entonces, cómo debía ser y, sin duda, qué es lo que debía aparentar. La apariencia y su vínculo con la estética está determinada por el contexto histórico, por las «modas» —no entendidas como en la contemporaneidad— sino por las «modas» estipuladas por la ética y la política.

En España, sobre la estética de la mujer ya se había escrito con anterioridad. Los regímenes políticos han instaurado históricamente una legislación estética vinculada a la tradición cultural. Es el caso de «La Pragmática de Luto y Cera» promulgada en 1502 por los Reyes Católicos tras la muerte del príncipe Don Juan. «La Pragmática» era una ley que especificaba el protocolo a seguir en el acontecimiento de la muerte de un familiar. Se pretendía, así, que la muerte se oficiara con una ceremonia luctuosa y recatada. En ella se fijan cuestiones como el establecimiento del color negro como el color oficial del luto —que hasta entonces había sido el blanco, heredado de la cultura árabe—. Y se predica la austeridad, bajo normas que obligaban a la mujer viuda, no sólo a vestir de negro sino a ocultarse. Después de la muerte de un familiar, la mujer debía confinarse en un cuarto tapizado con paños negros durante un año, se les permitía ir a recoger agua de madrugada, pero, evitando ser vistas. No podían asistir a ninguna ceremonia litúrgica, ni tampoco tener flores en sus macetas. Esta costumbre, en la contemporaneidad, ha ido desapareciendo aunque aún se conservan los restos de la tradición en los entornos rurales de España.

La estética del objeto y por consecuencia, el carácter formal de la obra artística —compuesta a partir de ellos—, nos aporta información de una tradición cultural; de un momento histórico concreto; de sus creencias religiosas; de la legislación de una sociedad y de cómo se construye el imaginario que define la identidad cultural de una comunidad, en este caso, la de Castilla La-Mancha.

Los objetos nos evocan un discurso «etnográfico» y sus referentes históricos están implícitos en él. Como explicaré más adelante, los objetos funcionan como ítems semánticos que, al utilizarlos como materia escultórica, aportan significado al objeto artístico. No se trata de hacer una representación fidedigna de los hechos históricos o de cómo, exactamente, las mujeres cubrían su cabello con un pañuelo, se trata de un acto de evoca-

ción. Los significados son una construcción cultural variable. Las sociedades construyen estructuras de significado homologadas por su cultura.

No es necesario aclarar, que la visión del público que se pone delante de una obra de arte, hará su propia interpretación conceptual de la pieza. Su interpretación estará basada en el influjo de su propia herencia cultural.

En 2016 tuve la oportunidad de participar en el proyecto «Un momento de felicidad» del artista y docente José Freixanes. Se trataba de un proyecto colaborativo en el que participamos alumnos de Arte de la ciudad de Casablanca de Marruecos y alumnos de la facultad de bellas artes de Granada.

El proyecto tenía como fin una doble exposición en el museo Villa des Arts, en Rabat. Una exposición principal donde se mostraba la obra colaborativa de José Freixanes y otra exposición paralela y colectiva donde, los alumnos participantes, mostrarían sus trabajos personales en relación al tema: identidad cultural y cultura de paz.

Yo presenté la obra Inveterado para ser expuesta. José, me ayudó a seleccionar la pieza. Cuando José presentó el dossier de las obras del alumnado a su colega comisario, éste consideró inapropiada la pieza Inveterado, que nunca se llegó a ser expuesta en los salones de Villa des Arts.

Tiempo más tarde, hablando de lo ocurrido con José –nos reíamos– reflexionando acerca de la censura de las ancianas castellano-manchegas en Marruecos... Entonces, se hizo evidente que el significado de los objetos es una concepción aportada por los que miran. No se trataba de una censura a las ancianas manchegas, ni a su tradición procedente de una ley monárquica, sino que trascendía a todo eso.

Si es cierto que el carácter formal del objeto seguía siendo el mismo, la estabilidad de su semiología se vió comprometida por el contexto cultural. Lo que aquí eran ancianas de luto, allí eran mujeres vestidas con chador².

La conceptualización de las obras artísticas de esta investigación están basadas en la cultura de un contexto concreto: las zonas rurales de Castilla La-Mancha. Las diferencias

² Chador es una prenda que utilizan generalmente las mujeres chiíes, mayoritarias en países como Irán o Irak. Habitualmente es de color negro y se compone de una larga abaya –túnica– que cubre el cuerpo por completo y un velo que tapa el cabello y el cuello. Al igual que el hiyab, deja al descubierto la cara y las manos.

semióticas entre distintas culturas aportan al objeto multiplicidad de significados. La traducción interpretativa depende del marco referencial y del influjo cultural del que mira. Por eso, como argumentan los autores:

Los autoetnógrafos no sólo deben hacer uso de herramientas metodológicas y de la literatura científica para analizar la experiencia, sino que también deben tomar en cuenta las formas en que otros podrían experimentar similares epifanías, utilizando la experiencia personal para ilustrar las facetas de la experiencia cultural, y, de este modo, hacer que las características de una cultura sean familiares para propios (*insiders*) y extraños (*outsiders*). Lograr esto podría requerir comparar y contrastar la experiencia personal con investigaciones existentes (Ronai, 1995, 1996), entrevistar a miembros de una cultura (Foster, 2006; Marvasti, 2006; Tillmann-Healy, 2001), y/o analizar artefactos culturales relevantes (Boylorn, 2008; Denzin, 2006). (Ellis, Adams y Bochner, 2011, p. 254)



Varea, A. (2016) *Detalle de la pieza Inveterado*. Instalación.

Contexto de estudio.
La Casa de Magdalena.



Objeto de estudio.
Objeto sedimentario.



Varea, A. (2021). *Resumen visual del proceso de creación. La Arqueología del espacio*. Resumen visual compuesto por once fotografías. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Morcillo, J. (s. f.). *El coto de caza*; Varea, A. (2015). *Vieja garbanzo*; Varea, A. (2015). *Detalle de Inveterado*; (Anónimo, s. f.). *Reunión familiar*; Varea, A. (2015). *Cajón*; Varea, A. (2015). *Detalle bordado*; (Anónimo, 1966). *Comunión de Pilar*; (Anónimo, s. f.). *Toquilla*; Varea, A. (2015). *Tejido* y Morcillo, J. (2008) *Abuela Vieja*.

Elaboración del objeto.
Objeto artístico.



Referencia etnográfica.
Archivo fotográfico familiar:



Resultado.
Instalación artística.



5. CONJUGACIÓN DE LA HISTORIA. LA NARRACIÓN AUTOETNOGRÁFICA: UNA EPIFANÍA.

objeto sedimentario
+
relato de vida
=
referencia a un hecho etnográfico

referencia a un hecho etnográfico
+
relato de vida
=
narrativa autortnográfica: textos vernaculares.

Richardson considera que «la escritura es una forma de saber, un método de investigación» (García-Huidobro, 2006; Richardson, 2000). Y según la visión de Goodall, es más, «la escritura permite a un investigador, un autor, identificar otros problemas que se mantienen en secreto» (García-Huidobro, 2006; Goodall, 2006)

En un sentido más específico, para James Clifford, la etnografía es un género narrativo más, como exponía en su libro *Writing Culture* (1986). El acercamiento de la retórica al lenguaje de las ciencias sociales empujan a pensar en el texto etnográfico científico como un género narrativo.

Quizá, un punto de interés entre las distintas visiones que intentan atajar la definición de la producción de textos narrativos –etnográficos– sea, según Barone y Eisner (2006), aquel texto «que desafía a los convencionales ya que tiende a relacionarse más con lo literario que con la escritura académica, objetiva y poco evocativa» (García Huidobro 2006; Barone y Eisner 2006)

Los autores argumentan que este tipo de textos trascienden las limitaciones de los discursos del lenguaje académico y hablan de tres estilos de lenguaje que definen los textos en tres categorías: Textos evocativos, textos contextuales y textos vernaculares.

Barone y Eisner (2006) categorizan las características de los tres tipos de textos: Los *texto evocativos*, son aquellos que provocan al lector. El lector es capaz de completar el sentido del texto vinculándolo con su imaginario empírico personal. En el caso de los *textos contextuales* se caracterizan por su función descriptiva, que aunque utiliza la retórica del

lenguaje literario, enfatiza sobretudo la descripción derivada de la observación del investigador. En este tipo de textos se evitan las expresiones propias de la jerga, priorizando en las complejidades de lo que se describe. Por último, los *textos vernaculares*, son aquellos que, como indica su nombre, utilizan el lenguaje coloquial y las expresiones particulares de su jerga y están basados en experiencias personales de la vida cotidiana. Denotan un carácter democrático, en tanto que no priorizan un relato sobre otro y dan voz a quienes habitualmente no la tienen.

Que la etnografía pueda ser un género literario supone el reconocimiento de que el texto autoetnográfico es una creación de carácter artístico –aunque no sólo sea eso– escrita por un investigador/autor.

Autores, como Jens Brockmeir (2000), explica que narrar no es sólo describir las experiencias sino contarlas como si fueran una fábula. Aunque la lógica parece sencilla, estas posturas han generado controvertidos debates sobre la labor de las ciencias sociales en el ámbito antropológico y etnográfico que aún están abiertas.

Lo que se busca responder es: ¿ficción o ciencia?

En este punto, es necesario tomar consciencia de qué es lo que se está haciendo. La postura de esta investigación en cuanto al abordaje de las narrativas autoetnográficas queda reflejado en las palabras de Bruner (2009):

No importa si el relato coincide o no con lo que dirían otras personas, testigos de los hechos, ni es nuestra meta ocuparnos de cuestiones ontológicamente tan oscuras como saber si la descripción es autoengañoso o verídica. Nuestro interés está en lo que la persona piensa que hizo, por qué piensa que lo hizo, en qué tipo de situación creía que se encontraba, etc. (Bruner, 2009, p.127).

Geertz expone sobre los escritos antropológicos:

Son ellos mismos interpretaciones y por añadidura interpretaciones de segundo y tercer orden. Por definición, sólo un nativo hace interpretaciones de primer orden: se trata de su cultura; de manera que son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo hecho, algo formado, compuesto –que es la significación de ficción– no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos mentales de “como sí”. (Geertz, 1990, p.28)

Esta postura nos sitúa en un terreno relativamente novedoso y delicado que se encuentra entre dos lindes epistemológicas: el arte y la antropología.

No se trata por tanto de ceñirse a uno u otro sino a reafirmar que se adopta un marco teórico transdisciplinar y permeable.

Del mismo modo que se iniciaba el anterior epígrafe hablando de las operaciones precedentes al texto, en éste, se desarrollará la teoría correspondiente a la última operación:

referencia a un hecho etnográfico + *relato de vida* = *narrativa auto-etnográfica: texto vernacular*. El propósito de esta quinta fase consiste en la elaboración de narrativas o historias de vida. Se explicará cómo, a partir de los datos recolectados de fuentes de información de tipo biográficas y orales –como lo son los *relatos de vida* que los sujetos de investigación nos cuentan–, se construye un texto vernacular de referencia autoetnográfica.

La *narrativa autoetnográfica*, como apunta Denzin (2017), «genera las condiciones para redescubrir los significados de una secuencia de eventos pasados.» (p. 85). El objetivo de crear narrativas es capturar la vida de uno mismo o de otro y representarla en un texto de carácter interpretativo. El autor considera que «una vida es un texto social, una producción narrativa, ficticia» (Denzin, 2017, p. 83).

Para llevar a cabo nuestro propósito retomaremos el mismo ejemplo del que hablábamos en el epígrafe anterior: *las ancianas garbanzo*. El objeto de estudio –la muñeca que representa la figura de una anciana con un garbanzo–, en este caso, fue el detonante de dos tipos de resultado: por un lado, la obra artística *Inveterado*, 2015 y, por otro, un texto narrativo de carácter vernacular.

El texto se titula: *La Abuela Vieja, la hermana¹ Malandrana y la hermana Felipa: los garbanzos de mi infancia*. En este texto se describen aspectos de la vida cotidiana que tenía lugar en mi vecindario y se compara la fisicidad y el bagaje simbólico del objeto de la *anciana garbanzo* con las ancianas que vivían en mi calle. Este texto es el correspondiente a la producción artística titulada *Sedimento*, que se incluye en la segunda parte del capítulo *Espacios Heredados: análisis y concepto de la producción artística*. Tomaremos un fragmento de este texto para analizar de qué modo se origina y cuáles son sus características definitorias:

Los garbanzos de mi infancia

En este escenario, a penas sin referencias de personas de mi edad, mi abuela se las ingenio para mantenerme entretenida.

Las tardes de mi infancia duraban cien años; cien años mi abuela planchaba y cien años planchaba yo con mi plancha de juguete. Todos los días mi abuela cocinaba y todos los días yo cocinaba con mis cacharros de juguete y mis platos metálicos en miniatura.

Esa tarde, no quería imitar más a mi abuela, y su contraataque para mantenerme entretenida, fue sacar un paquete de garbanzos. Dijo que íbamos a hacer una muñeca nueva, yo pensé que estaba loca. Ella me enseñó a mirar cada garbanzo

¹ Hermana/o: término coloquial, del uso vernacular del lenguaje, que se utiliza en la región de Campo de Montiel en Castilla La-Mancha para hacer referencia a una persona anciana.

y me hizo imaginar que eran caras de mujeres. Las manos, de pronto, se me llenaron de centenares de rostros de mujeres decapitadas. Sacó la caja de coser, recortó un pedazo de tela grisácea y envolvió el garbanzo, dió dos puntadas y con un lápiz marcamos los ojos.

Todavía recuerdo esa tarde con especial nitidez, aquel momento fue significativo y predijo la dirección de mi propia carrera artística en apenas unos minutos.

Aquel momento, está contado desde mi vivencia, se advierte que la voz del sujeto investigador pasa a ser sujeto de estudio. Los datos utilizados en la elaboración de este texto proceden de la cultura popular. Se utilizan estrategias memorísticas como recurso y base de datos. Atendiendo a la categorización propuesta por Barone y Eisner (2006), las narrativas expuestas en esta investigación estarían incluidas dentro de los textos de naturaleza vernacular, en su mayoría, pero también utilizando recursos de los textos evocativos y descriptivos en casos particulares.

Si prestamos atención al texto completo [p. 317] –quizá este fragmento no es suficiente–, sus características descriptivas hacen presente la misma relación estético-histórica que analizamos en el epígrafe anterior. De modo que, la estética del texto: su estilo, junto con las connotaciones descriptivas, definen un posible marco referencial que aporta información de su contexto histórico, socio-cultural y político con el que poder elaborar una reinterpretación del pasado: una *narrativa autoetnográfica*.

El *texto vernacular* se convierte en una especie de mitología cotidiana y personal. En una revelación de eventos históricos y narrativos que cuentan una experiencia significativa del pasado.

Turner se refiere a ellos como *epifanías* y las define como:

Momentos de crisis. Las epifanías alteran las estructuras fundamentales de significado en la vida de una persona. Sus efectos pueden ser positivos o negativos. (...) Son fases liminales de experiencia. Son actos existenciales. Los significados de dichas experiencias son siempre otorgados retrospectivamente, en cuanto ellas son re-vividas y re-experimentadas en las historias que las personas cuentan acerca de aquello que les ha pasado. Estas epifanías son experimentadas como dramas sociales, eventos dramáticos con comienzos, medios y finales que representan rupturas en la vida diaria. El autoetnógrafo crítico entra en aquellas situaciones extrañas y familiares que conectan experiencias biográficas críticas, epifánicas. En dichos momentos de quiebre, las personas intentan tomar la historia en sus manos, moviéndose dentro y a través de escenarios liminales de experiencia. En otras palabras, en tanto epifanías, estos momentos son ritualizados y conectados a momentos de quiebre, crisis, compensación, reintegración y cisma, que cruzan de un espacio a otro. (Denzin, 2017, p.85; Turner 1986)

Mi intención no es contar mi vida –o al menos no la única–, es contar la vida de los otros a través de la experiencia autobiográfica y relacional que he vivido con ellos, para ponerla en relación con la experiencia social colectiva.

«Tomo la historia en mis manos» no para decir la verdad, sino para crear una nueva. En palabras de Denzin se puede concluir que:

Trayendo el pasado al presente biográfico, el escritor se inserta en el pasado y crea las condiciones para reescribirlo y de esta manera re-experimentarlo. La historia se convierte en un montaje, en momentos citados fuera de contexto, «fragmentos yuxtapuestos de lugares y tiempos ampliamente dispersos» (Ulmer, 1989, p. 112). Se inventa una nueva versión del pasado, una nueva historia. Eso es lo que la auto-etnografía interpretativa hace. (Denzin, 2017, p. 85)

La *narrativa autoetnográfica* es un instrumento para rehacer la historia de una vida, para crear la mitología familiar. «Escribir historias personales hace posible “dar testimonio”». (Denzin, 2004; Ellis y Bochner, 2006)

6. RE-CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA: LA INSTALACIÓN Y LA COLO- NIZACIÓN DEL ESPACIO.

Echando una ojeada a los trabajos resultantes de las investigaciones en el campo de la antropología y de la etnografía coetánea, se puede atisbar la variedad de formatos y modos de ser representados. Los lenguajes artísticos han ido progresivamente incorporándose a sus investigaciones y éstas han sido avaladas por las tendencias etnográficas más radicales.

Tras la emergencia de las tendencias postprocesuales, el uso de formas alternativas de representación ha sido un tema clave dentro de las ciencias sociales, como una respuesta posmoderna a los límites de la ciencia positivista. Las propuestas más atrevidas desplazan la posibilidad de explicar causalmente los hechos sociales mediante los lenguajes artísticos; así, encontramos ejemplos que se muestran a través de formatos cinematográficos, fotográficos, musicales e incluso corporales, a través de la performance.

Sin embargo, ¿qué pasa con los formatos tridimensionales como la escultura o como la instalación artística?

Partiendo de lo que Denzin (2017) denomina como el *supuesto central del método autobiográfico interpretativo*: «una vida puede ser capturada y representada en un texto– (...) Una vida es un texto social, una producción narrativa, ficticia.» (p. 83) y reflexionando sobre lo que el autor propone, surge una cuestión esencial: Si la narrativa, entendida como un género literario, es asumida como un método válido para contar una vida, ¿por qué no proponer la *instalación artística* como medio representativo de una vida; como un formato de (re) presentación de los resultados de una investigación etnográfica?

Lo innovador o la aportación que esta investigación pretende hacer es poner en valor la consideración de que la *instalación artística* puede ser un formato de representación autoetnográfico. Siguiendo el discurso de Denzin (2017), la *narrativa personal* puede usar los dispositivos de la técnica propia de las artes para representarla de modo que el texto se traduce/transfiere al objeto. Se trata de una narrativa visual que toma su fisicidad el el objeto artístico, en este caso, por medio de la *instalación*.

La *instalación* usa los métodos de la creación artística y la *narrativa personal* para presentar o representar su visión crítica y utópica. Además, la *instalación* –o cualquier otro medio alternativo– «hace el mundo visible en formas nuevas y diferentes que la escritura ordinaria de las ciencias sociales no permite.» (Denzin, 2012, pg. 88)

La *instalación* es utilizada como herramienta de documentación mediante la escenificación, construye un espacio de representación para exponer la *mitología personal*.

La *autoetnografía* redice y reescenifica esas experiencias de vidas de la forma en que estas intersectan en aquellos sitios. El relato de vida se convierte en una invención, una re-presentación, un objeto histórico a menudo arrancado y sacado de sus contextos y recontextualizado en los espacios y comprensiones históricas. (Denzin, 2017, p. 85)

En esta sexta etapa, tras haber obtenido los datos de las fuentes de información procedentes de los recursos de tipo oral y memorísticos y, tras haber seleccionado una «colección» de objetos originales de los contextos de estudio, el objetivo es articularlos conceptualmente y componerlos en el espacio para crear una interpretación de la concepción simbólica y funcional del espacio doméstico y comunitario a través de instalaciones.

El objeto artístico y su escenificación en el espacio se proponen como medio para «para ver y redescubrir el pasado no como una sucesión de eventos, sino que como una serie de escenas, invenciones, emociones, imágenes e historias» (Denzin, 2017, p. 85; Ulmer, 1989).

Se usa la *instalación* como una forma de hacer *autoetnografía* y un método de entendimiento del pasado que plantea la creación de nuevos espacios en los que experimentar nuevas y radicales formas académicas y nuevas epifanías.

El destino final que se intenta alcanzar en esta fase es la creación de una etnografía física y tridimensional.

Una vez que las historias han sido escuchadas, se despliegan tres estrategias para tratar estos materiales de historia oral: se recolectan relatos particulares, historias comunes a un número de participantes, para terminar con una representación basada en dichos relatos. (Denzin, 2017, p. 84)

La *instalación* es el objeto físico de la *autoetnografía*.

7. FORMATOS DE (RE)PRESENTACIÓN Y MODELOS DE DIFUSIÓN: LA MUESTRA EXPOSITIVA DENTRO DEL PANORAMA AUTONÓMICO ANDALUZ DE CONVOCATORIAS ARTÍSTICAS.

Los formatos de difusión de las metodologías cualitativas, incluso en sus tendencias más radicales, como la que nos ocupa, aun mantienen formatos ajustados a la asunción de la investigación textual. Por ejemplo, los modelos de presentación como los artículos o «paper» –si consideramos su etimología angloparlante, la relación es evidente– en los que el discurso textual es predominante. El peso de la textualidad todavía parece tener como consecuencia la yuxtaposición de la imagen, o de cualquier manifestación artística no textual.

Si la imagen, aunque ha sido fundamentalmente aceptada como instrumento de investigación e incluso como medio o formato de presentación de datos en ámbitos investigativos asociados tanto a las ciencias sociales como a las ciencias «puras», ha sido fuertemente cuestionada por la crítica, considerar al objeto artístico como un medio de representación de los resultados de una investigación, plantea desde el inicio aún más desafíos.

Los formatos de difusión propuestos por la academia y la institución investigadora no han cambiado, a pesar de que sus paradigmas metodológicos sí lo han hecho. Este hecho ha generado cierta desigualdad entre los diferentes planteamientos metodológicos.

Prácticamente todas las especialidades artísticas han desarrollado líneas metodológicas dentro de la *Investigación Educativa Basada en las Artes*, aunque con una intensidad muy desigual entre unas y otras. Las que se mueven dentro del lenguaje verbal tienen gran ventaja sobre las demás básicamente por dos razones. La primera, porque las fronteras o límites entre diferentes usos de un mismo lenguaje (más prosaico o más poético, más denotativo o más metafórico) son mucho menores que entre las especialidades artísticas que discurren por territorios ajenos a la palabra: la arquitectura, la pintura, la música, la danza, etc. Por lo tanto es más fácil asumir modos textuales diferentes dentro de una tradición investigadora predominantemente escrita. La segunda porque el formato editorial de las revistas de investigación más consolidadas está perfectamente adecuado a los textos escritos pero presenta dificultades importantes para publicar investigaciones que discurren a través de imágenes o sonidos o movimientos corporales o construcciones arquitectónicas u objetos. (Marín Viadel, 2005, p. 256)

Lo que plantea nuevos cuestionamientos y retos para aquellos investigadores-artistas cuyos medios de representación no se ven favorecidos a la hora de su difusión en formatos textuales, como por ejemplo es el caso. Si yo, como artista, quiero mostrar los resultados escultóricos de mi investigación, difícilmente podré hacerlo en un formato bidimensional a menos que muestre algo así como una meta-representación de la representación de los resultados de la investigación. Es complejo, hasta en la forma de expresarlo verbalmente.

Entonces, ¿cómo podríamos abordar el problema de la presentación de resultados de investigaciones cuyos formatos trascienden el formato bidimensional y/o textual? ¿De qué modo los medios de difusión podrían adaptarse a las necesidades de la innovación en metodologías artísticas basadas en las artes? ¿hasta qué punto la academia está dispuesta a validar nuevos formatos?

En mi opinión, una posible solución a este problema pasaría por un obligado desplazamiento de los contextos de difusión. Si el formato más idóneo para presentar los resultados textuales de una investigación es el papel, las revistas y el formato del «paper» es el indicado. Si, por el contrario los resultados de una investigación son objetuales, es decir objetos artísticos tridimensionales, lo más coherente y adecuado es que el contexto o medio de difusión sea la sala expositiva (no en su sentido estricto, cualquier espacio expositivo) y su formato, no el «paper», sino la muestra expositiva.

Como cualquier propuesta resolutive en los cuestionamientos de investigación, ha de ser necesariamente reconocida por la academia para considerarla válida. En ese sentido, me parece necesario, por parte de la academia, adecuar el reconocimiento de nuevos contextos de difusión propicios para las distintas disciplinas artísticas.

A esta dificultad, se le une la escasa producción de propuestas dentro del estudio de *Investigaciones Basadas en las Artes*, cuyo resultado es el objeto artístico de la *instalación*. Tomando como referencia el cuadro 7 en el que el doctor Ricardo Marín Viadel (2005) expone diferentes ejemplos de investigaciones basadas en las artes, realizados por las figuras más destacadas de esta tendencias metodológica, donde se clasifican según las distintas modalidades artísticas, vemos cómo en el ámbito escultórico Springgay, 2001, 2003. es la única que trabaja el formato de la *instalación* para dar cuenta de sus investigaciones.

Si hablamos de la muestra expositiva como el modelo de difusión idóneo para mostrar los resultados tridimensionales de las instalaciones de nuestras investigaciones, debemos enfocarnos en el panorama institucional que ofrece espacios expositivos relevantes y reconocidos en el ámbito artístico. Me remito al panorama institucional –aunque soy consciente de la gran popularidad que, en la actualidad, están adquiriendo los espacios expositivos alternativos no-institucionales como espacios de resistencia y lucha social desde las artes–, por qué es un modo de validar la calidad del trabajo que se expone, si asumimos el hecho de que la institución criba lo que es o no Arte con mayúsculas.

Otro de los motivos por los que me remito al ámbito institucional es por su alcance en difusión y medios económicos (esto último es algo que, aunque no trato directamente, resulta fundamental: habrá producción cultural si hay inversión económica). Normalmente, la institución está conformada por sistemas de redes que propician una eficaz difusión en medios de comunicación: edición de un catálogo indexado y con registro en el depósito legal, publicación de notas de prensa, capacidad de reunión donde se encuentran distintos agentes culturales de la vida política vinculada al arte, etc. Este sistema de redes por el que está compuesta la institución es el que aporta un sello de calidad al trabajo artístico y, por consecuencia, lo valida como apto en relación a los criterios de calidad impuestos tanto por la academia como por la institución.

Los resultados de esta investigación, se dividen en cinco producciones expositivas que se han llevado a cabo a lo largo de estos tres años de investigación. Las cinco producciones han sido expuestas o han participado, de algún modo, en distintos espacios expositivos, ferias de arte o convocatorias públicas del entorno artístico e institucional a nivel autonómico en Andalucía.

La primera muestra expositiva, fue una exposición colectiva titulada *Punto de inflexión. Promoción de BB.AA. 2016* [del 15 de julio hasta el 2 de octubre de 2016]. En esta muestra participé con una de mis primeras obras instalativas titulada *Inveterado* –de la que hemos hablado con anterioridad– producida aun en mis años de estudiante del Grado de Bellas Artes. Esta obra estaba vinculada al contexto de estudio de *Los Cajones*. La exposición formó parte de un proyecto anual coordinado entre la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano y la Sala de Exposiciones del Centro de Arte Palacio de los Condes de Gabia, con el objetivo de vincular las promociones de artistas del último año de Grado con los entornos expositivos profesionales de la ciudad. La selección de las obras participantes es llevada a cabo por convocatoria pública y valorada por un tribunal especializado.

Esta exposición supuso un primer contacto con los espacios expositivos institucionales del ámbito artístico a nivel, en este caso, local. Con motivo de esta exposición, se editó un catálogo con el título de la muestra, que fue comisariada por la Regina Pérez Castillo, quien escribió la crítica del catálogo. Sobre mi obra dice: «En esa línea de investigación y crítica a la cultura de nuestros antepasados se sitúa la instalación de Ana Varea, inspirada en el luto manchego, un ritual que poco a poco desaparece y en el que participan muerte, religión y tradición.» (Castillo, 2016, p. 10)

La segunda muestra expositiva de carácter individual, tuvo el título de *Sedimento* [del 2 de noviembre al 5 de diciembre de 2017]. La producción, cuyo foco contextual es *El Desván*, fue seleccionada dentro del programa expositivo anual de la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano por convocatoria pública. Este programa está orientado a dar visibilidad a artistas emergentes vinculados a la Universidad de Granada.

Cada año se seleccionan una media de entre ocho y diez proyectos que son expuestos durante un mes en dicha sala.

El sistema de redes de los que dispone la Universidad de Granada como institución permitieron una gran difusión a la muestra. Se editó un catálogo de exposición digital que puede consultarse en la web de la Facultad (<https://bellasartes.ugr.es/pages/documentos/catalogosdeexposiciones>) y se emitieron notas de prensa a distintos medios de comunicación. El resultado del riguroso trabajo de difusión fue la emisión de una pequeña reseña en las noticias de Canal Sur de Granada (5 de diciembre de 2017) y la publicación de dos críticas:

La primera crítica ocupa la página completa de la sección «Arte» en el periódico *Granada Hoy*, publicado el lunes 27 de Noviembre de 2017, que fue realizada por el crítico Bernardo Palomo. En la que dice:

Hemos puesto de manifiesto en otras ocasiones que muchas de las actuaciones que tienen lugar por parte de los que se dedican a los planteamientos emparentados con las instalaciones –incluso, con otras acciones menos escenográficas– adolecen de una falta de apoyo conceptual correctamente sustentado y con desarrollos que se vean ejecutados bien ajustados en fondo y forma. Lo que se da en esta exposición responde a buenas circunstancias tanto en continente como en contenido. (...) Lo que Ana Varea presenta no sólo está muy correctamente desarrollado sino que plantea situaciones acertadas de un mensaje que la artista manifiesta con muy sabios desenlaces. (...) La exposición encierra una contundente historia llena de sentido y dimensión artística. (Granada Hoy, 2017, p. 35)

La segunda, en la sección de crítica de arte del diario digital *PAC* (Plataforma de Arte Contemporáneo) que lleva la comisaría y crítica de arte Regina Pérez Castillo. Puede leerse completa en: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/ana-varea-relato-intimo-y-relato-colectivo/>

Sobre la exposición argumenta:

En *Sedimento*, la nueva exposición de la artista manchega Ana Varea (Munera, 1991) en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, el desván familiar se convierte en una fuente inagotable de investigación cuyos objetivos fundamentales son la reconstrucción de una identidad social, así como la de la historia personal. (...) Lo interesante del asunto es que a pesar de su carácter particular y personal, es espectador puede reconocer en ellas cierto espíritu histórico de costumbre y modas, llegando incluso a recordar las antiguas fotografías que sus propios antepasados atesoraban en la casa familiar. Este es el mayor logro de *Sedimento*, la capacidad de conexión con las pequeñas historias personales de todos los visitantes. (...) podemos considerar esta muestra como un bonito homenaje a todas esas mujeres cuya lucha subversiva consistió en laborar con mucho sudor los campos y las cocinas

de sus hogares, y que desde el silencio y la prudencia fueron pilares fundamentales del desarrollo histórico de sus comunidades. (Castillo, 2017)

La tercera muestra expositiva tuvo el título *Trashumar* [del 9 de mayo al 9 de junio de 2019], su producción se contextualiza en el espacio de una aldea de pastores abandonada llamada *Cuarto Juan de Mata*. El proyecto fue seleccionado por convocatoria pública y fue mostrado dentro del programa expositivo anual del Festival de Artes Contemporáneas FACBA19. La iniciativa de FACBA surgió como una feria de arte celebrada desde 2009 a 2015, en 2016 comienza como festival y su objetivo varía; desde su antigua iniciativa más próxima a objetivos comerciales hasta su actual filosofía centrada en la investigación artística, donde se ofrece colaborar con los fondos patrimoniales universitarios (artísticos y científicos) y/o colaboraciones multidisciplinares con distintos grupos de investigación de la Universidad de Granada.

La exposición *Trashumar* ocupó la sala de exposiciones del Centro de Arte del Palacio de Santo Domingo, en Granada y colaboró con el grupo de investigación de Antropología de la Motricidad.

El reconocimiento del Festival FACBA es conocido a nivel autonómico y también a nivel nacional. Cada año se edita un catálogo que muestra el resultado de todos los artistas que participan. El catálogo incluye, no fotografías documentales de las obras finales, sino documentos y reflexiones del proceso de investigación. El catálogo está publicado en la web de la facultad y puede verse al completo en: <https://bellasartes.ugr.es/pages/documentos/catalogosdeexposiciones> y la información del proyecto *Trashumar* en la web del proyecto: <https://facba.info/ana-varea/>.

Además, cada año FACBA hace entrevistas a todos sus participantes donde cuentan cómo ha sido el proyecto de investigación y en qué ha consistido. Las video-entrevistas están colgadas en la web oficial del proyecto y en IGTV. El enlace a mi entrevista es: https://www.instagram.com/tv/B_1uKAyDVYQ/?igshid=1afziyod70f2a.

La cuarta exposición titulada *El Teléfono Rojo T-500 de Giral* [del 30 de enero al 22 de marzo de 2020] está vinculada al contexto de una antigua panadería artesanal: *El Horno de María*. El proyecto fue seleccionado en la convocatoria pública lanzada por la Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática del Departamento de Artes Plásticas para ocupar el programa expositivo de la Sala Ático del Centro de Arte del Palacio de los Condes de Gabia en Granada. Se trata de una convocatoria anual en la que se seleccionan una media de entre cuatro y cinco proyectos para exponerse a lo largo de un periodo de dos meses.

En este caso, se editó un catálogo de exposiciones que yo misma diseñe invitando participar a Regina Pérez Castillo –que después de varios años de seguimiento de mi investiga-

ción, me parecía la persona más propicia para hablar con criterio fundamentado de este nuevo proyecto— en la realización del texto, que se ve completado con algunas reflexiones personales sobre la muestra. Se trata de un catálogo expositivo en el que se recoge el texto crítico y las obras seleccionadas en la muestra. Sobre el proyecto, Regina (2020) escribe:

Todo el trabajo de Ana Varea desde 2015 se ha basado en lo que podemos denominar un “proceso de investigación arqueológica”. El proyecto que aquí nos ocupa, El Teléfono Rojo T-500 de Giral, constituye el último capítulo de un plan de investigación más extenso que se inició en el citado año y a través del cual la artista estudia diferentes contextos socio-culturales que siempre parten o están arraigados en su origen familiar. El interés de Varea se fija en la investigación de las particularidades de su herencia material familiar para entender y reconstruir artísticamente los modos de hacer del pasado español, los cuales definen y han construido nuestra identidad cultural, social y política. (p. 6) (...) Su labor no es otra: hacernos sentir las cosas que estos pudieron sentir en dicho escenario. Es una cuestión de evocación, no de representación. (Castillo, 2020, p. 11)

El último y quinto proyecto titulado *La Casa de Fulanita* [del 1 al 15 de agosto de 2020], aúna diversos formatos de presentación y, por tanto, de difusión. Este proyecto fue seleccionado en la convocatoria pública de los XV Encuentros de Arte de Genalguacil Pueblo-Museo.

Se trata de una convocatoria bienal que está enmarcada en un proyecto de mayor envergadura que tiene como último fin atajar el problema de la despoblación de los pueblos de la Serranía de Málaga utilizando el Arte como instrumento para ello. Estos encuentros bienales han cumplido quince años de tradición y se han convertido en referente internacional por dos motivos: el primero, por ser el único pueblo-museo en toda Europa oficialmente y, el segundo: por su actividad política y cultural mediante su portavoz y alcalde Miguel Ángel Herrera Gutiérrez, quien ha conseguido que un pueblo de unos cuatrocientos habitantes tenga un Museo de Arte Contemporáneo con un programa expositivo y unas instalaciones propias de cualquier capital de provincia. Su popularidad en los últimos años queda avalada por las más de doscientas propuestas que recibió en la convocatoria 2020, de los que se seleccionaron siete proyectos, entre ellos el de *La Casa de Fulanita*.

La naturaleza del proyecto es de tipo residencial, durante quince días los artistas disponen de un taller y de los recursos necesarios para desarrollar una obra, vinculada al pueblo, que posteriormente pasa a formar parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil.

El formato final de la obra de mi propuesta es un proyecto editorial impreso que recoge un relato etnográfico en forma de conversación y documentación fotográfica de las intervenciones que se llevaron a cabo en *La Casa de Fulanita*. El libro, junto a cinco fotografías de medio formato, fueron expuestas en una muestra colectiva con motivo del decimoquin-

to aniversario en el Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil, que mostraba los resultados de todos los seleccionados.

Durante el día de inauguración, el público, además de visitar la exposición colectiva del museo, podía hacer una visita guiada por *La Casa de Fulanita* en la que yo, como artista, tenía un papel de mediadora.

Además, en el desarrollo del proyecto surgió la idea de realizar fotografías a 360° para posteriormente vincularlas a la dirección de Google Maps donde se ubica la geo-localización de *La Casa de Fulanita*, para, de ese modo, poder visitar el espacio de forma virtual. En este sentido, los modelos de representación de los datos ocupan diversos campos: la sala expositiva institucional, espacios alternativos no-institucionales como lo es la casa abandonada donde se realizaron las intervenciones y el espacio virtual como formatos de representación de los resultados de una investigación.

La cantidad de artículos de prensa es numerosa, pero quizá el artículo de más alcance e impacto por su difusión sea el publicado en el diario *El País* (24 de agosto de 2020) con el título *El arte de salvar a una aldea despoblada*, que se puede leer completo en: <https://elpais.com/cultura/2020-08-23/el-arte-de-salvar-a-una-aldea-despoblada.html> El periodista Nacho Sánchez comienza su artículo así:

A sus 82 años, Antonia La Española es una caja de sorpresas. Igual que se lanza a cantar una coplilla que ha escrito, se pone a recordar cómo aprendió a coser de forma autodidacta deshaciendo prendas que luego volvía a ensamblar. Esos objetos y los relatos de esta vecina son historia de su pueblo, Genalguacil –un rinconcito de 410 habitantes en la malagueña Serranía de Ronda– y sirven a la creadora albaceteña Ana Varea, de 28 años, como materiales de trabajo. El fruto de esa relación cercana que ambas mujeres han mantenido en los últimos días se ha cristalizado en una instalación artística en las habitaciones de una vivienda abandonada del municipio, donde se desarrollan conceptos como el luto y se escenifican ritos populares como el ajuar. Antonia ejerce así de hilo conductor de “La Casa de Fulanita”, proyecto con el que Varea pretende recoger la historia “y apuntalar la memoria” según explica. (El País, 2020)

Cabe mencionar algunos titulares como: *Genalguacil, la capital del arte contemporáneo*, *El arte se impone al coronavirus* o *La inmunidad artística de Genalguacil*. A continuación incluyo los enlaces donde pueden consultarse todos los artículos que se escribieron sobre los Encuentros de Arte:

<https://pueblomuseo.com/el-arte-al-aire-libre-en-genalguacil-se-ha-convertido-en-uno-de-los-grandes-eventos-del-verano-malagueno-con-su-original-apuesta/>
https://www.malagahoy.es/provincia/Genalguacil-capital-arte-contemporaneo_0_1490551063.html

<https://www.europapress.es/esandalucia/malaga/noticia-junta-destaca-original-apuesta-genalguacil-arte-cita-turistica-consolidada-verano-20200804171232.html>
<https://www.diariosur.es/culturas/inmunidad-artistica-genalguacil-20200815120025-nt.html>
<https://www.diarioronda.es/2020/08/11/comarca/los-xv-encuentros-de-arte-de-genalguacil-alcanzan-su-ecuador-con-unos-artistas-sumergidos-en-sus-obras/>
<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-pueblo-museo-donde-arte-se-impuso-al-coronavirus/10005-4317688>
<https://www.laopiniondemalaga.es/municipios/2020/08/13/arte-impone-coronavirus/1184065.html>
<https://publomuseo.com/los-encuentros-de-arte-clausuran-un-25-aniversario-historico/>

Por otro lado, también incluyo los enlaces de dos videos, ambos producidos por Serranía Comunicación: el primero, muestra un resumen del proyecto en el que cada artista habla del proyecto que ha desarrollado y, el segundo, es una entrevista a el coordinador del proyecto y artista Arturo Comas y al crítico y comisario Juan Francisco Rueda:
<https://www.youtube.com/watch?v=fsx-YtUkkJk&feature=youtu.be>
<https://www.youtube.com/watch?v=g9nRKZcn0Bs&t=28s>
Además, durante los Encuentros se rodó un episodio del programa *La Aventura del Saber*, que se emite en Rtv2. El enlace al programa completo es: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/03-12-20/5730595/>

Los resultados de esta investigación son las obras artísticas han sido mostradas en distintos espacios expositivos dentro del panorama autonómico andaluz de convocatorias artísticas. En ese sentido, el formato de presentación de los resultados de la investigación ha sido la *instalación* y el medio de difusión la muestra expositiva. Si bien es cierto que los formatos artísticos son reconocidos apropiados como resultados de una investigación, al mismo tiempo, los medios de difusión no se ven ajustados a su naturaleza.

Las dificultades en la (re)presentación de los datos y resultados de las *Investigaciones Basadas en las Artes* se deben a que los modelos de difusión de las investigaciones propuestos por la academia no se han ajustado a los nuevos paradigmas metodológicos. La muestra expositiva parece el medio más coherente para la difusión de resultados artísticos tridimensionales, como los objetos artísticos escultóricos y las instalaciones.

Superar esta dificultad requiere un esfuerzo dedicado por parte de la academia para validar otros medios de difusión más idóneos para los nuevos planteamientos de presentación de resultados de las investigaciones no-textuales.

Espacios heredados. La Arqueología de los espacios rurales familiares. Un paradigma propio

PARTE III. ESTRATIFICACIÓN



CAPÍTULO 5

LA INSTALACIÓN
UNA DEFINICIÓN POR EXCLUSIÓN



1. DEL CONCEPTO DE ESCULTURA A LA INSTALACIÓN.

El arte es lo que hacen los artistas.

Carl Andre¹

La controversia del Arte, que anuncia la modernidad, se evidencia con los postulados de la posmodernidad. El Arte queda envuelto en una esfera de cuestiones, que lejos de aportar respuestas universales, plantea preguntas casi insondables: ¿Qué es el Arte?

Si Fidias se adentrará en el interior de una habitación y viera una gran cantidad de neumáticos amontonados en el suelo, sobre los que la gente pasa, salta y juega –«Yard», 1961, Allan Kaprow–, ¿pensaría que está ante una obra de arte? Supondría, en todo caso, que lo que allí se está presenciando sería, en el futuro, una de las obras paradigmáticas de la historia del arte.

En el último siglo, el concepto de escultura ha experimentado un profundo cambio, que en ocasiones parece haber supuesto una brecha insondable en relación al concepto de escultura clásica o tradicional.

Esta brecha, sólo puede ser superada con la asunción de los movimientos vanguardistas y la comprensión de las situaciones socio-culturales y políticas que la sociedad ha sufrido hasta nuestros días.

¹ (Maderuelo, J., 1990), p. 204; Carl André, 1977).

Varea, A. (2019) *El granero del Cuarto Juan de Mata*. Fotografía independiente.

A partir de los años sesenta los límites de las disciplinas tradicionales parecen haberse fundido originando una nueva concepción, de naturaleza heterogénea, que se apropia de cualquier disciplina, tradición, e incluso del propio espacio.

Bajo estas condiciones surge un «género» –la consideración de la *instalación* como género artístico se discutirá en este capítulo–, que será predominante hasta nuestra coetaneidad: la *instalación artística*.

En el panorama actual, la *instalación* se ha filtrado en todos los ámbitos del mundo artístico y de su institución, tanto a nivel internacional como nacional, mostrándose como un formato preferente en Bienales y ferias de Arte.

Si en algo están de acuerdo críticos e historiadores de arte, es en que la causa del cambio de la noción del arte viene condicionada por, lo que Maderuelo llamaría, el «raptó del espacio». La concepción de escultura será variable en su transición «del espacio para escultura a la escultura como espacio».

Los devenires de la escultura en el tiempo, han definido el carácter fluido de su concepción. La escultura ha estado sujeta a diversas pretensiones vinculadas a la estructura socio-política y cultural de cada momento. Desde las primeras manifestaciones monolíticas hasta los laberintos de Serra –sorprendentemente ambas expresiones tienen, en cierto sentido, una estética compartida– la escultura ha sido el residuo tanto del misticismo religioso como de las pretensiones políticas propagandísticas. La escultura ha sido subyugada, glorificada, alabada, ha sido la manifestación de un lenguaje en decadencia supeditado al marco arquitectónico –concepción gótica– e incluso comprendido como un elemento decorativo cotidiano –movimiento Art Nouveau y Art and Crafts–.

La escultura ha sido representación de «lo ideal», mimesis de «lo real», evocación conceptual y también cadáver tras la enunciación de la «muerte del arte».

Todos y cada uno de los saltos paradigmáticos en su concepción ven reflejado su influjo en la actualidad, no sólo en el contexto artístico, sino en otros ámbitos, como por ejemplo, el diseño de productos.

Las variables formales y conceptuales en escultura son capaces de responder preguntas tan atípicas como: ¿En qué se parece el Doríforo de Policeto al Ken de Barbie?. Teorías estéticas como, en este caso, el «canon de Policeto», no solo han trascendido hasta nuestros días, sino que son un modelo de referencia en la construcción del imaginario contemporáneo y han interferido en lo que hoy consideramos escultura.

La escultura y su manifestación tridimensional encuentra en nuestro siglo un espacio de experimentación fértil, caracterizado por la hegemonización de los géneros tradicionales y la dilución de los límites de las disciplinas del arte.

La naturaleza flexible de la escultura y los devenires históricos que ha sorteado, parecen haberle concedido una presencia omnipotente dentro de la historia del arte. Pero, ¿será capaz de auspiciar las manifestaciones emergentes vinculadas a la *instalación*? Esta cuestión es de esencial importancia y predice los intensos debates que se librarán por categorizar o demoler las disciplinas artísticas, pretensiones que parecen hoy inconclusas y que siguen formando parte de una controversia interminable.

En este capítulo, aunque se habla explícitamente de la *instalación* se ha partido del contexto de la escultura como marco para perimetrar y, con ello, poder clarificar la cuestión principal: ¿la *instalación* es una prolongación del lenguaje escultórico?, ¿Es una categoría más como la pintura o la fotografía? ¿Se puede afirmar que una *instalación* es una escultura? ¿el criterio de tridimensionalidad es suficiente para poder considerar que la *instalación* es un derivado escultórico?

Las ambigüedades entre la escultura contemporánea y la *instalación* serán una constante hasta nuestros días.

2. EL ORIGEN DE LA INSTALACIÓN: CUESTIONES ANTECEDENTES.

La evolución del arte es consustancial al propio desarrollo del hombre. El descubrimiento de nuevos materiales y la aplicación de nuevas técnicas han estado presentes en él, desde las primeras expresiones artísticas hasta nuestros días. El arte ha sido un reflejo del desarrollo intelectual, tecnológico y social del ser humano y sus distintas manifestaciones, se han convertido en testimonios de la propia evolución humana y de su facultad cognitiva, tecnológica y espiritual.

Desde finales del s. XIX –cuando surgen los albores de los primeros cambios importantes– hasta las últimas décadas del s. XX, las variables conceptuales y formales en el ámbito artístico, han sido radicales. La modernidad fue el punto de partida de los cambios que se desarrollan en la postmodernidad hacia las concepciones actuales del arte.

La transición del siglo XIX al XX supuso un socavón en cuanto a la linealidad evolutiva del arte. Originó una revolución que condujo a la renovación formal y conceptual de sus disciplinas.

A finales del siglo XIX y durante el siglo XX, se inicia un proceso de sucesión de movimientos y tendencias teórico-artísticas –las vanguardias– que re-definirán al arte, mediante la ruptura con los estatutos tradicionalistas anteriores.

El siglo XX será el campo de cultivo donde fermenta una nueva concepción del arte, antagónica a la concepción decadente del arte conservador tradicional, y hará detonar las fronteras de sus disciplinas, para amplificarse en dirección a una concepción globalizadora.

En ese contexto de experimentación e innovación, se erigen las bases sobre las que se sustenta lo que hoy llamamos arte contemporáneo y dará lugar a nuevos planteamientos de representación a través de manifestaciones hegemónicas como la *instalación*.

En los años sesenta comienzan a surgir manifestaciones artísticas controvertidas que predicen un giro histórico en la concepción de los lenguajes artísticos del arte. La *instalación* será un eje fundamental para entender el arte de la última mitad de siglo y será instaurado como formato predilecto del arte contemporáneo.

Su origen está condicionado por el ferviente contexto social de la época, que exige una renovación del arte. Los aspectos más significativos de su implantación tienen que ver, como especifica Larrañaga (2001):

Con el replanteamiento radical de la comprensión del arte y, en consecuencia, con la inadecuación de las clasificaciones tradicionales de lo artístico como vehículos de expresión de las nuevas necesidades; con las reconsideraciones sucesivas a las que había sido sometido aquello a lo que llamamos espacio y su vinculación con lo artístico, a lo largo de las últimas décadas; con la implicación del hecho artístico en el entramado social y la voluntad de reconsiderar los “límites del arte y la vida; con la impugnación del objeto artístico y la crítica a las condiciones de su presentación y, por lo tanto, a la mediación del entramado cultural en la relación con el público. (Larrañaga, 2001, p.15)

Los giros conceptuales y formales que surgen de las vanguardias producen la alteración de los lenguajes tradicionales del arte, que se ven incapaces de afrontar la hibridación del objeto artístico bajo la definición de sus disciplinas.

La sintomatología que predice la eclosión de nuevas manifestaciones artísticas, queda referenciada, en las palabras que Donald Judd publicó en 1965, en el artículo *Specific objects*, en el número 8 de la revista *Arts Yearbook*:

(...) más de la mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son ni pintura ni escultura. Por lo general, tienen un vínculo, cercano o lejano con una u otra. Las obras son diversas, y mucho de su contenido, que no es ni pintura ni escultura, es asimismo diverso (...). Las nuevas obras en tres dimensiones no forman un movimiento, una escuela o “un estilo (...). Obviamente, las nuevas obras se parecen más a la escultura que a la pintura, pero están más cercanas a la pintura. (Larrañaga, 2001, p.17; Judd, 1965)

En ese sentido, las obras que surgieron, fruto de la experimentación de la vanguardia, supusieron una alteración del lenguaje que no podía ser definida por la categorización tradicionalista de la pintura o la escultura –en función de su condición bi o tridimensional–. Esas muestras híbridas, evidenciaron la incapacidad de asunción por el concepto, ya pretérito, del arte tradicional.

Sin embargo, la incisiva producción artística que permea las fronteras categóricas de las disciplinas artísticas, evidenciaron la necesidad de nombrar, de algún modo, los nuevos «modos de hacer arte».

El término *instalación* irrumpió en el entorno artístico como solución a esa necesidad. Bajo su concepción se acogieron ejemplos muy diversos de obras artísticas, que eran catalogadas, más que por los aspectos en común, por un criterio de exclusión: todo lo que no se corresponde estrictamente con las disciplinas tradicionalistas del arte, era alojado bajo el manto de la llamada *instalación*.

Larrañaga (2001) señala que, tras la nueva concepción, daba la «impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación.» (p. 11). Quizá, este es el preciso momento en el que Danto (1995) contextualiza el «fin del arte» y el inicio de lo que se enuncia como una reverberación: «el arte después del fin del arte»: «El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica.» (Danto, 1995, p.28).

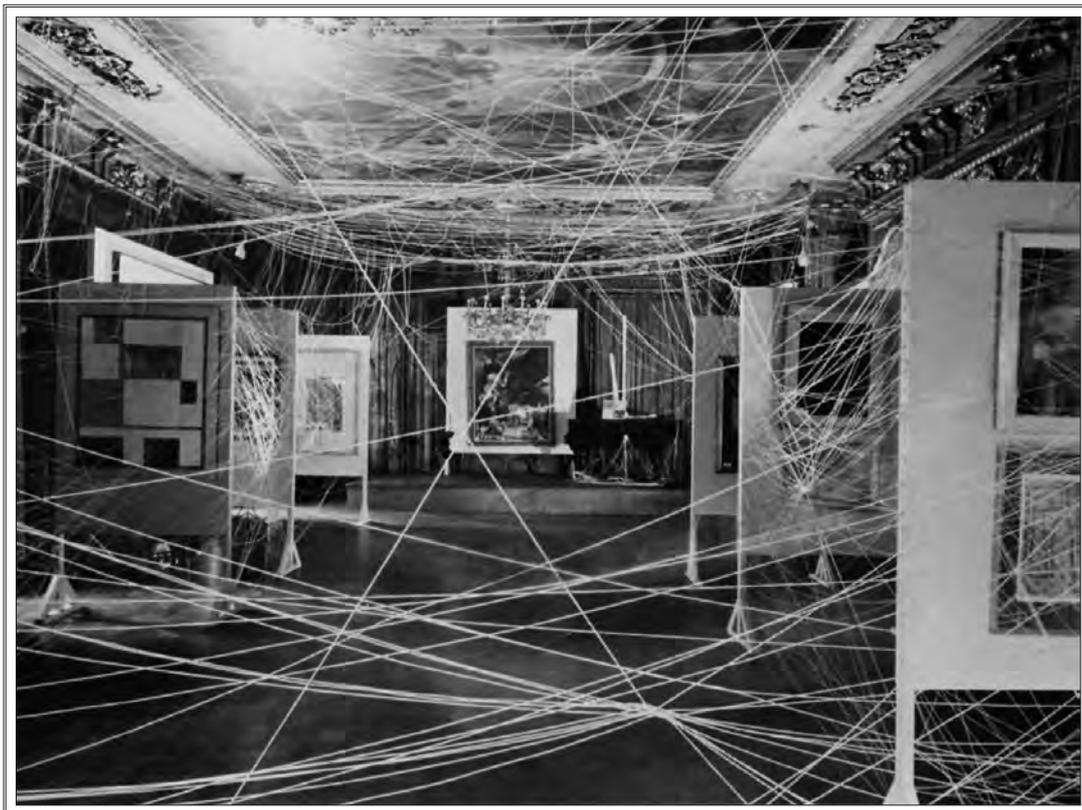
La *instalación*, heredera de los paradigmas vanguardistas, se asienta en el mundo del arte como el formato idóneo, para exponer las emergentes inquietudes y preocupaciones de los artistas coetáneos, caracterizado por su indefinición.

Larrañaga, especifica los motivos que condicionan la emergencia de la *instalación* y su nacimiento como una nueva forma de representación en el arte:

(La) tendencia a la ampliación de los estrechos márgenes en los que se presentaba el arte, la implicación de la propuesta artística con el espacio del espectador o la complicidad de diferentes formas de representación parecían lógicas a comienzos del siglo XX (...), las extraordinarias escenografías teatrales y cinematográficas proyectadas por los artistas de la vanguardia, las nuevas propuestas de arte público y propagandístico, o la cooperación de arte y arquitectura apuntaban también en este sentido. (...) la participación cada vez más numerosa de los artistas en ferias internacionales, exposiciones temáticas o propagandísticas y muestras que podrían abarcar desde el diseño, la arquitectura y la moda hasta aspectos de la producción industrial o la organización social, influyeron notablemente en la nueva comprensión espacial y en su incorporación al arte. (Larrañaga, 2001, p.24)

Las inclinaciones preferentes de los artistas hacia la *instalación*, se anticipan en obras y exposiciones precedentes, que se abren paso en las instituciones artísticas. Larrañaga, sintetiza el contexto de las primeras apariciones del formato instalativo, en exposiciones como la:

International Exhibition of New Theater Tecnique, con propuestas de Frederick Kiesler, en el Konzerthaus de Viena en 1924; la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París de 1925, en la que colaboraron el mismo Kiesler con su City in Space y Alexander Rodchenko con el Club del trabajo del pabellón soviético; o la posterior Exposition de la Société des Artistes Décorateurs de 1930, con el café/bar/gimnasio de Walter Gropius y las estructuras de visión de objetos y fotografías de Herbert Bayer; la Building Workers Unions Exhibition de Berlín en 1935, en la que también colaboró László Moholy-Magy, como anteriormente lo había hecho con El Lissitzky en Film und Foto de Stuttgart (1929), quien un año antes había diseñado el pabellón soviético en Pressa. O las diversas colaboraciones de Lilly Reich y Mies van der Rohe, como su participación en la Exhibición de la



Duchamp, M. (1942) Instalación *First Papers of Surrealism* en *Whitelaw Reid Mansion*, *Nueva York*. Cita visual literal.

moda femenina de 1927, *La casa en nuestro tiempo* de 1931 o *Pueblo germano/trabajo germano* de 1934, todas ellas en Berlín. Los trabajos de Terragni, Adalberto Libera o Mario De Renzi en la *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932, o algunos de los pabellones de la exposición “*Universal de París* en 1937, especialmente el español, con la colaboración de Alberto Sánchez, Calder, Julio González o Pablo Picasso. (Larrañaga, 2001, p.25-6)

Una obra antecedente que reúne las aspiraciones de este «nuevo arte» es *First Papers of Surrealism*, que Marcel Duchamp expuso en el espacio interior de *Whitelaw Reid Mansion*, en el año 1942 en Nueva York. La obra conforma una tela de araña monumental que enreda los elementos físicos que contiene el espacio. En la parte superior se puede ver una fotografía de esta obra. En 1956 la *Art Gallery* de Londres inauguró una exposición titulada *This is Tomorrow*. El interés de esta muestra estaba, según Larrañaga en que:



Varea, A. (2020). *This is Tomorrow, Art Gallery of London*. Par visual compuesto por dos citas visuales literales: izquierda, Anónimo. (1956a). [Montaje de la exposición *This is Tomorrow*] y derecha, Anónimo. (1956b). [Detalle de la exposición *This is Tomorrow*].

La confluencia del colectivo francés Espace y del Independent Group de Londres, conseguiría que doce grupos de arquitectos, diseñadores y artistas hicieran coincidir sus respectivos trabajos en un proyecto que se proponía la realización de nuevas formas de expresión artística basadas en la ruptura de la parcelación y la espacialización del arte. (Larrañaga, 2001, pg. 37-38)

El par visual de la parte superior muestra: por un lado, el montaje de uno de sus espacios y, por otro, una de las obras que formaban parte de la exposición. En ellas se puede ver la innovadora forma de estructurar el espacio: objetos suspendidos y desperdigados por suelos intervenidos pictóricamente o habitáculos prefabricados que fragmentan la fisicidad de la sala, vaticinaban, en oposición a la modernidad, una nueva interpretación del espacio y de la concepción del arte.

Por otro lado, la producción artística y teórica de Allan Kaprow, fue significativa hasta el punto de considerarlo una de las figuras referentes en este ámbito. En 1968 publicó *La forma del arte del «environment»* donde exponía sus reflexiones en relación a las «environmental installations» realizadas por artistas como Oldenburg, Dine o Whitman que se llevaron a



cabo en la Reuben Gallery de Nueva York entre los años cincuenta y sesenta. Este texto, el autor analiza en retrospectiva la evolución artística hacia lo que hoy llamamos *instalación* y consagra, de algún modo, la nueva realidad artística.

La singular situación del arte en este momento histórico, exigió la reflexión hacia una comprensión abierta del mismo y sus manifestaciones y se amplió como un espacio experimental, que propició el nacimiento de la *instalación artística*, dando paso a una serie de hitos eventuales que ejercerán presión hacia la concreción de su concepción.

3. LA FANTASÍA DE LA DEFINICIÓN TRAS LA POSMODERNIDAD: ¿QUÉ ES LA INSTALACIÓN?

Escultura es aquello con lo que tropiezas cuando das un paso atrás para contemplar un cuadro.

Barnett Newman¹

No se me ocurre un mejor modo para introducir este epígrafe, que a través de la definición, propuesta por Barnett Newman (1979), para dar constancia de la complejidad del concepto de escultura y de los radicales cambios que experimenta.

La escultura, tras su pretérita época esplendorosa, se ha convertido hoy en «aquello con lo que se tropieza».

La definición dada por Nauman presume, por un lado, de la situación preferente en la que se ha situado históricamente la pintura con respecto al género escultórico y, por otro, deja entrever la fractura que acontece en el ámbito escultórico: ¿escultura o *instalación*? Pareciera que el autor, en su pretensión de nombrar a «aquellas cosas que se esparcen por el suelo ocupando el espacio» –*instalaciones*– vé derrotados sus esfuerzos y cede, ante el criterio de tridimensionalidad, definiéndolas como escultura.

Las aspiraciones de los agentes especializados en la disciplina del arte, harán numerosos intentos por delimitar el concepto de *instalación artística*. Estas aspiraciones quedarán frustradas ante la fantasía de la definición tras la posmodernidad.

Críticos, historiadores y artistas han protagonizado numerosos acercamientos para concretar una definición o, al menos, poder llegar a un acuerdo común en cuanto al término «instalación», reconociéndose como disciplina, género o técnica. La mayoría de las propuestas no han tenido éxito en sus aspiraciones por consolidar un «ente» que lo defina.

Ante la dificultad de enunciar una definición, este epígrafe no está dedicado a dar respuesta a los dilemas que llevan medio siglo sin resolverse. Se propone como un debate sobre la concepción de lo que hoy llamamos *instalación*.

Las respuestas históricas que se han aportado hasta el momento han ido demarcando, quizá, lo excluyente en su definición. Ya sabemos lo que han dicho Carl Andre o Allan Kaprow, Krauss o Maderuelo sobre la

¹ (Rosalind Krauss, 1979, p. 295; Barnett Newman, 1950).

instalación, pero si nuestro interés está en tener una noción más actualizada, lo lógico sería contrastar lo dicho históricamente con las reflexiones coetáneas de los agentes activos implicados en el complejo de la práctica de la *instalación artística*.

Para analizar las variables del término, he propuesto un debate ficticio entre artistas, críticos e historiadores del pasado y del presente. He seleccionado un total de siete personalidades vinculadas, de algún modo, a esta práctica.

Artistas emergentes y consagrados, junto a críticos e historiadores, han dado respuesta a la pregunta: ¿Qué es la *instalación*? En lo que se pretende, un debate actualizado sobre la naturaleza compleja de la *instalación artística*.

Pero antes de introducir el debate, expondremos cuál es el origen del dilema entre escultura e *instalación* y cómo, aun en la actualidad, existe una evidente confusión intergenérica.

Estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres: espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. (Krauss, 1996, p. 289)

Krauss (1996) introduce de este modo, su argumentación acerca de la diversidad artística que se presenta desde los años sesenta en adelante. La autora, cuestiona que las obras de ese periodo puedan ser escultura y aclara, «aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar, a tal variedad de experiencias, el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica».

En esta sentencia, Krauss, anticipa la obsolescencia de la escultura, que desembocará en la necesidad de encontrar un término cuyo significado conceptual sea tan amplio como para ajustarse a la diversidad de los lenguajes artísticos surgidos entonces.

Uno de los motivos principales de la confrontación dialógica y de los encuentros y desencuentros entre escultura e *instalación*, entiendo, que viene determinada por el modo de entender el progreso artístico. Nuestra concepción de la historia como una sucesión lineal, en este caso, ha reafirmado la creencia de que la escultura fuera un ente unificado que ha ido mutando morfológicamente hasta convertirse en algo nuevo, algo como la *instalación*.

Krauss afirma que

(...) categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Y aunque este estiramiento de un término como “escultura” se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia -de la ideología de lo nuevo-, su mensaje encubierto es el mensaje del historicismo. (Krauss, 1996, p. 289)

El sentido historicista, del que habla la autora, dificulta la comprensión de la posible autonomía e independencia de la *instalación* con respecto a la escultura. Esta es una de las razones, por las que los discursos elaborados en esos años –basados en un modelo evolutivo–, que intentan abordar la cuestión de las «nuevas manifestaciones artísticas», generan en principio, más confusión que ilustración.

Las confrontaciones que originan los discursos historicistas, vienen anunciándose desde 1918, cuando Oswald Spengler publicó su libro *La decadencia de Occidente*. El autor propone la disolución de la perspectiva lineal de la historia de Occidente en tres periodos diferenciados; el periodo clásico, el periodo mágico y el fáustico. Periodos que se caracterizan por su inútil capacidad de aportar significado conmensurable.

Danto (1995) explica sintéticamente la tesis de Spengler a través de un ejemplo:

El templo clásico, la basílica con cúpula y la catedral abovedada no son tres monumentos en una historia lineal, sino tres expresiones distintas del proceder arquitectónico de tres diferentes espíritus culturales subyacentes. En sentido estricto, los tres periodos se suceden uno a otro, pero sólo en la forma en que se suceden las generaciones, exactamente igual que cada generación alcanza y expresa su madurez a su manera. Cada periodo delimita un mundo diferente, y dichos mundos son inconmensurables. (Danto, 1995, p. 14)

Si se obvia la visión de ambos autores y se toma el modelo evolucionista de la historia, entonces, se podrá entender cómo «la crítica empezó a construir una paternidad para estas obras, un conjunto de padres constructivistas con los que legitimar y por consiguiente autentificar la rareza de estos objetos» (Krauss, 1996, p. 291).

El fin legitimador, que la crítica y los historiadores asumieron como una labor, derivó en lo que krauss (1996) denomina un «amasamiento» del término escultura:

La “escultura” comenzó a identificarse con montones de fibra desperdigados sobre el suelo, o maderos serrados de secuoya hechos rodar hasta la galería, o toneladas de tierra extraída del desierto, o estacadas de troncos rodeadas de fosos llameantes, la palabra escultura se fue haciendo más difícil de pronunciar. El historiador/crítico se limitó a ampliar temporalmente su manipulación y comenzó a construir sus genealogías en términos de milenios, en lugar de décadas. (Krauss, 1996, p. 292)

En ese entorno confuso, el modo de avalar esos objetos como artísticos y, es más, como escultóricos, era posible mediante la vinculación entre el objeto artístico con la historia. Esa conexión, según la autora (1996), permitía «legitimar su entidad escultórica» (p. 292). La relación de la *Columna sin fin*, 1938 de Brancusi, con las esfinges, es uno de los ejemplos cuya pretensión era establecer analogías entre las representaciones del pasado y el presente basadas en referencias primitivistas.

Una consecuencia directa de justificar de este modo los objetos artísticos de ese periodo, según la autora, es que:

El propio término que habíamos creído estar rescatado –escultura– había empezado a resultar confuso. Se nos había ocurrido utilizar una categoría universal para dotar de autenticidad a un grupo de obras en particular, pero habíamos forzado a la categoría a abarcar tal heterogeneidad que ahora cabía la posibilidad de que sufriera un colapso. Habíamos caído en nuestra propia trampa, y creíamos estar haciendo esculturas sin saber lo que la escultura era. (Krauss, 1996, p. 292)

El problema estaba en la alteración, a cargo de los «escritores» del arte, del término «escultura». La presunta polivalencia que se le había atribuido a la escultura, había acabado con el sentido y significado del propio concepto. Así, los discursos del arte estaban condenados a la irreflexión.

Para retomar el debate sobre lo que es escultura, la autora (1996) recurre a la definición tradicional. La escultura ha sido, históricamente una categoría delimitada, que daba cuenta, claramente, a qué tipo de «objetos artísticos» definía. Era una categoría no universal, que hacía referencia a un grupo de objetos particulares cuyas características eran compartidas.

La autora define el término:

La escultura tiene su propia lógica interna, un particular conjunto de reglas que, aunque pueda aplicarse a distintas situaciones, no puede modificarse demasiado. La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. (Krauss, 1996, p. 292)

–Son– (...) una señal en un lugar concreto para un significado/acontecimiento específico. Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre ubicación real y el signo representacional. No hay demasiado misterio en esta lógica; comprensible y habitable, fue la fuente de una ingente producción escultórica durante muchos siglos de arte occidental. (Krauss, 1996, p. 292)

Si partimos de esta afirmación, es evidente que un elevado número de paradigmas de la escultura quedarían excluidos.

A finales del siglo XIX, la escultura conmemorativa se desvanece y emerge otro tipo de producciones caracterizadas, principalmente por la «deslocalización» de la obra y su función autorreferencial. Krauss explica que en esta transición:

Se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar “su condición negativa”, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. O lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial. (Krauss, 1996, p. 293)

La modernidad produce esculturas que rompen su contorno y se apean del pedestal, para situarse, por primera vez, en la dimensión espacial del espectador.

La escultura moderna, inaugura el primer «obstáculo» que la crítica deberá sortear. La innovación modernista, estaba destinada a agotarse, y en la década de los cincuenta ya presentaba claros síntomas de extenuación. La autora afirma:

La escultura moderna se convirtió en una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, en algo cuyo contenido positivo resultaba cada vez más difícil de definir, en algo que sólo se podía caracterizar en función de lo que no era. (...) la escultura había entrado en una categórica tierra de nadie: la escultura era aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquellos que estaba en el paisaje y no era el paisaje. (...) cuya identidad como escultura se reduce casi por completo a la simple determinación de que son, lo que hay en la habitación que no es realmente la habitación. (Krauss, 1996, p. 295)

La escultura era «un tropiezo», era «lo que hay en la habitación que no es la habitación» era, en todo caso, algo definible por exclusión.

Ante este panorama, la autora, rompiendo con el modelo evolucionista de la historia lineal, propone una teoría que dirige sus esfuerzos, sino hacia una definición objetiva, sí hacia un acercamiento conceptual capaz de referenciar sin confrontación a las manifestaciones artísticas surgidas a partir de los años sesenta.

La crítica y los historiadores se verán obligados a abandonar el término «escultura» para referirse a los «elementos tropezantes» tridimensionales que produce la práctica artística. Ante la necesidad de adecuación de un nuevo término, Krauss aporta una teoría de la definición a la que llama «campo lógicamente extendido», que será analizada en profundidad en el siguiente epígrafe.

UNA CONVERSACIÓN INTERDIMENSIONAL: ENTRE LOS PERIODOS CLÁSICO, MÁGICO Y FÁUSTICO.

Como se anticipa en la introducción, la finalidad de este epígrafe, es ofrecer un espacio de debate cuyas condiciones son utópicas, si nos limitamos a la sucesión lineal de la historia. Se trata de una conversación, en la que los argumentos dan saltos histórico-temporales y cuyo hilo argumental está en función de emitir una síntesis de las consideraciones sobre el dilema entre la escultura y la *instalación*, que ayude a clarificar el conflicto de la supuesta dependencia de la *instalación* al ámbito escultórico.

Las intervenciones se estructuran intercaladamente. Las distintas voces enlazan, de manera autónoma, el hilo argumental del discurso. La pretensión de esta falsa conversación, no es generar un cuerpo teórico fundamentado, sino aportar una visión global de los cambios que han hecho posible la autonomía de la *instalación* como un género propio, a través de comentarios de opinión.

La conversación de las siguientes páginas se inicia en base al concepto general de arte y progresivamente se decanta sobre la cuestión de la escultura y la *instalación*, integrando confrontaciones y puntos en común de los implicados.

Desde que se declaró la muerte del arte, oficialmente por Danto (1995) y anunciada ya por Hegel, el terreno del arte ha sido un entorno convulso y «en obras». «Las reformas» del arte, han originado una nueva concepción en cuanto a su propio origen. Las alteraciones que se han producido han marcado un camino hacia la concreción del término *instalación*.

En el anterior debate, se exponen algunas de las características más importantes que condicionan la emergencia de la *instalación*: desde el cambio de paradigma del arte, al agotamiento de las disciplinas tradicionales; desde la escultura moderna y su posterior agotamiento, a la no-escultura y el surgimiento de la *instalación*.

La *instalación* es un género autónomo, su independencia ha sido promovida por una serie de momentos históricos, sociales y culturales, nombrados como «hitos», ya que han «señalado» o «indicado» la dirección de la práctica artística contemporánea. Estos, se desarrollan a lo largo del siglo XX y determinan un cambio que afecta, entre otras cosas, al estado del arte de ese periodo.

Estos hitos, son espacios de acuerdo ante la fantasía que supone definir, en este caso a la *instalación*, tras la posmodernidad.

Adorno, expresaba así, lo «fantástico» de la definición, en la introducción a su texto *Teoría Estética*, publicada por primera vez en 1969:

La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser. (Adorno, 2005, p. 18)

El Lissitzky¹—
«Todo lo que nace es arte»

Carl Andre²—
«El arte es lo que hacen los artistas»

A. Danto³—
«El arte ha muerto»

Martí Peran⁴—
«El arte asume la competencia de construir la realidad [...] la condición de posibilidad para con este devenir de historias reales reside en la progresiva desaparición de lo específicamente artístico»

Dan Flavin⁵—
«Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos. Reivindico el Arte como pensamiento»

Gustave Flaubert⁶—
«Ama el arte. De todas las mentiras es, cuando menos, la menos falaz»

Barnett Newman⁷—
«Escultura es aquello con lo que tropiezas cuando das un paso atrás para contemplar un cuadro»

Rosalind Krauss⁸—
«es lo que hay en la habitación que no es realmente la habitación»

Miguel Navarro⁹—
«Una escultura mía podría ser, «es» un edificio» (Maderuelo, 1990, p. 47)

Rosalind Krauss¹⁰—
«La escultura es no-arquitectura y no-paisaje».

Louise Bourgeois¹¹—
«Para mí, la escultura es el cuerpo, mi cuerpo es mi escultura».

1 (Larrañaga, 2001, p. 25; El Lissitzky, 1919)

2 (Maderuelo, J., 1990, p. 204; Andre, C., 1977, en *Skulptur Projekte*)

3 (Danto, 1995, p. 28)

4 (Peran, 2001, p. 120)

5 (Maderuelo, J. 1990, p. 203; Dan Flavin)

6 (Flaubert, sf)

7 (Krauss, 1996, p. 295; Barnett Newman, 1950)

8 (Krauss, 1996, p. 295)

9 (Maderuelo, 1990, p. 47; Miguel Navarro)

10 (Krauss, 1995, p. 295)

11 (Meyer-Thass, 2002, p. 23)

Carl Andre¹²—

«La función de la escultura consiste en apoderarse y ocupar el espacio»

Lygia Clark¹³—

«La obra antigua reflejaba una experiencia ya pasada, vivida por el artista. Mientras que ahora, lo importante está en el acto de hacer, en el presente. Al mismo tiempo que se disuelve en el mundo, que se funde en el colectivo, el artista pierde su singularidad, su poder expresivo. Él se contenta con proponer a los otros que sean ellos mismos y que alcancen el singular estado de arte sin arte».

Edward Lucie-Smith¹⁴—

«Uno de los orígenes de las «instalaciones» se sitúa junto al del «happening», que requiere también de la invasión del espacio para su desarrollo»

Barbara Rose¹⁵—

«El suelo, el techo, las paredes, las esquinas, etc. también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra de arte, que ya no es necesariamente un objeto, sino que quizás puede constituir también un entorno. El espacio puede dividirse o llenarse, hasta llegar a vedar por completo el acceso a los espectadores a la exposición de la galería de arte o el museo»

Dan Flavin¹⁶—

«Yo sabía que el propio espacio de una habitación puede ser dividido y usado colocando efectos de verdadera luz (luz eléctrica) en uniones cruciales en la composición del cuarto»

Nacho Criado¹⁷—

«Alteración; aún mejor, la co/alteración de cuerpos y conciencias a través de espacios experimentados. Cada uno de ellos volcado en el otro, alterado en todos sus sentidos».

Jose Manuel Ruiz Bermudez¹⁸—

«Entender la instalación es entender las posibilidades que tiene un espacio por sí mismo para alterarlo según unos criterios artísticos».

Concha Jerez¹⁹—

«Una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista de un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total»

12 (Maderuelo, 1990, p. 203; Carl Andre)

13 (Larrañaga, 2001, p. 72; Lygia Clark 1968)

14 (Maderuelo, 1990, p. 209; Edward Lucie-Smith)

15 (Maderuelo, 1990, p. 212; Barbara Rose, 1969)

16 (Maderuelo, 1990, p. 213; Dan Flavin, 1965)

17 (Larrañaga, 2001, p. 122; Nacho Criado, 1995)

18 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

19 (Maderuelo, 1990, p. 208; Concha Jerez)

Francisco Ladrón de Guevara¹—

«La simbiosis y transferencia continua de información entre los innumerables obstáculos que se “desparraman” en el espacio. Y lo que la/el artista realiza cuando dispone sus piezas en la sala de exposiciones es solamente un simulacro de esta experiencia».

Ilya Kabakov²—

«El deseo de hacer instalaciones ha nacido de una modificación profunda de mi relación con el espectador (...). Es esencial que la discusión se entabla entre yo y otro, otro que no se contenta con expresar su entusiasmo o su placer, sino que se sienta igualmente libre de discutir con mi obra, que aporte una mirada exterior sobre mi trabajo».

Jose Manuel Ruiz Bermudez³—

«Es un ataque directo al espectador».

Nikita Kruschov⁴—

«Me intereso sobre todo por el medio, eso que rodea y envuelve todo, incluido el espectador, producto del cual el hombre y los objetos son complementarios. Hay situaciones, circunstancias que hacen que el medio, el ambiente anulen y destruyan a la vez al hombre y a lo que pasa entre los hombres».

Eduardo Rodríguez⁵—

«Una instalación es la masilla que rellena una grieta de información en un espacio determinado. En la mayoría de ocasiones no puedo concebir un trabajo instalativo sin saber en qué espacio va a ir».

Catherine David⁶—

«Aquellas prácticas artísticas complejas o multimedia reacias a las categorías tradicionales de las Bellas Artes»

Francisco Ladrón de Guevara⁷—

«Tengo la sensación de que estos conceptos llegaron a mi cabeza en su momento bajo la premisa obsoleta y limitada de concebir la instalación únicamente como una prolongación del lenguaje escultórico».

William C. Seitz⁸—

«Un concepto genérico que podía incluir todas las formas de arte compuesto y modos de yuxtaposición».

1 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

2 (Larrañaga, 2001, p. 78; Ilya Kabakov)

3 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

4 (Larrañaga, 2001, p. 117; Nikita Kruschov 1961)

5 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

6 (Larrañaga, 2001, p.88; Catherine David)

7 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

8 (Sánchez Argilés, 2006, p. 15; William C. Seitz, 1961)

Allan Kaprow⁹—

«Objetos de todo tipo son materiales para el arte nuevo, pinturas, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas, mil cosas más que serán descubiertas por la actual generación de artistas. ... Todo se convertirá en material para este nuevo arte concreto»

Manuel Senen Ruíz¹⁰—

«Se inicia desde el campo de la escultura pero acaba invadiendo casi todo el espacio de representación».

Josu Larrañaga¹¹—

«Una alternativa que venía a sustituir tanto las formas de producción artística como la comprensión del propio arte y su relación con la sociedad y la vida».

De Oliveira, Petry y Oxeley¹²—

«La instalación, como disciplina híbrida, está configurada por diversas referencias; incluye arquitectura y performance en su parentesco, y también contiene diversidad de caminos de las artes visuales contemporáneas. Al cruzar las fronteras entre las distintas disciplinas, la instalación es capaz de cuestionar su autonomía individual, su autoridad y por último su historia y relevancia en el contexto contemporáneo».

Javier Maderuelo¹³—

«La “instalación” ha cobrado tal importancia en los últimos años que hoy se concibe como un género independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan “instalaciones”. Los cuadros, las esculturas y las “instalaciones” son géneros situados en un mismo nivel».

María Varela¹⁴—

«Una instalación artística es un género dentro del arte contemporáneo y como el resto del Arte que es susceptible de que cualquier cosa pueda ser considerada arte, también cualquier cosa puede ser considerada instalación, siempre que se señale como tal. Los elementos interactúan con el espacio y el espacio y los elementos con las personas».

Jean Fisher¹⁵—

«Orden críptico o hermético para el cual no se facilitan las reglas del juego».

9 (Christina Bryan Rosenberger, 2016, p. 121; Kaprow, 1958)

10 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

11 (Josu Larrañaga, 2001, p.16.)

12 (De Oliveira, Petry, M. y Oxley, N. (1994) , p. 7)

13 (Maderuelo, 1990, p. 220)

14 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

15 (Claire Bishop, 2006, p.48)

J. Baudrillard¹—

«El medio no es identificable y la confusión del medio y el mensaje es la primera gran fórmula de esta nueva era»

Liam Gillick²—

«El término [instalaciones] ha llegado a designar una producción mediocre, ‘sería’, de nivel intelectual medio y de contenido pseudo-profundo. Esto ha sido agravado por el uso frecuente del término para indicar cualquier espectáculo reprimido en un contexto de galería de arte».

Pablo Roso³—

«Podría ser aquel agujero en el que caes al andar distraído por el campo»

Ilya Kabakov⁴—

«La instalación es un arte muy joven, cuyas reglas de construcción todavía no se conocen con certeza».

Tim Sam⁵—

«La instalación es “misión imposible” y a su vez el nacimiento de la escultura a través de una defragmentación. Es la relación entre espacio y arte donde no existe el objeto pero si existe lo tangible».

Hal Foster⁶—

«En 1965 el artista minimal Donald Judd afirmó que “la historia lineal estaba algo deshilachada” y poco después, el artista conceptual Joseph Kosuth anunció que la pintura y la escultura modernas estaban acabadas. Pero añadió que esos medios específicos se encontraban en ese momento diluidos dentro de una idea general de Arte y que ese Arte con mayúsculas sería en adelante el objeto/medio adecuado de los artistas avanzados»

Rosalind Krauss⁷—

La práctica no se define en relación a un determinado medio -la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales».

1 (De Oliveira, y Oxley. N. (2004) , p. 14)

2 (Bishop, 2006, p. 51)

3 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

4 (Kabakov, 1995, p.248)

5 Cita textual extraída en conversaciones con artistas emergentes actuales vinculados con la Universidad de Granada.

6 (Hal Foster, 2001, p. 105)

7 (Krauss, 1996, p. 302)

Espacios heredados. La instalación. Una definición por exclusión

4. HITOS HISTÓRICOS EN LA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA INSTALACIÓN.

Este epígrafe está dedicado a analizar los cambios significativos que se han sucedido en la historia, bajo los argumentos de las teorías más destacadas de la crítica de arte.

Los cambios eventuales que se produjeron a partir de los años sesenta, derivaron en la concreción de una serie de supuestos que caracterizan el formato representativo de la *instalación*.

Los hitos teóricos sirven para perimetrar un territorio convulso y fluido, difícil de contener en sentencias inamovibles, pues las dificultades –antes expuestas– de su definición no permiten la resolución pacífica u objetiva en la categorización de lo que llamamos *instalación*. Estos hitos marcarán los límites de un territorio, que Bauman definiría como un entorno «líquido».

Los hitos no son independientes unos de otros, sino que se suceden en paralelo y son efecto y consecuencia de su interferencia. Se han determinado cinco momentos clave que motivan el nacimiento de la *instalación*, estos momentos, sirven para arropar, relacionar y dar perspectiva histórica de los cambios radicales que presenció el arte a partir de los sesenta y para acercarnos al presente contemporáneo.

4.1. LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO: EL CAMPO EXPANDIDO DE R. KRAUSS Y EL RAPTO DEL ESPACIO DE MADERUELO.

Uno de los hitos más importantes en el giro del arte, de la modernidad a la coetaneidad, es su fin por «colonizar el espacio». El mundo del arte experimenta una eclosión y se expande dimensionalmente. La apertura conceptual y categórica del arte provoca la transgresión del espacio.

Algunos de los críticos más relevantes, que han abordado la nueva concepción del espacio en el arte, han sido la estadounidense Rosalind Krauss y, a nivel nacional, Javier Maderuelo, entre otros.

Sus teorías proponen un análisis sobre la cuestión espacial en el arte desde diferentes perspectivas fenomenológicas y ontológicas. Ambas teorías plantean una revisión que parte, desde la disciplina escultórica al nacimiento de la *instalación*, con el objetivo de dilucidar

la problemática de la categorización de las disciplinas del arte: ¿la *instalación* es un género propio? o ¿es una disciplina escultórica?

Aunque las derivas de ambos autores no se dirijan por la misma vía, existen puntos de confluencia, ambas teorías parten de dos premisas fundamentales: primero, el supuesto expansivo del arte, o lo que es lo mismo «la colonización del espacio» y, segundo, el acuerdo de que la *instalación*, aunque está estrechamente ligada a la escultura, nace ante la necesidad de emergencia de un género propio, capaz de legitimar un tipo de arte concreto, ante la evidencia de la obsolescencia de las disciplinas tradicionales.

Rosalind Krauss, en su teoría *La Escultura en el Campo Expandido*, 1996, comienza diciendo:

Hacia el centro del campo hay un pequeño montículo, una protuberancia en la tierra, el único aviso de la presencia de la obra. Más cerca puede verse la gran abertura cuadrada del foso, así como el extremo de la escalera necesaria para descender a la excavación. Mitad atrio, mitad túnel, la obra en sí se encuentra enteramente bajo tierra». (Krauss, 1996, p. 289).

Krauss habla así, de la obra *Perímetros / pabellones / señuelos*, realizada por Mary Miss en 1978, e inicia un debate a través de su ejemplo. La alteración e inconcreción del significado del término «escultura», según la autora (1996), queda reflejada en una definición constituida por exclusión. La dificultad para definir qué era escultura –o más bien para definir qué eran esas nuevas cosas llamadas arte–, llevó a la crítica y a los historiadores a aproximarse a su definición a través de «lo que no es escultura».

La tesis de la autora (1996), se construye sobre una cuestión primigenia, que considera que:

La escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad; una combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura dejaba de ser algo positivo y que se transformaba en la categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura. (Krauss, 1996, p. 295)

La autora (1996), propone hacer una biopsia del concepto «escultura», partiendo de la sentencia invertida: «la escultura era aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquellos que estaba en el paisaje y no era el paisaje.» (p. 295). Es decir, la escultura es no-arquitectura y no-paisaje.

Para llevar a cabo su singular estudio, Krauss implementa una ecuación, propia de la «teoría de grupos» y del campo del álgebra abstracta, denominada «grupo de Klein». La autora (1996), define esta operación como: «una serie binaria –que– se transforma en un esquema cuaternario que refleja la oposición original y al mismo tiempo la despliega. (p. 296).

La «teoría de grupos» sirve para clasificar grupos y estudiar sus propiedades y sus aplicaciones. Este tipo de operaciones sirven para traducir un binomio negativo en su igual

inverso. Es decir, si la escultura es no-arquitectura y no-paisaje, la aplicación de esta fórmula permite, a Krauss, positivar la definición del concepto «escultura», y no sólo eso, sino desplegar el entorno de sus relaciones categóricas. Es, cuanto menos, curioso que la teoría crítica del arte haya tenido que recurrir al álgebra para resolver sus problemas epistemológicos.

La autora, (1996) argumenta que: «la propia escultura se convirtió en una especie de ausencia ontológica, en una combinación de exclusión, en una suma de negaciones» (p. 296) y que, precisamente, en su binomio negativo –no-arquitectura y no-paisaje– reside su interés, en tanto que plantea la definición por una combinación de exclusiones antagónicas «entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la cual parecía estar suspendida la producción artística escultórica» iniciada en los años 60. (Krauss, 1996, p. 296)

La posibilidad de positivar el binomio negativo que define la escultura, mediante el «grupo de Klein», evidencia como «la no-arquitectura no es más, de acuerdo con la lógica de cierto tipo de expansión, que otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, sencillamente, arquitectura» (Krauss, 1996, p. 296).

De tal modo que, la traslación del binomio, despliega un sistema complejo cuya definición afirmativa comprende al término como: «escultura como paisaje y como arquitectura». La autora llama a este despliegue conceptual «campo lógicamente expandido» (Krauss, 1996, p. 296)

En [p. 172/173] se puede ver un foto-ensayo, compuesto por tres imágenes, que muestra el proceso progresivo del resultado de la ecuación.

Krauss analiza el resultado de su operación argumentando que:

El campo expandido se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones entre las que se encuentra suspendida la categoría de escultura. Cuando esto ocurre, cuando uno es capaz de concebir el propio camino hacia esa expansión, se pueden prever -lógicamente- otras tres categorías, todas ellas condiciones del campo en sí y ninguna asimilable a la escultura. La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras. Y hemos logrado el “permiso” para pensar en esas otras formas. (Krauss, 1996, p. 297)

Su análisis evidencia una diversificación categórica que, en vistas a definir las obras surgidas desde los sesenta, deja atrás la concepción de escultura. Las obras ya no son escultura, sino que se instalan en el perímetro del campo expandido.

Surge otra cuestión, si esas obras no son escultura, ¿qué son? ¿cómo las nombramos? Las obras implícitas dentro del «campo expandido», provocan una ruptura con la continuidad historicista del género escultórico. La ruptura histórica origina la transformación estructural del ámbito socio-cultural de arte.

En ese contexto, la necesidad por nombrar y categorizar las obras de arte, dirigen a la crítica a recurrir a otro término que las defina. El quiebre categórico que parcela las cuestiones inamovibles de la «verdad», queda justificado bajo la etiqueta de la «posmodernidad», que entre otras cosas, hace deducir que la determinación de cualquier definición es una fantasía.

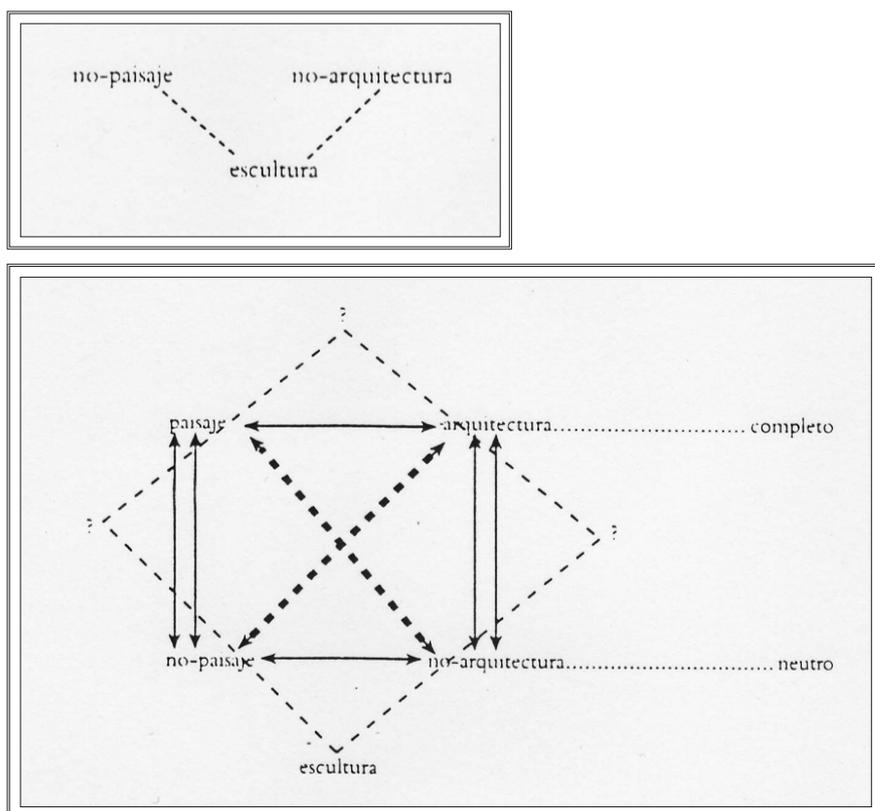
Rosalind Krauss, como la mayor parte de las reflexiones teóricas que nacen en este tiempo, finalmente recurre a la diversidad de la posmodernidad para anclar, de algún modo, las conclusiones de su «campo expandido»:

En la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio -la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio -fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura.

De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular. Sobre la base de la estructura trazada más arriba -la ecuación-, es obvio que la lógica del espacio de la práctica posmoderna, ya no se organiza en torno a la definición de un determinado medio basado en un material o en la percepción de un material. Se organiza por el contrario a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural. (...) De lo que se deduce, por tanto, que en cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, así como que cualquier artista podría ocupar, sucesivamente, cualesquiera de las posiciones. (Krauss, 1996, p. 302)

En ese sentido, el «campo expandido» al que se refiere Krauss queda a disposición del artista, al que ofrece una apertura de posibilidades. La perspectiva de la autora reflexiona sobre la prolongación del arte hacia un espacio abstracto y conceptual, que incluye toda variedad de manifestaciones, con un criterio de discriminación basado en la ecuación de Klein. Aunque su tesis se plantea en una dimensión conceptual, ésta, implica una forzada expansión al espacio físico del arte, que también es amplificado, y a lo que Maderuelo llamará «el rapto del espacio».

En el prólogo del texto *El Rapto del Espacio*, publicado por Maderuelo en 1990, Simón Marchán Fiz, anticipa el propósito de la tesis del autor, en lo que él define como una «derivación hacia lo inestable y lo fluido» de la «escultura» (Marchán Fiz, en Maderuelo, 1990, p. 16).

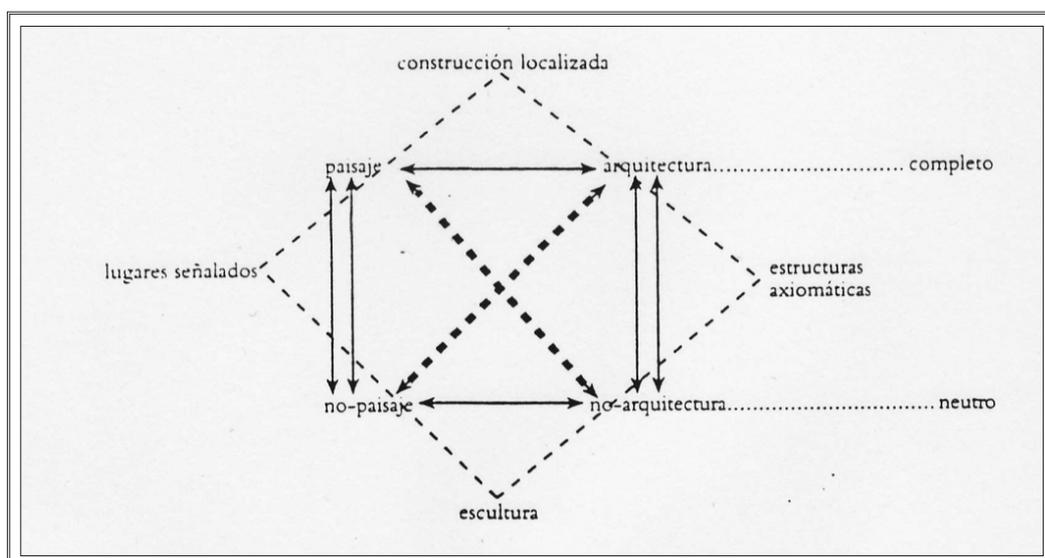


Varea, A. (2020) *La Teoría de Grupos de Kraus*. Fotoensayo compuesto por tres citas visuales [capturas de pantalla] extraídas del libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 1996, de la Autora, 2020. De arriba a abajo y de derecha a izquierda: tres mapas conceptuales de Kraus, R. (1996): *No arquitectura y no paisaje*, *Paisaje y arquitectura* y *Estructuras axiomáticas y lugares señalados*.

La deriva analizada por Maderuelo, tiene como objetivo, según Marchán:

«recorrer la fase inicial de la desintegración de los principios clasicistas, la asimilación progresiva de los principios artísticos fundantes de lo moderno y la conquista de una nueva autonomía plena que, presumiblemente, no logra hasta la década de los sesenta» (Marchán Fiz, en Maderuelo, 1990, p. 16)

La tesis de Maderuelo, se centra literalmente, en la expansión de la obra de arte en su dimensión física. Maderuelo analiza las condiciones del cambio de concepción del espacio del arte, que explica como un «desplazamiento desde el espacio interno y cerrado sobre sí mismo del objeto escultórico a un entendimiento de lo escultórico como generador del espacio virtual, asumido ya como material artístico a enarbolar.» (Marchán Fiz, en Maderuelo, 1990, p. 18)



La conjunción de las teorías de ambos autores –Krauss y Maderuelo– nos aportan una visión globalizadora, en lo que respecta a la colonización del espacio, por parte del arte definido previamente como escultórico, tanto físico como conceptual. Como expone Marchán (1990), el análisis de Maderuelo están en función de las relaciones e interferencias específicas entre escultura y arquitectura, –quizá debido al origen profesional del autor adscrito a la arquitectura –, en este sentido, el discurso en la mayoría de las ocasiones, se centra en la presunción de la «apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y procedimientos de la arquitectura» (p. 18) y no tanto en la integración de otras disciplinas como la pintura o la escultura, que se citan más tímidamente, pero de las que da una clara evidencia Krauss.

La fundamentación de Maderuelo, parte de la afirmación de la imposibilidad de categorizar las obras surgidas en la posmodernidad, literalmente dice: «lo que hacen algunos artistas de los primeros años setenta no son cuadros ni esculturas, sino proyectos de obras». (Maderuelo, 1990, p. 204)

Tanto Krauss como Maderuelo parten del supuesto de obsolescencia de las disciplinas tradicionales del arte. Tras el agotamiento de la tendencia modernista, la escultura reconoce su propia autonomía. Su autonomía está basada, principalmente, en lo que Krauss (1996) introduce como «una pérdida de lugar» una «ausencia de hábitat» y que denomina como la «deslocalización» referencial de la obra escultórica, en pos de su condición autorreferencial. Es decir, la obra ya no es construida con una función conmemorativa vinculada a un hecho histórico o un contexto espacial concreto, sino como una abstracción conceptual.

Maderuelo (1990), utiliza el término «descentralización» equivalente al de «deslocalización», propuesto por Krauss (1996), para explicar de qué modo el objeto artístico experimenta un «desbordamiento de los límites» físicos y se prolonga hacia el espacio del espectador-usuario. Esta trasmutación, queda definida metafóricamente, en la sentencia «el rapto del espacio».

La ruptura del contorno del objeto de arte y su expansión consecuente, provoca la incorporación del espacio a la propia fisicidad de la obra que, como explicaba Marchán, termina por convertirse en materialidad de la obra. Ambas características inauguran «la crisis del estatuto clásico de la obra escultórica». (Marchán, 1990, p. 17).

La «deriva» de la escultura, más o menos historicista, que Maderuelo propone, explica los saltos en la concepción del espacio desde la escultura de la modernidad hasta la expresión del objeto de arte como *instalación*.

Según el autor (1990), la *instalación* tiene como misión: «alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas en él» (Maderuelo, 1990, p. 203).

La *instalación* supone un conjunto indisociable entre espacio y obra; una entidad unificada que no tiene sentido, sino es a través de su incorporación al espacio. El autor destaca que:

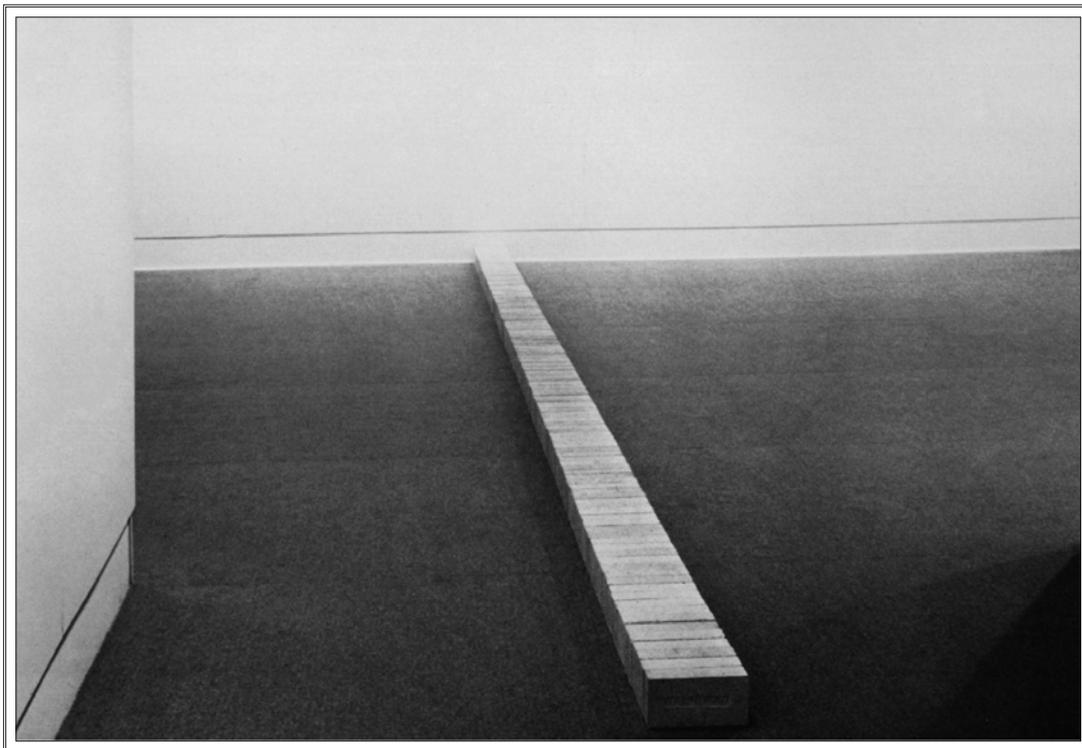
La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura “rapte” el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra. Las obras que carecen de centro, por estar formadas por varias piezas (...) establecen una relación con el espacio circundante que completa a la propia obra, de tal forma que las piezas que materialmente forman la escultura, por ellas mismas, es decir, sin “instalar” en un espacio que reúna ciertas condiciones, no constituyen la obra. (Maderuelo, 1990, p. 210)



Varea, A. (2020) *El campo expandido*. Mapa conceptual.

La transición que altera el concepto espacial se inicia en la invasión del espacio, ejemplificado en las estructuras «minimal», hacia la completa integración del espacio que queda manifestada en la escultura «ambiental».

Uno de los ejemplos que el autor (1990), entiende como un paradigma transicional, es la obra *Lever*, de Carl André. Meruelo explica que «cuando Carl Andre fue invitado a participar en la exposición *Primary Structures* que realizó el Jewish Museum de Nueva York en 1966, se propuso crear una obra para un espacio específico» (p. 212) del museo. El requerimiento impuesto por la institución, derivó en un cambio del «interés por el objeto al interés por el modo en que el objeto está situado e interacciona con su entorno» (Maderuelo, 1990, p. 212).

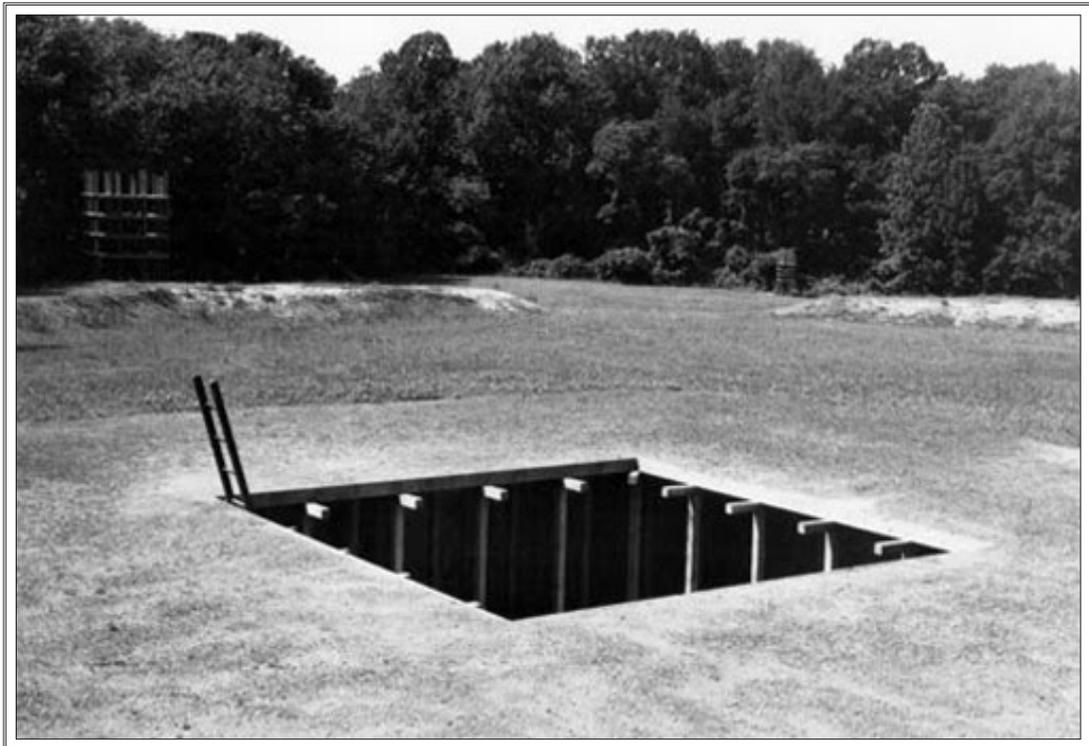


Varea, A. (2020). *La Colonización del Espacio*. Par visual compuesto por dos citas visuales de una escultura y una instalación: izquierda, Andre, C. (1966) *Lever* y derecha, Miss Mary (1978) *Perímetros / pabellones / señuelos*.

La inherencia entre la obra y el espacio, aunque es una condición característica de la *instalación*, no evitó la multiplicidad de ejemplos que surgieron entre los años 60 y 70. Una de las analogías que se pueden encontrar entre ambas teorías –*La Escultura en el Campo Expandido* y *El Rapto del Espacio*– está en la bifurcación categórica que los autores hacen sobre las intervenciones espaciales que se producen en el espacio interior o exterior.

Maderuelo (1990) argumenta que: «la palabra “instalación”, –es– utilizada fundamentalmente para designar a ese tipo de obras que transforman un espacio “interior” previamente dado por la arquitectura» (p. 216), mientras que «el calificativo “situacional” se emplea, en menor medida, para referirse a las instalaciones realizadas en el espacio exterior. (Maderuelo, 1990, p. 216)

El mapa conceptual [p. 175], expone las equivalencias relacionales entre las teorías de Krauss y Maderuelo, mediante el ejemplo de dos obra artísticas y su localización espacial exterior o interior.



El par visual que se puede ver en la parte superior, compara ambas obras, por un lado, el ejemplo dado por Krauss, de la obra *Perímetros / pabellones / señuelos*, realizada por Mary Miss en 1978 y, por otro lado, la obra de Carl André, aportada como ejemplo por Maderuelo, Lever, elaborada en 1966.

Este mapa es la síntesis donde confluyen ambas teorías y explica cómo la obra de arte ha colonizado el espacio conceptual y físico.

Rosalind Kraus, en su texto, incide en la legitimidad de alojar las obras, nacidas del «campo expandido», bajo la concepción de «arte posmoderno» y añade: «en otras parcelas de la crítica, el término que se emplea es “posmodernidad”. No parece existir ninguna razón para no utilizarlo» (Krauss, 1996, p. 300).

Dentro de ese conglomerado que se supone que es «arte posmoderno», Maderuelo sitúa a un conjunto de obras concreto, como obras instalativas, y aporta una definición más específica:

La “instalación” ha cobrado tal importancia en los últimos años que hoy se concibe como un género independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se esculpen esculturas y se realizan “instalaciones”. Los cuadros, las esculturas y las “instalaciones” son géneros situados en un mismo nivel. (Maderuelo, 1990, p. 220)

La discriminación de la escultura en la periferia del «campo expandido» de Krauss junto con la afirmación rupturista de Maderuelo, sitúan a la *instalación* como un género propio, que no sólo a colonizado el espacio, sino que ha trascendido hasta las instituciones museísticas mostrando una presencia imperativa.

La Colonización del espacio ha sido consumada por una «expansión» y una «extensión». Como explica Marchán Fiz (2012), en el texto *Del arte objetual al arte de concepto*, publicado por primera vez en 1972, se produce una colonización en dos sentidos: una «función expansiva» que alude al «desbordamiento de los géneros introvertidos modernos» (p.XXX¹) y otra «función extensiva», que hace referencia a «los objetos y los ámbitos que abarca el arte, y la comprensión, que especifica los aspectos bajo los cuales se los considera artísticos». Esta diferenciación es concretada por el autor (2012) como «expansión medial de las artes y la extensión del concepto del arte». O lo que es lo mismo: La colonización del espacio físico y conceptual del arte.

4.2. LA DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO DE ARTE: EL RECIPIENTE DEL ARTE.

Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos. Reivindicó el Arte como pensamiento

Dan Flavin²

Lycy Lippard y John Chandler publicaron, en 1968, un texto con el título *La desmaterialización del arte*, donde exponían:

Durante la década de 1960, los procesos de producción artística de las dos décadas anteriores, con sus rasgos anti-intelectuales y emocionales/intuitivos, han dado paso a un arte ultra-conceptual que pone énfasis casi exclusivamente en el proceso mental. Como cada vez son más las obras diseñadas en el estudio del artista y luego ejecutadas en otro lugar por artesanos profesionales, y como el objeto se ha ido transformando meramente en el producto final, algunos artistas están perdiendo interés en la

¹ La paginación del prólogo del libro *Del arte objetual al arte de concepto* (2012) utiliza la nomenclatura romana. La página de la cita es: XXX.

² (Maderuelo, 1990, pg. 204; Tuchman, 1981; Dan Flavin)

evolución física de la obra de arte. (...) Esa tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, en especial del arte como objeto, y si prevalece, el objeto de arte puede resultar del todo obsoleto. (Lippard, L. y Chandle, J., 1968, p.106)

Los autores hablan de la desmaterialización del arte, en el contexto de emergencia del arte conceptual, ligada al efecto de la tendencia conceptual en el que la idea supedita al objeto material.

En el contexto de las producciones instalativas, la desmaterialización del objeto, aunque está condicionada por el influjo conceptual, puede ser matizada como una desmaterialización en función de la fragmentación física y del carácter efímero de la obra. La fluidez inconcreta del objeto se concreta en la desmaterialización fragmentada de la *instalación*.

Su proceso de desmaterialización se origina en dos sentidos que trasladan el interés histórico del arte objetual, por un lado: hacia el interés, como expresaba Flavin; del «arte como pensamiento»; un arte basado en la idea, y, por otro lado: hacia un interés inducido, como argumenta Maderuelo, por un «cambio de sensibilidad que se produjo al pasar de los objetos o estructuras que se colocan en el espacio a las esculturas que definen el lugar». (Maderuelo, 1990, p. 212).

Y añade:

La desmaterialización de la obra de arte que se ha venido operando desde la aparición del “arte conceptual” también ha ayudado a conformar el arte de las “instalaciones”, introduciendo la idea del “arte efímero” desarrollada, entre otros, por los creadores del “arte povera”. Estos artistas pretenden una obra sin forma determinada, en la que dan más valor a la propuesta que al carácter objetual, material y formal de la obra. (Maderuelo, 1990, p. 209)

En ese sentido, la desmaterialización del objeto del arte, en concreto en la obra instalativa, se muestra «en tiempo y en espacio diferido, ausente de realidad hasta el momento de su ocasional construcción» (Maderuelo, 1990, p. 206).

Los factores que condicionan la pérdida de fisicidad de la obra instalativa, vienen determinados por sus propias características:

Por un lado, el carácter efímero de la obra, que es montada y desmontada en el espacio de arte y que evidencia su naturaleza reproductiva: la obra no es, sino en su relación con el espacio, que la dota de sentido. Por otro lado, la dependencia inherente entre el objeto y el espacio, que confiere a la *instalación*, una concepción fragmentada de su materialidad. Las *instalaciones*, en palabras de Maderuelo (1990), están «formadas por fragmentos más o menos coherentes entre sí, que van a invadir materialmente el suelo y el espacio de las galerías.» (Maderuelo, 1990, p. 210)

El autor aclara que:

Las obras que carecen de centro, por estar formadas por varias piezas (...) establecen una relación con el espacio circundante que completa a la propia obra, de tal forma que las piezas que materialmente forman la «escultura», por ellas mismas, es decir, sin “instalar” en un espacio que reúna ciertas condiciones, no constituyen la obra. (Maderuelo, 1990, p. 210)

Y, por último, por la imposibilidad de realización de algunos proyectos que se plantean como utópicos y que se conforman alrededor de su proposición verbal o sólo se hacen presentes en la materialidad de un texto o un apunte.

Estos tres factores, principalmente, dan lugar a un proceso de desmaterialización del objeto. Quizá, no directamente en el sentido en el que el arte conceptual hacía desaparecer su materia, sino en una fórmula inestable que depende de su condición espacio-temporal, y en ese sentido, sólo «toma cuerpo» en su condición reproductiva.

La *instalación* tiene una existencia intermitente y una materialidad fragmentada y es dependiente de una situación espacio-temporal. Se trata de un objeto extralimitado y tangible, pero extremadamente vulnerable en su fisicidad. La *instalación* es una manifestación circunstancial. El objeto de arte ya no está contenido en su materialidad, se ha disgregado en el espacio. Su pérdida de materialidad han ubicado a la obra en una dimensión espacial real. El objeto de arte ha sido desmitificado. Ya no hay objeto al que venerar.

La obsolescencia del objeto —entendida como una unidad física delimitada—, han derivado en la alteración de los códigos técnicos y conceptuales del arte histórico, lo que, posteriormente desembocará, en la «disolución» de los géneros artísticos.

4.3. LA DEMOCRATIZACIÓN DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS Y EL GOLPE DE ESTADO DE LA INSTALACIÓN.

El arte ha muerto

A. Danto³

El cómo nombrar los eventos que han conmocionado a la historia del arte, en la mayoría de los casos, deriva en resoluciones controvertidas.

³ Danto, A. (1995) El final del arte en *El Paseante*, 23 (25), pp. 28-55.

Hemos escuchado tantas veces el término «democratización de los géneros artísticos» que resulta complicado discernir a qué nos referimos exactamente.

La *instalación* no discrimina a los géneros tradicionales, como la fotografía, la pintura o la escultura, sino que los incorpora y construye un discurso más complejo. Es, fundamentalmente, una práctica globalizadora.

Es una evidencia que después de la declaración de «muerte del arte», por parte de Danto (1995), se sigue produciendo pintura, escultura, fotografía –en su concepción clasicista– además de instalaciones u otras manifestaciones rupturistas. Su propuesta democrática establece la igualdad de condiciones entre los distintos géneros del arte, incluyendo a la *instalación*.

Pero, ¿existe una relación democrática entre las disciplinas o se intuye un golpe de estado de parte de la *instalación* que integra; pero no homogeniza, que integra; pero no disuelve los límites de de sus categorías?

Nikos Stangos, en su libro *Conceptos de Arte Moderno*, afirmaba:

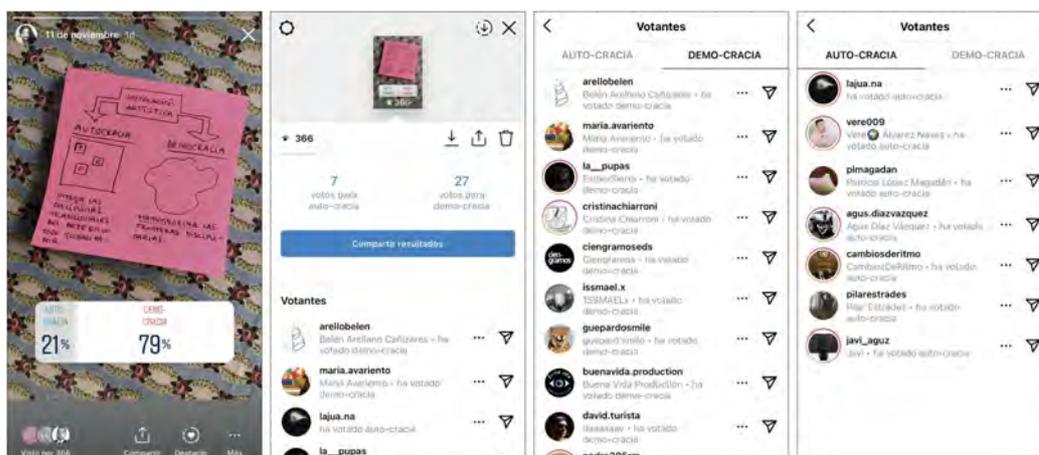
El conceptualismo ni democratizó el arte ni eliminó el objeto de arte único; tampoco escapó al mercado del arte ni revolucionó la propiedad de las obras. En realidad, una vez acomodados a esta actividad, los coleccionistas se pusieron a acumular con avidez fotografías, declaraciones y otros subproductos conceptuales». (Nikos Stangos 2004, p. 221)

De manera preliminar y con la intención de comparar las opiniones de la crítica de arte con la opinión pública, se llevó a cabo una encuesta en redes sociales que planteaba el dilema, en relación a la *instalación*: ¿autocracia o democracia?

La encuesta fue lanzada en la aplicación Instagram y su margen temporal de participación fue de 24 horas –determinado por la duración de los «stories» de la aplicación–, el criterio de participación estaba abierto al público, de tal modo que, tanto mis «usuarios amigos» como otros usuarios podían acceder, si la probabilidad del algoritmo le emitía la información y el usuario decidía voluntariamente participar.

Siendo consciente de la carencia de rigor académico, esta proposición no excluye el interés e importancia de la opinión pública, en tanto que desvela cuál es el grado de asimilación de las propuestas teóricas de la crítica y filosofía del arte en un entorno coetáneo reducido.

La encuesta reveló que el 79% frente al 21% de los participantes, optaba por un modelo democrático, que situaba a la *instalación* como un género homogéneo y globalizador. Cabe destacar que entre los encuestados se encontraban figuras relevantes del entorno artístico como: María Alcaide, Pablo Capitan, Roberto Urbano, Arturo Comas; críticos,



Varea, A. (2020). *¿Autocracia o democracia?*. Fotoensayo compuesto por cuatro capturas de pantalla de la Autora, 2020. De izquierda a derecha: 79% Democracia, Resultados de la encuesta, Votantes democráticos y Votantes autocráticos.

historiadores o galeristas como: Juan Francisco Rueda, Regina Pérez Castillo, Mario Caballero o Pope Fontana y, en su mayoría artistas emergentes activos en el contexto andaluz como: Eduardo Rodríguez, Jesús Eloy, Enrique Res, Javier Montoro, Libia Daniel, Bárbara Arcos, Alicia Arias Camison-Coello, María Varela, Cristina Muñoz, Miguel Ángel Cepeda, Cristina Junquero o Raúl Hilario, entre otros.

En el fotoensayo de la parte superior de esta página, se puede ver una secuencia temporal de los resultados de la encuesta.

Este resultado queda avalado, en contraposición a la tesis de Stangos (2004) por los argumentos de los principales autores referentes de esta investigación. Retomando sus ideas: Larrañaga, decía literalmente «las nuevas propuestas no sólo no invalidan la realización de cuadros o esculturas, sino (...) —que— se incorporan a estos nuevos trabajos como elementos, medios o herramientas» (Larrañaga, 2001, p. 89).

Por otro lado, Maderuelo, era explícito en su argumento, en el que decía «los cuadros, las esculturas y las “instalaciones” son géneros situados en un mismo nivel» (Maderuelo, 1990, p. 220).

Y, en el caso de Krauss, la condición de la instalación quedaba adscrita a las construcciones teórico-culturales del momento:

La práctica no se define en relación a un determinado medio -la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las

que puede utilizarse cualquier medio -fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura. (Krauss, 1996, p. 302)

Los tres autores abogan por un modelo democrático que incita la disolución de los géneros artísticos. Al argumento de los autores citados anteriormente, se une la tesis de Simón Marchán Fiz, *Del arte conceptual al arte de concepto*.

Marchán, explica, de qué modo se pasa de una concepción objetual del arte –basada en los criterios distintivos de los géneros artísticos– a una concepción heterodoxa del arte y la *instalación* como modelo democrático.

Los límites del arte parecen haberse disuelto. La lógica clásica del arte, que establecía los criterios de validez del objeto artístico, basado en el supuesto de que cada disciplina estaba definida por una técnica concreta y que, en función de la «buena» o «precisa» resolución, la obra adquiere uno u otro grado de calidad, había dejado de tener sentido.

Según el autor, y en relación a la disciplina que nos ocupa, en «lo escultórico apenas se mantendría lo tridimensional, lo cual denotaba que las obras así calificadas no cultivaban los soportes, las técnicas y las convenciones asociados a los medios expresivos habituales» (Marchán, 2012, p.XXXI).

Estos cambios vaticinaban una apertura en la concepción histórica del arte, que se vería en la tesis de: primero, ampliar sus fronteras y, finalmente, detonarlas.

El arte comienza a presenciar, como explica Marchán:

Formas versátiles que a partir de esos momentos adoptaba la expansión, la práctica de los géneros como separación de lo desigual se debilitaba y parecía residual, si es que no reactiva. Las dudas que surgían al fijar el estatuto de las obras inducían pronto a designarlas como objetos específicos o inespecíficos, piezas, obras tri- o bidimensionales. etc. (Marchán, 2012, p.XXXI)

Las obras que son producidas en esos años, plantean conflictos categóricos que hacen cada vez más complejo, incluirlas bajo una etiqueta concreta que las defina.

Las obras:

Rebasaban los marcos, los soportes y los espacios institucionales de la caja blanca en la galería y en museo a cuenta de los deslizamientos centrífugos en cualquier dirección; porfiaban por situarse «fuera de la demarcación», pero los géneros no se de(s)-marcaban debido a que se disolvían o desaparecían en una versión renovada de la «muerte del arte», sino en virtud de que, al no recluirse en sus límites, atentaban contra las normas estéticas y sociales que les subyacen. (Marchán, 2012, p.XXXI)

Las obras adquirieron una presencia subversiva que rompía con las limitaciones genéricas y generaban una tensión en la convivencia entre los géneros clásicos debilitados y «las

obras expandidas en vías de consolidación» (Marchán, 2012, p. XXXII).

La producción artística de ese periodo plantea un entorno confuso y diverso que dirige sus esfuerzos hacia la consolidación del fin de la distinción entre géneros.

La inestabilidad del arte iba «en dirección a un género híbrido y al ambiente (...) –que– en los ambientes, en cualquiera de sus variantes, la penetración en las dimensiones físicas del espacio activaba una expansión transitable» (Marchán, 2012, p. XXXII)

La desestabilización del arte toma presencia con el surgimiento de una sucesión de tendencias que marcaban nuevos códigos de lenguaje, alejados ya de los estatutos pre-modernistas y modernistas. El autor especifica las variables innovadoras que introduce cada tendencia:

El fluxus, el happening y el accionismo, como collage de acontecimientos, incorporan las acciones cotidianas, relacionales socialmente, que tenían como escenarios el espacio de la sala, la esfera pública de la calle, las plazas y otros enclaves físicos, mientras que el body art y las performances, el accionismo y el arte de comportamiento retornaban al cuerpo humano y a los objetos. Las earthworks y el arte povera se ampliaban en los materiales físicos, mientras en el land art culmina la expansión hacia la naturaleza física, estimulando la transición del objeto al lugar; incluso un retorno a la naturaleza y al paisaje en un lugar específico (specific site). Finalmente, los espacios de la imagen en la «desmaterialización» cibernética y el «conceptualismo» se desviaba, por un lado, hacia la imagen virtual y la apariencia digital y, por otro, hacia el polo mental que entraba en tensión con el físico. (Marchán, 2012, p. XXXII)

Las obras fruto de estas tendencias están sumergidas en un paulatino proceso de expansión que deriva en la desmaterialización del objeto de arte, que ha sido analizada anteriormente, y que culminará en la aparición del género de la *instalación* como espacio de confluencia.

Lippard, señala la vulnerabilidad material que caracteriza, a la innovadora –entonces– concepción del objeto en el espacio instalativo. Sobre las instalaciones dice que «desprendían una enorme fragilidad física en unas materias mutables que podían durar poco tiempo o destruirse después de la exposición (...) –y– que alteraba los estados acabados a favor de los procesos» (L. R. Lippard, 1966; Marchan 2012, p. XXXIV).

El autor añade al argumento de Lippard, cómo las instalaciones «cultivaban mezclas, intercambiando la pintura, la plástica, las proyecciones lumínicas, etc. dando lugar a los intermedia, donde coexisten lo visual y lo sonoro, lo olfativo y lo táctil.»

Las circunstancias históricas se inclinaron hacia la democratización de los géneros artísticos. Esta eventualidad es expresada por Marchán en tanto que:

La expansión de las artes viraba de un modo casi imperceptible hacia una figura que se ha vuelto hegemónica: la hibridación, que propicia la proliferación de los medios

híbridos (...) la «instalación», pues permitía la incorporación de cualquier medio expresivo, tanto de las tecnologías electrónicas y cibernéticas como de los materiales «pobres», que después casi monopolizaron el género. (L. R. Lippard, 1966; Marchán 2012, p. XXXVI)

La hegemonía democrática de los géneros del arte, encuentra en la *instalación* su paradigma esencial, al ser capaz de globalizar e incorporar la diversidad de las disciplinas del arte histórico. Inmersa en un panorama extensivo y expansivo, la *instalación* está adscrita al arte de la reproductividad como técnica social.

Pero, aunque su naturaleza es esencialmente democrática y homogénea, su presencia omnipotente parece haber dado un golpe de estado al mundo del arte.

4.4. «LA DESESTABILIZACIÓN DEL TRIÁNGULO ARTÍSTICO EN LOS VÉRTICES DE LA OBRA, EL ARTISTA Y EL ESPECTADOR⁴» EN EL HÁBITAT NATURAL DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA.

4.4.1. EL OBJETO ORIGINAL DEL ARTE.

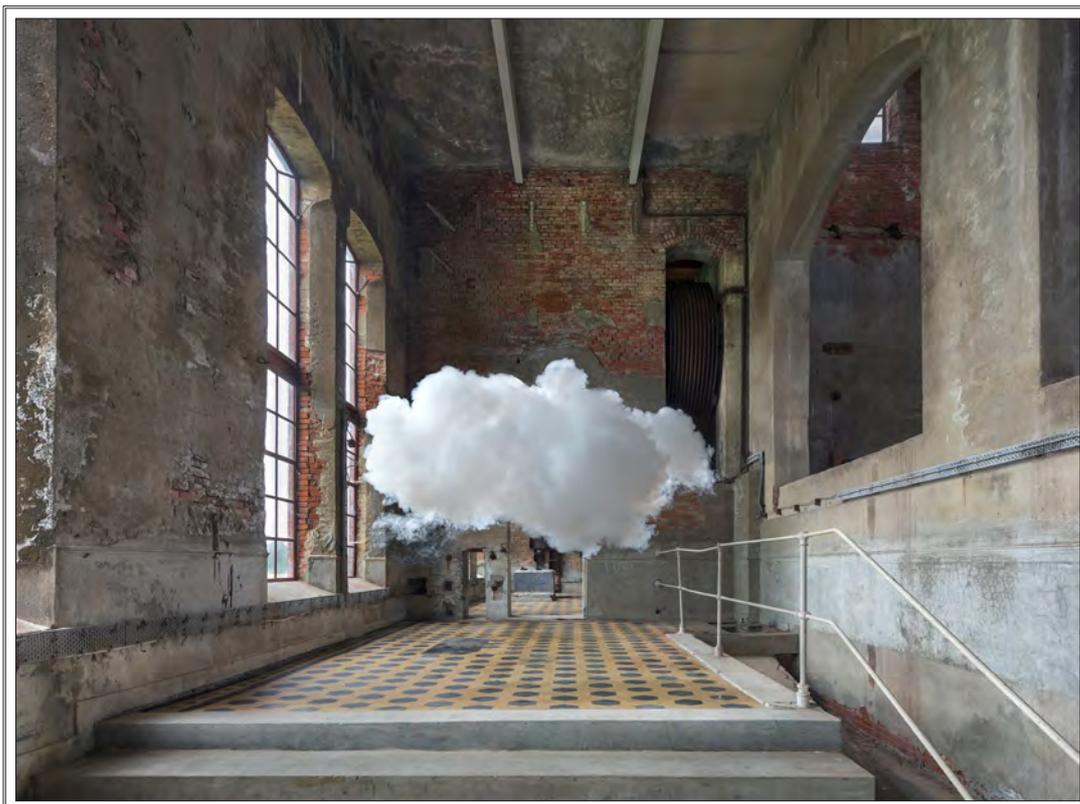
Una consecuencia esencial, producida por la «desmitificación del objeto artístico» y la «desmaterialización de la obra», es el asunto de la originalidad.

A lo largo de la historia, la obra de arte ha sido el último fin del arte y su labor: la creación de un objeto valioso –como un tesoro– que posteriormente era venerado y adquirido como un producto que otorga cierto estatus social e intelectual. La obra de arte ha sido un exclusivo objeto de poder social.

Tras «desmitificar» el arte, su objeto ha perdido fisicidad e incluso ha desaparecido, esto ocurre en las propuestas de tendencia más conceptual. Un paradigma ejemplar de la desmitificación y desmaterialización de la obra de arte, es la enigmática obra de Berndnaut Smilde, *Nimbus de Toekomst*, de 1978.

La obra del artista, está elaborada con vapor de agua. Smilde, origina «nubes», literalmente, en entornos interiores de edificios de significativa relevancia. En la [p. 186], se puede ver la imagen de la obra. La desacralización de la obra de arte ha puesto en cuestión su condición de perpetuidad y su naturaleza misma. La obra desacralizada queda anclada a su situación espacio-temporal y a su condición efímera, impidiendo la conformación de un ente físico unificado, y, por tanto, su estado como objeto original.

⁴ Título tomado de una cita: (Marchán, 2012, p.XXXI)



Varea, A. (2020) *Efimeridad: una cuestión de reproductividad*. Fotoensayo compuesto por dos citas visuales literales de dos instalaciones: izquierda, Smilde, B. (1978) *Nimbus de Toekomst* y, derecha, Horn, R. (1992) *El río de la luna en el Hotel Península de Barcelona*.

Larrañaga, en su obra *Instalaciones*, (2001) advierte cómo:

Los diversos materiales, objetos, decorados o entramados de una instalación se conservan o destruyen según las características de la obra, es decir, que no es necesario que exista una pieza determinada, una estructura más o menos corpórea, un original, para que la instalación exista. Su singularidad proviene de un pliego de condiciones, de un proyecto, de una partitura, de las especificaciones para una puesta en escena, no de un cuerpo, y, por lo tanto, su posible originalidad no se corresponde necesariamente con un original. La propia instalación se re/produce en cada nueva muestra, en cada ubicación, en cada puesta en funcionamiento. (Larrañaga, 2001, p. 134)

La singularidad de la obra queda demarcada: primero, por su situación espacio-temporal y después, por su condición reproductiva. La desmaterialización de la obra de arte, como



es el caso de la pieza de Smilde, y su adscripción contextual, hace irrepetible y única cada reproducción, pero, impide su concreción física y, por tanto, la posibilidad de ser «un original». Bajo mi punto de vista, añadiría a los argumentos del autor, que la condición de «original» ,está ligada a la pluralidad de su reproducción: no es que no haya un original, sino que hay múltiples originales, aunque esto no beneficie su inclusión en el mercado. La condición de perpetuidad de la *instalación*, no es en todos los casos la misma. La diversidad de los lenguajes aplicados a la *instalación*, nos lleva a hablar de casos diferentes según las particularidades de la obra.

En la parte superior de la página se puede ver *El río de la luna*, una obra que Rebecca Horn elaboró en 1992, en las dependencias del hotel Peninsular de Barcelona. La obra consistía en la intervención de ocho habitaciones. La artista alteraba los espacios desubi-

cando los objetos cotidianos que se encontraban en el contexto e incluyendo algunos más en función de las necesidades formales y conceptuales de la obra.

La desmaterialización del objetos artístico en este caso, no atiende a la literalidad del término, la obra está compuesta por cuerpos físicos y palpables, pero la corporeidad de la obra está sustentada en una estructura abierta, deformada y fragmentada, que sólo se ve reunificada en su relación con el espacio contextual.

Además, los objetos materiales de la obra, tras el desmontaje, eran devueltos a su colocación original y el espacio volvía a su función útil. Este hecho impide la perdurabilidad de cualquier resto material, salvo el documental.

La temporalidad de la obra y la necesidad de devolución tras el préstamo espacial o obje-tual, son ambas características intrínsecas en la producción vinculada a esta investigación. Los elementos físicos que componen la obra de arte, retornan a su lugar original.

En el fotoensayo [p. 190/191], se puede ver el ciclo del préstamo del objeto, el objeto se usa con una intencionalidad artística y, posteriormente, vuelve a su estado de artefacto cotidiano, que no tiene ningún interés artístico. En palabras de Larrañaga (2001):

De manera que sus utensilios o sus piezas desmontadas, cuando no destruidas, no tendrán nada que decir desde el punto de vista artístico, aunque puedan ser conside-radas desde otros ámbitos, como ilustración o como reliquia de lo que fue una obra de arte. (Larrañaga, 2001, p. 135)

La condiciones de la *instalación*, replantea según el autor (2001):«las relaciones entre repro-ducción y originalidad» (p. 136). Es decir, ya no existe un modelo original, un objeto del arte:

La procedencia de la obra ha perdido corporeidad (...) pero mantiene intacta su vocación de singularidad. La forma de trabajar de la instalación es la reproducción. Una reproducción no masiva, sino provisional, atada a un determinado sitio. Incluso en el caso de las obras más estables, aquéllas que se componen de un cierto número de elementos que se conservan para las distintas muestras, su instalación en uno u otro lugar nunca será la misma. Su existencia irrepetible se da precisamente vincu-lada a cada espacio y a cada tiempo, de manera que el “aquí y ahora de la obra de arte” no depende de su estructura física a lo largo del tiempo, de su duración ma-terial, de su testificación histórica, sino de su contextualización. (...) es su contexto físico el que carga de significado la obra y permite su experimentación. (Larrañaga, 2001, p. 136)

La obra de arte construye una entidad caduca y efímera, sólo perenne bajo una situación espa-cio-temporal y contextual concreta.

Larrañaga parece tener claro que el sentido de originalidad de la obra deja de existir; personalmente, creo que esta inexistencia no es tal: hay tantos originales como posibilidades de reproducción.

Su reproductibilidad queda subyugada a «la necesidad comercial y social de mantener la univocidad del producto artístico, de preservar la originalidad, garantizando su inclusión en el mundo del arte como un producto cultural privilegiado.» (Larrañaga, 2001, p. 136)

Quizá, el considerar la existencia de un «original», esté vinculada a las dificultades que la *instalación* plantea en cuanto a su circulación en el mercado.

Además de los problemas que plantea la cuestión de originalidad o no de la obra de arte desmaterializada, se le suma, el certificado de validez del que depende su condición como objeto de Arte con mayúsculas, por parte de la institución y el mercado:

Para que sea considerada una verdadera obra de arte es necesario que se incorpore al “mundo del arte”, tanto en lo que se refiere a su vinculación o supeditación al artista, al “sujeto creador”, como a la estructura que sustituye el fetichismo del objeto por el de sus referentes autenticados, por aquellos comentarios o reportajes que dan fe de su singularidad y que disponen de un entramado publicitario y mediático que lo haga circular convenientemente. (Larrañaga, 2001, p. 137)

Por ende, si no hay un producto físico, entonces, ¿qué vendemos como objeto de arte?. Esta cuestión abre paso al siguiente epígrafe dedicado a la actividad del museo y el mercado, donde los sucedáneos del arte serán los productos de arte.

4.4.2. EL ARTISTA POLIVALENTE.

La especialización del papel del público en el entorno contemporáneo del arte parece haberle quitado ciertas responsabilidades técnicas al artista. El arte contemporáneo requiere de la especialización del usuario y absuelve, de algún modo, la del artista.

El artista contemporáneo, vinculado a los nuevos lenguajes del arte –la «novedad» a la que me refero se concreta en aquellos lenguajes rupturistas que se alejan de la práctica tradicionalista del arte– como la *instalación*, ha colgado su bata blanca.

El oficio del artista renacentista poco o nada tiene que ver con el trabajo del artista contemporáneo, Larrañaga afirma que:

El artista que realiza instalaciones es aquel autor que no solamente es consciente de este mecanismo de conformación discursiva, sino que además lo fomenta proponiendo un espacio abierto de interacción. Podríamos decir que es un constructor de

Parte III. Estratificación



Varea, A. (2020) El desinterés artístico de la materia de la instalación. Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías digitales.
De izquierda a derecha: tres fotografías de la autora (2017): *Contexto del objeto I*, *Contexto del objeto II* y *Cabecero*, y una instalación de la Autora. (2018) *Hatillo*.

Espacios heredados. La instalación. Una definición por exclusión



textos con un “inmenso diccionario” a su servicio, del que extrae una escritura abierta, una malla de posibilidades, una propuesta de diálogo, no una comunicación unidireccional. Un autor que utiliza referencias, sensaciones o impresiones para presentar una trama, en la que el resultado no está preestablecido. (Larrañaga, 2001, p. 83)

Este cambio ha sido condicionado y motivado por la homogeneización entre los géneros y la demolición de las fronteras entre las disciplinas tradicionales. Ahora, la técnica no depende de la disciplina artística.

Esto no significa que el artista o el arte no sea valorado, en tanto en cuanto, implementa una técnica adecuada para elaborar la obra, sino a que «la técnica» puede ser no artística –en el sentido tradicional que establecía ciertos parámetros técnicos vinculados exclusivamente al arte–.

La producción artística ha amplificado sus aspiraciones a otros ámbitos de conocimiento. La técnica puede depender de implementar una correcta programación web; de anudar correctamente el pelo de dos individuos, como en la obra *Relation in time* (1977) de Abramovic; de cavar un territorio, como en la obra *La fe mueve montañas* (2002) de Francis Alÿs; o, de perforar la carne del artista hasta que sangre para dibujar el estampado de un vestido flamenco, como en la obra *Lunares* (2004) de Pilar Albarracín.

Esta ampliación, ha condicionado la función del artista y su implicación en el proceso de producción artística, delegando la elaboración –en muchos casos– a otros agentes técnicos expertos. El artista ya no tiene que «hacer» su obra, la creación depende de la ideación y concepción de la obra.

La calidad de la obra sigue dependiendo de la utilización de la adecuación técnica, pero esta ya no depende de los parcelamientos disciplinarios del arte pretérito. La labor del artista se ha transferido a la de «gestor» de la obra y la gestión en el discurso artístico. El nuevo artista no desacredita o niega las técnicas tradicionales, sino que las integra en la unidad global de la *instalación*, Larrañaga (2001), especifica que:

Las nuevas estrategias y los nuevos comportamientos no han pretendido incorporar un nuevo género de artistas, ahora instaladores, sino más bien impugnar la lógica que articulaba las compartimentaciones tradicionales de lo artístico, diluyéndolas en una nueva comprensión global. (Larrañaga, 2001, p. 89)

El artista ahora puede ser lo que quiera ser y esta posibilidad está justificada en la mentira de serlo. Asumiendo la mentira, el discurso se adecua a los límites del arte. El artista contemporáneo es un agente polivalente.

4.2.3. DE ESPECTADOR A USUARIO: EL PÚBLICO ESPECIALIZADO Y LOS DILEMAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

La nueva concepción del espacio, junto a la emergencia de nuevas manifestaciones artísticas como la *instalación*, supusieron una alteración en el papel del espectador. En ese sentido, el visitante de la exposición pasa de su condición de espectador a su función como usuario.

La diferencia entre uno u otro papel, radica en la concepción de su propia definición. Ser «espectador», según la Real Academia de la Lengua Española (2014), implica «mirar con atención un objeto» «asistir a un espectáculo», mientras que en el caso del término «usuario» implica, no tanto una invitación al consumo –que también–, sino a «usar algo»; a usar el objeto artístico «con ciertas limitaciones». Esta última acepción tiene una importante trascendencia, las limitaciones que el propio usuario experimentará en el entorno de arte –como usuario–, derivará en uno de los grandes dilemas del arte contemporáneo: la interpretación del objeto artístico por parte del usuario. Ese dilema quedará resumido paradójicamente en los carteles de la sala expositiva en una síntesis que expresa: «No toques la obra de arte, por favor».

El cambio de situación del visitante modifica la relación entre, el ahora, usuario y la obra de arte. Lo incluye, no sólo en el proceso interpretativo, sino también en el representativo: el usuario habita y confiere significado. Es el encargado de activar los códigos semióticos propuestos por el artista para dar sentido al objeto artístico.

Tanto es así, que Larrañaga afirma que «la “pieza” no es nada (...) la obra espera al espectador para activarse, para moverse, para cargarse de significados» (Larrañaga, 2001, p.91). Es más, el autor se atreve a afirmar que el usuario:

Modifica el espacio cotidiano y lo transforma en espacio artístico, incluyéndose él mismo dentro de aquél. Al entrar a formar parte de aquello que ha sido presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y representación. (Larrañaga, 2001, p.91)

La *instalación*, se «traga» literalmente al espectador y lo integra como parte de su unidad física, entra a formar parte de la representación de la obra. Además, la experiencia del usuario y su interacción en el espacio expositivo, según el autor (2001), «conforman el propio contenido de la obra, el nuevo espectador, en la medida en que actúa, pone en representación los elementos y espacios propuestos por el artista, se representa con ellos y entre ellos» (p.92). La funcionalidad interpretativa del usuario implica, en palabras del autor (2001), que este debe, «estar familiarizado con las historias míticas, las remisiones arquetípicas o las conexiones del arte», (Larrañaga, 2001, p.91).

En este punto surge un conflicto en la recepción del arte contemporáneo, pues:

Los aspectos más experimentales poseen una influencia limitada en la obra, mientras que se reclama un espectador muy especializado que sea capaz de interpretar los elementos y referencias teóricas que se le muestran y que pueda experimentar en ellos. (Larrañaga, 2001, p.94)

El requerimiento de un público especializado no hace sino complejizar la red de relaciones entre el usuario y el objeto artístico, y, a gran escala, entre la sociedad y el entorno cultural y social, que presiente cómo el arte se sitúa en lo alto de una atalaya cada vez más inaccesible.

En este punto, como agente activo que participa en el contexto artístico, aparecen sentimientos encontrados. ¿debemos esperar y requerir el sobreentendimiento del público ante nuestras obras?, ¿es necesario un público especializado? o, ¿debemos asumir que hemos «despistado» a nuestro público?

Por un lado, esto me hace pensar en un caso hipotético concreto y en la improbabilidad de esa situación: ¿cuántas veces ha sido cuestionada la ciencia o la farmacéutica, ante la imposibilidad de comprensión del «usuario» de saber qué es lo que compra o lo que toma, para aliviar sus dolencias? y, por otro lado, ¿cuántas veces no hemos escuchado, en entornos museísticos e incluso universitarios, argumentar la emblemática frase: «esto lo hace mejor mi hijo de cinco años»?

En mi opinión, un ibuprofeno y una *instalación* tienen más cosas en común que diferencias. Ambos productos están avalados por las teorías específicas del campo epistemológico al que pertenecen, su validez o calidad no debería, en principio, ponerse en tela de juicio por parte de la opinión de agentes no especializados.

Sin embargo, esta idea confiere a la academia todo el «poder» para hacer y deshacer, en función de sus propósitos, sin contar con el hecho esencial de que ambas disciplinas tienen sentido en tanto que son útiles socialmente.

Lejos de resolver este debate, que sigue siendo el «talón de Aquiles» del arte contemporáneo, debemos asumir que, la dependencia interpretativa que plantea la representación de la *instalación* la hace, en cierta medida, vulnerable. La vulnerabilidad de la *instalación*, en este sentido, radica en el hecho de dar por sentado que el usuario sabe o desea implicarse activamente.

El nuevo papel exigido al usuario introduce algunas sentencias cuestionables. ¿la existencia de la *instalación* debe depender de la interpretación del usuario? En todos los casos, ¿es adecuado el valor que el usuario aporta al objeto artístico? o, lo que es más importante ¿existe un usuario preparado para afrontar estas cuestiones?

El artista Gabriel Orozco, reflexiona sobre esta cuestión argumentando:

El arte verdaderamente nuevo tiende a ser decepcionante. Sobre todo para el público que ya tiene una idea de cómo debería de ser el arte. Porque el arte nuevo destruye al público. Lo hace entrar en crisis por el simple hecho de que no puede haber público para un arte que antes no existía. Con la aparición de un arte desconocido, el público tradicional desaparece. El nuevo arte destruye al público como masa creyente y lo convierte en individuos. El artista es el primero en transformarse y con él un público aparece. Público que ya existía pero que estaba en crisis, dejando de ser una masa de acuerdo y convirtiéndose en individuos en desacuerdo ante una nueva realidad artística. (Orozco, 2005, pp. 184-185)

A menudo vemos, como en las salas de exposiciones se incluyen elementos externos a la obra, cuya función es explicativa y tiene un carácter instructivo, que orienta o especifica cuál es la adecuada relación entre el usuario y el objeto. Vallas de seguridad, letreros textuales o accesos interrumpidos, que explican al «nuevo espectador» cómo comportarse en el espacio expositivo, cómo debe ser su interpretación y experiencia en el espacio.

Estos elementos instructivos son, en mi opinión, son los objetos más indeseables para los artistas. Su función explicativa es inútil, en tanto que se imponen dentro del espacio como un elemento que interfiere en la composición instalativa. Esto me recuerda un caso concreto:

El espacio expositivo que ocupaba la muestra *Trashumar* (2019), fue acotado impidiendo el paso al público-usuario mediante un poste. La administración tomó esa decisión después de experimentar varios accidentes en la interacción del usuario y el objeto de arte. La morfología de la pieza *Camino* (2018), era interpretada como una invitación para pasear sobre su superficie. Los frágiles cristales sustentados por platos cerámicos, se quebraban con el peso del cuerpo de los visitantes.

Las aspiraciones de cooperación o la horizontalidad en la relación artista-obra-usuario, en muchas ocasiones, son frustradas por la confrontación de un público que se encuentra desconcertado ante la diversidad de acciones que le son requeridas por parte del arte contemporáneo. El nuevo público debe tener una actitud activa, participar cooperativamente, reflexionar, interactuar e interpretar, etc.

La instalación y su dependencia interpretativa, por parte del usuario, genera un dilema esencial en el entorno del arte contemporáneo, que contrapone las pretensiones interactivas de los artistas, que exigen un sobreentendimiento por parte un público que se encuentra desconcertado.

El fotoensayo [p. 196/197], muestra cómo los elementos explicativos interfieren en el espacio, y cómo estos han sido objeto, por parte de los artistas, para ironizar sobre la función interpretativa de las obras de arte contemporáneo.



Varea, A. (2020) *No toques la obra de arte*. Fotoensayo compuesto por dos citas visuales y una fotografía. De izquierda a derecha: Eskinja, I. (2012) [*Right Constructions*, en ADN Galeria]; Arias Coello, A. (2019) [*Acceso interrumpido a la exposición Trashumar*] y Myers, G. (s. f.) *Do not touch works of Art*.

La imagen central ilustra el ejemplo, antes dado, en el que se interrumpió el acceso a la exposición *Trashumar* (2019), el poste no sólo impide el acceso al público sino que rompe con el sentido de la obra y la naturaleza integradora de la instalación.

Las imágenes ubicadas en los extremos son dos obras artísticas, a la izquierda la pieza *Sin Título* de Igor Eskinja (2012) y a la derecha la obra, *Do not touch works of art* [No toques las obras de arte] (1979) de Gifford Myers. En ambas piezas se expone, irónicamente, como los artistas se ven abocados a transgredir los códigos del lenguaje para dar cuenta de un dilema interpretativo que parece imposible de resolver.

Si hay algo que se puede afirmar con seguridad es que el papel del público es imprescindible en la comprensión de la nueva concepción del arte contemporáneo y, concretamente, en la asimilación social de lenguajes artísticos como la *instalación*.

Espacios heredados. La instalación. Una definición por exclusión



4.4.4. MUSEO Y MERCADO: DE LA GALERÍA A LA ESCARPIA DEL SALÓN.

El conflicto originado a consecuencia de la desmaterialización de la *instalación* y su carácter efímero, junto con su inconcreción física como objeto «original», revierten directamente en su inclusión en el mercado. El mercado del arte actual ha tenido que adaptarse a los «nuevos productos artísticos» que, en su formato instalativo, dificultan «el qué vender».

Anualmente el mercado del arte genera un volumen de capital que alcanza los 60.000 millones de euros, una cantidad, quizá insignificante en comparación con el capital generado por el fútbol –168.420 mil millones de euros–, pero suficiente como para tomar en consideración la posibilidad de vender «la idea» de una producción efímera.

La perspectiva mercantilista del arte y el poder legitimador de la institución del arte, han generado disidencias entre artistas, mercado e institución. Quizá, la motivación por parte de los artistas de combatir el sentido productivo del arte, fue un motor esencial en la producción desmaterializada del arte. Sin embargo, los esfuerzos dedicados por parte de los artistas, nacidos de la crítica al sistema, se han visto truncados por la ferocidad de un mercado que no quiebra ante las dificultades planteadas por la desmaterialización del objeto artístico.

Por otro lado, sería inocente pensar que todos los artistas están en conformidad con la crítica a la mercantilización del arte, pues el arte es un trabajo como otro y las aspiraciones románticas de «lo bohemio» no son suficientes para superar la precariedad económica del artista.

Ante la imposibilidad de «colgar» un Robert Smithson sobre el sofá de un salón privado, la respuesta del mercado ha sido incorporar sucedáneos del arte «original» como producto. Larrañaga, argumenta que la pervivencia del objeto original ya no tiene sentido. Esta idea está fundada en argumentos que ponen en relieve la «evidente imposibilidad de que una institución, o incluso todas ellas juntas, puedan almacenar las enormes cantidades de cosas, materiales y en ocasiones basura que el arte contemporáneo ha mostrado que puede generar.» (Larrañaga, 2001, p.108)

En ese sentido, la reverberación a la pregunta ¿qué vendemos si no hay objeto/producto de arte? Puede resolverse a través de la mercantilización de «certificados» de que esa obra ha existido, que establecen nuevas condiciones de circulación e intercambio en el mercado.

En palabras del autor:

La instalación no tiene cabida en el espacio doméstico, pero sus subproductos sí. De manera que ahora serán los proyectos, los apuntes, las maquetas, los estudios, los catálogos, las fotografías, las reproducciones en soportes magnéticos o los “recuerdos” y



Varea, A. (2020) *Una foto por vapor de agua*. Par visual compuesto, izquierda, Google Imágenes. (2020a) [Oferta de venta Galería Ronchini]. Cita visual [captura de pantalla] y, derecha, Google Imágenes. (2020b) [Nimbus a la venta]. Cita visual indirecta.

ducción fotográfica de la obra –subproducto de la obra–, anunciadas online por la galería Ronchini, y como veíamos en la fotografía de la [p.186] la obra en su contexto real.

Del mismo modo que el mercado del arte y el contexto museístico se han adaptado a los lenguajes instalativos, la *instalación* está condicionada por ámbos. En lo que puede resumirse como la subyugación de la *instalación* a la perspectiva mercantilista del arte y al poder legitimador de la institución, que finalmente son los que avalan si lo que se está haciendo puede o no ser un producto del arte. Las tensiones entre museo, mercado y objeto de arte son las que conforman el entramado sociocultural del arte coetáneo.

Espacios heredados. La instalación. Una definición por exclusión

PARTE III. ESTRATIFICACIÓN



CAPÍTULO 6

LA INSTALACIÓN COMO INSTRUMENTO
DE INVESTIGACIÓN



La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.

Guy Debord¹

En el desarrollo de la investigación se han utilizado diferentes instrumentos según su adecuación a las necesidades específicas que el proceso ha requerido. Los instrumentos, como anticipamos en el capítulo dedicado a la metodología, se clasifican en tres categorías: un primer grupo, compuesto por instrumentos de recolección de información, un segundo grupo, en relación a instrumentos de síntesis y análisis y, un último grupo, de instrumentos utilizados en la elaboración del informe final de la tesis.

La *instalación*, a diferencia de los demás instrumentos, es capaz de solventar una pluralidad de necesidades y tiene un carácter esencialmente multifuncional, que permea los tres grupos categóricos.

La versatilidad de los modos de operar que ofrece específicamente la *instalación*, en tanto que es un formato híbrido capaz de integrar una disparidad de técnicas, modelos compositivos, estilos estéticos, etc., es precisamente la cualidad por la que la *instalación* es el principal instrumento utilizado en la investigación de esta tesis.

La *instalación* es una herramienta, que aloja y donde confluyen los diversos aspectos de la investigación, en ese sentido, hace visible lo investigado, compone una morfología conceptual. Este instrumento, en relación a la categorización antes propuesta, tiene una doble fun-

¹ (Guy Debord., 2010, p. 37).

Arias-Camisón Coello A. (2020) *Detalle de la instalación de Varea, A. (2019) Suspende*. Fotografía independiente.

ción: por un lado, sintetizar y analizar la información recabada en la investigación, es decir, sirve como un espacio de ensayo y experimentación donde los datos son estudiados, combinados y comprobados y sirve como filtro para seleccionar la información más relevante, y, por otro lado, como formato de (re)presentación de los resultados obtenidos en la investigación, asumiendo que la dimensionalidad de la investigación trasciende al objeto artístico como un paradigma conclusivo.

Este capítulo está dedicado a exponer de qué modo, particularmente, opera la *instalación* como instrumento de investigación, cuál es su aplicación y cómo se implementa. Su función (re)representativa nos lleva a hablar, en primer lugar, de lo que denomino *la economía de la representación*, basada en la tesis de Larrañaga (2001), quien argumenta que espacio, percepción y lingüística, forman una triada que explica el modo en el que opera la representación, en segundo lugar, se desarrolla más profundamente la función lingüística de la representación en la *instalación*, introduciendo cuáles son los códigos comunicacionales particulares, o «mitologías personales», en esta investigación: *La Gramática de la Casa*, y finalmente, se concluye el capítulo con un ejemplo visual del modo mediante el cual se implementa la *instalación* en el proceso de creación-investigación.

La *instalación*, como instrumento, cumple una función específica en esta investigación que no es otra que la de conformar una escenografía para la narración de una *mitología personal*.

1. LA ECONOMÍA DE LA REPRESENTACIÓN: ESPACIO, PERCEPCIÓN Y LINGÜÍSTICA.

El término «economía de la representación» está referido al estudio de los engranajes que concretan el proceso de representación en la *instalación artística*.

La «economía de la representación» tiene como objetivo hacer una revisión del modo en el que se efectúa la representación en relación a la *instalación artística*.

Para comprender la función representativa que opera en el sistema compositivo de la *instalación*, se debe afrontar una problemática trifásica: por un lado, resolver las cuestiones sobre el espacio y su nueva concepción en el arte. Cuestiones sobre «tener lugar» y el «lugar de la representación», por otro lado, analizar los procesos semióticos que otorgan significado a la obra artística y, por último, abordar los aspectos experimentales y fenomenológicos de la construcción representativa y la comprensión espacial.

Los mecanismos de representación de la *instalación*, según Larrañaga (2001), actúan en la intersección de tres ejes: espacio, percepción y lingüística. Estos tres ejes funcionan como engranajes que dan sentido a la obra de arte.

1.1. EL ESPACIO

A lo largo del capítulo anterior, hemos hablado de la «nueva concepción» del espacio. Pero, ¿qué entendemos por «nueva concepción»? ¿de qué manera específica ha cambiado el modo en que socialmente entendemos el espacio del arte?

Entender cómo ha sido la evolución del entendimiento espacial puede resumirse en una frase, que se ha citado con anterioridad, y que traslada la obra: del espacio para el objeto artístico, al objeto artístico como espacio.

En la tabla [p. 208], se puede ver un ejemplo donde se comparan dos momentos clave en la comprensión social del espacio del arte.

Estos momentos quedan delimitados por su concepción: primero, como lugar o soporte, y segundo, como creación.

El motivo del cambio en el modo de concebir el espacio del arte, no sólo viene determinado, por el nacimiento de la *instalación*, sino por una concepción global del espacio en todos los ámbitos de conocimiento, como explica Larrañaga, la asimilación de una «nueva comprensión del entorno social como experiencia espacio/temporal, en consonancia

TRANSMUTACIÓN DEL ESPACIO	
SOPORTE	CREACIÓN
Lugar de contemplación	Lugar de interacción
Espacio expositivo	Espacio relacional
Espacio impuesto	Espacio construido

Varea, A. (2020). *Transmutación del espacio*. Tabla.

con lo que arte y pensamiento, literatura o ciencia venían anunciando o proponiendo.» (Larrañaga, 2001, p. 52)

La emergencia de la *instalación* favorece la transmutación del espacio del «lugar donde se incluyen las cosas» al espacio como «lugar de confluencia relacional».

La concepción histórica del espacio de arte que se había dado hasta el surgimiento de la *instalación*, lo comprendía como a una vitrina, un área que sirve para situar y exponer a sujetos y objetos, en definitiva un lugar como soporte del arte.

El cómo se entiende el espacio es fundamental y condiciona el papel del espectador. En ese sentido, el espectador que se encuentra en un «espacio-soporte» es un usuario pasivo cuya labor es contemplativa. El espectador observa el objeto de arte, que se coloca en el espacio de la sala de exposiciones, desde el exterior.

La imagen [p. 210], es una fotografía de la conocida exposición *Entartete Kunst* [Arte degenerado], que se inauguró, organizada por el régimen nazi, en 1937 en el edificio Hofgarten Arcades en Múnich. Más allá de las intenciones irónicas, que intentaban desprestigiar el valor de un arte que el régimen no entendía, lo interesante de la fotografía es de qué modo ejemplifica el papel del espectador. Los visitantes están de pie, observan pasivamente el objeto de arte que «cuelga» en el espacio expositivo. El objeto, el sujeto y el espacio se relacionan unidireccionalmente, en lo que se puede explicar como una simple sentencia: «el sujeto—observa al objeto—que está en el espacio».

El giro en la concepción de espacio-soporte a espacio-relacional, está fundado en la sustitución del espacio como soporte por un espacio «real», un espacio tridimensional y habitable que es construido y creado por el artista y que funciona como parte elemental

del objeto de arte, como continente, contenido y materialidad. En palabras de Larrañaga, «un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación» (Larrañaga, 2001, p. 53).

La nueva concepción del espacio implica al espectador y le exige, no sólo su presencia y atención para observar lo expuesto, sino una interacción activa e interpretativa. El espacio-relacional será el lugar donde se organiza el discurso artístico y donde opera un tipo de relación multidireccional, que puede expresarse en la combinación de varias sentencias: «el sujeto-se integra como parte del espacio y del objeto artístico», «el espacio es parte-del objeto artístico», «el objeto artístico es significado-por el sujeto-y por las connotaciones del espacio».

Un ejemplo de la función relacional de la concepción del «nuevo espacio», podría ser la obra de Dan Flavin, *Alternate Diagonals*, que expuso en la Green Gallery de Nueva York en 1964. La obra, se puede ver en la imagen de la [p. 211]. Esta pieza de Flavin se caracteriza por la creación de ambientes intervenidos con luz. El espacio es colonizado y coloreado por los tonos de sus tubos fluorescentes.

Su obra es un ejemplo del cambio del papel del espectador. El espectador ya no se mantiene «expectante» ante la obra de arte, sino que se entiende como un agente implicado, un usuario de la obra de arte.

En la obra de Flavin, el espectador habita el espacio e incluso pasa a formar parte de la obra. Espacio, objeto y usuario establecen una relación homogénea y fluida en la que es difícil distinguir los límites del cuerpo físico de la obra de arte. El usuario cumple una función interpretativa, el autor (2001) especifica, cómo el espacio está pensado para que el usuario «interfiera, es decir, para que él mismo se introduzca entre los signos, huellas o reflexiones, y manipule las propias operaciones y las reglas sintácticas que pueden cargar a aquéllos de sentido.» (Larrañaga, 2001, p. 58)

El usuario queda envuelto en la obra de arte, infiere e incorpora el espacio. «De manera que Flavin no sólo introducía aspectos experienciales en su propuesta, sino que los situaba como eje fundamental de ésta al incluir al espectador como pantalla y proyección.» (Larrañaga, 2001, p. 59)

El problema de la naturaleza y las formas del espacio adquiere una complejidad considerable, de manera que se pasaría a hablar de un punto de vista ontológico y metafísico del espacio en relación con la estructura de la realidad, de una concepción geométrica o física compleja en la que el espacio se entiende como componente de una relación, de un espacio gnoseológico o de categorización de las cosas y los conocimientos, de un espacio psicológico y perceptivo, un espacio social, un espacio de los fenómenos y las experiencias, un espacio lingüístico y contextual... El espacio



Varea, A. (2020) *El espectador o el usuario*. Par visual compuesto por dos citas visuales: izquierda, (Anónimo, 1937) [El Régimen Nazi en la exposición Arte Degenerado]; derecha, Flavin, D. (1964) *Instalación lumínica Alternate Diagonals*, en la *Green Gallery de Nueva York*.

exterior y el interior articulaban ahora una nueva concepción de nuestro entorno y de nosotros mismos.” (Larrañaga, 2001, p. 54)

Como concluye Larrañaga (2001), la obra artística se amplifica e incorpora tanto al espacio circundante como al usuario, estableciendo una relación experiencial de interpretación de la realidad propuesta por el artista.

1.2. LA LINGÜÍSTICA

Otro de los ejes fundamentales para abordar la problemática de la representación de la *instalación*, tiene que ver con los procesos semióticos y de conferencia de significado que se codifican en el acto relacional entre espacio, sujeto y objeto artístico.

La *instalación*, pone el valor una relación significativa y multidireccional mediante un juego semántico, comprendido en una estructura poética sin determinar. La interrelación de los agentes implicados: espacio, sujeto y objeto, confiere y construye el significado conceptual de la obra.

Esta interrelación, deja atrás la asunción de que el artista es quien significa a la obra –al menos en su totalidad– y da pie a un proceso de significación a disposición del usuario,



que es quien completa el significado. El proceso semiótico está basado en un sistema simbólico no lineal, que propone una relación horizontal entre artista-significado-usuario. Se trata de una relación cooperativa, en la que la interpretación del espectador es fundamental para codificar semánticamente la obra de arte.

Es decir, se invita al usuario a aportar su propia interpretación conceptual a la obra de arte, fundada en su experiencia con el espacio. En este sentido, es en el que se habla de una relación horizontal, en tanto que el artista dispone los códigos en el espacio –con una clara intención conceptual– y el espectador da sentido y traduce su significado experiencialmente. El proceso semiótico, según Larrañaga, exige al espectador:

La construcción de un tejido discursivo alrededor de la línea argumental seguida por la narración fundamental (de la obra), una trama sobre las interrelaciones espaciales que se pudieran establecer (...) alrededor de los conocimientos, remisiones y mecánicas de interpretación que poseyera, una actividad que demandaba del espectador una realimentación constante de sus referentes. (Larrañaga, 2001, pp. 67-68)

En concordancia con el autor, el usuario basará su interpretación en su propio conocimiento de la «realidad». Es decir, su interpretación se sustenta en un criterio referencial, que toma como punto de partida la experiencia del usuario y las reverberaciones a la memoria y recuerdos del mismo. El concepto que el usuario atribuye a la obra de arte está

vinculado con el pasado de su experiencia en el entorno social. Su comprensión representativa, su economía de la representación, es el criterio en base al que se construye el significado de la obra.

La incorporación del espacio creado como lugar de confluencia, pondrá en valor la inferencia del usuario a través de su percepción.

1.3. LA PERCEPCIÓN

El papel del espectador que contempla la obra de arte impasible, situado extrínsecamente en el espacio de inclusión del objeto, se ve alterado en la concepción del «nuevo espacio». En este contexto, como decíamos, se exige al público una participación activa. El usuario debe inferir en el espacio y en la construcción semántica.

El usuario habita el espacio y confiere el significado de la obra. Su presencia activa el espacio simbólico y propicia los procesos semióticos que permiten comprender la complejidad de la representación de la *instalación* mediante su percepción.

Los mecanismos activos en la representación de la *instalación*: espacio, lingüística y percepción, son los engranajes que están implicados en la construcción del significado conceptual de la obra de arte.

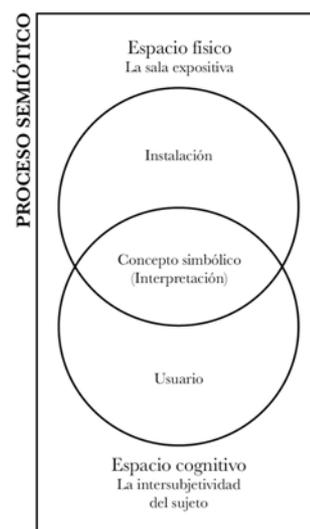
Como puede verse en el mapa conceptual de la siguiente página, la codificación del significado de la obra sólo es posible mediante la inferencia del usuario que completa el complejo semiótico del objeto artístico. La codificación del concepto simbólico surge en la interferencia del espacio físico –creado por el artista– y el espacio cognitivo del sujeto, determinado por su percepción.

Rosado, argumenta cómo:

El espectador participa de la tensión entre el signo y el espacio donde se presenta, generando la acción del lenguaje en el objeto, cuando el que ve, activa la obra, el signo encuentra relaciones donde intervienen la percepción, el conocimiento, la cultura, la tradición, el contexto, la historia, la vida. (Rosado, 2015, p. 48)

La *instalación* quedará supeditada, en cierto sentido, a la función interpretativa del usuario, un usuario que, aún en la actualidad, ha sido despistado por el juego del arte contemporáneo. De tal modo que, «el artista, el espectador y el espacio crearán sus propios signos para definir el proyecto expositivo. (Rosado, 2015, p. 55)

La complejidad de los procesos semióticos se analizan en posteriores capítulos de manera profunda e incluyendo algunos factores particulares que se dan por la singularidad de



Varea, A. (2020) *Proceso semiótico*. Mapa conceptual.

la producción artística vinculada a esta investigación. Este apartado es un epígrafe que introduce el posterior análisis.

La teorización sobre la función sintáctica es explicada, en el siguiente epígrafe, en relación a la condición de *la instalación* como escenografía para la narración autoetnográfica. Además, el capítulo *Los Cajones de Magdalena*, está dedicado a exponer el modo en el que operan los procesos semióticos en el sujeto-usuario en la conferencia de significado a la obra. Y, por otro lado, en el capítulo: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, se habla de la articulación conceptual del objeto artístico en relación a la historicidad etnográfica y de cómo esa relación propicia la atribución de ciertas connotaciones semánticas al objeto artístico, además, en la introducción del capítulo: *Espacios Heredados: análisis y concepto de la producción artística*, se explica explícitamente, los mecanismos que operan en el proceso de significación del objeto artístico, en lo que es nombrado como: *La Gramática de la Casa*.

La relación de interferencia entre espacio, lingüística y percepción permiten una posible función comunicativa entre artista-obra-usuario. Sus mecanismos de funcionamiento pueden establecer analogías con los factores de la comunicación. En la siguiente página, se muestra un mapa conceptual que establece las semejanzas entre ambos modelos. Así, los elementos del lenguaje y del proceso creativo encuentran una equivalencia. El artista y el usuario actúan como emisor y receptor, intercambian sus papeles y establecen

Factores de La economía de la representación.	Factores de la comunicación	Factores de la representación de la obra
Espacio	Medio	Institución museística
Lingüística	Mensaje	Concepto
Percepción	Receptor	Visitante-usuario
	Emisor	Artísta
	Canal	Instalación

Varea, A. (2020) *Estructura relacional en La economía de la representación*. Tabla.

una comunicación de ida y vuelta otorgando un sentido interpretativo a la obra de arte. El concepto, el significado de la obra, funciona como mensaje variable y construido cooperativamente: el artista ofrece al usuario la posibilidad de completar el sentido conceptual de la obra. La institución museística, es el medio o el espacio donde se lleva a cabo la interacción relacional entre artista-objeto-usuario. Y, por último, la *instalación* es el canal que determina el código de interpretación de la obra.

2. LA INSTALACIÓN: ESCENOGRAFÍA PARA LA NARRACIÓN DE UNA MITOLOGÍA PERSONAL.

2.1. EL LENGUAJE DEL ARTE: LA GRAMÁTICA DE LA CASA

La sentencia «el arte como lenguaje» ha sido claramente conflictiva en el entorno artístico, las derivas de su argumentación enfrentan a autores que defienden las concepciones del símbolo como un lenguaje universal, en oposición, a los que basan sus explicaciones en referencias simbólicas no universales, útiles únicamente bajo los estatutos semánticos adscritos a ciertos códigos culturales y geográficos localizados.

En ese sentido, nuestra idea de arte como lenguaje no es ni universal, ni tampoco puede aplicarse a la generalidad de obras que conforman el arte occidental. La función comunicativa, de las obras resultantes de este proceso de investigación, es defendida como una singularidad, una característica particular y no aplicable a otras producciones de arte.

Los objetos artísticos, en este caso, sí funcionan bajo los términos del lenguaje, pero el lenguaje es entendido mediante un código fundado en las *mitologías personales*.

El término «mitologías individuales» surge en el contexto de la documenta de Kassel celebrada en el año 1972, que se titula del mismo modo: *Mitologías Individuales*, en referencia a nombrar la esencia compartida de la innovadora –entonces– producción artística presentada en la exposición quinquenal en Alemania.

Llegados a este punto, emergen cuestiones como: ¿en qué sentido decimos que la *instalación* es un instrumento de (re)presentación fundado en las *mitologías individuales*? ¿Cómo funciona su representación?, ¿qué son las *mitologías individuales* y, ¿de qué modo es capaz de codificar el sentido semántico en la obra de arte?

La función (re)representativa de la *instalación*, en esta tesis, ha definido una sintaxis concreta nombrada como *La Gramática de La Casa*. En el mapa conceptual [p. 217], se pueden ver cuales son los agentes que integran este código singular, que, a su vez, conforma un lenguaje metafórico en el que se fundamenta el sistema de interpretación de la obra de arte.

La importancia de entender el código que sistematiza el lenguaje es esencial si se quiere poder interpretar, lo más acertadamente posible, al objeto artístico. Es posible que sepamos hablar Francés y viajemos a la zona norte francesa de Saint Martín, en el Caribe.

Probablemente entendamos qué nos dice la gente, pero si no sabemos «creol» –haitiano criollo–, los matices del lenguaje no serán comprendidos.

La Gramática de la Casa es el dialecto, el código, mediante el cual se articula el significado y la *instalación*. es el canal que construye la morfología conceptual de la obra.

En el mapa conceptual de la siguiente página puede verse que la estructura de *La Gramática de la Casa* está dividida por un eje axial que establece una relación simétrica en el proceso de creación y codificación de la obra de arte. Las obras de arte son una transferencia y una evocación a la realidad del contexto de estudio.

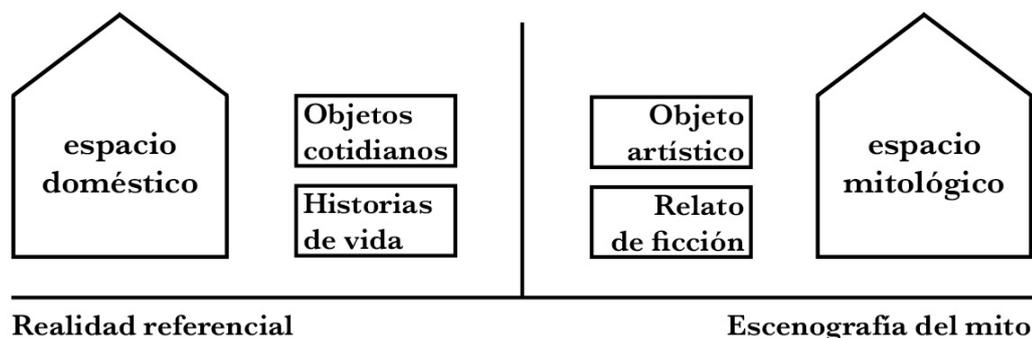
La *instalación* funciona como un canal, y es más, como una traducción intersubjetiva del contexto referencial. La inherencia entre espacio e *instalación*, transmuta del espacio doméstico al espacio mitológico o expositivo. El espacio expositivo, como argumenta Rosado (2015), es comprendido como «un lugar de cohabitación (...) un lugar de documentación. Cada artista trabaja desconfigurando ideas para volver a configurarlas analizando y experimentando distintos usos de las técnicas y las herramientas que tenemos a nuestra disposición» (p. 47), y que en esta ocasión, se lleva a cabo mediante la implementación de la *instalación* como instrumento.

Esa traslación espacial modifica el uso del objeto, que pasa de su condición funcional cotidiana a una función simbólica, expresada en el objeto de arte y basada en la experiencia de vida.

Simón Marchán, considera que la obra de arte intermedia entre el productor, el consumidor y el espectador e inserta el arte en las teorías de los lenguajes bajo una consideración semiótica que atiende, a lo que el autor llama, «tres dimensiones: “la sintáctica, la semántica y la pragmática”». (Marchán, 2012, p. 13)

Rosado, explica estas dimensiones del siguiente modo:

La sintaxis posee un léxico propio, un conjunto de reglas para la formación de modelos de orden entre sus elementos para formar y expresar conceptos. La semántica es portadora de significados y valores informativos y sociales, y la dimensión pragmática ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado, estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación. El código no desde un punto de vista psíquico, sino como un fenómeno cultural y social, define un sistema de relaciones como algo aceptado por un cierto grupo o sociedad en una época y un lugar determinado, y es un modelo de convenciones comunicativas. Los códigos, en cuanto convenciones, como acuerdos que son, tienen la posibilidad de cambiar dentro de un juego de lenguaje. Así, con un nuevo acuerdo pasaríamos a otro juego de lenguaje determinado por otras reglas. Cuando cambia el código, cambia también la experiencia, al aprender y dominar las nuevas reglas se tiene una nueva experiencia. (Rosado, 2015, p. 48)



Varea, A. (2020) *La Gramática de la Casa*. Mapa conceptual.

El lenguaje en el que se fundamenta el sentido de las obras artísticas está basado en un sistema de códigos –en un dialecto– determinado por un acuerdo convencional.

Esto me hace recordar, los elegantes eventos sociales y gastronómicos, que mi prima Victoria y yo organizamos en los salones de nuestra mansión a las afueras de la localidad de Munera. Eran fiestas exclusivas, a las que únicamente invitamos a la élite del patio de la escuela. Nos vestíamos con trajes de corbata y vestidos majestuosos que mimetizan referencialmente la indumentaria de alguna película «de poca monta» que, por casualidad, habíamos podido ver en Antena 3 un domingo cualquiera.

A veces interpelamos la presencia de algún adulto como mi abuela a la que, habitualmente, considerábamos nuestra sirvienta, dando aviso de que estábamos listas para que sirviera la comida...

Entonces, mi abuela se acercaba y decía: «¡hacer el favor de salir de la casa del perro!, que como os rompáis otra vez las rodilleras os voy a meter una...». Así, solía terminar la magia de aquello que denominamos un juego «de mentirijillas».

Y, en un momento, las paredes forradas de terciopelo que nos contenían, se abatían y nos depositaban en la dimensión de la realidad: estábamos comiendo aire dentro de la casa de Tarradellas, el perro de mi abuelo Juan, y vestidas con un chándal zurcido.

La crueldad de mi abuela, que no entendía a qué jugábamos, estaba justificada en lo que Marchán (2012) apunta como «modelo de convenciones comunicativas». El código de

lenguaje que mi prima Victoria y yo habíamos acordado no era compartido con mi abuela, de tal modo que ella era incapaz de interpretar nuestro juego.

Rosado explica, cómo en el juego –aplicado a este ejemplo–, o cómo en la obra de arte –aplicado a los ejemplos de esta investigación–:

Se presenta un cambio de convención y un cambio de pensamiento hacia los objetos, un nuevo pensamiento para ellos. Una convención que por el código, la expresión, los gestos y el comportamiento, nuestra relación con el objeto cambia. Y también cambia el concepto de experiencia.(...) la experiencia es un acuerdo explícito. (Rosado, 2015, p. 49)

Eso explica el hecho de que las obras de arte a partir del siglo XX aspiren, como medio, a desarrollar nuevos significados y nuevas experiencias, que deben comprenderse bajo el dominio de un lenguaje determinado.

En definitiva, «el arte es lo que se usa como arte», Rosado explica que:

La investigación estética se ocupa de las obras en sí mismas, muestra que los signos y las palabras valen por sí mismas. Las reglas del juego se encuentran en la obra misma. (...) lo que importa es que el nuevo signo sea usado de un nuevo modo, de acuerdo a la nueva regla, ahí está su uso con sentido, solo así, unido a su uso lógico-sintáctico se determina el signo como una forma lógica. Si un signo no se usa, carece de significado. (Rosado, 2015, p. 49)

Del mismo modo, que si un objeto artístico no es interpretado en relación a la adecuación con su propio código, no tiene sentido. La lógica-sintáctica de la obra de arte depende del uso indicado del sistema de interpretación, es decir, depende de que de que el código sea compartido.

En palabras de Certeau:

Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos. El estilo especifica “una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico (...) la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo”; connota una singularidad. El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apunta a una “manera de ser” (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código. Se cruza para formar un estilo de uso, una manera de ser y una manera de hacer. (Rosado, 2015, p. 56; Certeau, 1996)

Si nos remitimos de nuevo a la operación con la que iniciamos este epígrafe: Arte = lenguaje. Tras esta argumentación, es posible debatir esa cuestión con un criterio más consistente. No podemos decir que el arte comparte un mismo lenguaje, si asumimos que cada

obra establece sus propias normas interpretativas y su propio sistema de comunicación; no existe un lenguaje del arte, sino tantos como obras o en su defecto como contextos de acuerdo artístico. Tal dispersión, haría imposible concretar un sólo código válido para interpretar al conjunto de obras que son el arte.

Así, la singularidad de *La Gramática de La Casa* responde a la conjugación de un lenguaje propio, válido exclusivamente para la producción artística que se incluye en esta investigación, y que veremos, está basada en los fundamentos de la «mitología individual».

2.2. ¿QUÉ ES UNA MITOLOGÍA INDIVIDUAL?

La singularidad del lenguaje del arte, viene determinada por el hecho de que cada código hace referencia, como justifica Marchán (2012), a una «mitología individual»: la del artista.

Marchán (2012) analiza el término, como comentábamos al inicio, en el contexto de la documenta de Kassel de 1972. Harald Szeemann, comisario responsable de la feria, tras haber propuesto un primer título, más conservador: «Questionando la realidad. Mundos pictóricos hoy en día», finalmente se declina por «Mitologías Individuales», tal vez, porque este último se ajusta mejor al conjunto de obras que se expusieron en el evento.

La documenta de 1972, fue un punto de inflexión en la historia del arte, las obras que se presentaron en los pabellones eran herederas del legado de Duchamp, en tanto que eran la confirmación del cambio de pensamiento con respecto al objeto de arte.

Se puede decir que, el impacto que aquellas obras de 1972 supusieron, son la principal referencia de la producción artística que emerge en esta investigación. Las obras producidas son *mitologías individuales*.

Marchán argumenta que:

Las mitologías individuales se oponen a toda clase de mitos colectivos, tienden a una ruptura con toda convención y norma, tanto desde el punto de vista del producto como del receptor. Son enunciados y proclamas sobre la comprensión y el contenido del arte, que se asemejan precisamente por su intento de no someterse a convencionalismos artísticos sociales y de sustraerse en lo posible a una tipificación cerrada gracias a la identidad singular del creador consigo mismo y con sus propias vivencias. (Marchán, 2012, p. 337)

Las obras que derivan de una *mitología individual*, tienen una misión rupturista con respecto a los acuerdos del código del arte. Esa ruptura permite al artista experimentar fuera de los límites convencionales de lo que la comunidad artística entiende que es el arte. Las obras mitológicas, no pretenden dar continuidad a la tradición evolucionista de la historia del



Varea, A. (2021) *Ausencias*. Par Visual compuesto por una cita visual y una instalación: izquierda, Boltanski. (2010) *Instalación Personnes en Monumenta, París*; derecha, Varea, A. (2017). *Instalación Ausencia*.

arte, sino que, como explica Marchán (2012), remiten al imaginario del artista «que se fabrica su propia noción y objeto de arte». (p. 337)

Las *mitologías individuales* son la estrategia perfecta para abordar cuestiones autoetnográficas, pues su naturaleza misma es autorreferencial, del mismo modo que lo son la mayoría de obras postmodernistas. El carácter autorreferencial de las mitologías desarrollan, como explica el autor:

Procesos creativos cuyos temas de configuración son símbolos individuales. (...) La mitología individual se gesta como un símbolo individual y surge cuando en una persona la unión asociativa y creadora de ciertos complejos u objetos perceptivos exteriores en cualquier dominio sensorial es tan intensa, que una imagen o vivencia desencadena toda una gama de concomitancias. (Marchán, 2012, p. 341)

El modo de dar fisicidad a esos «afectos» autorreferenciales que devienen de la experiencia de vida del artista, en este caso, reside en los objetos personales. El uso de objetos personales es habitual en las obras artísticas abrazadas por esta categoría. Marchan dice:

En su mayoría son objetos personales con los que se encariña el individuo. (...) se



identifican con los objetos personales y encontrados. En todos estos ejemplos, el marco relacional se configura a través de las experiencias, el conocimiento y las ideas personales de la capacidad de articular gestos distanciados respecto a las normas sociales, dependientes de la escala personal de valores. (Marchán, 2012, p. 339)

Uno de los artistas más relevantes, que Marchán incluye dentro de las llamadas «mitologías individuales», es Boltanski, quien utiliza los objetos para hablar de la memoria. El autor habla sobre la obra del artista subrayando que estas aluden:

Al pasado o al futuro en una especie de utopías concretas. (...) los ensayos de Reconstitución de gestos efectuados entre 1945-1954 (1970), o de Reconstitución de objetos (1971), de Chr. Boltanski, atiende a una reconstrucción arqueológica de recuerdos infantiles o juveniles, a la permanencia de residuos de conciencia, al retorno de vivencias y a su reconstitución. (Marchán, 2012, p. 339)

La obra de Boltanski, es un claro antecedente, de las aspiraciones de esta investigación, que no es otra que dar cuenta de las vivencias del pasado en la conformación de una

«utopía», de una escenografía personal que toma presencia en la *instalación*.

El par visual [p. 220/221], establece una comparación que muestra a la derecha la obra *Personnes* 2010 y a la izquierda la obra *Ausencia*, 2017. Ambas obras dan cuenta de cómo es posible dar testimonio de la memoria y de la ausencia de las personas a través de objetos cotidianos personales como las prendas de vestir.

2.3. EL PROBLEMA DE LA SINGULARIDAD: EL LENGUAJE DEL ARTE BASADO EN LA MITOLOGÍA INDIVIDUAL DEL ARTISTA.

Marchán (2012) en su ensayo sobre las «mitologías individuales», critica una cuestión fundamental con respecto al carácter autorreferencial e individualista de las «obras mitológicas».

En referencia a ellas, dice textualmente:

No se preocupan por una adecuación entre el significante y el significado a escala social, sino que el punto de referencia significativo del significante de la obra es el mundo propio de cada individuo. En este aspecto potencian una conciencia de individualidad a ultranza, de singularidad, en ocasiones esquizofrénica. (Marchán, 2012, p. 339)

Su comentario, que no exime su ironía, acusa a la práctica artística mitológica, llamémosla así, de ser ante todo individual y apunta que la consecuencia de ello se evidencia en la ruptura de la función comunicativa con el visitante-usuario, ya que impide acordar las convenciones de un código que es, supuestamente, sólo conocido por el artista. El autor afirma que la «obra mitológica», sólo es válida en un intento de buscar una identificación personal o como invitación a una práctica personal y singular. (Marchán, 2012, p. 341)

Su crítica está basada en argumentos que el autor expresa del siguiente modo:

Este símbolo individual, en principio, no desea convertirse en colectivo y suele referirse a complejos de vivencias e ideas que no sólo no tienen que ver en una valoración cultural colectiva con los códigos y las convenciones sociales, sino que se oponen a ellos, intentando crear su propio mundo individual de valores, muy distinto al colectivo. Semejantes símbolos individuales se vinculan estrechamente con experiencias libidinosas del propio ego (narcisismo) (...) o de la elección objetual, es decir, de la selección de objetos externos de uso personal. (Marchán, 2012, p. 341)

El autor da por sentado, primero, que el código interpretativo de las obras mitológicas sólo puede ser conocido por el artista y, segundo, que el artista no tiene intención de colectivizar la lógica-semántica de su obra. Y añade determinantemente:

Una cuestión no dilucidada es si estas mitologías individuales son una reacción al individualismo instrumentalizado en el capitalismo tardío o una fase cumbre del individualismo burgués, o tal vez, ambas cosas al mismo tiempo. (Marchán, 2012, p. 341)

La crítica de Marchán es precisa, aunque discutible, pero no se puede negar que la práctica artística es o puede ser reactiva al individualismo como consecuencia del sistema capitalista, como tampoco se puede negar que hablar de arte, hablar por y para una institución académica y generar un discurso localizado en occidente es, de algún modo, situarnos en una posición que revela ciertos privilegios sociales que pueden ser atribuidos a una «fase cumbre del individualismo burgués».

Asumiendo que nos situamos en ese estadio y que hablamos desde él, la diferencia entre lo que Marchán llama «narcisismo» y mi propia opinión, es que los puntos de vista individuales, las perspectivas personales, no restan sino suman, y evidencian la diversidad de un pensamiento que ya no se sostiene en la homogeneidad de «lo social» sino que se percibe en tanto que «lo personal es político» –título del texto de Carol Hanisch (1969), que posteriormente se ha convertido en lema de las teorías feministas–. Es, en ese sentido, que las *mitologías individuales*, aunque se originan en el individuo y se basan en su propio modelo de pensamiento, al menos en este caso, aspiran a ser compartidas no para diluirse en una «voz social» sino para distinguirse entre el conjunto de voces que conforman «lo social».

Marchán (2012), a pesar de que expone una dura argumentación crítica con respecto a las *mitologías individuales*, concluye su texto –en lo que parece un intento forzado–, diciendo:

Pueden pretender tanto que el espectador lo acepte como cursarle una invitación a que cree su propia mitología, su propio mundo vivencial. Y esta parece ser la propuesta que se desprende, a pesar de que se presenten en canales, como la exposición, que aspira a una consagración social. (Marchán, 2012, p. 342)

Las obras artísticas que aquí se presentan se componen con objetos personales, cuyo significado simbólico remite a mi propia mitología personal, constituye un código propio –*La Gramática de la Casa*–, pero mi intención no es crear un lenguaje inútil e inentendible, ni tampoco crear un mundo individual impermeable e impenetrable, sino lo contrario, mi intención es precisamente aportar mi interpretación de la realidad, mi modo de percibir la historia, la vida social y la vivencia cotidiana, con el objetivo de ofrecerlo como un paradigma personal, sin pretensión de supeditar a otro testimonio pero imponiéndose con determinación en dirección a, como expresa Marchán, consagrarse socialmente.

2.4. UN INSTRUMENTO: LA INSTALACIÓN COMO ESCENA DEL MITO.

La *instalación* es un espacio de confluencia: es la morfología de la investigación. Es capaz de «crear lugar» y de narrar la evocación de una *historia de vida*.

El principal personaje que propició el giro en la concepción lingüística del objeto de arte fue Duchamp. El artista, en palabras de Rosado:

Realizó una de las innovaciones más significativas del arte en el siglo XX, introdujo el lenguaje en el campo de la plástica, le cambió el uso al objeto, un cambio de código, la fragmentación entre significante y significado, y la posibilidad de que la plástica multiplicara la posibilidad de la experiencia estética en un infinito número de juegos posibles. (Rosado, 2015, p. 49)

Bourriaud, en su texto *El uso de los objetos*, analiza la obra de Duchamp y dice:

Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Marcel Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: Duchamp completa así la definición de la palabra “crear”: es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato. (Bourriaud, 2004, p.25)

Es especialmente relevante, en relación a esta investigación, el modo en el que Duchamp habla del significado de «crear». Pues, parece que explícitamente esté hablando de las obras artísticas de esta investigación.

El objeto es el elemento generador de un escenario, en el que se presenta como un personaje, testigo de la evidencia de una experiencia de vida pasada, capaz de componer un relato a través de la obra instalativa.

En uno de los textos, escritos por el historiador de arte alemán H. D. Buchloh, titulado *La Escultura de la Vida Cotidiana* –incluido en el libro *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, 2005–, aparece la siguiente reflexión del artista:

Es importante entender el motivo de cada uno de estos instrumentos, de cada uno de los materiales que estoy usando, de dónde vienen y para qué fueron concebidos y cómo trato de darle a su estructura intrínseca un nuevo funcionamiento, metafórico por un lado, pero también utilitario y de algún modo real. Continuar y extender las posibilidades del contenido histórico y mítico de esos objetos y no solamente su es-

estructura mecánica. Mis trabajos tienen un país de origen y es importante entender el motivo de cada objeto que utilizo por razones geográficas, históricas, así como por su funcionalidad como materia social de nuestro entorno y de nuestro tiempo. (Buchloh, 2005, p. 191)

Las implicaciones de la reflexión de Gabriel Orozco, en el caso que nos ocupa, son varias y en todas coincide con el carácter de esta investigación. Pues sí es cierto que estéticamente diferimos en nuestra plástica, conceptualmente ambas obras están íntimamente ligadas.

La *instalación*, como instrumento de creación e investigación, permite dar continuidad al carácter simbólico del objeto y a sus connotaciones históricas, que aplicadas a la concepción del Duchamp, crean un espacio mitológico.

En este sentido la *instalación*, nacida en el entorno de la concepción de estos cambios, es el instrumento propicio para dar cuenta de lo que se pretende, una autoetnografía literaria y objetual. Primero, porque permite integrar literalmente al objeto cotidiano como objeto artístico, hecho que queda avalado por la confirmación de que, como especifica Bourriaud (2004) «el acto de elegir basta para fundar la operación artística» (p.25). Segundo, porque puede ser la escena de un relato narrado por la presencia del objeto, que en un sentido singular, funciona como un ítem semántico que ordena el sentido lógico-semántico de la obra, generando un relato visual que se erige como un espacio escenográfico.

La función lingüística de la *instalación* posibilita la comunicación y propicia un espacio donde poder generar un relato visual autoetnográfico, gracias a tres aspectos fundamentales:

Por un lado, los mecanismos que operan en la construcción de la *instalación* admiten establecer una relación análoga con los factores de la comunicación. De ese modo, las obras pueden entenderse insertas en una función lingüística. La *instalación* puede tener una función comunicativa. Por otro lado, el lenguaje del arte se basa en los estatutos de la mitología individual. La función comunicativa de la *instalación*, es autorreferencial y remite a la experiencia de vida y a las estructuras de pensamiento del artista singularmente. Y, por último, la función comunicativa de la *instalación* sólo será posible si se establece un acuerdo explícito que determine el código de interpretación –recordemos cómo mi abuela, no era capaz de interpretar su papel de sirvienta a consecuencia de no haber establecido un previo acuerdo en el código del juego–. En este caso, *La Gramática de la Casa*, es el modelo lógico-semántico. Las instalaciones deben interpretarse atendiendo al código de *La Gramática de la Casa*, que no es otra cosa que la dialéctica que define el sistema de interpretación.

La *instalación*, como se dice anteriormente, es un espacio de confluencia. En ella se decantan todos los procesos de investigación que son sintetizados y reordenados en su estructura compositiva: Lo contado, el habla, lo vivido, la experiencia, lo observado, la historia, lo

robado, el objeto y el espacio pensado, definido, construido y transformado, son contenidos en la *instalación* para recomponer los fragmentos de vida pasada y originar una nueva historia.

Se ofrece como un espacio de (re)presentación metafórico, donde se pueden reconstruir secuencias históricas de sociedades pretéritas y donde se puede «transformar el contexto de la vida del artista». (Rosado, 2015, p. 56)

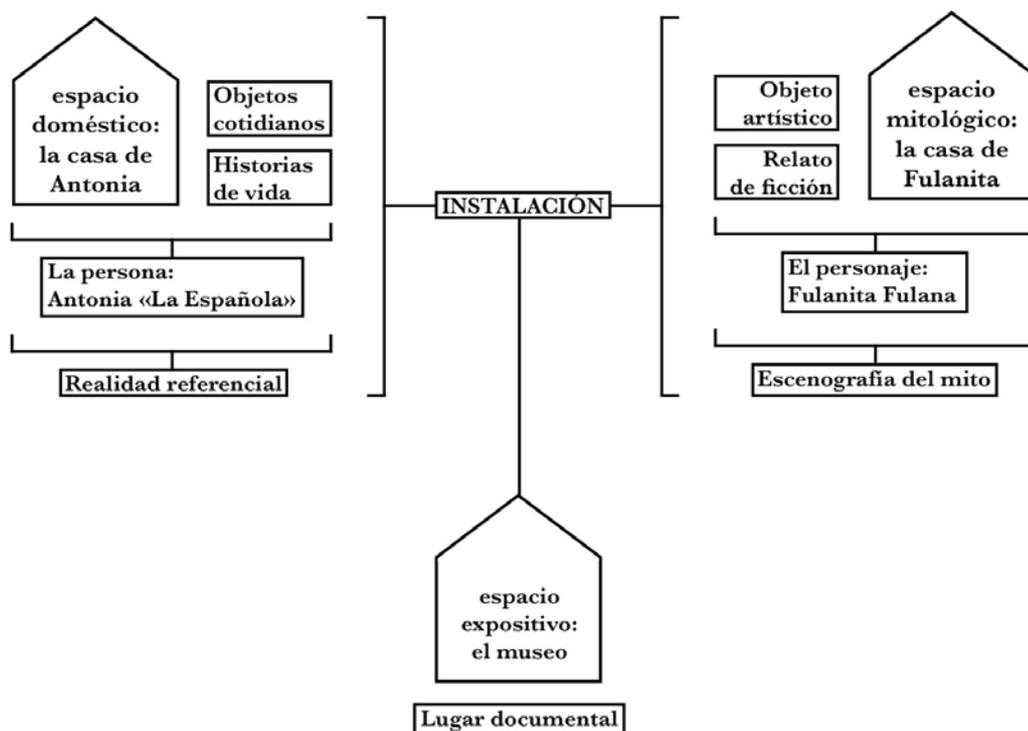
Esta transformación sólo es posible en términos de la invención de lo cotidiano; en la creación de un espacio ficticio; en la escena mitológica de una *instalación* que desvela, en palabras de Orozco, un «país de origen».

3. ENTRE BASTIDORES. DE LA REALIDAD REFERENCIAL A LA REPRESENTACIÓN DE LA ESCENA MITOLÓGICA: EL CASO DEL PROYECTO LA CASA DE FULANITA.

Crear es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato.

Duchamp¹

Este epígrafe está dedicado a mostrar cómo se lleva a cabo el proceso de creación artística. En el capítulo *La Arqueología de los espacios rurales familiares: Un paradigma propio*, se analizan las distintas fases del proceso de investigación, en este caso, el proceso será expuesto a través del caso concreto del proyecto *La Casa de Fulanita*.



Varea, A. (2020) *La Gramática de la Casa en el caso del proyecto de La Casa de Fulanita*. Mapa conceptual.

¹ (Bourriaud, 2004, p.25)

En las siguientes páginas, cada una de las fases metodológicas son ejemplificadas a través de un fotoensayo comentado, con el objetivo de esclarecer de qué modo operan los factores de la representación en la construcción de la escena final: la *instalación*.

Pero, sobre todo, con la intención de aportar una visión clara de cómo la *instalación* es un instrumento de síntesis, análisis y (re)presentación de los datos y resultados obtenidos en esta investigación.

El propósito esencial de epígrafe es desvelar lo que ocurre entre bastidores y dar cuenta de la transmutación del objeto y del espacio, desde la realidad referencial a la (re)presentación de la mitología de *La Casa de Fulanita*.

En el mapa conceptual de la página anterior, puede observarse cómo se aplica la metodología al proyecto de *La Casa de Fulanita*.

3.1. EL COTO DE CAZA: ACOTAR UN ESPACIO.

El proyecto *La Casa de Fulanita* se contextualiza en el entorno rural de Genalguacil, un pueblo situado en el valle del Genal, en Málaga. La primera imagen de la izquierda muestra una vista de la localidad. Abajo, se pueden ver dos fotografías de los dos espacios concretos donde se desarrolla la investigación, a la izquierda, se encuentra la casa actual de Antonia «La Española» y, a la derecha, la casa deshabitada donde se llevaron a cabo las intervenciones instalativas: *La Casa de Fulanita*.

La vivienda actual de Antonia es el contexto de realidad referencial, en ella se llevan a cabo la mayoría de nuestros encuentros, esta casa es el «coto de caza» del objeto y el espacio en el que se implementa la práctica dialógica y las negociaciones del préstamo de objetos.

La Casa de Fulanita, se corresponde, en la teoría, con el «espacio mitológico». Es el «lugar construido», donde se crea la obra plástica y donde, posteriormente, los usuarios infieren relacionamente.

En la fotografía [p. 230], se puede ver uno de los espacios habitacionales del interior de la vivienda de Antonia.

La investigación atraviesa los espacios macro y micro para generar un nuevo espacio escenográfico. Las instalaciones se acotan en este marco espacial.

Parte III. Estratificación



Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación



Parte III. Estratificación

3. 2. PRÉSTAMOS DEL CONTEXTO: EL OBJETO SEDIMENTARIO.

Las fotografías que componen este fotoensayo, describen uno de los primeros encuentros entre Antonia «La Española» y yo, en el que tratábamos de llegar a un acuerdo de negociación sobre el préstamo de los objetos personales de Antonia, que, más tarde, se utilizan con materia para la elaboración de las instalaciones.

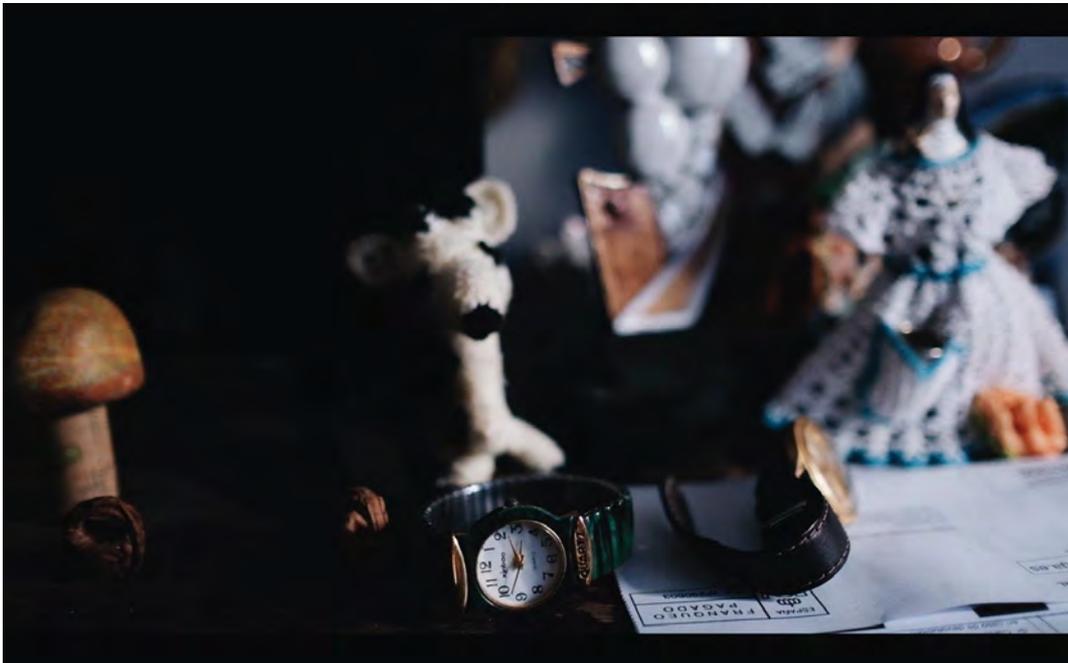
En este encuentro, Antonia me habla y me muestra alguno de los objetos que más valor tienen para ella. La dificultad para llegar a un acuerdo fue evidente y este sólo es una de las primeras reuniones necesarias para que Antonia confiará en el destino de sus objetos.

A la izquierda se puede ver una imagen en la que ambas estamos en el patio de su casa, charlando sobre sus pertenencias. A la derecha, la fotografía superior es un plano detalle de alguno de los objetos que Antonia amontona en su casa, como altares, y en la parte inferior se pueden ver tres imágenes de varios momentos de nuestra negociación.

La importancia del préstamo de objetos es fundamental y de su negociación depende las posibilidades creativas del objeto de la *instalación*. Una de las estrategias que favorecieron el acuerdo fue, como se explica en el capítulo *La Casa de Fulanita*, generar un espacio simbólico e íntimo, que permitiera un acercamiento más personal entre Antonia y yo.



Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación



«Mi abuelo era contrabandista. El caballo de mi abuelo se llamaba Español y ahí va la referencia. Entonces, lo cogieron los carabineros y le metieron una «apañá» y le quitaron el caballo.

Pero él dijo: “Bueno, si me quitan el caballo, ¿que hago?. Mi abuelo pensó: ellos se llevarán el caballo y comerciarán con él.

Entonces agarró mi abuelo, le quitó la carabina a los carabineros y le pegó un tiro al caballo. Y mató al caballo, al suyo. Y desde entonces, los compañeros de camino le decían: «si tuvieras a Español llevarías más carga», «si tuvieras a Español... por todas las cosas, no?». De ahí viene el nombre de «Español». Es bonito, ¿verdad?.

«Pues, yo soy de Juan El Español, yo soy Antonia La Española»

3. 3. RELATOS ENCONTRADOS: Y TÚ, ¿DE QUIÉN ERES?

En la casa de Antonia, todo gira alrededor de una mesa y un café caliente. Una de las estrategias que más éxito tuvo para establecer un vínculo cercano entre ambas fue la merienda y el cotilleo.

Antonia, en los múltiples encuentros que tuvieron lugar, siempre preparaba café e invitaba a sus vecinas o a algunos compañeros artistas, que junto con los cámaras encargados de documentar el proceso, vivimos aquellas tardes como un espectáculo cotidiano. Lo que Antonia nos contaba y nos mostraba, formaba parte de la principal fuente de información de la investigación, en vista a conocer quién era. Los datos recabados en nuestras entrevistas forman el material conceptual en el que, posteriormente, se basan las obras instalativas.

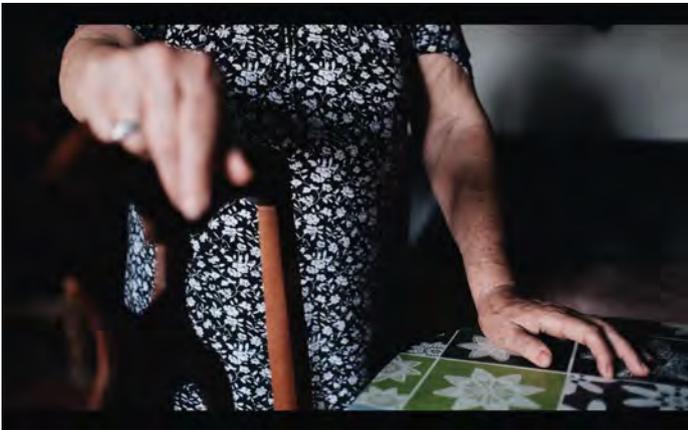
En esta ocasión nos encontramos en casa de Antonia, los dos cámaras: Laura Miñé y Juan Carlos Martínez, el artista y coordinador del proyecto Arturo Comas y yo. En los fotoseños se puede ver cómo Antonia comparte sus escritos con nosotros y nos muestra sus álbumes fotográficos familiares.

Parte III. Estratificación





Parte III. Estratificación





«Tenía que esconderme pa aprender porque si no a mi padre le costaba más dinero. Me ponía detrás del maestro y escribía, escribía, escribía... Yo siempre, peleaba y escribía»

«Sí, no había otra cosa. Cada una hacíamos nuestro ajuar.

Mira yo me acuerdo cuando yo era chica, es que es bonito de hablarlo, yo decía pa mi: bueno, ¿y yo porqué no puedo hacer unos pantalones? sin haber estao nunca en cosas de costura y me dije: verás tú como yo voy a hacer esto.

Agarré los pantalones y los descosí pa ver cómo estaban cosios y cogí y lo ví e hice los pantalones. Y ya a mis hijos pues ya le hice la ropa toa, toa.»

«Y por ejemplo, tengo una colcha de croché, ya yo te la enseñaré yo...»

4. LA ARQUEOLOGÍA DEL OBJETO: ARTICULACIÓN Y VINCULACIÓN CONCEPTUAL Y ETNOGRÁFICA.

Antonia, me habló de numerosas anécdotas, entre ellas destaca el modo en el que, por la falta de recursos, ella aprende de manera autodidacta a leer, escribir e incluso a confeccionar prendas de vestir. La casa de «La Española» está llena de ejemplos de artefactos elaborados por ella misma. Muchos de ellos manufacturados mediante la técnica del bordado y el croché.

En uno de los primeros encuentros, Antonia me habla tímidamente de una colcha blanca de croché, como se puede leer en el texto de la página anterior, que es un fragmento de la transcripción de la entrevista que realizamos ese día.

En ese momento, aquel comentario se perdió y al principio, no tuvo mayor relevancia.

Una tarde Antonia me llamó y me invitó a tomar café a su casa, esa tarde estábamos solas y pudimos profundizar más personalmente en nuestra conversación. Antonia –como cuento en el capítulo: *La Casa de Fulanita*–, me llevó a uno de los dormitorios de su casa y me enseñó la colcha a la que se refería...

Su historia y la colcha fueron los recursos elementales para la creación de la *instalación Dormitorio III*, 2020.





FRAGMENTO DEL TEXTO
DEL PERSONAJE DE FULANITA FULANA.

«La madre de Fulanita pasó cincuenta y ocho años de luto. La gente del pueblo de Genalguacil la conocía como «La del luto de la toba». El día que su marido murió fué a la tienda a comprar un bote de tinte, pero ya no quedaba negro.

Antes de enterrar a «Padre», su madre tintó los paños moraos como la flor de las tobas.*

(...) Fulanita se hizo un dedal de callos: «Cambio remiendos por dos pesetas»; remiendos que sustituyeron la aguja por poner el cuerpo»

Ana Varea

TEXTO DE «LA ESPAÑOLA»
SOBRE ELLA MISMA.

«Soy una señora de 50 años y siempre me gustó saber pintar, y la poesía. Nunca fui a la escuela, toda mi afición fue aprender a leer y escribir.

Ahora nos están dando esta oportunidad, estoy aprendiendo mucho en esta escuela porque el maestro es muy amable con nosotros y sabe cómo tratarnos; todos estamos muy contentos con él. Y, además de leer y escribir, hemos pintado unos cuadros y nos ha hecho mucha ilusión.

Así que cada día voy con más ganas de hacer algo nuevo. Siempre se ha dicho: «Nunca es tarde si la dicha es buena».

Para mí, más vale tarde que nunca para aprender lo que uno desea.

Esto es bueno y aquí estamos»

Antonia Moreno Gómez

5. CONJUGACIÓN DE LA HISTORIA. LA NARRACIÓN AUTO-ETNOGRÁFICA: UNA EPIFANÍA.

A diferencia de los proyectos vinculados a contextos familiares, este proyecto no contiene un texto narrativo, sino que el texto de referencia etnográfica está formado por la transcripción literal de una de nuestras conversaciones.

Aún así, como explico más adelante, se elaboró un texto previo a la investigación. El texto habla del personaje inventado de *Fulanita Fulana*. Este texto describe algunos aspectos de la historia de vida ficticia de *Fulanita Fulana*, en la página anterior puede leerse en el tomo más claro. A la izquierda de este texto se puede ver un fragmento de uno de los textos que Antonia nos mostró en el que ella misma se describe.

Lo particular en este proyecto concreto, deviene de la creación de un personaje de ficción. Antonia, aporta su historia y sus espacios personales para dar vida a *Fulanita Fulana*, la protagonista.



Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación



*Pueblos blancos malagueños,
pueblo de la serranía
todos tienen sus encantos
uno me quita la vida*

*Genalguacil, pueblo donde yo he vivido
donde mi gente ha nacido
eres todo para mí*

*Genalguacil, tus calles huelen a rosas,
eres mi vida preciosa
pueblo de Genalguacil*

*En el valle del Genal,
hay un pueblo preferido
sus fiestas son especiales
San Pedro quita el sentido.*

Antonia «La Española»

6. RE-CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA: LA INSTALACIÓN Y LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO.

Dormitorio II, 2020, es el título de la *instalación* que se expone como ejemplo en este fotoensayo. En la parte superior izquierda se muestra cómo el espacio ha sido intervenido: a la izquierda, hay una fotografía del espacio referencial –la actual casa de Antonia– y, a la derecha, tres fotografías que describen el espacio que ocupó la *instalación*.

El acceso a la habitación está restringido por una puerta encajada que sólo permite asomarse a través de una rendija. Desde esa perspectiva, se podía ver la pieza objetual formada por un cojín tejido de Antonia sobre una estructura móvil y se escuchaba la voz de Antonia cantando una coplilla que ella misma había escrito sobre el pueblo de Genalguacil. La letra de la copla puede verse en la página anterior.

La escena se construye en base a aspectos estéticos del contexto referencial, la fotografía de la izquierda es una imagen del interior de la casa de Antonia, en ella se puede ver cómo los objetos son forrados con tejidos de croché. El cojín y su modo de elaboración son un objeto simbólico inserto como parte de la imaginería, no sólo andaluza, sino que también se incluye en la identidad estética nacional.

En la *instalación* confluyen todos los elementos referenciales del contexto real de Antonia «La Española», su historia: presente en el audio que interpreta la coplilla, sus enseres personales: con el que se conforma la obra física y la estética iconográfica en relación al particular modo de Antonia, de organizar los objetos en el espacio interior de su vivienda.

Parte III. Estratificación



Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación



Parte III. Estratificación

7. FORMATOS DE (RE)PRESENTACIÓN Y MODELOS DE DIFUSIÓN: LA MUESTRA EXPOSITIVA DENTRO DEL PANORAMA AUTONÓMICO ANDALUZ DE CONVOCATORIAS ARTÍSTICAS.

Los resultados de este proyecto pudieron verse en distintos formatos:

El museo recoge los objetos documentales del proyecto. En la muestra se expusieron, el proyecto editorial junto a cinco fotografías de pequeño y mediano formato de algunas de las instalaciones de la casa. Estos objetos, en relación a la teoría propuesta en este capítulo se corresponden con los «subproductos» derivados del carácter efímero y situacional de la *instalación*.

El código QR [p. 259] te direcciona a un enlace que permite visualizar el contenido del libro. Esta propuesta surgió por la particular situación del Covid19, que impedía que los usuarios pudieran manipular el objeto.

A la derecha de esa página se muestra, en la puerta del Museo de Arte Contemporáneo, una fotografía grupal de los artistas que fuimos seleccionados para participar en los XV Encuentro de Arte de Genalguacil.

Por otro lado, *La Casa de Fulanita*, conforma el espacio intervenido del proyecto, la casa es el cuerpo físico de la complejidad de las obras que componen el proyecto. El día de la inauguración, los usuarios estaban invitados a hacer una visita guiada. [p. 260/261]. La mediación juega un papel fundamental en el proyecto, en tanto que el espacio de la *instalación*, es un espacio relacional, que sin la interacción del usuario no tiene sentido.

Uno de los medios de difusión de mayor impacto, fue la grabación del programa para rtve, *La Aventura del Saber*. [p. 262/263]. Durante varias jornadas los productores convivieron con nosotros y grabaron parte de nuestro procesos de trabajo además de entrevistarnos.

En el caso de *La Casa de Fulanita*, Antonia y yo fuimos entrevistadas en la puerta de la casa intervenida. Este programa se emitió el 3 de diciembre de 2020. Su enlace es: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/03-12-20/5730595/>

En cuanto a medios más tradicionales de difusión, el artículo más destacado fue el que publicó el diario *El País*, ya que su alcance es a nivel nacional. El artículo [p. 265] abre directamente hablando de Antonia y de su implicación, como personaje principal, en el proyecto.

Los enlaces a otros artículos se pueden encontrar en el capítulo *La Arqueología del espacio: Un paradigma propio*.

Un formato alternativo de (re)presentación del proyecto en versión digital, es el que estamos llevando a cabo el fotógrafo Jesús Ponce y yo, en el marco de los Encuentro de Arte de Genalgucil. La idea consiste en vincular la ubicación de *La Casa de Fulanita* en Google Maps con fotografías a 360° realizadas por Ponce. De tal modo, que se pueda visitar *La Casa de Fulanita* como un museo virtualmente permanente.

Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación

Parte III. Estratificación







Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación



Parte III. Estratificación





50 CULTURAS Y SOCIEDAD Domingo 16 de Julio 2011

La inmunidad artística de Genalguacil

Creación. La pequeña localidad alagüense vive una de las ediciones más exquisitas de los festivales de teatro de la zona pese a las condiciones adversas por la sequía.

ENCUENTROS DE ARTE

- **Los artistas.** Ana Varea, Cristina Pajares, Rafael Sánchez, Eduardo Rodríguez y José Manuel Ruiz. **LAURA MORA**
- **La propuesta.** Los Encuentros de Arte nacieron en 1994. Durante la primera quincena de agosto, un grupo de creadores convoca a los vecinos del pueblo y realiza una obra que responde al patrimonio local.
- **El momento.** El renovado espectáculo artístico de Genalguacil recibió el año pasado el premio de teatro de la zona.



51 CULTURAS Y SOCIEDAD Domingo 16 de Julio 2011

La huella del lugar

«Queremos trabajar la huella como una huella de la localidad de Genalguacil. Cada vez vamos los vecinos con los trabajos como lo hicimos en el año pasado en Genalguacil y vamos a hacer una obra que sea una huella de la localidad».

La huella del lugar

«Queremos trabajar la huella como una huella de la localidad de Genalguacil. Cada vez vamos los vecinos con los trabajos como lo hicimos en el año pasado en Genalguacil y vamos a hacer una obra que sea una huella de la localidad».

La huella del lugar

«Queremos trabajar la huella como una huella de la localidad de Genalguacil. Cada vez vamos los vecinos con los trabajos como lo hicimos en el año pasado en Genalguacil y vamos a hacer una obra que sea una huella de la localidad».



EL PAÍS CULTURA SUSCRÍBETE INICIAR SESIÓN

El arte de salvar a una aldea despoblada

Genalguacil, un municipio malagueño con 410 habitantes, busca crear un nuevo modelo de desarrollo llenando sus calles de obras artísticas

NACHO SÁNCHEZ
Genalguacil (Málaga) - 24 AGO 2020 - 00:30 CEST



Antonia 'La Española' y la artista Ana Varea, durante una de sus conversaciones en Genalguacil. JUAN CARLOS MARTÍNEZ / GENALGUACIL PUEBLO MUSEO

A sus 82 años, Antonia *La Española* es una caja de sorpresas. Igual que se lanza a cantar una coplilla que ha escrito, se pone a recordar cómo aprendió a coser de forma autodidacta deshaciendo prendas que luego volvía a ensamblar. Esos objetos y los relatos de esta vecina son historia de su pueblo, Genalguacil —un rincón de 410 habitantes en la malagueña Serranía de Ronda— y sirven a la creadora albaceteña Ana Varea, de 28 años, como materiales de trabajo. El fruto de esa relación cercana que ambas mujeres han mantenido en los últimos días se ha cristalizado una instalación artística en las habitaciones de una vivienda abandonada del municipio, donde se desarrollan conceptos como el luto y se escenifican ritos populares como el ajuar. Antonia ejerce así de hilo conductor de *La casa de Fulanita*, proyecto con el que Varea pretende recoger la historia “y apuntalar la memoria”, según explica.

Su trabajo muestra alguna de las claves de los [XV Encuentros de Arte](#) de Genalguacil: la realización de obras *in situ* y la participación activa vecinal. Esta iniciativa reúne, cada dos años, a un grupo de artistas para que desarrollen sus proyectos en la localidad, este año con medidas especiales y reducción de participantes por la crisis sanitaria. La primera quincena de agosto, ocho creadores se han alojado en el pueblo e instalado sus estudios de manera temporal en las aulas del colegio público o la cooperativa de castañas.



Espacios heredados. La instalación como instrumento de investigación



Parte III. Estratificación





(En las anteriores páginas)

Pg. 230/231

Varea, A. (2020). *El coto de caza*.
Fotoensayo compuesto por una cita visual
y cuatro fotografías.
De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
(Anónimo, s. f.), *Genalguacil*, Varea, A. (2020).
La casa de Antonia «La Española», Varea, A.
(2020). *La Casa de Fulanita* y Varea, A. (2020).
Antonia «La Española».

Pg. 234/235

Varea, A. (2020). *Préstamos del contexto*.
Fotoensayo compuesto por cinco fotografías de
Miñé, L. (2020). De izquierda a derecha y de
arriba a abajo: *Negociando con Antonia*, *Los objetos
de Antonia*, *Negociación I*, *II*, y *III*.

Pg. 238/239

Varea, A. (2020). *Relatos encontrados. Parte I*.
Fotoensayo compuesto por siete fotografías de
Martínez, J. C. (2020). De izquierda a derecha
y de arriba a abajo: *Merienda con «La Española»*,
Entrevista I, *II*, *III*, *IV*, *V* y *VI*.

Pg. 240/241

Varea, A. (2020). *Relatos encontrados. Parte II*.
Fotoensayo compuesto por ocho
fotografías de Miñé, L. (2020).
De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Merienda con «La Española» I, *Conversando I*, *II*,
III, *IV*, *V*, *VI* y *VII*.

*LA INSTALACIÓN
COMO INSTRUMENTO
EN EL PROYECTO
LA CASA DE FULANITA*

*LA INSTALACIÓN
COMO INSTRUMENTO
EN EL PROYECTO
LA CASA DE FULANITA*

- Pg. 244/245
Varea, A. (2020). *La Arqueología del objeto*.
Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías.
De izquierda a derecha:
Varea, A. (2020): *La Colcha de Antonia*, *La Colcha e Instalación Dormitorio III* y Miñé, L. (2020). *Proceso de creación*.
- Pg. 248/249
Varea, A. (2020). *Conjugación de la historia*.
Par Visual compuesto por dos fotografías.
De izquierda a derecha:
Varea, A. (2020). *Fulanita Fulana* y
(Anónimo s. f.). *Antonia «La Española»*.
- Pg. 252/253
Varea, A. (2020). *Reconstrucción de la escena*.
Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías de la Varea, A. (2020).
De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Referencia contextual: La casa de Antonia, Instalación Dormitorio II, Detrás de la puerta y Pieza cojín móvil.
- Pg. 258/259
Varea, A. (2020). *Formato de (re)presentación y modelos de difusión*.
Fotoensayo compuesto por quince fotografías.
De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Pg. 230/231.
Martínez, J. C. (2020). *XV Encuentros de Arte*.
Cita visual.
Varea, A. (2020). *Exposición XV Encuentros de Arte de Genalguacil*. Fotografía.
- Varea, A. (2020). *Proyecto editorial La Casa de Fulanita*. Fotografía.
Pg. 260/261
Varea, A. (2020). *La Casa de Fulanita*. Fotografía.
Varea, A. (2020). *Fachada de La Casa de Fulanita*. Fotografía.
Varea, A. (2020). *Inauguración XV Encuentros de Arte*. Fotografía.
Ponce, J. (2020). *Retrato*. Fotografía.
Pg. 262/263
Comas, A. (2020). *Making of del programa La Aventura del Saber*. Pantalla.
Comas, A. (2020). *Making of del programa La Aventura del Saber II*. Pantalla.
Pg. 264/265
Varea, A. (2020). *Artículo de prensa en Diario Sur*. Fotografía.
Varea, A. (2020). *Artículo de prensa en El País*. Captura de pantalla.
Pg. 266/267
Google Maps. (2021c). *Ubicación de La Casa*. Cita visual [Captura de pantalla].
Ponce, J. (2020). *Fotografías 360°*. Serie.
Pg. 268/269
Ponce, J. (2020). *Fotografía de grupo*. Fotografía.
Varea, A. (2020). *Selfie con «La Española»*. Fotografía.

PARTE III. ESTRATIFICACIÓN



CAPÍTULO 7

AUTOETNOGRAFÍA
EL USO DE LOS RECURSOS AUTOBIOGRÁFICOS Y
LOS TEXTOS VERNACULARES



Narrar no es solo describir las experiencias sino contarlas como si fueran una fábula

Jens Brockmeir¹

1. ¿QUÉ ES LA AUTOETNOGRAFÍA?. ORIGEN Y CONTEXTO.

El modelo autoetnográfico integra, por un lado, las prácticas tradicionales de la etnografía y, por otro lado, la biografía del investigador. Esto quiere decir que los recursos aportados por la biografía del sujeto que investiga son tratados como datos primarios de la investigación.

La principal diferencia con otros modelos autorreferenciales es, -como argumenta Guerrero Muñoz en su artículo *El Valor de la Autoetnografía para la Investigación Social: del Método a la Narrativa*, publicado en la *Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, en 2014—, que pone su punto de interés en el análisis de lo social partiendo de las condiciones de lo particular y asumiendo la implicación y transferencia del investigador en el informe de investigación. En palabras del autor:

La exploración de la interacción entre el yo personal y lo social (Reed-Danahay, 1997), o entre el ser introspectivo y los descriptores culturales (Ellis y Bochner, 2000), esto es, la observación y la descripción detenida y en profundidad de la conexión entre lo personal y la cultura. (Guerrero Muñoz, 2014, p. 238)

¹ (Brockmeier, J., 2000, p. 59).

Anónimo. (1995) *El pasillo de la Casa de María*. Fotografía independiente.

La emergencia de la *autoetnografía* nació de incorporar la voz del propio investigador o investigadora en el informe de investigación:, como explica Guerrero Muñoz:

Los relatos, en primera persona, que los informantes realizaban de sí mismos o de su cultura, es decir, a cómo los “nativos” narraban su propia historia y contaban su particular manera de ser, sin la necesaria interlocución de un investigador o experto que tradujera sus formas de vida a un lenguaje científico predeterminado. (...) que defendía la necesidad de incorporar la voz del propio investigador en el proceso etnográfico, dejando de estar oculta o disfrazada por las pretensiones academicistas que amordazan la monografía en los cánones y estándares admitidos en el mundo académico. (Guerrero Muñoz, 2014, p. 238)

Actualmente la *autoetnografía*, es definida por Carolyn Ellis, Tony Adams y Jones Stacy Holman –tres de las figuras más destacadas en este campo de conocimiento–, como:

Un método de investigación que utiliza la experiencia personal (“auto”) para describir e interpretar (“grafía”) textos, experiencias, creencias y prácticas culturales (“etno”). Los autoetnógrafos creen que la experiencia personal está imbuida de normas y expectativas políticas / culturales, y se involucran en una autorreflexión rigurosa, generalmente conocida como “reflexividad”, para identificar e interrogar las intersecciones entre el yo y la vida social. Fundamentalmente, los autoetnógrafos tienen como objetivo mostrar “a las personas en el proceso de averiguar qué hacer, cómo vivir y el significado de sus luchas” (Bochner & Ellis, 2006, p. 111). (Ellis, Adams y Stacy, 2017, p. 1)

Como exponen Ellis, Adams y Stacy (2017), el término *autoetnografía* surge en el contexto de los setenta cuando fue citado por diferentes académicos, según los autores:

Heider (1975) utilizó la “autoetnografía” para describir la práctica de miembros culturales que dan cuenta de la cultura. Goldschmidt (1977) llamó a toda etnografía “autoetnografía” en el sentido de que las representaciones etnográficas privilegian las creencias, perspectivas y observaciones personales (p. 294). Hayano (1979) se refirió a la “autoetnografía” para describir a los investigadores que “realizan y escriben etnografías de su “propia gente” (p. 99).

A pesar de que el término, con diferentes matices de concreción, ya apareció en la década de los sesenta, durante los años ochenta, la mayoría del colectivo académico no acuñó su terminología en sus estudios, que eran nombrados como «prácticas sociales interpretativas cualitativas».

Sin embargo, indistintamente del modo de nombrar ese tipo de trabajos, el conjunto intelectual dedicado a la investigación científica social comenzó a hacer hincapié en la importancia de, en palabras de Ellis, Adams y Stacy:

La narración de historias y la narrativa personal, identificaron las limitaciones de las prácticas de investigación tradicionales e ilustraron cómo la perspectiva de un inves-

tigador informa y facilita los procesos de investigación, los productos y la creación de cultura (ver Bochner, 2014). (Ellis, Adams y Stacy, 2017, p. 2)

El reconocimiento de la intervención e inclusión de los discursos interpretativos del investigador, fueron un punto de inflexión que marcaron una nueva dirección en el entorno de la investigación social, y en concreto en el afianzamiento de las prácticas autoetnográficas dentro del mundo académico.

Los avances científico-investigadores que tuvieron lugar hasta ese momento experimentaron, en la década de los noventa, su eclosión. Entonces, «la “autoetnografía” se convirtió en un método de elección para utilizar la experiencia personal y la reflexividad para examinar las experiencias culturales, especialmente dentro de la comunicación.» (Ellis, Adams y Stacy, 2017, p. 2)

El núcleo donde estos avances son compartidos con la comunidad investigadora, principalmente, es en los congresos anuales *Doing Autoethnography*, organizado por Derek Bolen, Critical Autoethnography en Melbourne, Australia, junto al *Congreso Internacional de Investigación Cualitativa*, quizá el más relevante, organizado por Norman Denzin

2. PROPÓSITOS DE LA AUTOETNOGRAFÍA: ¿PARA QUÉ USAMOS ETNOGRAFÍA?

Ellis, Adam y Stacy (2017), argumentan tres propósitos principales que caracterizan el modelo autoetnográfico.

El primero, desenmascarar las cuestiones culturales que tradicionalmente no han tenido cabida en investigación, es decir, se «ofrecen relatos de experiencias personales para complementar o llenar vacíos en la investigación existente» (Ellis, Adams y Stacy, 2017, p. 3), permitiendo el abordaje de temáticas como la vida cotidiana o delimitando contextos de estudio singulares como el núcleo familiar, como es el caso de esta investigación.

El segundo propósito, que los autores (2017) subrayan, es «articular el conocimiento interno de la experiencia cultural» (p. 3). En este sentido, los conocimientos están basados en la experiencia del investigador, como nativo, del contexto de estudio. Propiciando un discurso «de dentro a afuera» y no perpetuando el papel del investigador «foráneo» que observa desde fuera.

La condición de natividad del sujeto investigador, no proporcionará un discurso más o menos veraz que cualquier otro investigador que no pertenece originalmente al contexto, pero sí permitirá hacer un análisis más profundo de las connotaciones significativas de los aspectos culturales, sociales y políticos del grupo, pues comparte la experiencia de las opresiones institucionales y/o problemas culturales de ese contexto en particular.

El último propósito que señalan Ellis, Adams y Stacy (2017), es que los discursos autoetnográficos «brindan alternativas a los guiones, historias y estereotipos culturales dominantes, dados por sentado y dañinos» (p. 3). Ofrecen un conocimiento que parte del pensamiento situado y comprometido y de una postura socialmente justa, induciendo, en la medida de lo posible, a mejorar las condiciones sociales:

Tomando prestadas las palabras de Blair, Brown y Baxter (1994), los textos autoetnográficos a menudo se alinean estrechamente con los principios feministas al revelar las formas en que se producen estas historias; discutir las motivaciones y emociones del autor al escribir; legitimar la “evidencia” narrativa y experiencial” (p. 385); y reivindicando una “postura política transformadora o intervencionista” (p. 386; ver también Holman Jones, 2005). (Ellis, Adams y Stacy, 2017, p. 4)

En ese sentido, las razones por las que usamos *autoetnografía* es porque parece el método más adecuado para contar la vida de los otros desde nuestra propia experiencia como nativos, asumiendo la interferencia y generando, en la medida de lo posible, un espacio

donde tengan cabida las voces de «otros», valorando sus historias ordinarias como tema de investigación y objeto de análisis crítico-reflexivo. Poniendo imágenes y palabras a las cuestiones invisibilizadas.

La autoetnografía, como método, humaniza la investigación al enfocarse en la vida como “vívida” en sus complejidades; mostrar que ustedes como lectores y nosotros como autores importamos; y demostrar a otros que están involucrados o implicados en nuestros proyectos que ellos también son importantes. (Ellis, Adams y Stacy, 2017,p.8)

3. ¿CÓMO NOSOTRAS HACEMOS AUTOETNOGRAFÍA?

Las razones argumentadas, anteriormente, son los motivos que responden a la pregunta inicial: ¿para qué hacemos *autoetnografía*? En este punto, si bien sabemos para qué, nos queda concluir cómo se resuelve hacer una *autoetnografía* en el caso de esta investigación.

La particularidad de este estudio propone llevar a cabo una *autoetnografía* utilizando como método la creación artística. La perspectiva, desde el punto de vista artístico, ponen de manifiesto algunas diferencias con respecto a la práctica autoetnográfica que puede elaborarse en un contexto exclusivamente antropológico y/o sociológico.

La diferenciación es determinada por el tratamiento situado, desde el ámbito artístico, del análisis y reflexión de los datos. Es decir, los datos «son creados» en base a las referencias etnográficas. La investigación ofrece un estudio autoetnográfico basado en las artes que utiliza los *textos literarios vernaculares* como elementos que conforman la *historia de vida* familiar.

Comprender la autoetnografía requiere trabajar en la intersección de la autobiografía y la etnografía. Cuando hacemos una autobiografía, o escribimos sobre nosotros mismos, a menudo recurrimos a la memoria y la retrospectiva para reflexionar sobre experiencias pasadas; hablar con otros sobre el pasado; examinar textos como fotografías, diarios personales y grabaciones; e incluso puede consultar historias de noticias relevantes (...). Luego, escribimos estas experiencias para ensamblar un texto que utiliza principios de dispositivos de narración, como la voz narrativa, el desarrollo del personaje y la tensión dramática, para crear representaciones evocadoras y específicas de la cultura / experiencia y dar a la audiencia una idea de cómo se siente estar allí en la experiencia (por ejemplo, Ellis, 2004). (Ellis, Adams y Stacy, 2017, pp. 2-3)

Retomando las ideas de los autores (2017) uno de los objetivos es «crear una representación de las prácticas culturales» asociadas al núcleo de estudio, en este caso, el contexto familiar. El formato en el que se muestra esta representación, en el caso de las representaciones elaboradas mediante el uso de los lenguajes textuales –sin olvidar que la interpretación autoetnográfica completa sea conformada por formas representativas textuales y visuales/objetuales, como lo son las instalaciones–, son los *textos vernaculares* que sumados constituyen una *historia de vida* familiar.

Antes de abordar cuáles son las características que determinan la función de los *textos vernaculares*, y en último fin, las *historias de vida*, es necesario hacer una aclaración sobre los términos «historia de vida» y «relatos de vida».

Las *historias de vida*, al igual que argumenta Ellis sobre la *autoetnografía*, se sitúan en la intersección entre la autobiografía y la etnografía y, además, establecen una relación con el contexto histórico que vive el sujeto de la *historia de vida*.

La perspectiva biográfica tiene un largo recorrido histórico. En su origen, este punto de vista personal ha estado vinculado a la historia y la literatura y, posteriormente, ha sido adoptado por la psicología social y, en el área que nos interesa, la antropología que ha incluido los recursos personales biográficos en sus estudios etnográficos.

Las sutilezas del idioma angloparlante, entre los términos «life history» [historia de vida] y «life story» [relato de vida], han generado algunas dificultades, que han provocado la inadecuación de su uso, y fomentado la confusión.

La delimitación que hace Norman Denzin y que, posteriormente, apoyan Bertaux (1993) y Pujadas (1992) marcan la diferencia en tanto que:

Los *relatos de vida* hacen referencia a la historia que el informante aporta, como explica Criado (1997), «se trata más bien de informaciones varias que proporcionan los entrevistados en función de su experiencia y que sirven de base» (p.73), para el posterior tratamiento y análisis. Es la información en «bruto», lo que el sujeto investigado cuenta sobre sí mismo. Mientras que la *historia de vida*, «es un trabajo en profundidad que comprende, además de su propio relato, cualquier información o documentación adicional que contribuya a la construcción de la misma de la forma más exhaustiva posible» (pp. 88-89).

La diferencia entre una y otra está marcada por el tratamiento de los datos, pudiendo considerarse que los *relatos de vida* son la información o los datos aportados y la *historia de vida*, el resultado obtenido de la elaboración consciente.

Villegas y Gonzalez, ofrecen una definición completa que se ajusta a la demarcación de la práctica de la *historia de vida*, en la actualidad y de su aplicabilidad, como estrategia metodológica, en los estudios etnográficos. Esta:

Consiste básicamente en el análisis y transcripción que efectúa un investigador del relato que realiza una persona sobre los acontecimientos y vivencias más destacados de su propia vida. El análisis supone todo un proceso de indagación, a través de una metodología fundamentada en entrevistas y charlas entre investigador y protagonista, sobre los sentimientos, la manera de entender, comprender, experimentar y vivenciar el mundo y la realidad cotidiana, de este último, intentando conferir, finalmente, una unidad global al relato o bien dirigirlo hacia un aspecto concreto, que es el especialmente analizado por el investigador. Lo que se intenta con esta técnica de historias es dibujar el perfil cotidiano de la vida de una persona o grupo de personas a lo largo del tiempo. Paralelamente, se destacan y acentúan los rasgos sociales y personales que son significativos en ese discurrir personal del protagonista.

Es decir, cuando se reúnen los distintos relatos de una misma vida, lo que se busca es identificar tanto aquellas etapas corrientes, naturales o hechos normativos, como también los períodos críticos, no normativos, que han conformado esa vida desde la perspectiva del protagonista. (Villegas y González, 2011, pp. 48-49)

En este caso, los informantes del estudio son los integrantes del núcleo familiar y yo, quién se posiciona «dentro» y «fuera» del contexto estudiado: 1. como nativa, 2. como investigadora, 3. como integrante y, por tanto, como fuente de datos y contribuyente de mi propio *relato de vida* pero también, como creadora/redactora de la *historia de vida* común, basada, tanto en la experiencia propia como en la experiencia de «los otros», que emerge de la interacción de los agentes implicados en el campo de estudio y, en última instancia, en el contexto cotidiano de los espacios privados de la casa familiar.

Lo que se presenta en esta investigación es la elaboración de una *historia de vida* familiar, construida a través de la fragmentación de los relatos de vida de los implicados y cuyo formato adquiere la estética estilística de los textos vernaculares.

En cuanto a los *textos vernaculares*, su término hace referencia a la categorización que Barone y Eisner (2006) exponen para diferenciar los distintos estilos de escritura que se utilizan en las *Investigaciones Basadas en las Artes*.

Hernandez (2008) argumenta que los textos que se generan en las IBA, son aquellos que «desafían a los convencionales ya que tienden a relacionarse más con lo literario que con la escritura académica, objetiva y poco evocativa» (p. 160). Estos textos suelen ser descriptivos y anecdóticos, es decir cuentan historias utilizando un tipo de lenguaje, –como especifican Eisner y Barone (2006)–, contextual, evocativo y/o vernacular.

Por lo tanto, en el informe final de la investigación los textos comparten características propias de los tres estilos, los escritos de esta investigación incluyen cualidades de todos ellos, enfatizando la esencia de los *textos vernaculares*.

Los *textos vernaculares*, por un lado, se asocian con la experiencia vivida y con el lenguaje «vernacular», es decir, se toma en cuenta las expresiones de la gente utilizando su propia jerga. El uso del lenguaje coloquial, facilita la accesibilidad e interés de quienes no tienen que ser expertos en investigación. Y, por otro lado, se persigue elaborar «una representación polifónica, que desvela las historias personales en las cuales nadie es privilegiado» (Hernández, 2008, p. 95).

Para concluir, es importante dejar claro que en las narraciones etnográficas y, probablemente cualquier narración, lo escrito «nunca es inocente y no debe ser leído de forma ingenua (Richardson y St. Pierre, 2005) ya que recrea verdades que –aunque sean parciales– es importante interrogar y no dar como supuestas (Gannon y Davies, 2012)» (García Huidobro, 2016, P. 164).

Las narraciones personales invitan a la creación de un espacio disruptivo para generar sentido, un espacio de re-interpretación donde los sujetos son capaces de relatarse.

La *historia de vida* y los *textos vernaculares* que le dan forma, son el instrumento idóneo ya que permite la conjunción entre: vida (autobiografía), sociedad (etnografía) y ficción (historia interpretativa¹). «A través de la narración se hace memoria de los fenómenos de esa vida, pues construir historias de vida no sólo implica relatar la vida de la persona sino hacerse consciente de que dicha persona la construye» (Villegas y González, 2011, p. 49).

¹ Se subraya la función interpretativa de los relatos que construyen los modelos de *Historia de Vida*, aunque se asume que todo relato histórico tiene un componente interpretativo del que no se puede disociar, a pesar de sus aspiraciones objetivistas.

4. AUTOETNOGRAFÍA Y ARTE: LA PERMEABILIDAD INTERDISCIPLINARIA.

4.1. EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO.

En una entrevista a Joseph Kosuth publicada en 2007 por el periódico *El País*, De Santa Ana –el periodista–, le pregunta:

De Santa Ana— A propósito de la antropología, en 1974 escribió usted *El artista como antropólogo* y años más tarde Hal Foster publicó un ensayo de título casi idéntico, *El artista como etnógrafo*. ¿Qué le parece el texto de Foster?

Kosuth— Nunca he leído este artículo de Hal Foster aunque he leído sobre él. En Nueva York hay un grupo de intelectuales que eran formalistas modernos y que en un momento dado sintieron la necesidad de adoptar una nueva posición, pero al hacerlo ya no podían abrazar a los mismos artistas que abrazaban cuando eran modernos. Hal Foster nunca ha hecho público que haya estudiado mi trabajo pero es sabido que el grupo October lo estudia en secreto. (Kosuth, 2007)

El periodista apunta directamente al título de Foster para introducir una cuestión sutil sobre la influencia del estudio de Kosuth en el escrito del autor. Kosuth, con cierta ironía, afirma que la revista norteamericana *October* –especializada en arte contemporáneo, crítica y teoría–, había analizado «en secreto» su texto.

Sin embargo, el texto de Hal Foster comienza confesando que el influjo referencial de su escrito: *El artista como etnógrafo* (2001), apunta en otra dirección. La primera frase del texto, dice explícitamente:

Una de las intervenciones más importantes en la relación entre la autoridad artística y la política cultural es «El autor como productor» de Walter Benjamín, presentado por primera vez como conferencia en abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París. (Foster, 2001, p. 175)

A pesar de la evidente repercusión que pudo tener el texto de Kosuth en el posterior estudio de Foster, lo interesante, en relación al tema que nos ocupa, son las proposiciones de ambos autores y cómo sus argumentos explican la interferencia disciplinar entre arte y antropología, en una alteración del rol del artista como antropólogo/etnógrafo.

En *El artista como etnógrafo*, Foster identifica que la figura del artista ha experimentado un cambio de paradigma. El autor sostiene que el rol del *artista como etnógrafo* comparte ciertas analogías con el modelo identitario propuesto por Walter Benjamin del artista como

productor. En este sentido, los temas de los que el arte se ocupa giran desde la política económica –producida por la brecha entre el capitalismo y el comunismo– a la identidad cultural. Es decir, los intereses del arte se trasladan de lo social a lo antropológico. El artista pasa a ser una figura ambivalente y, en cierto sentido privilegiada, que será capaz de llevar a cabo una labor antropológica desde la creación, llegando a afirmar que «al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante así como de etnógrafo» (Foster, 2001, p. 178).

Foster, explica cómo la interferencia disciplinar entre arte y antropología, surge del giro lingüístico en los años sesenta, alterando los convencionalismos de ambos campos de conocimiento a favor de la permeabilidad transdisciplinar: 1. El arte adopta como tema central las cuestiones políticas y sociales, atribuidas tradicionalmente al campo de conocimiento de las ciencias sociales y la antropología. 2. La antropología introduce los lenguajes propios de las artes para abordar sus problemáticas.

Las fusiones entre arte y activismo o arte y antropología dieron paso consecutivamente a dos de los pilares temáticos más fructíferos en el arte postmoderno. La inferencia se hizo evidente en «slogans» como «El arte como herramienta de transformación social» y/o «lo personal es político»; activismo e identidad centralizaron la producción artística. La función social del arte varió y su objetivo se focalizó en visibilizar los conflictos y/o transformar la sociedad coetánea.

Obras como *Mine and yours* (1995) [p. 286] de Fred Wilson, son un ejemplo de cómo el arte se ocupa de los conflictos políticos y de la crítica social, con respecto a las luchas raciales: activismo político e identidad cultural son el centro de interés en la obra Wilson.

Foster (2001), habla de cómo se produce un desplazamiento de los intereses temáticos del arte:

de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos tratan estadios como el deseo o la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte-”’. (...) El arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día. (Foster, 2001, p. 189)

Con respecto a la antropología, Foster argumenta que «el giro lingüístico de los años sesenta (...) reconfiguró lo social como orden simbólico y/o sistema cultural y planteó «la disolución del hombre», «la muerte del autor».» (Foster, 2001, p. 187)

La disolución de la autoridad del etnógrafo y la asimilación del carácter interpretativo de los discursos historicistas del antropólogo, propició mayor flexibilidad epistemológica

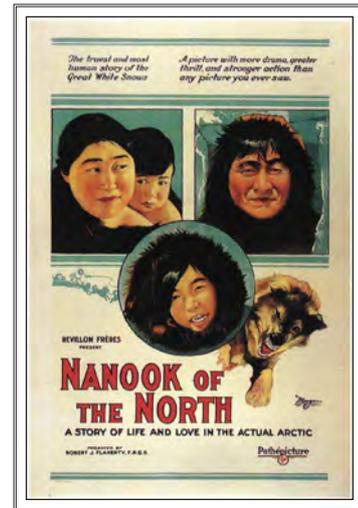


Wilson, F. (1995). *Mine and yours* [*Mía y tuya*]. Instalación.

en el ámbito antropológico y, como consecuencia, se asentaron algunos de los lenguajes propiamente artísticos para abordar los estudios antropológicos y etnográficos –que no eran nuevos y que habían sido explorados décadas antes por otros autores experimentales, como por ejemplo, el film *Nanuk, el esquimal* (1922), del director Robert J. Flaherty, que muestra la vida de Nanuk y su familia en Canadá en la Bahía de Hudson, en la zona de Port Huron–. En la página siguiente se puede ver la imagen del cartel de la película.

Un ejemplo actual que muestra la hibridez que alcanzan los estudios antropológicos es la producción audiovisual *Los aventureros del desierto* (2017), producida por el colectivo *La Barraca*. Este film trata el conflicto cultural entre los migrantes subsaharianos y los ciudadanos marroquíes en el contexto de Marruecos. El colectivo propone una experiencia performativa de ficción, ambientada en una geografía imaginaria, donde migrantes subsaharianos y ciudadanos marroquíes interpretan los roles y los conflictos de ese contexto de ficción. El objetivo de este proyecto aspira a la resolución de conflictos entre los distintos grupos, usando el lenguaje de la performatividad y presentando sus resultados mediante una videocreación.

Así, emerge un territorio fusionado que transgrede las licencias estipuladas en los ámbitos determinados por el arte y la antropología. Más aún, el autor (2001) anuncia cómo el arte «pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse.» (Foster, 2001, p. 189)



Flaherty, R.J. (1922). *Cartel del documental Nanook of the North*. Cartel publicitario.

Un aspecto controvertido en el que coinciden los textos de ambos autores, y que plantean un conflicto latente a pesar de sus intenciones por subrayar la transdisciplinariedad, está en la comprensión de que el arte, a diferencia de la antropología, encuentra menos conflictos a la hora de asumir un estudio cultural. Ambos defienden que la figura del artista como antropólogo/etnógrafo es capaz de sortear las complejidades impuestas por la supuesta objetividad científica que le es exigida a los antropólogos. Y, por tanto, posicionan al arte en una situación privilegiada.

En el texto *El artista como etnógrafo*, Foster señala:

Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas y críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo. (Foster, xx, p. 187)

En cuanto al texto *El artista como antropólogo*, Kosuth (1991), expone que «el arte en nuestro tiempo es una extensión por implicación a otro mundo que consiste en una realidad social, en el sentido de que es un sistema creíble» (p.117) y que además éste proporciona «una realidad ficticia rica en experiencia, el tipo de credibilidad cuasi religiosa en el “otro mundo”» (Kosuth, 1991, p.118).

En este sentido, el autor, argumenta que la diferencia entre las figuras del antropólogo y del artista como antropólogo, radica en que:

El antropólogo está fuera de la cultura que estudia, no forma parte de la comunidad. Esto significa que cualquier efecto que tenga en las personas que está estudiando es similar al efecto de un acto de la naturaleza. No forma parte de la matriz social. Mientras que el artista, como antropólogo, opera dentro del mismo contexto socio-cultural del que evolucionó. Está totalmente inmerso y tiene un impacto social. Sus actividades encarnan la cultura. (Kosuth, 1991, p. 119)

Kosuth basa su tesis en que, en la «praxis», el artista «crea» cultura y cómo tal internaliza los estándares normativos y culturales de la cultura de los «otros» en la propia. La obra es una creación surgida de la mediación intercultural. El autor concluye su tesis de este modo:

Los antropólogos siempre han intentado discutir otras culturas (es decir, dominar otras culturas) y traducir esa comprensión en formas sensoriales que son comprensibles para la cultura en la que se encuentran (el problema “étnico”). Como decíamos, el antropólogo siempre ha tenido el problema de estar fuera de la cultura que estudia. Ahora bien, lo que puede ser interesante sobre el artista como antropólogo es que la actividad del artista no es exterior, sino un mapeo de una actividad cultural internalizante en su propia sociedad. El artista como antropólogo puede lograr lo que el antropólogo siempre ha fallado. Una “representación” no estática de la infraestructura operativa del arte (y por tanto de la cultura) es el objetivo de un arte «antropologizado». La esperanza de esta comprensión de la condición humana no está en la búsqueda de una “verdad” científico-religiosa, sino más bien en utilizar el estado de nuestra interacción constituida. (Kosuth, 1991, pp. 119-120)

Amparar el discurso, en la omnipotencia del artista como antropólogo/etnógrafo que, literalmente, resuelve los modelos contradictorios «mágicamente» y que lo autoriza como creador de un discurso cuya «credibilidad es cuasi religiosa», es cuanto menos peligroso.

Un discurso sobre «los otros», y es más, una representación basada en los criterios de quien observa desde fuera e interpreta qué o cómo es una cultura, y que además, tiene la «libertad», atribuida al artista –según ambos autores–, de no deberse a ningún criterio objetivo –siendo conscientes de la imposibilidad objetivista–, determina un terreno controvertido en el que el artista como antropólogo/etnógrafo puede quedarse alojado en una posición marcadamente racista y supremacista.

Retomando la obra de Fred Wilson, *Mine and Yours* (1995) [p. 286] el artista reflexiona, precisamente, sobre la falsedad o exacerbación que las representaciones de una cultura, «que mira desde la foraneidad», hace sobre otra y de cómo se impone un discurso dominante que preserva la mirada supremacista blanca, con respecto a los conflictos raciales.

La potencia de la obra de Wilson, pone en diálogo, a través de la comparación de dos objetos, la visión de cómo la sociedad blanca norteamericana ve a una familia afroamericana, a través de la representación icónica de unas figuras de cerámica comercializadas.

Entonces, ¿En qué sentido los autores argumentan que el arte es más adecuado que la propia antropología para resolver los problemas que tradicionalmente han sido competencia de este campo de investigación?

La respuesta se encuentra en la exigencia que se demanda a los estudios antropológicos de ceñirse a un modelo científico de corte positivista, como tradicionalmente era aplicado en las investigaciones sociales. La supuesta «libertad» del artista propiciaba una mejor adecuación, en tanto que la práctica artística y la creación artística ya eran, tradicionalmente métodos fundamentados en sistemas interpretativos o, como señala Kosuth, «sistemas de creencias». Su propósito primigenio siempre ha reconocido que la labor del arte no es «descubrir la verdad» sino «crear interpretaciones» inevitablemente inherentes a la intersubjetividad del sujeto.

Esta resolución, pierde un poco el sentido si atendemos a que en los distintos ámbitos de las ciencias sociales actuales, ya está asumida la decadencia positivista de la objetividad. Foster argumenta que en el encuentro interdisciplinario surgen —además del ya observado por esta investigación—, dos problemas: uno metodológico y otro ético, que hago presentes en el enunciando dos cuestiones principales:

ENTONCES, ¿LO QUE HACEMOS ES ARTE O ETNOGRAFÍA?

Kosuth utiliza el término «arte antropologizado». En el ámbito de las ciencias sociales, quizá, el término más cercano a las especificidades de esta investigación sea el de «etnografía visual», pero su determinación, en muchos casos yuxtapone la estética a la función antropológica.

Foster (2001), explica como Benjamin Walter denominó este territorio ambivalente como un «lugar imposible», como un espacio de ocupación común «de no pocos antropólogos, artistas, críticos e historiadores».

Y explica cómo:

Primero algunos antropólogos adaptaron los métodos textuales de la crítica literaria a fin de reformular la cultura como texto; luego algunos críticos literarios adaptaron los métodos etnográficos a fin de reformular los textos como culturas en pequeño. Y en el pasado reciente gran parte de estos intercambios han pasado por trabajo interdisciplinar. (Foster, 2001, p.187).

La transdisciplinariedad es una evidencia latente, los intercambios interdisciplinarios aportan al campo de la investigación realidades más complejas que enriquecen los avances de las distintas áreas de conocimiento.

Así, arte y etnografía se alojan en ese «lugar imposible» en el que no se prioriza una sobre otra, sino que se relacionan democráticamente.

Podemos decir que lo que hacemos es *autoetnografía literaria y visual*.

¿DE QUÉ MODO PODEMOS EVITAR UNA VISIÓN SUPREMACISTA?

El antropólogo Claude Lévi-Strauss, señaló en *Tristes Trópicos*, que existían dos actitudes propias del etnógrafo: «es crítico a domicilio y conformista fuera» (1988, p. 440).

Sortear los dilemas de la antropología es una tarea delicada y compleja. Por eso es de vital importancia, sobre todo, en las prácticas vinculadas a la etnografía, tomar una postura lo más comprometida y justa posible, en la medida en la que eso sea posible.

«Hablar de los otros», sin «los otros» no parece una buena idea –a menos que la formación del investigador como antropólogo/etnógrafo sea impecable–. Hacer etnografía «demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla.» (Foster, 2001, p. 206)

En ese sentido, el prefijo «AUTO», propicia un giro hacia uno mismo y su experiencia y hace ser consciente de la deficiencia de imparcialidad del agente investigador. Aunque esta postura pueda toparse con aspectos nihilistas, es capaz de sortear los supremacistas. La condición de natividad y la focalización del contexto de estudio en el espacio cotidiano de la casa familiar, reduce las posibilidades de caer en el error de elaborar un discurso que «hable de los otros sin «los otros» y se ofrece como una alternativa al etnógrafo que es «crítico a domicilio» y tolerante fuera, poniendo en relieve el valor del conocimiento que nace en la ordinariedad de lo cotidiano.

A pesar de eso, es necesario aclarar que la intención aquí no es hablar sobre la generalidad social, sino de la experiencia cotidiana como posible reflejo de las estructuras sociales y culturales, que es valiosa en cuanto ofrece, no un discurso identitario global, sino un relato –con connotaciones de ficción– alternativo y diferenciado que está centrado en las particularidades. Sólo dando cuenta de las particularidades es posible construir –no sin pocos obstáculos–, un discurso holístico más complejo y cercano a las realidades de todos, que incluye, con especial interés, a aquellos que comúnmente han quedado fuera de los relatos historicistas identitarios. Pero, en todo caso, siendo conscientes de nuestra parcialidad.

5. LOS TEXTOS VERNACULARES Y LA HISTORIA DE VIDA COMO INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN: EL CASO DE JERRY RAWICKI CONTADO POR CAROLYN ELLIS Y LA PRIMERA MUERTE EN UN INTERCAMBIO DIALÓGICO DE LA EXPERIENCIA.

Gran parte del trabajo de Carolyn Ellis se centra en historias contadas por los supervivientes del Holocausto. Durante más de cinco años la autora ha enfocado su investigación en torno a las historias de vida de Jerry Rawicki, un superviviente del genocidio nazi.

Ellis cuenta cómo ese proceso de investigación y su implicación personal dan lugar a lo que la autora define como «entrevistas compasivas». En el capítulo *Autoethnography*, que Tony Adams, Stacy Holman Jones y la autora escriben para *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, publicado en 2017, incluye un fragmento de una de las «entrevista compasivas» que Ellis y Rawicki llevan a cabo y en la que hablan sobre la muerte de Helene –la esposa de Rawicki–, lo que provoca la reflexión sobre las distintas pérdidas de ambos.

Para responder a cómo la práctica etnográfica, a través de los recursos autobiográficos y los *textos vernaculares*, dan cuenta de las experiencias vividas y son utilizados como método e instrumento, en este epígrafe, se expone una muestra comparativa del uso que se da a los recursos textuales en esta investigación, mediante dos intercambios dialógicos sobre la experiencia de pérdida de un ser querido: primero, entre Carolyn Ellis y Jerry Rawicki y después, en un diálogo plurivocal entre Violeta Morcillo, Alejandra Morcillo y yo.

El texto-fragmento de la «entrevista compasiva» de Ellis se titula: *La muerte de Helen y otras muertes antecedentes* y la propuesta dialógica que aporta esta investigación entre Violeta, Alejandra y yo se compone de tres textos que narran, utilizando diferentes estrategias estilísticas como la descripción densa y la poesía, tres momentos clave que explican el modo en que las tres experimentamos la muerte de Magdalena, nuestra abuela. Titulados: *La primera muerte*, *La muerte definitiva* y *El aniversario de mi abuela*.

La muerte de Helene y otras muertes antecedentes¹.

«La muerte de mi madre y mi hermana en Treblinka es como una bruma», dice Jerry. «Pero la muerte de Helene [su esposa] le trae recuerdos. Una miseria se une a la otra. Cuando piensas en el Holocausto y tienes una pérdida personal, las comparas ».

«Por lo que me dices, parece que te resulta más emotivo pensar en cómo murieron tu madre y tu hermana que pensar en perder a tu esposa por cáncer», responde Carolyn y Jerry asiente. «¿Puedes dejar de pensar en esas imágenes [por ejemplo, cámaras de gas] cuando aparecen?»

«No podría funcionar si no lo hiciera», responde Jerry. [...] «Lo que también me entristece es que no estaba con Helene cuando murió».

«A veces la gente muere solo cuando nos vamos; no pueden soltarse mientras estamos allí», digo.

«¿Estabas con tu primer marido cuando murió?»

«Sí, pero ¿qué significa haber muerto? Dejé a Gene y cuando regresé, estaba tomando su último aliento. Creo que ya se había ido antes».

«¿Le tomaste de la mano?»
«Sí, y le dije que lo dejara ir».

Hay una pausa, y luego, «Cuando estoy triste por no estar con Helene cuando murió, pienso en cómo mi madre y mi hermana estaban solas cuando las mataron. Bueno, estaban con muchos otros, pero las había dejado. Entonces no sabíamos nada de las cámaras de gas y todo eso. Así que para mí en este momento el dolor en mi corazón es que las abandoné. Solo espero que mientras marchaban hacia los hornos, sus mentes se quedaron en blanco. Espero que no supieran lo que estaba pasando, porque de lo contrario el dolor, el terror es inimaginable».

«También pienso en eso con mi hermano, cuando murió en un accidente aéreo. ¿Sintió miedo? ¿Estaba consciente de que se estaba muriendo?» Nos sentamos en silencio, contemplando nuestras pérdidas. Extiendo la mano y tomo su mano (Ellis y Patti, 2014, págs. 100–101)».

(Ellis, Adam, Stacy, 2017, p. 8)

¹ Este título no es aportado por la autora, en el artículo no se cita bajo ninguna nominación titular.

La primera muerte.

La víspera del verano de 2013 recibí una llamada de mi hermano. Su voz se entrecortaba por la conmoción. Apenas pude entender qué estaba diciendo. Entre suspiros pude entender: «ven a casa» (...) «la abuela».

Esas sentencias cortas me hicieron entender que ella había muerto. En ese momento, un familiar había venido a visitarme a Granada, preparamos las maletas y emprendimos el viaje para asistir al entierro. El primer pensamiento que vino a mi cabeza cuando supe la noticia fue una frase literal, que mi abuela me decía con frecuencia, razonando lo «sinvergüenza» que le parecía: «que descará, cuando me muera vas a ir de colorao²».

Entonces, dediqué unos minutos a pensar cómo debía vestirme para dejar constancia de mi intención de ponerme de luto. Normalmente mi ropa era negra, así que pensé que lo más adecuado era vestirme de azul marino.

Durante las tres horas de viaje hasta llegar a mi casa, pregunté a mi primo Tomás –que era quien conducía el coche– algunas cuestiones que no tenía claras: ¿cómo se compran los ataúdes?, ¿crees que mi abuela tiene un espacio alquilado en el cementerio?...

Al llegar al pueblo, pedí a mi primo que me llevara a mi casa para coger una fotografía, que durante el viaje había pensado introducir junto al cuerpo de mi abuela. Las persianas de la casa estaban cerradas, pero la puerta –como siempre– abierta. Entré por el patio, abrí la puerta de la

casa y cuando estuve dentro escuché el murmullo de mucha gente, aún estaban allí.

Pase deprisa por el umbral del dormitorio donde estaba el cuerpo de mi abuela sin mirar, para comprobar primero, quién estaba organizando ese murmullo que procedía del salón. El salón estaba lleno de viejas a las que reconocí, vecinas y tías-abuelas estaban sentadas en sillas por todo el perímetro de la habitación. Salí de allí sin decir nada y fui hacia el dormitorio.

Al entrar vi a mi madre y a dos de mis tías de pie junto a la cama, cruce por delante de ellas, rodeé la cama y me coloqué al extremo opuesto donde estaba el cuerpo. Me incline sobre la cama apoyando mis codos en el colchón y me acerque a la cara de mi abuela, que aún estaba tumbada de lado mirando hacia mi.

Puedo afinar mi percepción de aquel momento hasta ser capaz de sentir el tacto de la colcha de la cama cuando decidí apoyarme en ella, junto al cuerpo muerto de mi abuela. Los detalles más triviales se amplifican y amplifican el tiempo. La narración y el hecho de poner palabras a lo que sucedió a continuación, redimensionan la temporalidad de un segundo en un tiempo, que me parece infinito.

En ese momento, ella abrió los ojos:

«¿Cuándo has venido?»

El impacto por comprobar que aún estaba vida, no impidió que respondiera con una sonrisa nerviosa, antes de salir de la habitación: «Acabo de llegar, abuela.»

² Uso del lenguaje coloquial y/o vernacular. Referido al color rojo.

La muerte definitiva.

Yo volvía de mi intercambio en Francia, después de un mes alejada de mi familia y de todo lo que ocurría en ella. A la salida del aeropuerto, yo los buscaba con la mirada. Todos se abrazaban ya con sus familiares y, los míos ¿dónde estaban? Entonces vi otras caras familiares, que me hicieron mucha ilusión, era Kike, mi novio, y sus padres.

Pero ¿cómo no iban a ir mis padres a recogerme? En ese momento no pensé en eso, estaba feliz de la “sorpresa” recibida, ajena a la que faltaba por venir. Camino del coche, pegaba saltos de alegría, recuerdo mucha felicidad. Quería contar todo lo que había vivido pero, en contraste, ellos no compartían mi felicidad, y me contestaban con desánimo. Ya en el coche, después de un buen rato, comencé a preguntar cuánto faltaba para llegar a mi casa, en Murcia. El paisaje empezaba a parecerme más bien el de mi tierra, Castilla la Mancha, y mi cabeza empezó a pensar inconscientemente.

Ellos debieron darse cuenta, y quisieron quizás esperar a los últimos momentos para darme la noticia: «no vamos a tu casa, Alejandra, vamos a tu pueblo, tu abuela falleció ayer». En ese instante se me acabaron las palabras, el silencio se apoderó del momento. El resto del camino miraba hacia la ventana, intentando contener las lágrimas hasta que no pude más, y eché a llorar.

Al llegar a mi pueblo, todo me pareció negro. Vi salir a mi padre, siempre tan sereno, llorando. Fue la única vez que lo

he visto llorar. Y no supe qué hacer, estaba bloqueada. Aún guardo ese recuerdo dentro de mí...

A veces pienso que el destino no quiso que yo estuviera allí el día de la muerte de mi abuela, y con ello, tener únicamente el recuerdo de ella en vida.

Mi abuela no se ha ido, ella permanece en las rosas. Esas que florecen cada año en el rosal del Cuarto Juan de Mata, aquellas que mi padre le llevaba cada primavera a su habitación, cuando ella ya no podía ir a verlas.

Alejandra Morcillo Moreno, 2020.



Varea, A. (1997) *Magdalena, su rosal y yo*. Fotografía independiente.

El cumpleaños de mi abuela.

*Aún recuerdo la última vez
que te vi, me cogiste la mano
tan fuerte,
que lo pude sentir.*

*No es casualidad que cumplieras años el
día de la mujer.*

*Abuela, estoy soplando las velas a tu lado.
Me sigues cogiendo de la mano igual que
la última vez.*

*Me aprietas fuerte para que no me vaya.
Te sigo viendo en tu sillón del comedor.
Te sigo escuchando por las mañanas lla-
mando al abuelo a voces.*

*Te sigo viendo en la cocina haciendo, lo
que ya siempre llamaremos «el caldo de
la abuela»,*

*Te sigo viendo en el campo regando los
rosales, a los que diste vida.*

*Te sigo encontrando en sueños mientras
que tú me buscas debajo de la tarima.*

*Sigo viendo tus rizos y tu lunar encima de
la boca.*

Te sigo viendo en mis recuerdos.

Ojalá no te hubiera soltado nunca.

Violeta Morcillo Moreno, 2020.



Jens Brockmeir (2000), cuyo principal tema en sus estudios es la función de la narrativa para la memoria autobiográfica, la identidad personal y la comprensión del tiempo, explica que narrar no es solo describir las experiencias sino contarlas como si fueran una fábula.

Los textos que aquí se analizan permiten re-crear interpretativamente la realidad narrativizando la información que se obtiene en la práctica dialógica entre el informante y el sujeto investigador. En este sentido, los textos evidencian los aspectos relacionales de lo que implica investigar colectivamente.

La transferencia entre los relatos permite completar los vacíos de las vivencias de los otros sobre un mismo hecho, con el objetivo de contrastar los sucesos y producir un acercamiento más adecuado a los hechos reales. El conjunto de subjetividades ofrecen una visión, quizá más íntegra, de aquello que aconteció.

Poniendo en relación el texto de Ellis y los textos de Violeta, Alejandra y el mío propio, se evidencia que comparten puntos en común, con respecto a los modos de actuar o de enfatizar las cuestiones significativas, que se ven reflejados en lo que se cuenta sobre esta experiencia como es el caso de, «la importancia de sostener la mano de aquel que se va» o «la necesidad de estar o no estar presente ante la muerte».

En el texto de la autora (2017), Rawicki le pregunta a Ellis, «¿Le tomaste de la mano?» y ella contesta, «Sí, y le dije que lo dejara ir».

Es paradigmático, como el la práctica experimental que se propone en esta investigación, se repiten las mismas referencias que en el escrito de Carolyn Ellis. En el texto *El aniversario de mi abuela*, Violeta (2020) expresa, un momento similar diciendo: «me cogiste la mano tan fuerte, que lo pude sentir».

Por otro lado, Ellis afirma: «A veces la gente muere solo cuando nos vamos; no pueden soltarse mientras estamos allí». Este pensamiento, se refleja en el texto *La muerte definitiva*, en el que Alejandra (2020) expresa: «A veces pienso que el destino no quiso que yo estuviera allí el día de la muerte de mi abuela, y con ello, tener únicamente el recuerdo de ella en vida».

Las coincidencias intertextuales establecen, en ocasiones, interferencias similares en el modo de experimentar, en este caso la pérdida, independientemente del contexto socio-cultural.

Como también, dejando al margen el texto de Ellis, son capaces de «completar los vacíos», como se decía anteriormente, sobre un mismo hecho. Cuando se pusieron en común los relatos –de Violeta, de Alejandra y el mío–, fuimos capaces de identificar los aspectos relacionales entre ellos, de tal modo que, nos dimos cuenta que la pluralidad de

voces atravesaba las distintas escenas que se describen en la que unas, primero como escritoras y después como testigos, habíamos vivido la experiencia de la otras:

*Cuando salí de aquella habitación, desorientada, comencé a subir las escaleras de la casa, y me encontré con ellas.
Alejandra me preguntó: «¿por qué lloras?», y Violeta respondió: «porque pensaba que estaba muerta».*

En nuestra puesta en común, llevada a cabo el 8 de diciembre de 2020, Alejandra comenta sobre ese encuentro:

«Si, dijo alguna frase tipo «la abuela está viva» o «no está muerta» y nosotras pensamos: «¡Claro!». Entonces fue cuando Ana se lo dijo a la tía Pilar –mi madre– y ella contestó: «¡que no, que no!, ¿quién te ha dicho eso?»».

En el artículo, Carolyn Ellis concluye diciendo, «no tengo intenciones de dejar el campo; no hay campo para dejar ya que Jerry es parte de mi vida» (Ellis, Adam y Stacy 2017; Ellis 2017).

Basar la investigación en un enfoque autoetnográfico o, como en este caso, en la producción artística de una *autoetnografía literaria y visual*, lleva implícito la intrusión de la experiencia del sujeto investigador de forma consciente. En ocasiones eso conlleva un riesgo, las fronteras que delimitan la vida de la investigación son borrosas y, en ese momento, tenemos el compromiso de afirmarnos, como sujetos investigadores, fundamentando con rotundidad la razón de nuestros actos.

Pues como argumenta Ellis, Adams y Stacy:

El trabajo de campo autoetnográfico permite que lo que vemos, oímos, pensamos y sentimos se convierta en parte del “campo”. Los autoetnógrafos pueden escribir sobre experiencias que suceden en contextos privados, como el dormitorio o el baño, o interacciones cotidianas cuando otras personas hacen comentarios ofensivos o sentimientos internos de disonancia o confusión. (...) el uso de la experiencia personal permite a los autoetnógrafos describir y registrar las formas en que se experimenta (...) en los entornos más mundanos, como cuando se compra en una tienda de comestibles o se enseña en un aula universitaria (p. Ej., Boylorn, 2011), o en las conversaciones cotidianas con los vecinos (por ejemplo, Ellis, 2009). (Ellis, Adam, Stacy, 2017, p. 4)

Los *textos vernaculares*, son instrumentos mediante los que crear datos que son procedentes de la herencia oral y de lo vivido, pues, en palabras de los autores los textos «describen momentos de la experiencia cotidiana que no se pueden capturar a través de métodos de investigación más tradicionales». (Ellis, Adam, Stacy, 2017, p. 4)

Del mismo modo que la imagen o el objeto artístico da cuenta de lo que no se puede desde otros campos (Barone y Eisner, 2012), los textos encuentran los resquicios en los que, de ningún otro modo, se conseguiría hacer visible la información originaria de las fuentes memorísticas experienciales y los relatos orales. Este es el sentido y la aplicabilidad de los *textos vernaculares* en esta investigación.

Espacios heredados. Autoetnografía. El uso de recursos autobiográficos y textos vernaculares

PARTE VI. ESPACIOS HEREDADOS



ANÁLISIS Y CONCEPTO
DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

*Un cajón vacío es inimaginable. Solo puede ser pensado.
Y para nosotros que tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce,
lo que se sueña antes de lo que se comprueba, todos los armarios están llenos*

Gaston Bachelard¹

Hasta el presente la gran mayoría de las investigaciones que se adscriben a esta modalidad de investigación utilizan el lenguaje verbal: relato corto, ensayo literario, crítica educativa y muy ocasionalmente el teatro y la poesía. En cualquier caso la ‘Investigación Educativa Basada en las Artes’ está abierta a otras modalidades artísticas, incluidas las artes visuales, la música, etc. aunque apenas se hayan explorado estos caminos. (Marín Viadel, 2005, p. 254)

Por otro lado,

Plantear un acercamiento a la cotidianidad como objeto de investigación histórica no resulta actualmente una total novedad (por ejemplo, Pérez Samper, 2002), aunque hasta hace pocos años (y en gran medida, todavía en la actualidad) el estudio de lo cotidiano, como escala temporal y en situaciones y acciones históricas específicas, era considerado un subproducto de la investigación histórica. (p. 144) (...) Sin lugar a dudas, esta consideración y, en muchos casos, la marcada ausencia de oficio historiográfico en el análisis y representación de la escala cotidiana de la historia tiene su razón de ser en su situación fuera de las dos grandes ontologías de la historiografía occidental de los siglos XIX y XX: la historia política y la historia de las estructuras. (González Marcén y Picazo Gurina, 2005, p.144)

¹ (Bachelard, G., 1975, p.30)

Sin duda, nos encontramos entre terrenos complejos, que ya en la pureza de su disciplina, es decir, sin basarse en consideraciones transdisciplinares, plantea sus propios problemas: desde el ámbito artístico, la urgencia de ejemplos demostrativos que definitivamente den lugar a la asimilación de los lenguajes artísticos no textuales, y, desde el campo antropológico, la necesidad de valorar y reconocer como valiosos los hechos cotidianos como objeto de investigación.

Este trabajo de investigación, plantea elaborar un análisis de la materialidad, una «arqueología de la vida cotidiana», abordada bajo una perspectiva arqueológica, con un fin etnográfico y un modo de representación de resultados artístico.

Si, como se ha comentado, cada campo aporta sus propios dilemas epistemológicos, está claro que la aspiración transdisciplinar de este proyecto de investigación, encontrará evidentes dificultades en su intento por verificar su hipótesis.

Quizá, esa ha sido la razón por la que ha surgido una sistematización metodológica propia; *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, que ha posibilitado la creación de un procedimiento a medida, cuyo propósito esencial es soslayar las dificultades que implica emprender una investigación de estas características.

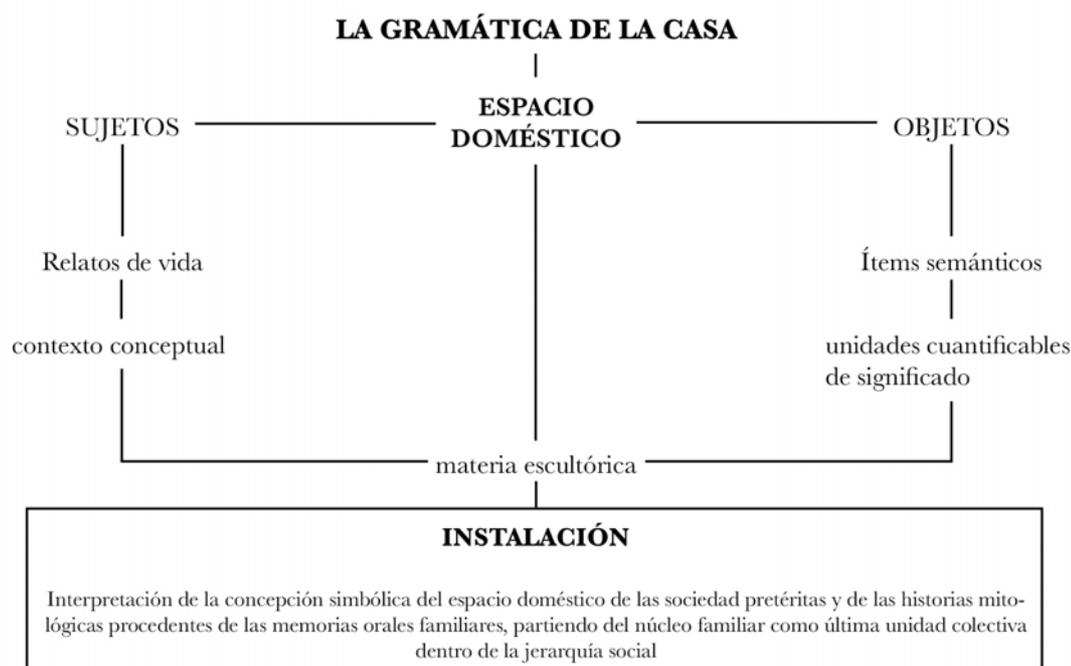
Este capítulo está dedicado a presentar los resultados obtenidos durante la prospección y excavación de los espacios abandonados familiares –los *cotos de caza*–. La implementación de este modelo metodológico y las distintas relaciones teórico-conceptuales y estéticas que definen el proceso de creación, nos inducen a hablar de, algo así como una «gramática de la casa», o, «gramática de los espacios».

En el mapa conceptual siguiente página pueden verse las relaciones condicionantes del proceso de creación artística y la interconexión que se genera entre el contexto –los espacios– y el objeto de estudio –los sujetos y los objetos–.

La Gramática de la Casa aborda la cotidianidad como objeto de estudio y se propone con el objetivo de comprender, metafóricamente, de qué modo se pueden recoger, en el objeto artístico, las referencias histórico-culturales de una sociedad, de qué modo el objeto significa o puede ser resignificado.

El eje central de esta teoría –si se le quiere llamar así– es la comprensión del espacio, o, de los espacios cotidianos, como estructuras gramaticales. El espacio es simbólico y contiene sus significados en dos elementos esenciales: los sujetos y los objetos.

Los sujetos revelan *relatos de vida* que aportan y delimitan el contexto conceptual de la posterior obra de arte. Por otro lado, los objetos –objetos personales encontrados en los espacios– funcionan como ítems semánticos; unidades cuantificables que significan y que son utilizados como material físico.



Varea, A. (2020) *La Gramática de la Casa*. Mapa conceptual.

Por tanto, tanto los relatos de vida que los sujetos implicados nos cuentan, cómo los objetos personales de su propiedad –de la propiedad de los sujetos– son utilizados como materia de creación artística.

El espacio cotidiano es un continente semántico en el que las sociedades desarrollan su vida cotidiana y donde se genera la propia historia de una comunidad. El espacio dado, el espacio doméstico, se muestra como una estructura gramatical construida socialmente, entendiéndose como explica Sánchez que, «las sociedades constituyen un espacio social sobre un referente físico por medio de sus experiencias cotidianas» (Hernández Pérez, 2007, p. 396).

Elaborar una *autoetnografía* o reconstruir un relato historicista de una sociedad implica tener que construir una nueva estructura gramatical. Implica la necesidad de crear un nuevo espacio donde situar los elementos que serán significados.

Durante décadas, los antropólogos han elaborado complejas etnografías discursivas o textuales, poniendo especial interés a las descripciones densas para que no se les «escapara»

ningún detalle, este propósito ha sido una lucha constante, y, también un fracaso constante, al demostrarse que objetivar una cultura era una tarea imposible que debía asumir un giro en sus objetivos hacia un panorama interpretativo. La arqueología, también ha tenido que integrar en sus estatutos epistemológicos una nueva concepción del tratamiento del patrimonio material, una concepción impuesta como en el caso de la antropología, por un giro interpretativo.

En este sentido, y tras los evidentes fracasos de los métodos discursivos y de los propósitos de objetivar la cultura, creo que no hay mejor medio de proponer un análisis del espacio que a través de la reconstrucción de un espacio metafórico.

De este modo, el problema «interpretativo» queda resuelto si se adopta una visión artística, puesto que el arte y sus procesos de creación se ha basado, desde su origen, en generar conocimientos con una función evocativa, metafórica y representativa, es su naturaleza misma, es su labor y su objetivo. Abordar el análisis de una sociedad desde una perspectiva interpretativa, lejos de ser un problema epistemológico en el campo artístico, es su propósito esencial, su modo de hacer las cosas. Porque como decía Flaubert «el arte de todas las mentiras es la menos falaz», pues asume su propósito de deformar la realidad. Estas son las razones por las que se plantea llevar a cabo un análisis del espacio, como se expone al inicio del capítulo, bajo una perspectiva arqueológica, con un fin etnográfico y un modo de representación de resultados artístico.

El formato de la *instalación* es el indicado, pues nos permite construir una nueva estructura gramatical, un nuevo espacio simbólico, que como argumenta Robert, (1996) propone un «espacio como manifestación o expresión de la sociedad». Permite generar un espacio de re-escenificación de la historia. Porque como expresa Tilley, los espacios son «creados, reproducidos y transformados en relación con los espacios anteriormente construidos». (Hernández Pérez, 2007; Tilley, 1994)

Se trata de hacer una interpretación de la concepción simbólica del espacio doméstico de las sociedades pretéritas y de las historias mitológicas procedentes de las memorias orales familiares, partiendo del núcleo familiar como última unidad colectiva dentro de la jerarquía social.

La *instalación* permite la re-escenificación de una nueva historia, de un discurso autoetnográfico basado en la metáfora del pasado, en definitiva, permite re-escenificar una mitología personal, cuyos esfuerzos se enfocan en comprender los eventos históricos y culturales de las sociedades que habitan esos espacios.

Si es cierto que atajar el problema del giro interpretativo desde un posicionamiento artístico resuelve, en cierta medida, ese problema, nos lleva a toparnos de bruces con otra

cuestión compleja, ¿cómo abordar lo social y comunitario desde lo particular? ¿es posible hablar de una cultura partiendo del ejemplo de un núcleo familiar?

El ser humano se ve atraído por los acontecimientos que entiendo son extraordinarios, en relación a parámetros establecidos por cierta concepción de la realidad. Aquello que se considera ordinario y trivial no es motivo de nuestra atención. En ese sentido y como argumenta el autor «se minimizan las posibilidades de reconocer como valiosos los acontecimientos cotidianos que tienen lugar en las múltiples prácticas sociales que dan vida a una cultura.» (González Marcén y Picazo Gurina, 2005; Certeau, 1999; Heller, 1998) Este hecho obstaculiza la generación de conocimiento que pone su interés en los fenómenos ordinarios de la vida cotidiana. Es necesario, por tanto, valorar la vida cotidiana como espacio propicio para la producción del conocimiento social a partir de lo individual, para poder examinar los significados que los personajes –sujetos de investigación– atribuyen a sus acciones, espacios y objetos, si se quiere elaborar un discurso etnográfico, o como es el caso, autoetnográfico.

Reconocer como valiosos los hechos cotidianos es esencial para analizar la cultura de una comunidad desde la singularidad de la vida cotidiana. Pero, ¿qué puede decirnos la singularidad de lo cotidiano sobre la pluralidad de lo social?

La autora, cita a Martínez Herrera quien argumenta sobre el tema que, «la individualidad da cuenta sólo hasta cierto punto de lo social; y, al mismo tiempo, lo social explica sólo en parte el acontecer individual.» (González Marcén y Picazo Gurina, 2005, Martínez Herrera, 2005).

Antagónicamente, otros autores contribuyen con una visión opuesta:

Salgueiro (1998) reconoce que la vida cotidiana puede funcionar como fermento de la historia, pues los cambios sociales, antes de que se instalen en el mundo macrosocial, se expresan en la vida cotidiana (...) es importante re-valorar las subjetividades que se expresan en la vida cotidiana, pues las mismas se construyen en el contexto de las interacciones sociales a través de las cuales cada persona socializa sus modos de vida y modos de pensamiento (Schwartz Lucas, 2000).

(...) Al valorar las subjetividades como expresiones de la vida cotidiana visualizamos el carácter histórico de ésta ya que “las actividades particulares contribuyen a procesos de producción y reproducción social” (Salgueiro, 1998, p. 35); es así como puede apreciarse que la vida cotidiana refleja y anticipa la historia social. (González Marcén y Picazo Gurina, 2005, p.5)

A su vez la autora afirma que:

Si le hacemos seguimiento a nuestras acciones sociales cotidianas, las caracterizamos, hacemos lecturas diacrónica y sincrónica de ellas, percibiremos tanto las pautas que las condicionan como las marcas que ellas dejan en nuestras trayectorias vitales,

tanto la personal como la que compartimos con nuestros semejantes; ello nos proporcionará información sobre cuya base podremos atribuirles nuevos significados (p.5) (...) Puede, entonces, afirmarse que el contexto en el que desenvolvemos nuestra vida cotidiana está cargado de particularidades y de subjetividades que son trascendentes aunque, a simple vista, ello no parezca así. En consecuencia, si nos sumergimos en ese contexto (...) podremos adentrarnos en los hechos y acontecimientos que marcan la actuación tanto de las personas, asumidas individualmente, como de las comunidades que ellas constituyen. Esta perspectiva, como lo indica Reynaga Obregón (2003), es eminentemente interpretativa y trata de penetrar en el mundo personal de los sujetos, buscando la objetivación de los significados que ellos le atribuyen a sus acciones y que sirven de soporte a las interpretaciones que hacen de la realidad que los circunda. (González Marcén y Picazo Gurina, 2005, pp.5-6)

Para concluir la argumentación, citaré la reflexión de Bertaux, que considera posible el estudio simultáneo de lo «lo socioestructural (como los modos de vida) y lo sociosimbólico (lo vivido, las actitudes, las representaciones y los valores individuales), como dos caras de una misma realidad.» (González Marcén y Picazo Gurina, 2005; Bertaux, 1999/1980). En la vida cotidiana, los sujetos «nos reproducimos a nosotros mismos y a nuestro mundo» (Heller, 1998, p. 27).

De lo que se trata, en este capítulo, es de determinar nuevas relaciones espaciales de los objetos que constituyen un antiguo espacio de relación, un cajón, un dormitorio, una casa, etc. Con el objetivo de mostrar, no la representación etnográfica más fiel a la realidad, sino la evocación a ese tiempo, a esa cultura, a su tradición...

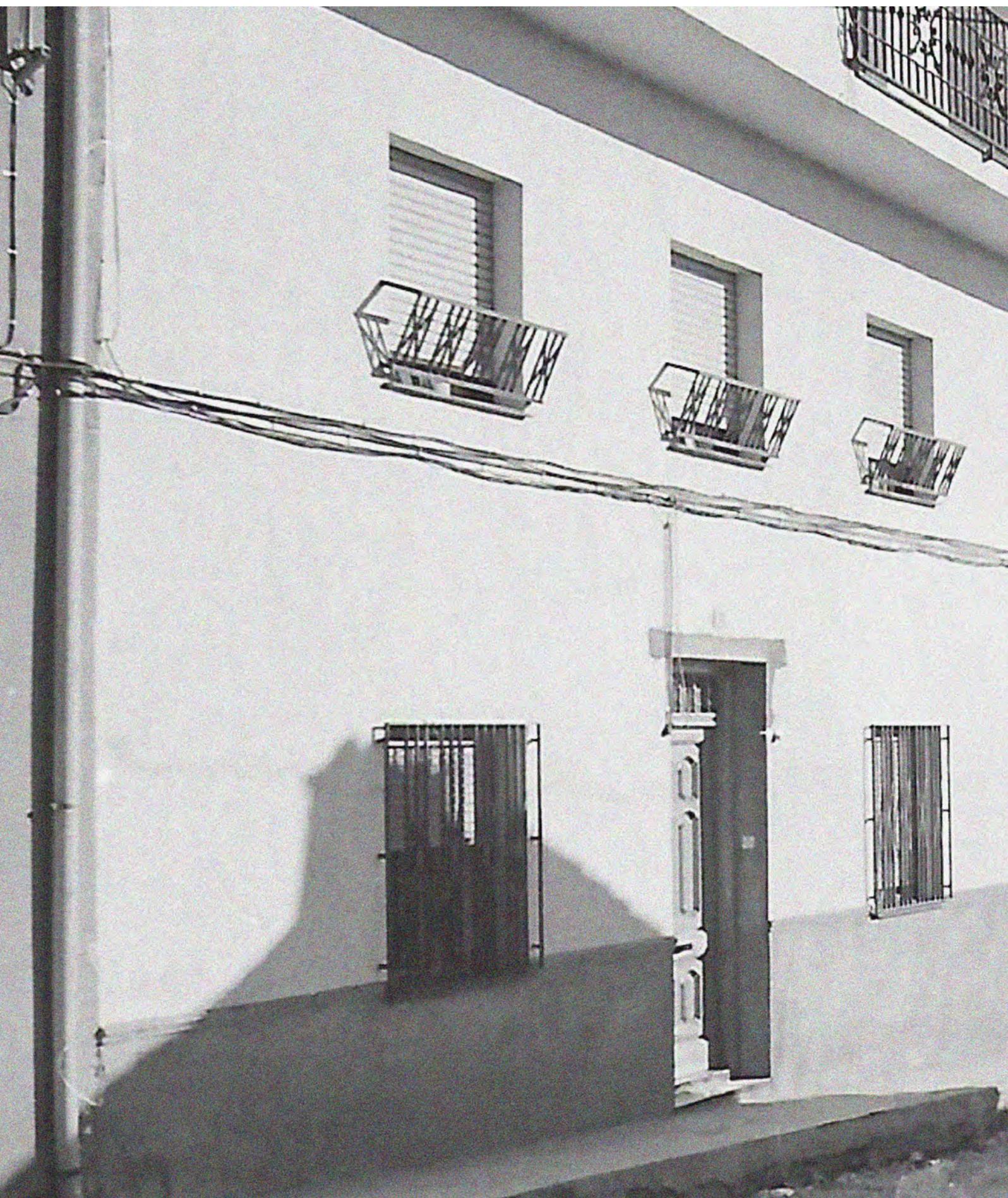
Espacios heredados

PARTE VI. ESPACIOS HEREDADOS



CAPÍTULO 8

LOS CAJONES DE MAGDALENA









Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



1. La Abuela Vieja, la hermana Malandrana y la hermana Felipa: los garbanzos de mi infancia.

Durante años dormí en un colchón de lana. Cuando se hacía de noche mi abuelo hundía a puñetazos un hueco en el colchón, donde me colocaba y decía: «aupa el pajarete».

Normalmente el sueño se rompía a primera hora de la mañana con el ruido de los escobazos en la calle. Aquello era una auténtica competición, las viejas de mi barrio salían a la calle con la primera luz del día y, entonces, comenzaba el escándalo: ya era de día.

La acción era exacta: barrer la puerta, sacudir el felpudo contra la arista de la esquina de la casa y chapotear agua del cubo al asfalto; primero, lentamente y después, supongo que por la pérdida de paciencia, directamente lanzando al aire el agua que quedaba dentro del cubo.

**La hermana Felipa.*

Ella era la más vieja del barrio, vivía en la casa colindante a la nuestra. Cuando las demás viejas salían por la mañana, su puerta relucía como brillantina y el felpudo, perfectamente colocado, ya estaba secándose al sol.

Cuando yo tenía seis años, ambas éramos de la misma estatura. Fue impactante verla menguar hasta que desapareció.

La hermana Felipa era algo así como la emisaria del barrio, aquello realmente era un misterio, ¿cómo era posible que siempre fuera la primera en saber si pasaba algo extraordinario?. Además, era la encargada, casi por derecho divino, de la difusión de la noticia.

Aquella mañana, mientras estaba en la cama, escuché las escobas y el agua golpear el suelo, también escuché como las mujeres se unían en una conversación y cómo el tono implicaba lamentos: pasaba algo «extraordinario».

Mi abuela entró en la casa, eran aproximadamente las ocho y media de la mañana, y aunque yo normalmente ya estaría levantada, esa mañana me quedé despierta sobre mi colchón de lana. Mi abuela entró en la habitación, se sentó junto a la cama y me dijo: «Ana la yaya María se ha muerto».

**La hermana Malandrana*

De la hermana Malandrana no recuerdo casi nada, no tengo una imagen clara de cómo era físicamente, pero sí recuerdo el tremendo escalón abullonado que había para entrar a su casa. Ella vivía en frente, y yo a veces cruzaba la calle sólo para que me diera algo de merendar.

Pero, sin duda, lo que más me gustaba era que ella cruzara la calle hasta mi. Mi abuela decía que me quería tanto porque solo tenía un hijo soltero con barba. A mi me daba igual.

Cuando sonaba el timbre y era ella, yo ya sabía que traía algo para mí. Fue emocionante.

Así que, cuando la hermana Malandrana murió, dejó en herencia la casa de enfrente a su hijo soltero con barba y yo, sólo fui consciente con los años de la herencia que ella me había cedido. Durante años, en cada una de sus visitas, me regalaba un plato metálico en miniatura; unas veces tenía flores rojas, otras rombos verdes. Los platos de la hermana Malandrana fueron mi primer ajuar.

**La Abuela Vieja*

Mi Abuela Vieja fue un personaje de mi infancia que existió por semanas. La semana que mi abuela Magdalena y mi tía Manuela «les tocaba» cuidarla, comenzaba a existir, era una existencia errante.

Ella parió diez hijos y le quedaron siete, el segundo llamado Juan era mi abuelo. Tenía la piel tan desgastada y frágil que debías tocarla con cuidado para no hacerle moretones, era suave y tremendamente arrugada.

En algún momento de sus ciento tres años, su columna comenzó a arrugarse igual que sus manos y casi llegó a tocarse el pecho con la punta de la nariz. Sin embargo, era una mujer asombrosamente activa.

Llevaba consigo, como un apéndice, una bolsa de farmacia con hilos y agujas. La Abuela Vieja tricotaba durante todo el día...

Su imagen era tenebrosa: alpargates negros, falda negra, medias negras, camisa negra, jersey negro y toca negra. Lo único que contrastaba con el negro, era su soguilla de pelo blanco que llegaba hasta el final de su espalda, pero que llevaba recogida en un moño y, por supuesto, cubierta con un pañuelo negro.

Era una abuela oculta y, literalmente, cubrió toda la casa con sus tejidos, la tele, las mesas, las ventanas, absolutamente todo estaba protegido por los tejidos de ganchillo de la Abuela Vieja.

Pegada a mi abuela siempre estaba, como su segundo apéndice, «La Tía Laura». A ella también la recuerdo recubierta, pero no con la suavidad de un tejido sino con un amasijo de hierros que la mantenían postrada

y que dejaban asomar unos pies miniaturizados e inmóviles.

La Tía Laura era para mí una construcción titánica.

**Los garbanzos de mi infancia*

En este escenario, a penas sin referencias de personas de mi edad, mi abuela se las ingenio para mantenerme entretenida.

Las tardes de mi infancia duraban cien años; cien años mi abuela planchaba y cien años planchaba yo con mi plancha de juguete. Todos los días mi abuela cocinaba y todos los días yo cocinaba con mis cacharros de juguete y mis platos metálicos en miniatura.

Esa tarde, no quería imitar más a mi abuela y su contraataque para mantenerme entretenida fue sacar un paquete de garbanzos. Decía que íbamos a hacer una muñeca nueva, yo pensé que estaba loca. Ella me enseñó a mirar cada garbanzo y me hizo imaginar que eran caras de mujeres. Las manos, de pronto, se me llenaron de centenares de rostros de mujeres decapitadas. Sacó la caja de coser, recortó un pedazo de tela grisácea y envolvió el garbanzo, dió dos puntadas y con un lápiz marcamos los ojos.

Cuando mi abuela me entregó la muñeca, inevitablemente me di cuenta de que aquella muñeca eran todas las mujeres viejas que conocía.

Recuerdo que le dije: «es como la Abuela Vieja» pero mi abuela me dijo «no, es una monja».

Aunque la respuesta fue rotunda, yo ya tenía a mi Abuela Vieja en miniatura, como tenía la plancha y como tenía los platos y pude montar lo que fue el primer escenario de ficción de mi vida, un lugar de juego, pero, sobre todo, un lugar de ensayo y aprendizaje donde mimetizar la realidad. Esa tarde y la creación de ese objeto fue el detonante que ha condicionado hasta hoy mi propia producción artística y sin duda la perspectiva de esta investigación.



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

2. TEORÍA DEL DUELO: EL OBJETO COMO METONIMIA DEL CUERPO AUSENTE.

*Para hallarme en condiciones de penetrar en los secretos de la vida tuve que comenzar por introducirme en el estadio de la muerte (...).
Tuve también que investigar en la descomposición natural y los procesos de corrupción del cuerpo humano tras el fallecimiento (...).
Los cuerpos privados de vida, que tras haber poseído fuerza y belleza, eran ya parte de los gusanos (...)*

Mary Selley¹

Teoría del duelo, es el nombre que se da a los fundamentos teóricos bajo los que se justifica esta primera producción artística. Se trata de un discurso dramático, influenciado por referentes como Marian López Cao o Elizaberta López Pérez –con las cuales tuve la oportunidad de coincidir y charlar ese mismo año–, y está caracterizado por la reflexión poética próxima a los planteamientos del psicoanálisis. Además, Elizaberta, doctora y profesora de escultura en la Universidad de Granada, fue quien tutorizó el inicio de este proyecto.

El detonante del que surge este proyecto de investigación responde a un dilema vital que el ser humano ha abordado infinidad de veces en todos los campos de conocimiento: la muerte: ¿qué deja tras de sí la ausencia? ¿qué es lo que queda de un cuerpo cuando – como decía Mary Selley– «es ya parte de los gusanos»?

¹ (Selley, M., 1991, pp. 77-78).

La tesis de este trabajo se focaliza en indagar sobre cómo se construyen los significados individuales –acerca de la realidad circundante– y cómo estos significados finalmente son codificados a través del lenguaje para ser entendidos socialmente.

En el caso que nos ocupa, la aspiración era responder a la cuestión ¿qué es lo que queda tras la ausencia de un cuerpo? y ¿de qué modo sería posible representarla mediante los lenguajes artísticos?. La cuestión hipotética de partida era: ¿de qué modo puede representarse el *cuerpo ausente*² en la obra de arte? Y, la conclusión sintética: mediante la retórica del lenguaje visual, considerando al objeto artístico como metonimia del *cuerpo ausente*.

El mapa conceptual [p. 328/329] presenta una síntesis de las conjunciones conceptuales que se ven implicadas en esta investigación: por un lado, se expone cómo es posible que las construcciones simbólicas individuales se codifiquen a través del lenguaje para posibilitar la comunicación social y, por otro lado, se matiza qué es el fenómeno transicional y cuál es su implicación en el proceso de codificación de la obra de arte.

Atendiendo a la primera cuestión, la tesis plantea una relación entre los procesos de funcionamiento del inconsciente –donde se crean los significados individuales– y el lenguaje –donde los significados son codificados– y cómo esta relación permite, a través de la retórica y su función representativa, re-construir el significado del *cuerpo ausente* en la obra de arte.

Los avances lingüísticos de Saussure (1985) y su lingüística estructuralista, concibe el lenguaje como un sistema de signos, sus estudios tuvieron gran influencia y fueron desarrollados por el movimiento del formalismo ruso³, que intentó formular un estatuto científico de la literatura.

La formalización de los términos literarios y de su concepción como signos, conformaron la lingüística moderna y dieron pie a extrapolar conceptos propios del campo literario a otros campos de estudio. Así mismo, la influencia del estructuralismo dejó paso a la antropología estructuralista de la mano de Leví Strauss (1908-2009). Esta corriente teórica, propia de la antropología, sostenía que los fenómenos sociales pueden ser abordados como sistemas de signos y símbolos tratando los hechos como significaciones.

De este modo, se comienza a relacionar la lingüística con el pensamiento social y la cultura. De ello surgirán tendencias que analizan el lenguaje desde perspectivas psicológicas, sociológicas y psicoanalíticas, campo de especial interés para el desarrollo de este capítulo.

2 Cuerpo ausente: Término clave referido a nombrar la dicotomía del cuerpo, por un lado, como cuerpo biológico y por otro lado, como corporeidad simbólica.

3 Formalismo ruso: fue un movimiento intelectual que marcó el nacimiento de la teoría y la crítica literaria como disciplinas autónomas e influyó los estudios lingüísticos, entre otros. El formalismo ruso, se dio durante la 1ª Guerra Mundial en Rusia. Este movimiento intentó formular un estatuto científico de la literatura.

En ese sentido, pensadores de otros campos comenzaron a formular teorías relacionales entre la lingüística y el psicoanálisis.

Heinrich Lausberg (1980), filólogo alemán experto en retórica, argumenta que la retórica trabaja con dos tipos de relaciones: la *relación de semejanza* y la *relación de contigüidad*. Estos dos tipos de relaciones se encuentran ejemplificados en las figuras de la *metáfora* y la *metonimia* respectivamente.

El autor (1980) define la figura de la *metáfora* como un fenómeno de sustitución, que sustituye los significados; se sustituye un sentido literal por uno figurado, donde ambas expresiones comparten una relación de semejanzas.

Sobre la *metonimia* explica, cómo afecta a los límites del contenido conceptual de un elemento léxico en un desplazamiento sustentado por una relación de cercanía o inmediatez de algo a otra cosa. La *metonimia* consiste en un desplazamiento del significado de un término a otro, estableciendo una relación de contigüidad.

El autor (1980) especifica que la diferencia entre una y otra figura retórica es compleja y está determinada porque, en el caso de la *metonimia*, esta «sale del plano del contenido y pasa al de los objetos de la realidad.»

Por otro lado y, como se exponía anteriormente, pensadores de campos epistemológicos como el psicoanálisis comienzan a relacionar sus teorías con la lingüística. Es el caso de Lacan (2001), quien toma la teoría de los procesos de funcionamiento inconscientes propuestos por Freud (1900) y los relaciona con las figuras retóricas de la *metáfora* y la *metonimia*.

A las que añado, las funciones de *semejanza* y *contigüidad* que operan en la retórica y que son herederas de los estatutos lingüísticos de Lausberg (1980), con el objetivo de comprender la complejidad de relaciones que hay en el proceso de codificación del significado del objeto artístico.

De tal modo que se establece una analogía entre la teoría de los procesos de funcionamiento del inconsciente propuestos por Freud (1900) y las figuras retóricas de la *metáfora* y *metonimia* –analogía primigenia expuesta por Lacan (2001)–, con las funciones de semejanza y contigüidad aportadas por la lingüística estructuralista.

Los primeros estudios sobre el funcionamiento del inconsciente fueron realizados por Sigmund Freud (1900) y, aunque la crítica y los evidentes avances en psicología y psicoanálisis cuestionan fundamentalmente algunas de las perspectivas del autor, no se puede obviar la notable influencia y la aportación que sus estudios supusieron en el campo de conocimiento al que se adscribe.

Los conceptos *condensación* y *desplazamiento* aparecen, por primera vez, en su obra *La interpretación de los sueños* (1900), donde estos términos eran considerados los mecanismos fundamentales mediante los que se efectúa el «trabajo del sueño» (...) posteriormente, Freud introdujo estos elementos en el análisis del funcionamiento del inconsciente, haciéndolos partícipes en las formas de operar del mismo.

La *condensación*, según Freud (1900), sería el mecanismo que concreta mentalmente varias representaciones de un solo elemento. Los elementos que representa son las pulsiones y deseos del sujeto, que quedan estructuradas dentro del pensamiento latente. Este proceso se lleva a cabo en la zona del pensamiento latente. Es posible, que en mi propio pensamiento, atribuyera distintas representaciones de lo que para mí significa el *Cuerpo Ausente*. La condensación de esas representaciones es consecuencia de las pulsiones de mi propio deseo de recuperar lo perdido.

En cuanto al *desplazamiento*, Freud (1900) argumenta, que en lugar de mostrar la representación que simboliza aquello que se desea satisfacer, toma otra representación para sustituir el deseo: se usa una representación en lugar de otra, manteniendo el significado. Este proceso posee una función defensiva, así la censura cumple un cometido de «defensa endopsíquica», reprimiendo alguna de las representaciones.

Lacan, retoma las funciones de *condensación* y *desplazamiento* vinculadas a los procesos de funcionamiento del inconsciente y argumenta que estas están íntimamente ligadas con las figuras de la *metáfora* y la *metonimia* que se ven representadas en su relación con el lenguaje. El autor sostiene que el inconsciente está estructurado como el lenguaje.

De tal modo que, la *condensación* es el proceso mediante el cual se condensan diferentes significados de un mismo elemento que sólo pueden ser representados a través del lenguaje, y en este caso de la *metáfora*: «cuerpo privado de vida» en lugar de «cadáver» siguiendo las palabras de Mary Selley.

Sin embargo, el *desplazamiento* transfiere el significado de una representación a otra, al igual que la *metonimia* otorga el significado de una cosa a otra: «el cuerpo de Cristo» por «la Hostia del Santo Sacramento».

En este sentido, la *imagen del cuerpo ausente* –la imagen simbólica individual, que es un elemento estructural abstracto e inconsciente– sólo puede hacerse consciente a través de su relación con el lenguaje, es decir, mediante su representación, en este caso, a través del lenguaje visual en el objeto artístico.

El *Cuerpo Ausente* –lo que queda de él tras la muerte: el recuerdo simbólico del sujeto– es representado en el objeto artístico como una *metonimia*. El objeto es codificado en un pro-

ceso de desplazamiento que establece una *relación de contigüidad* que surge de una cadena asociativa de significados fundados en las estructuras del lenguaje, dando continuidad y preservando la *imagen simbólica* del *cuerpo ausente* en la obra de arte.

Como expresaba entonces, el contenido simbólico de la herencia personal es deslizado hacia el objeto de arte, en un intento por recuperar aquello que se considera perdido. Quizá, el proceso de creación sea el medio por el cual fabrico un contenedor para recoger la *imagen simbólica*, la herencia del *cuerpo ausente*, en mi fracaso constante, de devolverle un cuerpo que habitar.

Gran parte de mi infancia la pasé tocando una gasa blanca. La gasa o «nana» –como la llamaba– era mi juguete predilecto. Allá donde yo iba me acompañaba. Ese objeto tenía su propio modo de ser transportado: seguía mis pasos arrastrándose por el suelo.

Con el tiempo he supuesto, que no era un objeto lúdico simplemente, sino que era un juguete trascendental.

Era un objeto controvertido capaz de originar las guerras mundiales de mi infancia. La autoridad materna y la lavadora vs. una niña de tres años y un trozo de tela sucio.

Recuerdo la violencia cotidiana de esos eventos como significativos conflictos bélicos. Mi abuela era muchas cosas, dependía del día y la situación circunstancial, pero cuando decidía hacer la colada y arrebatarme la gasa, era el sujeto y destino de mi odio.

Las historias en relación a este objeto se alojaron en alguna parte de mi memoria cerca del olvido. Siempre había pensado que el juego que implicaba ese objeto consistía, simplemente, en arrastrar la tela por el suelo y recoger la suciedad que encontraba a mi paso. –Entonces, veía la posibilidad de reflexionar acerca del dibujo insalubre que la suciedad, que quedaba impregnada en el tejido, dejaba como testigo de mis primeros pasos hacia la independencia–.

Pero mi hermano me recordó hace tiempo, que inventé varios juegos sistematizados bajo algunas normas concretas. El nombre de los juegos era: Pico Matao y Dedo al Candil.

La sofisticación de los juegos era limitada, ambos estaban orientados a acariararme con el trapo, pero me parecieron interesantes los títulos de los juegos –que posteriormente analicé en una relación entre la acción de jugar y comer–. La «nana» no sólo fue mi consola analógica, fue mi primera creación conceptual.

Para llegar a entender porqué ese trapo fue mi primera creación conceptual es necesario introducir la segunda teoría que forma parte de la fundamentación de esta producción artística.

La última parte de este proyecto, se titula *Procesos transicionales: reemplazar al Cuerpo*. Esta parte está dedicada a exponer en qué consiste el *fenómeno transicional* y cuál es su implicación en el proceso de codificación de la obra de arte.

Donald Winnicott (1997) en su obra *Realidad y Juego*, habla de cómo el infante aprende a relacionarse con la realidad del mundo que lo rodea. El autor afirma (1997), que cuando el bebé es, como diría Heidegger, «arrojado a la existencia» no tiene conciencia de individuo, es decir, cree que él y el mundo son la misma cosa.

En ese sentido, el bebé comienza a tener consciencia de su individualidad corporal sobre los seis meses aproximadamente. En ese momento, se inicia un proceso de separación corporal, que se desarrolla en la subjetividad inconsciente del infante, y que culmina en su consciencia como individuo corporalmente independiente.

El proceso de separación entre la corporeidad del infante y el mundo y, en última instancia, entre la corporeidad del infante con la madre, es llamado por Winnicott (1997) *proceso transicional*.

El autor argumenta que el infante tiene la necesidad de vincularse a un objeto para facilitar el proceso de separación con la figura materna⁴. En ese sentido, podríamos asumir que la capacidad creativa del individuo comienza a desarrollarse desde el inicio de su propia existencia, en una relación fundada entre el infante y la figura materna.

En el *proceso transicional* el infante codifica al objeto simbólicamente atribuyéndole el significado que para él tiene la figura materna, esto se ve reflejado en un proceso de sustitución o desplazamiento del significado del *cuerpo materno* al objeto –al que el autor denomina *objeto transicional*– y que pasa a representar al *cuerpo materno*. Es, en esta transición, en la que el infante se hace consciente de su presencia individual en el mundo y de la independencia de su corporalidad.

Los *objetos transicionales* son la primera posesión del infante y establecen la primera relación entre la realidad interior inconsciente y la realidad compartida –exterior–. Lo que le hace comprender, qué es lo que pertenece a su propia unidad corporal y qué es perteneciente a lo externo. A lo que Winnicott se refiere como «no-yo» u «objeto que-no-es-yo».

El autor comprende que el sujeto contiene una realidad interior y una realidad exterior. Además de estos dos campos perceptivos, afirma que existe una tercera zona a la que llama *zona intermedia* de experiencia. En la *zona intermedia* es donde se encontraría ubicado el objeto y fenómenos transicionales, además de ser la zona donde se desarrolla la creatividad y el juego, es la dimensión mental donde el sujeto constituye su experiencia vital

⁴ Figura materna: aquella persona que sea identificada por el infante como figura materna, no necesariamente la madre biológica.

y donde se siente seguro, ya que en la zona intermedia el sujeto es libre y no puede ser atacado, según la tesis del autor.

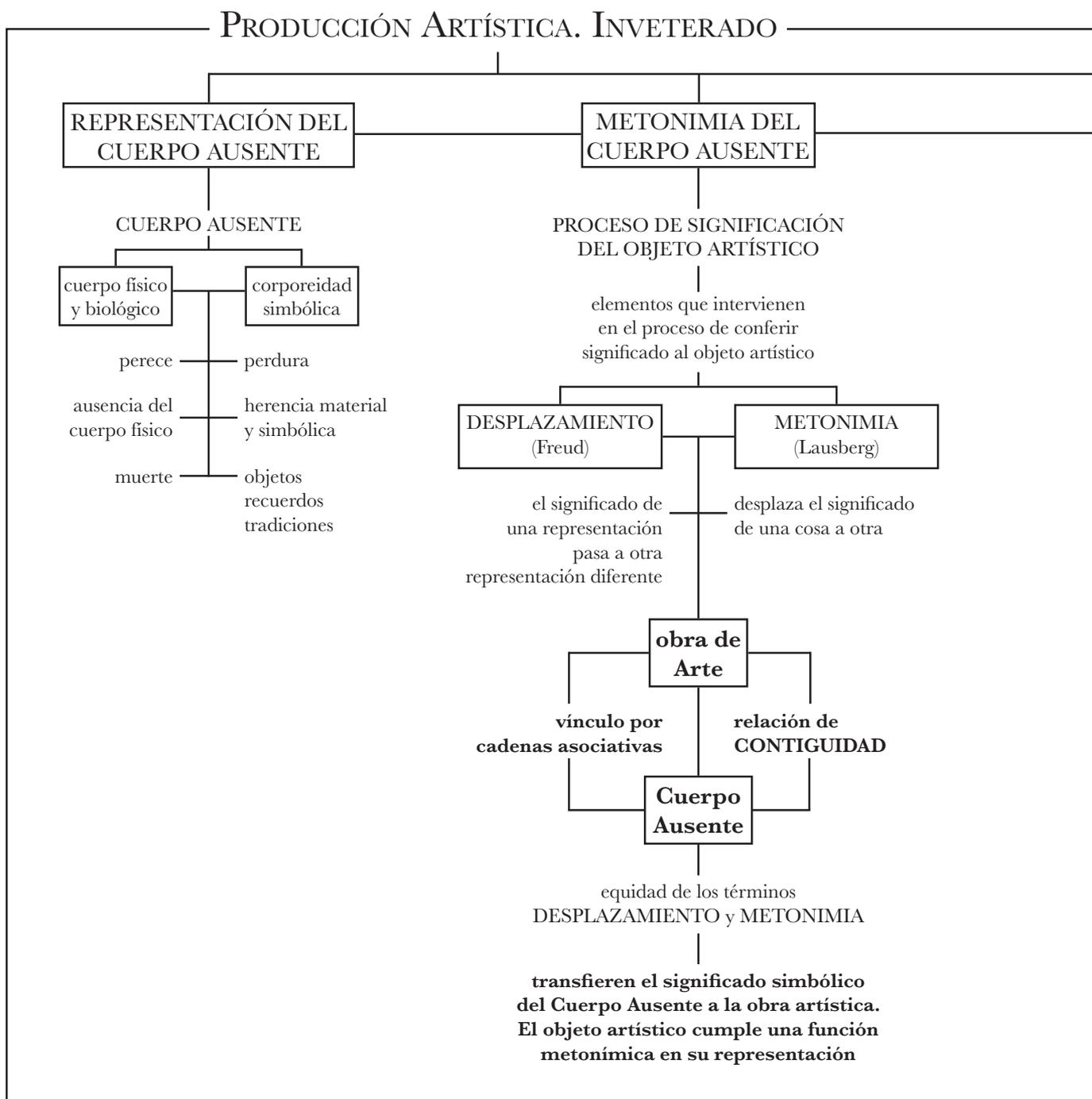
En ese sentido, podemos pensar en la posibilidad de que el *objeto transicional* es la primera creación conceptual del ser humano, la primera unidad objetual a la que significamos. La gasa o «nana» posiblemente fue el *objeto transicional* de mi infancia.

Pero, es más, en consonancia con la teoría de Winnicott (1997), en el adulto también se da la necesidad de hacer frente a *procesos transicionales* de separación y aceptación de la realidad, en ese aspecto podemos decir que el *fenómeno transicional* aparece y se extrapola a distintos campos de interés como lo son las artes, la religión, etc.

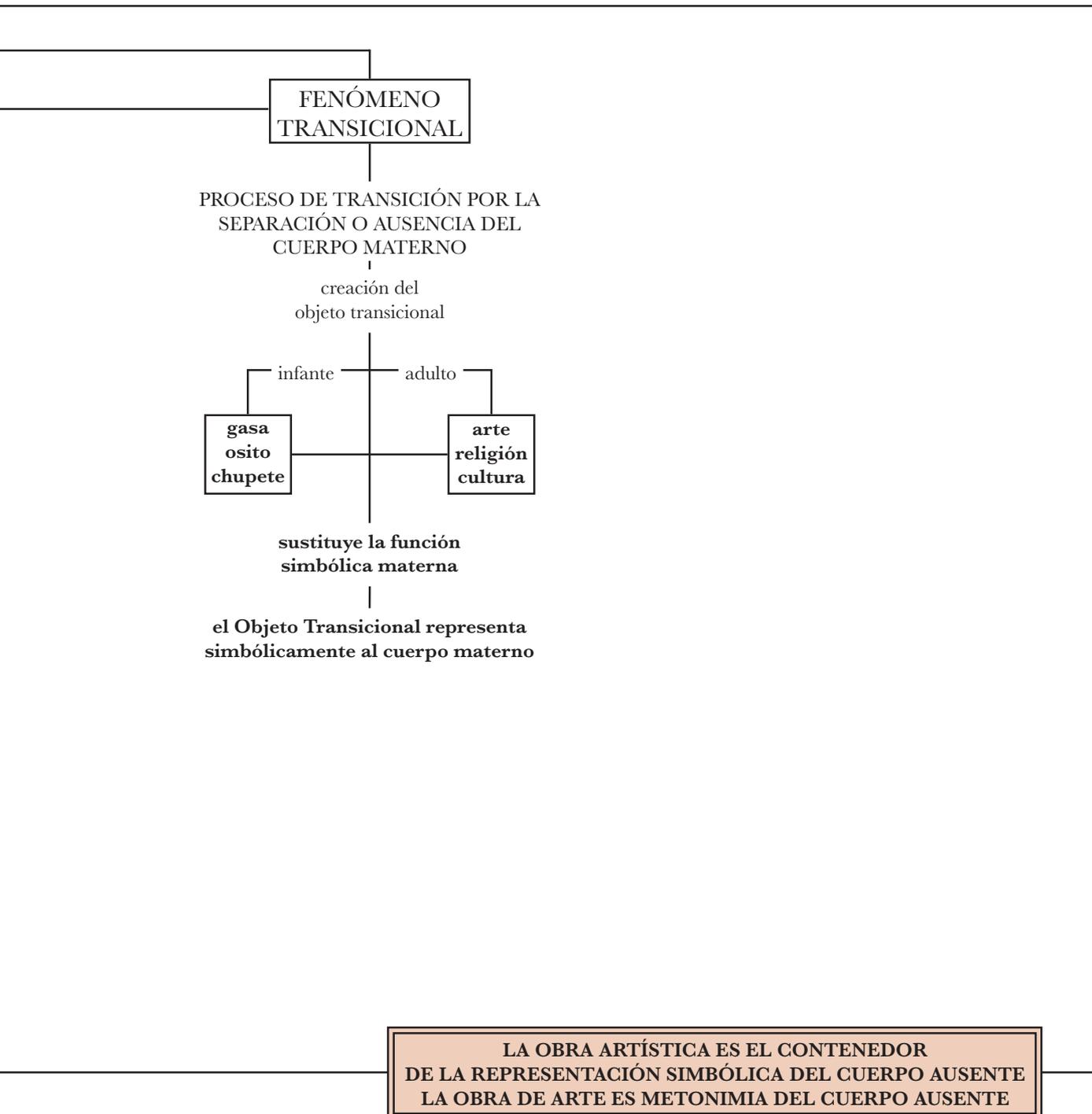
En el caso concreto de la pérdida de un ser querido, la ausencia que presenta la muerte puede ser un proceso de separación, y en el intento de asimilar la ausencia, es posible que el individuo adulto busque o cree un objeto que le permita surcar el periodo transicional del duelo, pudiendo aparecer de nuevo el *fenómeno transicional* a través de prácticas como el arte o el recogimiento de la religión, por ejemplo. Las obras producidas son *objetos transicionales* que permiten la elaboración del duelo generado por la pérdida.

Ahora entiendo porqué lavar la gasa implicaba connotaciones belicistas: Puede que el niño haya encontrado algún objeto blando, o de otra clase, y lo use, y entonces se convierta en lo que yo llamo objeto transicional. Este objeto sigue siendo importante. Los padres llegan a conocer su valor y lo llevan consigo cuando viajan. La madre permite que se ensucie y también que tenga mal olor, pues sabe que si lo lava provoca una ruptura en la continuidad de la experiencia del bebé, que puede destruir la significación y el valor del objeto para este. (Winnicott, 1997, p.21)

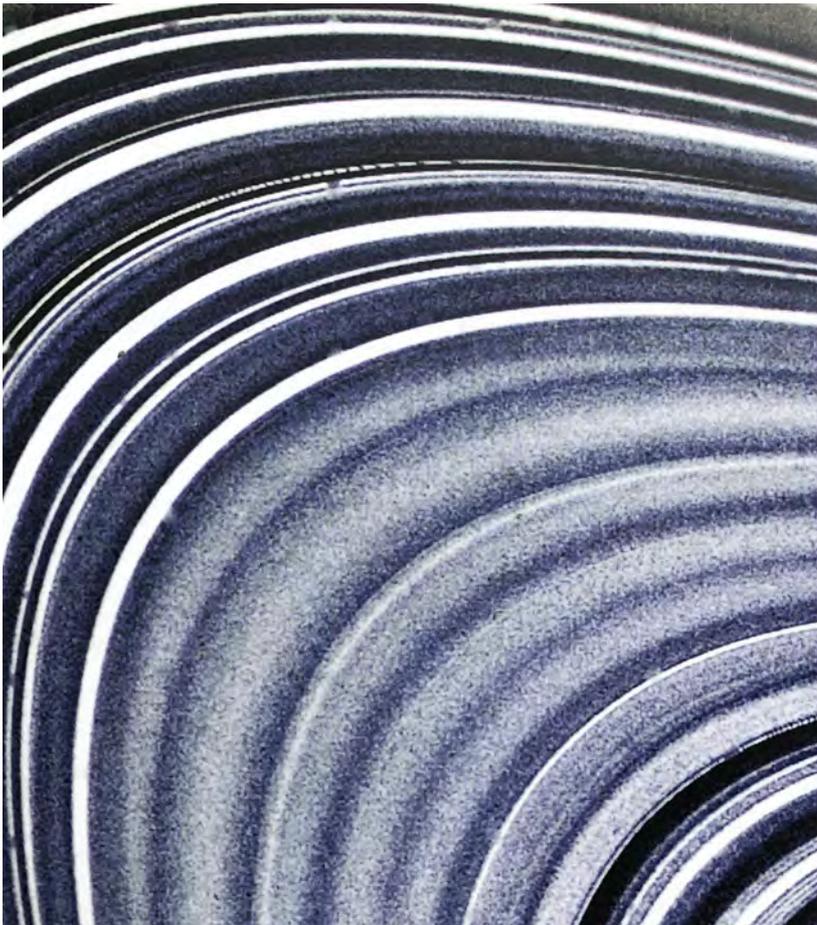
Supongo que mi abuela no era una de esas madres que lee a Winnicott, ella no sabía que el programa 7 de la lavadora provocaba, literalmente, «una ruptura en la continuidad de la experiencia del bebé, que puede destruir la significación y el valor del objeto para este», sólo sabía de mis lágrimas por ver cómo eran detonados mis dedicados esfuerzos de codificar en aquel trapo la evidencia de una ausencia.



Varea, A. (2020) *Planteamiento del proyecto Los Cajones*. Mapa conceptual.



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Punto de inflexión

BB. AA. PROMOCIÓN 2016

EXPOSICIÓN UN PUNTO DE INFLEXIÓN

Del 15 de julio al 2 de octubre 2016
Sala de Exposiciones del Palacio de los Condes de Gábia.
Granada

Espacios heredados. Los cajones de Magdalena



EXPOSICIÓN UN PUNTO DE INFLEXIÓN

Del 15 de julio al 2 de octubre 2016
Sala de Exposiciones del Palacio de los Condes de Gábia.
Granada

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

3. INVETERADO: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

El origen de esta primera producción artística se contextualiza en *Los Cajones* de la casa de Magdalena y se origina en la eventualidad de una muerte. Ese hecho me hace consciente del patrimonio material e inmaterial que heredo, y, de algún modo, me empuja a trabajar por primera vez, con las historias y los objetos de otros.

La elaboración de las piezas que se presentan han sido expuestas casi al completo –exceptuando la pieza *Esmotar Habillas*– que nunca llegó a ser expuesta.

Las obras se mostraron en dos exposiciones: por un lado, la obra *Inveterado* formó parte de una exposición colectiva titulada *Punto de inflexión. Promoción de BB.AA. 2016* celebrada del 15 de julio hasta el 2 de octubre de 2016 en la Sala Alta del Centro de Arte del Palacio de los Condes de Gabia, y por otro lado, las piezas *Comiendo No se Habla, Pico Matao, Dedo al Candil y Carne* se expusieron en una exposición individual titulada *Gasa y Piel. Tejidos del juego*, dentro del programa expositivo Circuitos 2016, organizado por la Universidad de Granada, del 2 al 28 de Julio de 2016 en El Peso de la Harina, en Granada.

Se trata de una producción multidisciplinar que aúna un conjunto de obras de distintas naturalezas como la performance, la fotografía y la instalación, todas ellas acogidas bajo un formato predominantemente tridimensional, y en ocasiones escultórico.

Esta selección está compuesta por seis obras tituladas: *Inveterado, Esmotar Habillas, Comiendo No se Habla, Pico Matao, Dedo al Candil y Carne*.

Inveterado [p. 339] es el título de una de las obras instalativas clave de esta investigación. Esta *instalación* es clave por dos motivos fundamentales: primero, por ser la obra inaugural de mi producción artística en formato de *instalación* y, segundo, por integrar lo que posteriormente se ha sistematizado en un paradigma metodológico propio: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*.

La tradición del luto y el duelo son los ejes conceptuales de esta obra. La obra se compone de más de trescientas ochenta figuras-garbanzo, un tejido hecho a mano de friselina y un cajón donde se guardan dos trenzas de pelo que pertenecieron a mi madre. El color negro es predominante en referencia a la «Pragmática de Luto y Cera» (1502), que como se explicaba en el capítulo dedicado a *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, fue el color oficial de los eventos relacionados con la muerte después de la instauración de dicha ley.

En el fotoensayo [p. 336/337] se evidencian las referencias estéticas y formales entre el objeto artístico y los sujetos de estudio. En él se puede ver: a la izquierda, una imagen del producto artístico y a la derecha, una fotografía de la Abuela Vieja —antes referida en el texto que abre el capítulo—

Las obras de este periodo se caracterizan por la austeridad estética y la ausencia de saturación en los colores. Su lenguaje es sencillo y sintético y sus técnicas, en la mayoría de los casos, no son elaboradas. Son obras que pertenecen a un momento de creación experimental en busca de una concreción más sólida a nivel estilístico. Piezas que se caracterizan por la inmadurez estética que culmina en la creación de la obra *Inveterado*, en la que se atisba la dirección y el rumbo de la producción de esta investigación.

Además de las referencias estéticas, en el proceso creativo se toman referencias procedentes de los emblemas del lenguaje —«los dichos»— o de las prácticas tradicionales de las labores cotidianas, en relación a la tarea de «alimentar». Este, es el caso de las obras *Comiendo No se Habla* y *Esmotar Habillas*.

Comiendo No se Habla [p. 355] conceptualmente gira entorno a «autoridad matriarcal» y en un sentido metafórico a «aquello que debemos tragarnos sin rechistar». Está inspirada en reflexiones acerca de cómo el papel de la mujer históricamente ha estado vinculado a alimentar —algo imprescindible para la supervivencia del ser humano— y, en cómo la mujer, aunque ha desempeñado una tarea fundamental en la sociedad, sigue siendo objeto de opresión social.

Es una obra instalativa que consta de cinco piezas: un plato metálico y cuatro platos de papel —extraídos del molde del primero—. Los platos de papel están bordados y dibujados con inscripciones que remiten a una conversación postal entre Magdalena y María —su hermana—.

Esmotar Habillas [p. 349] es una performance que fue video-documentada. El video, posteriormente, se utilizó para realizar una *instalación* compuesta por un cuenco metálico –el mismo que se utiliza en la acción– lleno de habillas cerámicas. El cuenco estaba colocado voladizo en una pared donde se proyectaba el video de la performance.

La acción consistía, literalmente, en expurgar un saco de habillas separando las impurezas del alimento. Alrededor de las labores cotidianas, las mujeres de mi familia –e históricamente en otras culturas– generan un espacio conversacional propio, un lugar de reunión. Estos lugares de encuentro laborales, se convierten en espacios de transferencia oral de los conocimientos adquiridos generacionalmente. La acción metaforiza sobre la ética cultural, sobre lo que está bien o mal en relación a los estándares sociales: la separación de las impurezas de lo que sí se puede comer.

Carne [p. 369] es una pieza elaborada con medias que fueron encontradas en los armarios de Magdalena. El conjunto lo forman un total de once piezas. Las medias encoladas se utilizan como soporte pictórico y están intervenidas con cuentas metálicas bordadas y tinta. Sus formas son una evocación al cuerpo femenino.

Por último, *Pico Matao* [p. 361] y *Dedo al Candil* [p. 365] son dos piezas fotográficas. Cada pieza muestra una serie secuencial de la acción interpretativa de los juegos de mi infancia, elaborados con la gasa o «nana» como *objeto transicional*.

Cada serie está compuesta de un total de quince fotografías que describen la acción secuencialmente. Las fotografías fueron realizadas por Alicia Arias-Camisón Coello en 2016.

Estas primeras piezas han marcado la definición de un estilo y de una estética concreta, que aunque se ha matizado con el tiempo, conserva elementos que surgieron desde el inicio de mi producción artística como, por ejemplo: el uso del tejido como material de elaboración de las obras, las referencias estéticas e históricas a la iconografía tradicional y el uso de objetos personales como elementos compositivos en las obras.





INVETERADO 2015



Instalación
Tejido de fliselina, cajón que contiene dos trenzas
(extraídas del contexto) de pelo de Pilar Morcillo
y 380 figuras compuestas por un garbanzo y un
fragmento de tela vaquera negra.
4,50m. x 6m. x 2,50m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Inveterado*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por ocho
fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 339. Varea, A. (2016). *Inveterado*.
Instalación.

Pg. 341. Varea, A. (2016). *Inveterado II*.
Fotografía.

Pg. 342. Varea, A. (2015). *Vieja Garbanzo*.
Fotografía.

Pg. 343. Varea, A. (2016). Detalle *Viejas
Garbanzo*. Fotografía.

Pg. 344. Varea, A. (2015). *Detalle Cajón*.
Fotografía.

Pg. 345. Varea, A. (2015). *Cajón*. Fotografía.

Pg. 346. Varea, A. (2015). *Detalle tejido*.
Fotografía.

Pg. 347. Varea, A. (2015). *Tejido*. Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

INVETERADO
2015

Espacios heredados. Los cajones de Magdalena





Espacios heredados. Los cajones de Magdalena





Espacios heredados. Los cajones de Magdalena



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





ESMOTAR HABILLAS 2015



Video-instalación
Habillas de cerámica, plato metálico (extraído
del contexto) y proyección del
video *Esmotar Habillas* [17'34"]
de la performance
Dimensiones variables

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Video-instalación Esmotar habillas*. Fotoensayo Descriptivo compuesto por cinco fotografías.
De izquierda a derecha:

- Pg. 349. Varea, A. (2015). *Esmotar habillas*.
Instalación.
Pg. 351. Varea, A. (2015). *Esmotar habillas II*.
Fotografía.
Pg. 352. Varea, A. (2015). *Fotograma del video Esmotar Habillas I* [17'34"].
Pantalla.
Pg. 353. Varea, A. (2015). *Fotograma del video Esmotar Habillas II*, [17'34"].
Pantalla.
Pg. 353. Varea, A. (2015). *¿afa con habillas de porcelana*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

ESMOTAR HABILLAS
2015







COMIENDO *NO SE HABLA* 2015



Instalación
Plato metálico (extraído del contexto), platos
de papel bordado y grafito
Dimensiones variables

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Comiendo no se habla*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cinco fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 355. Varea, A. (2015). *El plato*.
Fotografía.

Pg. 356. Varea, A. (2015). *El plato II*.
Fotografía.

Pg. 357. Varea, A. (2015). *Plato I: a comer*.
Fotografía.

Pg. 358. Varea, A. (2015). *Plato II: 1931*.
Fotografía.

Pg. 359. Varea, A. (2015). *Plato III:
Querida Mada*.
Fotografía.









PICO MATAO
2015



Performance y fotografía
Papel de algodón
Fotografía individual formato A5

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Pico Matao*. Fotoensayo Descriptivo compuesto por dos fotografías y una Serie Secuencia compuesta por quince fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 361. Arias-Camisón Coello, A. (2015).
Pico Matao FLN.
Fotografía.

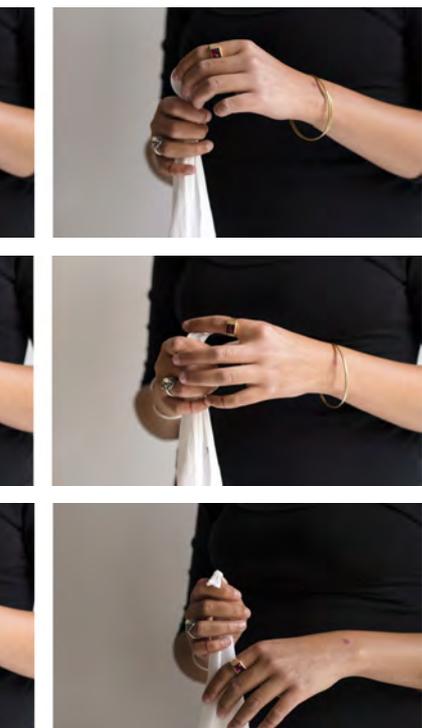
Pg. 362. Varea, A. (2015). *Pico Matao*.
Serie Secuencia compuesta por quince fotografías de Arias-Camisón Coello, A. (2015). En orden secuencial: *Pico Matao I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV y XV*

Pg. 363. Arias-Camisón Coello, A. (2015).
Pico Matao. FLN I.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. Los cajones de Magdalena



DEDO AL CANDÍL 2015



Performance y fotografía
Papel de algodón
Fotografía individual formato A5

(En las siguientes páginas)

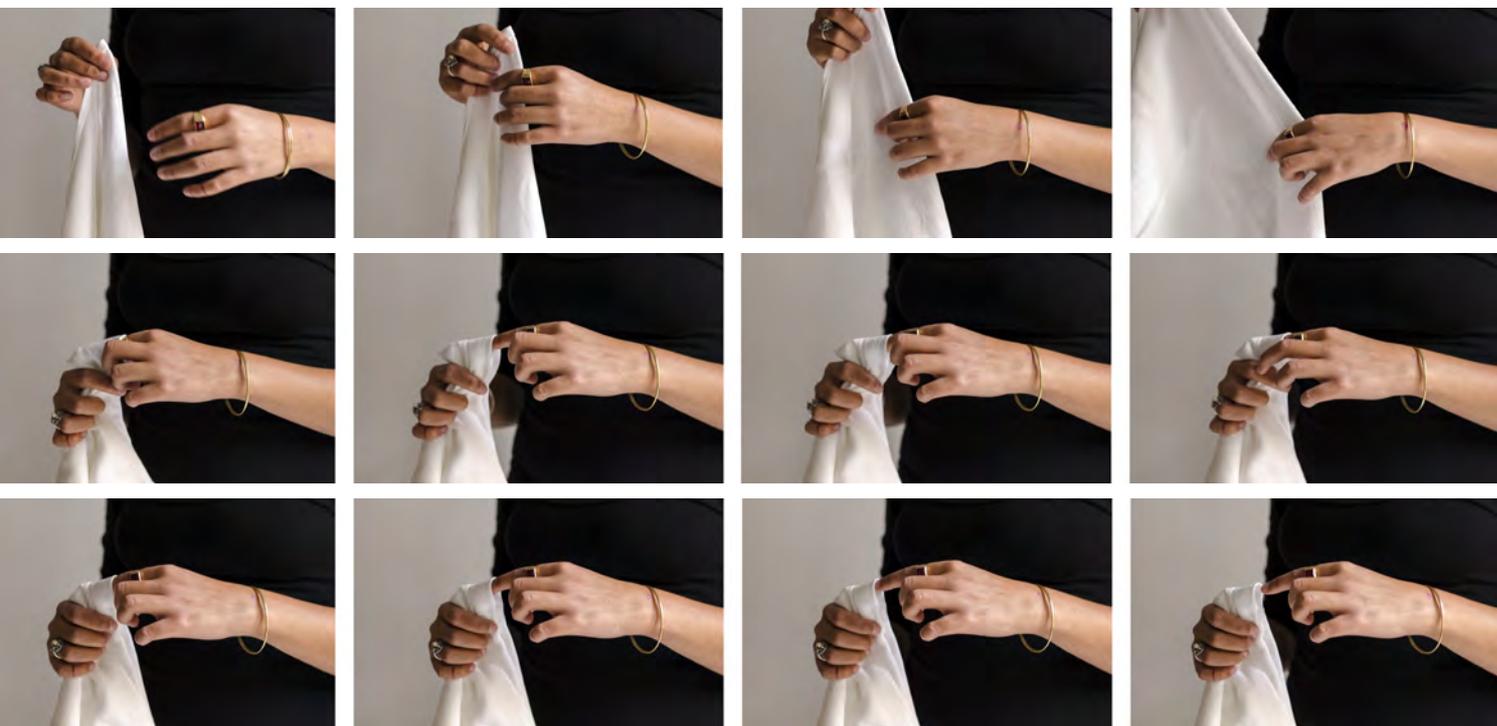
Varea, A. (2020). *Dedo al candil*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por dos
fotografías y una Serie Secuencia
compuesta por quince fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 365. Arias-Camisón Coello, A. (2015).
Dedo al Candil. INICIO. Fotografía.
Pg. 366. Arias-Camisón Coello, A. (2015).
Dedo al Candil. INICIO I. Fotografía.
Pg. 367. Varea, A. (2015). *Dedo al Candil. El
juego*. Serie Secuencia compuesta por quince
fotografías de Arias-Camisón Coello, A.
(2015). En orden secuencial: *Dedo al Candil
I, I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII,
XIII, XIV y XV*

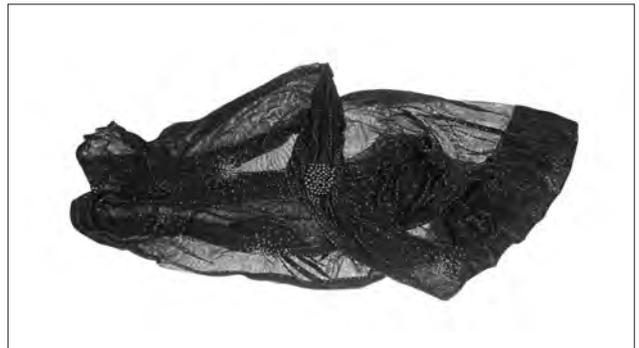
Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. Los cajones de Magdalena



CARNE
2015



Instalación
Medias (extraídas del contexto) encoladas bor-
dadas con cuentas metálicas y dibujadas
Dimensiones variables

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Carne*. Fotoensayo
Descriptivo compuesto por cinco
fotografías. De izquierda a derecha:

- Pg. 369. Varea, A. (2015). *Carne*. Fotografía.
Pg. 370. Varea, A. (2015). *Carne I*.
Fotografía.
Pg. 371. Varea, A. (2015). *Carne II*.
Fotografía.
Pg. 372. Varea, A. (2015). *Carne III*.
Fotografía.
Pg. 373. Varea, A. (2015). *Carne IV*.
Fotografía.



Espacios heredados. Los cajones de Magdalena







REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS CAPÍTULO 8

(En las anteriores páginas)

Pg. 312/313

Morcillo, J. (s.f.). *La casa de Magdalena*.
Fotografía independiente.

Pg. 314/315

Varea, A. (2017). *Bahúl de Magdalena*.
Fotografía independiente.

Pg. 316

Varea, A. (2017). *Fondo del cajón I*.
Fotografía independiente.

Pg. 319

Varea, A. (2017). *Fondo del cajón II*.
Fotografía independiente.

Pg. 330

Alén, M.; Crespo, P. y Rekalde, A. (2016)
Cartel de la exposición Un Punto de Inflexión.
BB.AA. Promoción 2016.
Cartel Publicitario.

Pg. 331

Varea, A. (2016)
Entrada al Museo de los Condes de Gabia.
Fotografía independiente.

Pg. 336/337

Varea, A. (2020). *La abuela vieja: un garbanzo*.
Fotoensayo compuesto por tres fotografías.
De izquierda a derecha:
Varea, A. (2016) *Vieja garbanzo*, (Anónimo, s. f.)
Garbanzo, y Morcillo, J. (1997) *Francisca*.

PARTE VI. ESPACIOS HEREDADOS



CAPÍTULO 9

EL DESVÁN
COTO DE CAZA DEL OBJETO









Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



1. Los ojos de Magdalena.

Mi abuela siempre quiso llamarse María Elena, ella me confesó que cuando era joven y se presentaba solía confundir a la gente a propósito para que pensara que su nombre era María Elena y no Magdalena. La picardía y la ironía la definían. De pequeña vi como mi abuela insultaba tan sutilmente y con tanta gracia que el otro lejos de sentirse aludido se reía.

Magdalena era la segunda hija más pequeña de cinco hermanos: Julián, Segundo, María, Pedro y ella. Sus padres, Segundo y Constantina, trabajaban para los amos propietarios de la finca de María Gutiérrez, conocida familiarmente como «maricutierrez».

Segundo guiaba los rebaños y Constantina trabajaba en el servicio de la casa como sirvienta.

Mi abuela nació y se crió en ese lugar y tan pronto pudo «hacer algo bien» se profesionalizó, por herencia materna, en la función de servir. Ella ayudaba a su madre en los quehaceres de la finca y cuidaba y entretenía a las hijas menores de la familia, con las que no se llevaba mucho tiempo de edad.

Cuando mi abuela hablaba de las amas lo hacía con cariño, las apreciaba. Decía la suerte que tenía de trabajar para ellos: «siempre se portaron bien conmigo».

Muchas de las historias crudas y nostálgicas que me contó en la cocina, hablaban de cómo era la vida en esa casa ajena y a la vez cercana.

**Los ojos de Magdalena vieron*

historias crudas, la que recuerdo más claramente es la más cruda de todas. En 1936 mi abuela tenía seis años.

Una madrugada un hombre llamó a la puerta, sabía que en ese lugar le ayudarían -la aldea estaba cercana al monte más cerrado que había en la zona, -zona que se caracteriza más por su estepa que por sus montañas-.

Quizá, aquella casa era un punto adecuado para tomar el último suspiro de socialización antes de intentar integrarse invisiblemente en el monte.

Segundo abrió la puerta y encontró a un hombre que pedía agua. Constantina le dió un botijo lleno de agua, un

pan y un pellejo¹ para que se abrigara. Esa misma madrugada los golpes en la puerta despertaron a la familia. Mi abuela me dijo que llegaron camiones con hombres armados y comenzaron a coger la comida y los animales. «Yo me acuerdo de ver todo aquello cogida a la falda de mi madre».

«Entonces, mi hermana María debía de tener unos quince o dieciséis años y estaba guapa, los hombres empezaron a decirle «cosas» y mi padre les dijo: ¡qué vergüenza si sois crios!» y algunos golpes lo callaron.

Los hombres preguntaron si habían visto a alguien pasar por allí y el silencio fue la respuesta de todos. Ella me contó que estaban en la puerta de la casa y que, en un momento, todas las miradas se dirigieron hacia el monte.

Un hombre descendía campo a través con las manos en alto sujetando, en una mano un botijo, y, en la otra mano un pellejo. Mi abuela me dijo como lo abatieron a tiros y cayó al suelo.

Supongo que aquella historia, entre que pelamos una patata y no, fue muy fácil de entender para mí. Algo más complejo fue entender por qué María no cantaba.

Oí decir a mi abuela que su hermana María envidiaba, en el mejor de los

sentidos, la alegría de mi abuela. «Mi hermana María cantaba, y desde entonces ya no canta». Una frase dicha en apenas cinco segundos que recordé hasta que crecí y que aún procuro no entender.

**Los ojos de Magdalena fueron vistos*

Mi abuela siempre decía «yo no era guapa, pero me lo creía». Era una mujer muy guapa y más inteligente. Su piel era morena, su pelo rizado y oscuro y sus ojos extraordinariamente azules.

Ella atendía a las hijas de las amas. Decía que jugaban con ella a vestirla y peinarla como a una «señorita», y alababan su belleza. Mi abuela, en la intimidad de la cocina y, en tono secretista, me decía: «eran matadoras de feas y ¡claro, yo no es que fuera guapa, pero me lo creía!».

Las amas le regalaban la ropa desgastada que ya no usaban. Sin embargo, en una ocasión, mi abuela me habló de un abrigo que las amas mandaron hacer a medida para ella, un abrigo de paño verde y nuevo. Supongo que entender lo que eso podía significar, cuando yo me vestía desde que nací con la moda occidental pretaporter, tampoco fue fácil. Pero supe identificar que aquel abrigo y no otro, era importante.

El día que mi abuela estrenó el abrigo, probablemente era un día de fiesta, y recorrió el camino desde la

¹ Pellejo: trozo de piel curtida que servía para abrigarse.

aldea al pueblo para lucirlo. Al llegar la recibió uno de sus hermanos, que «puso el grito en el cielo» al ver como iba vestida. «Y me dijo: ¡nena, quítate eso!, la hija de un pastor no va vestida así».

Es verdad que la belleza era una de sus características y que probablemente aquel abrigo la hiciera verse bien, sin embargo nunca le hizo falta su físico para destacar.

Pocos años antes de que su padre Segundo comprara en propiedad una pequeña aldea llamada «Cuarto Juan de Mata» con los ahorros que había ganado durante toda su vida, los amos encontraron un buen pretendiente para una de sus hijas, un abogado con un poder adquisitivo adecuado al nivel de vida al que la familia estaba acostumbrada. Mi abuela me contó, que una de las primeras veces que el pretendiente entró en casa, ella estaba sirviendo la mesa.

«Cuando entré con la comida y me vió se quedó un rato mirándome. Me miraba más a mi que a ella». Aquello, si vino acompañado de una historia, no la recuerdo. Pero estas frases, como algunas otras, cobraron significado muchos años más tarde, concretamente el día del entierro de mi abuela.

Cuando murió, en mi pueblo ya habían construido un tanatorio, eso supuso un velatorio mucho más

aséptico de lo normal, que dejaba fuera todo el «folk» de ese ritual. Pero me hubiera gustado ver la calle llena de vecinos portando sillas -marcadas con iniciales en la madera o con lazos distintivos atados- caminando como hormigas hasta la casa del muerto, los corrillos de viejas hablando de lo que han comprado «aca la Valentina» esa mañana y compitiendo a ver a quien le duele más la cadera. (algo que sí pude ver en el velatorio de mi abuelo Miguel).

Sin embargo, todos estábamos en el tanatorio, parecía un bautizo, había termos de café por todas partes y tortilla. Nosotros estábamos en una especie de meta-sala: una sala que contenía a otra acristalada en su interior y que estaba a la temperatura adecuada para conservar el cuerpo de mi abuela por unos minutos más.

La situación en ese momento nos ordenaba en primera línea y de pie, a los hijos de mi abuela, alguna sobrina y a mí junto al cristal, recibiendo los pésames de la gente. La banda sonora era un murmullo constante que yo percibía como un silencio rotundo.

En un momento entraron por la puerta tres personas mayores, dos mujeres y un hombre, algunos se ayudaban con muletas, no recuerdo cual. Al verlos entrar, me extrañó, primero; no conocer quién eran, en un pueblo relativamente pequeño donde todos se conocen y segundo; el modo en el que iban vestidos. Las

señoras llevaban voluptuosos abrigos de pelo, los zapatos de los tres eran brillantes y nuevos y el señor iba marcando el ritmo con el tacón de sus botines. Me fije en sus caras, intentando reconocer a alguien, pero el maquillaje y lo que, en ese momento, me pareció botox no me resultó familiar.

En ese momento, mi tío, que estaba junto a mí me dijo al oído, «esas son las señoritas de María Gutiérrez» y yo espontáneamente le respondí a mi tío: «ahora entiendo porque la abuela decía que eran feas». Así que recibimos a las amas de María Gutiérrez con una carcajada.

El señor se puso frente al cuerpo de mi abuela y dijo en voz alta: «tenía los ojos más bonitos que he visto en mi vida». El abogado se acordaba.

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

2. TEORÍA DE LOS OBJETOS DE ABRAHAM MOLES: EL OBJETO COMO TESTIMONIO DE LA HISTORIA.

Es un coto a la vez privado y personal, rara vez frecuentado, que implica para el ser la noción de superfluo y de refugio. Es el lugar de los sueños, de la holganza, de los recuerdos; constituye la historicidad de la vida. El desván es tan romántico, como funcional es el garaje: es la reserva secreta de objetos y sedimentos (Abraham Moles, 1975, 44)

Es paradigmático que en la mayoría de espacios domésticos, exista un lugar para cada objeto. Según Moles (1975), el espacio está organizado dependiendo de la funcionalidad del objeto, pero ¿Cuál es el espacio para almacenar objetos que ya no sirven?, y en todo caso, si no funcionan ¿Por qué el ser humano se siente incapaz de arrojarlos a la basura y los conserva?

La Teoría de los Objetos de Abraham Moles propone al objeto como testimonio de la historia del ser humano. En su obra *La Teoría de los Objetos*, publicada en 1975, el autor desarrolla, lo que podríamos llamar, una ontología del objeto. Moles, incluye al objeto dentro de un ciclo que explica las relaciones entre el hombre, el entorno y las cosas.

La producción artística que se vincula a esta segunda parte del capítulo, está contextualizada en *El Desván* de la casa familiar e inspirada en los desarrollos teóricos de Abraham Moles, en concreto en el *Ciclo de los Objetos*. Este proyecto y su producción plástica fue ela-

borada entre los años 2016 y 2017. El proyecto se titula, *Identidad Cultural: El Objeto Artístico como Metonimia del contexto*.

La hipótesis de este trabajo es una ampliación que queda definida por la consecución de la anterior investigación. En el anterior proyecto, ubicado en el coto de caza de *Los Cajones de Magdalena*, indagamos sobre la posibilidad de que las construcciones simbólicas individuales se codifiquen a través del lenguaje para posibilitar la comunicación social y, advertimos que estas pueden hacerse presentes mediante la retórica del lenguaje visual, considerando al objeto artístico como metonimia del *cuerpo ausente*.

En este caso, la investigación ya no se focaliza en la construcción de un significado individual en el objeto artístico –la representación del *cuerpo ausente*–, sino que pretende abarcar una visión holística que se centra en la posibilidad de construir un discurso visual etnográfico, usando la *instalación* como formato y los *objetos sedimentarios* como ítems semánticos, para evocar los aspectos tradicionales e iconográficos que construyen la *identidad cultural* de una comunidad.

El objetivo ya no es representar simbólicamente el recuerdo generado por la ausencia de un familiar, sino el de interpretar cómo es esa comunidad y de qué modo la iconografía tradicional puede dar cuenta de la *identidad cultural* de un núcleo social.

En ese sentido, la investigación se orienta hacia la semántica del objeto y la *Gramática de la Casa*. Los espacios domésticos o, como diría Moles los *cotos de caza*, son prospectados y excavados en busca de objetos que nos ayuden a construir un discurso etnográfico en la obra de arte. El interés se desplaza de la individualidad de un sujeto a la pluralidad de una comunidad como objeto de estudio. Como argumentaba anteriormente, el propósito principal de este proyecto es construir un *Relato Visual* sobre la *identidad cultural* del contexto rural de Castilla La-Mancha, usando la *instalación* como estrategia narrativa.

Los fundamentos teóricos sobre los que se erige esta producción, por un lado, categoriza las distintas naturalezas del objeto estableciendo las conexiones conceptuales entre el *objeto sedimentario* y el objeto artístico fundadas en la semántica del objeto y por otro lado, desarrollan de qué modo el *objeto sedimentario* –aquel que se encuentra en el *coto de caza* del desván– transmuta hacia el objeto artístico para interpretar aspectos tradicionales sobre la *identidad cultural* de un núcleo social.

En el mapa conceptual [p. 394/395] se muestra una categorización del objeto y de sus funciones en el entorno social. Este mapa conceptual expone de manera sintética la hipótesis de este trabajo. Las categorías quedan definidas en tres tipos de objetos: el objeto común, el *objeto sedimentario* y el objeto artístico.

El objeto común, según Moles (1975) «es uno de los mediadores esenciales entre los hombres y el entorno social y material de la sociedad tecnológica» (p.1). Éste, puede ser

analizado como una prótesis, una prolongación del ser humano que le permite actuar de una manera concreta y con un fin determinado. El objeto facilita la interacción entre el ser humano y su entorno.

El entorno condiciona las acciones que el ser humano debe llevar a cabo para su supervivencia y determina las necesidades de éste. El ser humano crea objetos cuya función le ayuda a resolver situaciones impuestas por la cotidianidad. El objeto es creado con una función concreta. La función del objeto es su razón de ser.

Esto me remite a retomar la cuestión inicial; si el objeto es esencialmente en relación a su función, ¿Cuál es el motivo por el que el ser humano conserva objetos cuya funcionalidad ya no sirve? ¿por qué nos sentimos incapaces de arrojar a la basura algunos objetos inútiles?

Moles (1975) expone, que el objeto está implicado en un ciclo que define los distintos momentos de su tiempo de utilidad. En el mapa conceptual [p. 396/397] se puede ver, el ciclo planteado por el autor.

El contexto donde se origina el objeto, según el autor, estaría ubicado en la fábrica –es necesario añadir en este punto, el contexto cotidiano como una posible «fábrica» de objetos no industriales cuya función compartida es la de satisfacer una necesidad específica: los objetos artesanales–. Desde la «fábrica», en su sentido industrial, el objeto se dirige hacia la tienda como fuente de comercialización de objetos, donde éstos son ofertados a la sociedad.

El objeto sale de la vitrina de la tienda para instalarse en la esfera doméstica de la casa donde será utilizado y en él ocupa un lugar que ordenará el espacio privado en relación a su función: por ejemplo, un puchero –comúnmente– es colocado en un espacio cercano a otros objetos cuya funcionalidad es similar y está pensada para llevar a cabo una acción concreta, en este caso, cocinar. La ubicación de los objetos «para cocinar» definirán la función del espacio: la cocina. Los objetos se ordenan por «lotes» de semejanza funcional. La «vida del objeto» se desarrolla en los espacios privados domésticos y finaliza en el momento en el que el objeto pierde su utilidad y deja de cumplir su función. ¿Qué hago con el puchero si he instalado en la cocina una vitrocerámica de inducción?

Cuando el objeto deja de cumplir su función, el autor plantea una bifurcación de posibilidades; o bien, este es arrojado al vertedero –acción desencadenada por el desafecto del sujeto hacia el objeto– o bien, este es conservado. El hecho de que el individuo considere apropiado conservarlo, a pesar de su inutilidad, viene determinado por un proceso de revaluación del objeto, basado en lo que el autor llama el «criterio de añoranza», que desvela «una añoranza respecto a su función actual.» (A. Moles, 1975, pg.81)

El objeto conservado es aquel que durante su «vida útil» ha adquirido una serie de connotaciones simbólicas que lo hacen valioso para el propietario: el puchero perteneció a mi bisabuela Constantina y forma parte de su ajuar de boda.

El objeto conservado, sufre un cambio producido por su devaluación funcional en pos de una revaluación simbólica, que lo sitúa por naturaleza dentro de otra categoría, como *objeto sedimentario*.

Si los espacios domésticos están definidos por las acciones que los seres humanos llevan a cabo en ese espacio y por la funcionalidad de los objetos que contienen, ¿Cuál es el espacio idóneo para guardar los objetos inútiles? El desván.

El desván es definido por el autor (1975) como un espacio romántico, una reserva secreta de recuerdos: «el cementerio de los objetos». Este hecho reafirma que los objetos tras su vida como mediadores se convierten en valiosos contenedores de historia y recuerdos, testimonios materiales de nuestras vivencias y nuestras limitaciones, de nuestra fisicidad e incluso de nuestros modos de vida.

El *objeto sedimentario* es testigo de quiénes somos, que desde una perspectiva psicoanalítica, se carga de energía de catexia en su uso. Bajo esta premisa, se comprende al objeto como datos que verifican los modos de vida de una cultura localizada.

En el mapa conceptual [p. 396/397], se puede ver, además del *Ciclo de los Objetos* propuesto por el autor (1975), como en el desarrollo de esta investigación se ha propuesto una nueva vía conceptual, una dirección alternativa al *Ciclo de los Objetos* que posibilita un nuevo destino, provocando de nuevo, otro salto categórico del objeto; desde su naturaleza como *objeto sedimentario* hasta su creación como objeto artístico.

Esta transmutación en la naturaleza del objeto se hace posible a través de la articulación conceptual del *objeto sedimentario*. Las connotaciones simbólicas del objeto nos empujan a entender al objeto como una unidad cuantificable y significativa, como un ítem semántico. Los objetos y su integración compositiva en el objeto artístico, propician la posibilidad de elaborar un *Relato Visual*, o, lo que es lo mismo, un discurso etnográfico usando la *instalación* como estrategia narrativa, en lo que se supone una *gramática del objeto*. El *objeto sedimentario*, siguiendo este esquema, tiene como último destino la sala expositiva donde se muestra como un objeto artístico.

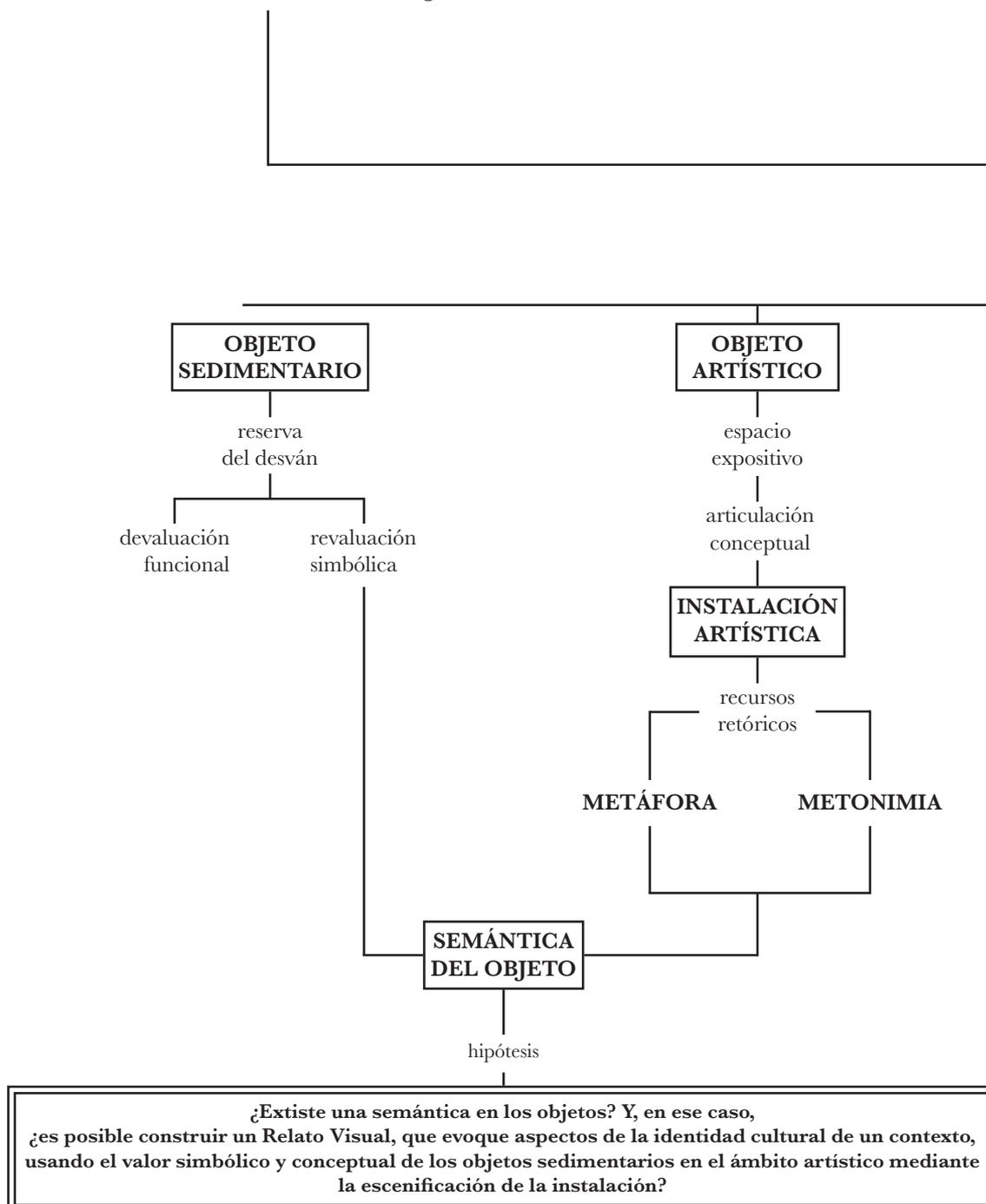
Mi labor ha sido la de excavar un territorio sedimentado y la de aportar un nuevo camino al *Ciclo de los Objetos*, desenterrando los restos del cementerio de los objetos familiar, para llevarlos al espacio expositivo. Es probable que aquellos objetos que han sido valiosos en mi propia familia lo sean, por consecuencia, en otras que comparten la misma cultura.

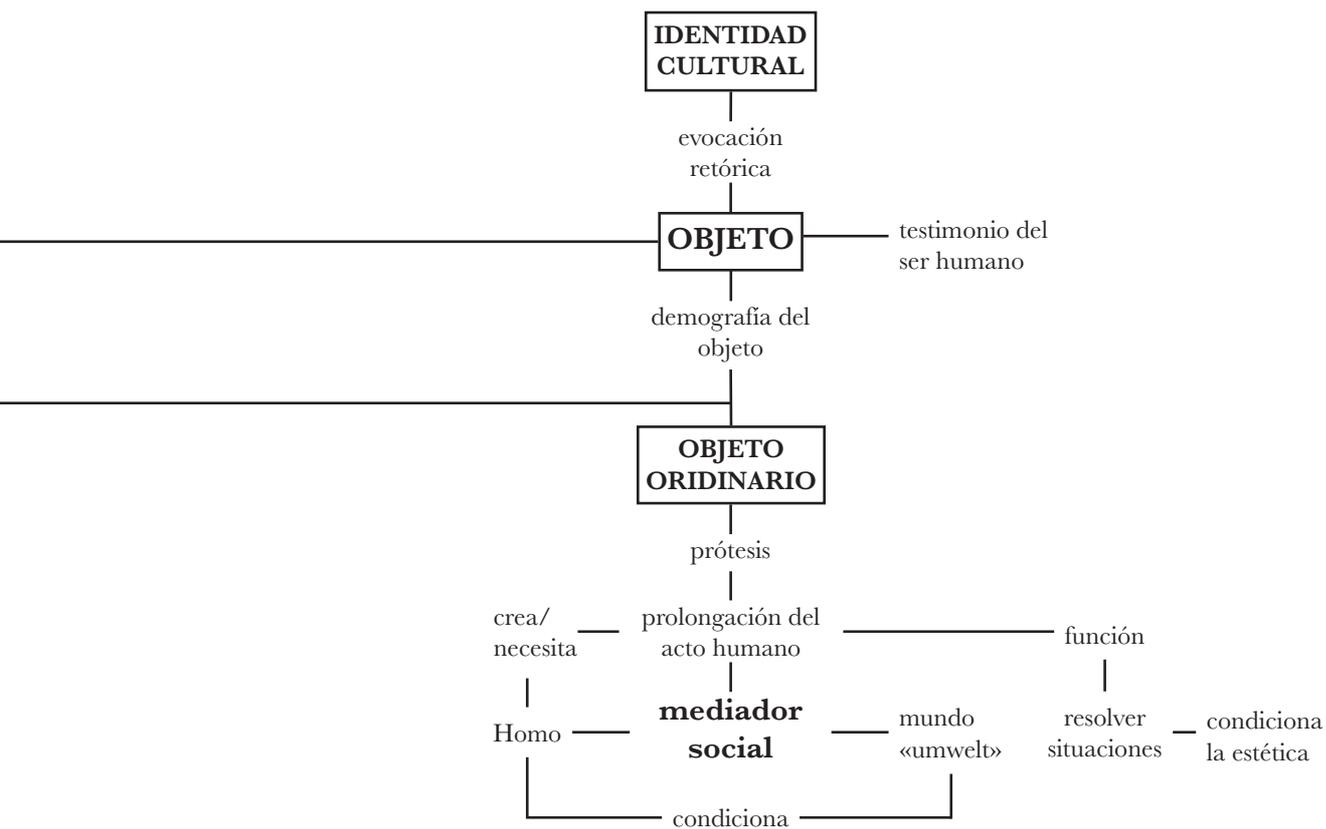
Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Varea, A. (2017) *Tarima*. Fotografía independiente.

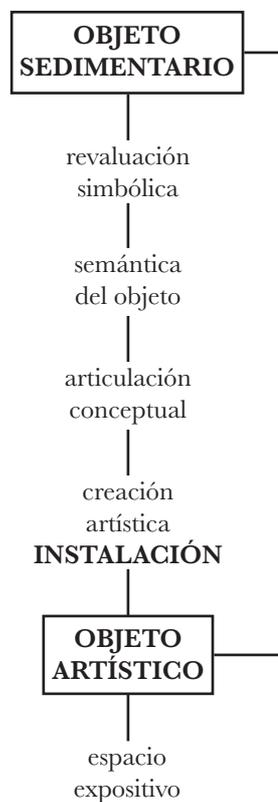
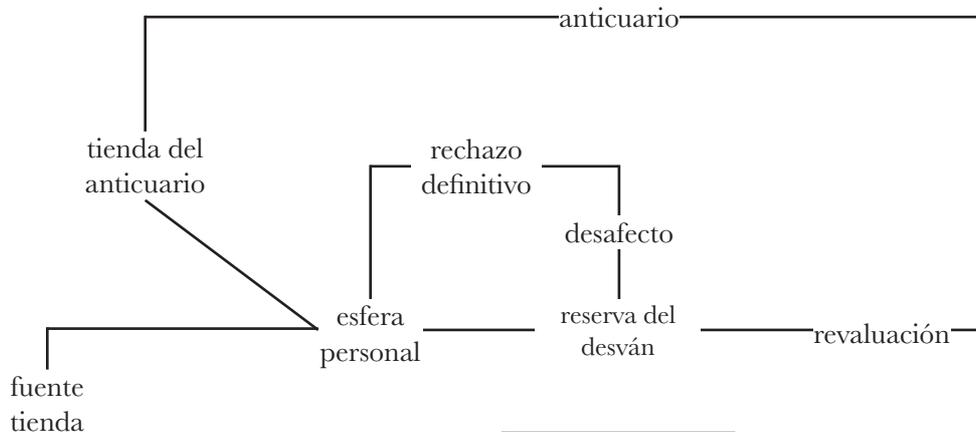
CATEGORIZACIÓN DEL OBJETO.





Mapa conceptual. *Categorización del objeto.*

EL CICLO DE LOS OBJETOS DE MOLES Y
LA TRANSMUTACIÓN DEL OBJETO SEDIMENTARIO
AL OBJETO ARTÍSTICO.





Ana Varea
SEDIMENTO

La muestra reúne siete piezas en formato de instalación, las cuales se han desarrollado entre los años 2016/2017, inherentes a la investigación que la artista lleva a cabo sobre cuestiones de Identidad Cultural, en contextos rurales y que transversalmente nos acerca al mundo del deván, el cementerio de los objetos que sedimentan este espacio.

El objeto es considerado una extensión de la acción humana, mediador entre el ser humano y el entorno, y a su vez, testimonio de nosotros y de nuestra identidad.

Facultad de Bellas Artes

Sala de exposiciones de la Facultad de BBA

Del 2 al 28 de noviembre de 2017
Horario: de 10:30 a 13:30 horas y de 17:00 a 20:00 horas
Inauguración: 2 de noviembre a las 19:30

UNIVERSIDAD DE GRANADA



EXPOSICIÓN SEDIMENTO

Del 2/28 de Noviembre de 2017
Sala de Exposiciones de la
Facultad de Bellas Artes.
Granada

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



EXPOSICIÓN SEDIMENTO

Del 2/28 de Noviembre de 2017
Sala de Exposiciones de la
Facultad de Bellas Artes.
Granada

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

3. SEDIMENTO: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

El catálogo de la exposición *Sedimento* comenzaba así:

La sala de exposiciones de la facultad de Bellas Artes Alonso Cano (Granada), acogió del día 2 de noviembre al 5 de diciembre de 2017, la exposición *Sedimento*, una muestra individual de la artista Ana Varea.

La muestra reúne doce piezas instalativas que se han desarrollado entre los años 2016/2017, inherentes a la investigación que la artista lleva a cabo sobre cuestiones de Identidad Cultural en contextos rurales y que transversalmente nos acerca al mundo del desván, el cementerio de los objetos que sedimentan este espacio. El objeto es considerado una extensión de la acción humana, mediador entre el ser humano y el entorno, y a su vez, testimonio de nosotros y de nuestra identidad.

Las instalaciones son articuladas a partir de objetos encontrados en el propio desván de la artista, generando nuevos discursos conceptuales que reflexionan acerca de las costumbres y tradiciones del contexto cultural. Ana Varea integra en el discurso expositivo textos introspectivos como un elemento compositivo más, que ayudan a comprender esta muestra, no tanto como una retrospectiva de obras independientes sino como un paisaje escultórico.

El concepto general de la muestra revisa aspectos históricos y tradicionales de la cultura rural mediante un lenguaje artístico contemporáneo, reproduciendo un ambiente intimista que camina de la esfera privada al espacio expositivo, del objeto que se sedimenta en el desván al objeto artístico. (*Sedimento*, 2017, p. 15)

Las piezas que fueron expuestas en la exposición *Sedimento*, forman parte de una producción más extensa que se completa en este apartado. El concepto general de las obras que componen este trabajo de investigación es compartido.

En el catálogo, que puede verse completo en: <https://bellasartes.ugr.es/pages/documentos/catalogosdeexposiciones>, se incluye un texto que analiza las obras de la muestra y el modo en el que se dispuso el espacio expositivo para que las obras dialogaran entre sí.

El concepto *Sedimento*, título de esta exposición, proviene del concepto que Abraham Moles da a aquellos objetos olvidados que conforman un sedimento de memoria e historias personales en el fondo del desván. Se refiere a los objetos inútiles que son conservados. Esta metáfora ha dado pie a originar una disposición de la sala por estratos arqueológicos, usando el espacio expositivo como un espacio sedimentado que recrea y acerca al público la idea de desván. Las obras se organizan mostrando, ya no sus características funcionales sino su presencia simbólica, para evidenciar con un lenguaje artístico una visión profunda y compleja de la realidad de las culturas rurales.

La muestra se estructura como un recorrido desde la puerta del desván a lo más profundo de los cajones, con el objetivo de desvelar la añoranza del objeto que se ha salvado de la censura del vertedero.

La sala se divide en dos ambientes diferenciados; por un lado, un ambiente cerrado iluminado tenuemente con luz cálida, que presenta la primera obra; *Hatillo*, [p. 433], dispuesta dentro de un cubículo donde se puede ver colgado el cabecero desnudo de una cama individual y un bulto de ropa de cama usada en el suelo. La disposición de esta pieza evoca el carácter sacro de los crucifijos de madera que se encuentran «colgados» sobre la cama de las casas más antiguas.

Al ocupar el espacio reservado –comúnmente– a los objetos religiosos, el objeto, en este caso el cabecero, adquiere nuevas connotaciones provocando que la audiencia pueda concebirlo como un objeto sacro.

La siguiente pieza que nos encontramos de bruces al entrar es *La parra*, [p. 477] compuesta por una fotografía panorámica, que deja ver cómo se visten los troncos del árbol de la parra para que las ratas no trepan a comer su fruto.

La pieza está compuesta por una rama de madera y algunos plásticos encontrados en el contexto de estudio que están colocados alrededor de la rama en referencia a el modo de cubrir las parras.

A este nivel, podemos seguir viendo la exposición en dos direcciones, a la izquierda le sucede un corredor blanco y neutro que sostiene cuatro piezas: *Mandiles*, *Tarima*, *Cruzado* y *Álbum familiar*.

La pieza *Mandiles* [p. 445] se extiende por el corredor y muestra cuatro mandiles roídos sobre cuatro cucharas, evocando al papel del que, en general, se ocupaba la mujer en esa época.

Enfrentada, podemos ver sobre el suelo una maqueta que replica los típicos sofás manchegos llamados *tarimas*¹. Esta pieza se titula con el mismo nombre y acompaña a la obra *Salita* [p. 451], que se encuentra arrinconada al final de la sala, ambas responden al tipo de mobiliario que se usaba en las estancias de las salas de estar de la casa.

Al fondo del corredor se sitúa la pieza *Sedimento fotográfico* [p. 457], esta pieza se compone de dos pequeños álbumes que resumen visualmente el contexto en torno al que gira la exposición. En ellos las fotografías se disponen por pares temáticos, intercalando las imágenes familiares más antiguas con las primeras fotografías a color.

Cruzado [p. 487] es la última obra que se incluye en el espacio de este corredor, se trata de una composición hecha con dos crucifijos girados, que forman un eje simétrico, provocando una nueva lectura de los símbolos culturales.

A la espalda de esta pieza, nos encontramos con la obra *Constantina* [p. 421], una fotografía enmarcada en un formato ovalado, propio de los retratos que se ponen sobre las lápidas. Este retrato se deja entrever a través de un papel vegetal, donde el objeto se encontró envuelto.

Las dos últimas piezas junto a *Recuerdo* [p. 404]; obra compuesta por tres de las bandas de tela –con epitafios inscritos–, que se usaron en las coronas de flores del entierro de Constantina, reúnen transversalmente un mismo concepto: la descripción de los rituales religiosos.

Ausencia [p. 409], es una de las piezas con más presencia en la muestra ya que ocupa la mayor parte de la sala sobre una alfombra de serrín tintado. Esta pieza se encuentra en el centro y dialoga por ambos lados con las piezas: *Constantina* y *Recuerdo*. Sobre el serrín se disponen tres esculturas blandas, compuestas por antiguos ropajes que simulan volúmenes antropomórficos evocando una presencia ficticia.

A su derecha y sobre la pared se sitúa la penúltima pieza de la muestra: *Mama acaricia un cordero* [p. 405], se trata de una obra fotográfica compuesta por tres fotografías en formato cuadrado, y una en formato rectangular, que está dispuesta como un plano cóncavo por el que pasean figuras de ovejas en miniatura. Las cuatro imágenes parten de una misma

¹ Tarima: asiento típico manchego elaborado en madera cuyas partes son unidas por la presión de sus planos. Este mueble se compone por una estructura de madera y un conjunto de cojines hechos a medida y forrados con un tejido de lana particular llamado punto de gurullo.



Varea, A. (2016). *Recuerdo*. Fotografía independiente

fotografía que incluye progresivamente pequeños cambios estéticos, deformando la identidad del retrato para presentarla como un paisaje.

Por último, cerrando el recorrido de la muestra, encontramos al fondo de la sala la pieza *Los Cajones* [p. 427], que reflexiona acerca del concepto del ajuar. Se compone por tres cajones de cómoda antiguos que contienen, intacto, un conjunto de sábanas que forman parte del ajuar familiar, y un cuarto más pequeño, que deja ver aquellos objetos que son guardados al fondo de un cajón.

Esta exposición es un simulacro del desván de la casa de Magdalena y un simulacro de nuestra propia identidad. Otras piezas que se excluyen de esta muestra, por motivos esencialmente estéticos y fundados en las limitaciones del espacio expositivo, son: *Tres Palos*, *13:00*, *Menaje*, *Geranios* y *Romana*. *Menaje* [p. 465], es una pieza que se vincula conceptualmente con la obra titulada *Los Cajones*, en tanto que ambas son construidas en relación a



Arias-Camison Coello, A. (2016). *Mama acaricia un cordero*. Fotografía independiente.

la tradición de la «dote²» que las mujeres aportan tras casarse. Esta pieza está compuesta por distintos objetos de menaje que se componen longitudinalmente sobre una tela estampada. Por otro lado, *Geranios* [p. 471], es una re-escenificación del espacio exterior de la casa: el patio. Donde los objetos cotidianos como, en este caso, la persiana y las plantas, se leen como elementos emblemáticos de la cultura. *13:00H.* [p. 439], al igual que *Hatillo* utiliza la estructura de la cama como elemento compositivo para originar una nueva composición. En este caso, la estructura metálica de la cama está enfrentada sobre el piso y la pared y se encuentra «embalsamada» en plástico. Sobre esta estructura simétrica se colocan dos colchas bordadas.

Por último, las piezas *Tres Palos* [p. 417], y *Romana* [p. 483], cuelgan del mismo elemento cotidiano: el palo que sustenta los productos elaborados en la matanza³ con la función

² Dote: “Conjunto de bienes y derechos aportados por la mujer al matrimonio, que tiene como finalidad atender al levantamiento de las cargas comunes y que le deberá ser devuelto una vez disuelto aquel” (Real Academia Española, 2014, 1ª acepción).

³ Matanza: Término de uso coloquial, referido al sacrificio de animales, generalmente cerdos, para elaborar la conserva de

de que éstos sean curados en el proceso de secado. La composición de las obras *Tres Palos* y *Romana*, son una referencia a las estructuras que me parecen escultóricas del entorno cotidiano. En ellas se puede ver un juego de pesos que ejemplifican los modos de hacer de una cultura.

Las obras de este periodo se caracterizan por el uso del objeto literal, es decir, la mayoría de las obras no han sido elaboradas mediante un proceso de producción del objeto, sino que se han utilizado los objetos encontrados «in situ» como material escultórico. Su estética abandona el monocromatismo de las primeras obras y enfatiza la monumentalidad de sus estructuras compositivas, que son más libres y abiertas y están inspiradas en los lenguajes escultóricos contemporáneos.

La comprensión de las piezas como fragmentos individualizados darán paso a la concepción de la producción artística como una unidad escenográfica en las siguientes producciones.

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Varea, A. (2016). *Cuchara*. Fotografía independiente.

AUSENCIA 2017



Instalación
Ropa de la Abuela Vieja y otros familiares, funda
de colchon, cortinas de encaje y papel vegetal
con dibujos para bordado (todos extraídos del
contexto), rellenos de guata sobre una alfombra
de serrín tintado.
1,20m. x 1,50m. x 0,65m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Ausencia*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
nueve fotografías. De izquierda a derecha:

- Pg. 409. Varea, A. (2017). *Ausencia*.
Instalación.
Pg. 411. Varea, A. (2017). *Ausencia I*.
Fotografía.
Pg. 412. Varea, A. (2017). *Detalle pieza I*.
Fotografía.
Pg. 412. Varea, A. (2017). *Pieza I*.
Fotografía.
Pg. 413. Varea, A. (2017). *Detalle pieza II*.
Fotografía.
Pg. 413. Varea, A. (2017). *Pieza II*.
Fotografía.
Pg. 414. Varea, A. (2017). *Detalle pieza III*.
Fotografía.
Pg. 414. Varea, A. (2017). *Pieza III*.
Fotografía.
Pg. 415. Varea, A. (2017). *Detalle calco de
bordado pieza III*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

AUSENCIA
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto

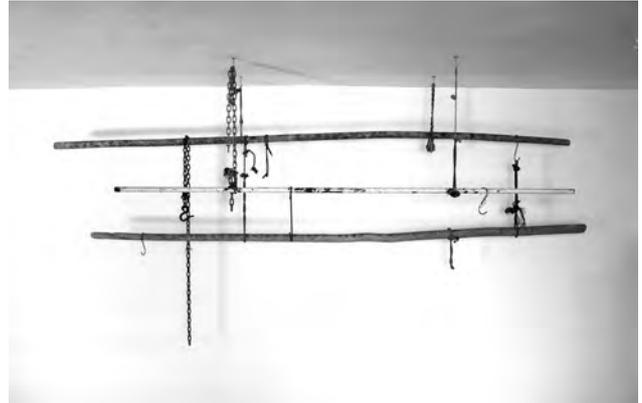


Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





TRES PALOS *2017*



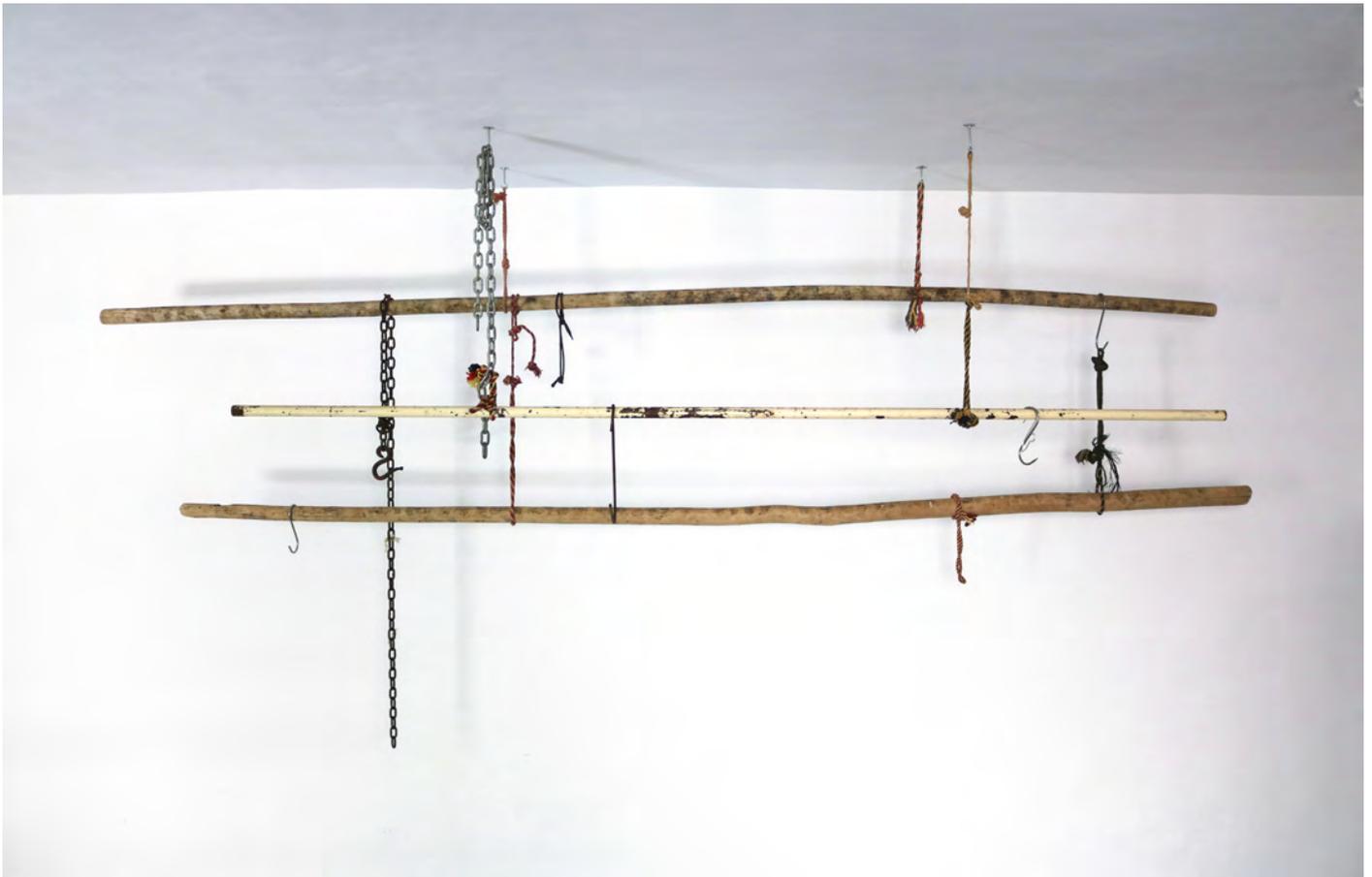
Instalación
Palos de madera y metal (extraídos del contexto)
para secar los productos de la matanza, cadenas,
ganchos y cuerdas.
2,50m. x 2,80m. x 2,10m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Tres Palos*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

- Pg. 417. Varea, A. (2017). *Tres Palos*.
Instalación.
Pg. 418. Varea, A. (2017). *Detalle Tres Palos*.
Fotografía.
Pg. 419. Varea, A. (2017). *Instalación Tres
Palos I*. Fotografía.
Pg. 419. Varea, A. (2017). *Detalle nudo*.
Fotografía.





CONSTANTINA
2017



Instalación
Retrato de lápida de Constantina,
marco metálico y papel de seda
Dimensiones variables

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Constantina*. Fotoensayo Descriptivo compuesto por cuatro fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 421. Arias-Camison, A. (2017). *Instalación Constantina*. Instalación.

Pg. 423. Arias-Camison, A. (2017). *Constantina*. Fotografía.

Pg. 424. Doncel, J. (2017). *Detalle retrato Constantina*. Fotografía.

Pg. 425. Varea, A. (2017). *Retrato Constantina*. Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

CONSTANTINA
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto





Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



LOS CAJONES 2017



Instalación
Cajones (extraídos del contexto) que contienen
parte del ajuar de Magdalena y
fotografías familiares.
2,40m. x 1,90m. 0,70m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Los Cajones*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cinco fotografías.
De izquierda a derecha:

- Pg. 427. Varea, A. (2017). *Instalación
Los Cajones I*. Instalación.
Pg. 428. Varea, A. (2017). *Detalle tirador*.
Fotografía.
Pg. 429. Varea, A. (2017). *Los Cajones*.
Fotografía.
Pg. 430. Varea, A. (2017). *Detalle contenido
del cajón*. Fotografía.
Pg. 431. Varea, A. (2017). *Detalle cajones*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto







HATILLO

2017



Instalación
Cabecero de cama, colcha bordada y ropa de
cama (extraídos del contexto) y paredes móviles.
Cubículo 3,50m. x 2m x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Hatillo*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 433. Varea, A. (2017). *Hatillo*.
Instalación.

Pg. 435. Varea, A. (2017). *Hatillo I*.
Fotografía.

Pg. 436. Varea, A. (2017). *Cabecero*.
Fotografía.

Pg. 437. Donzel, J. (2017). *Instalación
Hatillo*. Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

HATILLO
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





13:00 H
2017



Instalación
Cabeceros metálicos, colchas bordadas
(extraídos del contexto) y plástico alveolar
1,20m. x 2m. 1,20m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación 13:00 H*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por cinco fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 439. Varea, A. (2017). *Instalación 13:00 H I*. Instalación.

Pg. 441. Varea, A. (2017). *13:00 H*.
Fotografía.

Pg. 442. Varea, A. (2017). *Detalle colcha*.
Fotografía.

Pg. 443. Varea, A. (2017). *Colcha azul y rosa*.
Fotografía.

Pg. 443. Varea, A. (2017). *Colcha burdeos y beige*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

13:00 H
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto





Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



*CUATRO CUCHARAS
PARA CUATRO
MANDILES
2017*



Instalación
Cucharas metálicas y mandiles
(extraídos del contexto)
0,15m. x 1,80m. x 1,60m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Cuatro cucharas para cuatro mandiles.*

Fotoensayo Descriptivo compuesto por siete fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 445. Varea, A. (2017). *Instalación Cuatro cucharas para cuatro mandiles.*

Instalación.

Pg. 447. Varea, A. (2017). *Cuatro cucharas para cuatro mandiles I.*

Fotografía.

Pg. 448. Varea, A. (2017). *Cuchara I.*

Fotografía.

Pg. 448. Varea, A. (2017). *Cuchara II.*

Fotografía.

Pg. 448. Varea, A. (2017). *Cuchara III.*

Fotografía.

Pg. 448. Varea, A. (2017). *Cuchara IV.*

Fotografía.

Pg. 449. Varea, A. (2017). *Detalle mandil.*

Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

*CUATRO CUCHARAS
PARA CUATRO
MANDILES
2017*

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto





Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



LA SALITA 2017



Instalación
Maqueta de madera de los muebles de un salón
típico manchego (extraído del contexto y
elaborado por Juan Morcillo)
0,30m. x 0,45m. x 0,25m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación La Salita*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
nueve fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 451. Varea, A. (2017).

Instalación La Salita I.

Instalación.

Pg. 453. Varea, A. (2017). *La Salita*.

Fotografía.

Pg. 454. Varea, A. (2017). *Silla I*. Fotografía.

Pg. 454. Varea, A. (2017). *Silla II*.

Fotografía.

Pg. 454. Varea, A. (2017). *Mecedora I*.

Fotografía.

Pg. 454. Varea, A. (2017). *Mesa*. Fotografía.

Pg. 454. Varea, A. (2017). *Mecedora II*.

Fotografía.

Pg. XX. 454. Varea, A. (2017). *Silla III*.

Fotografía.

Pg. 455. Varea, A. (2017). *Tarima*.

Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

LA SALITA
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



SEDIMENTO
FOTOGRAFICO
2017



Instalación
Álbumes y fotografías (extraídos del contexto)
0,10m. x 1m. x 1,50m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Sedimento fotográfico*. Fotoensayo Descriptivo compuesto por seis fotografías.

De izquierda a derecha:

Pg. 457. Varea, A. (2017). *Instalación Sedimento fotográfico I*.
Instalación.

Pg. 459. Varea, A. (2017). *Sedimento fotográfico*.
Fotografía.

Pg. 460. Varea, A. (2017). *Álbum I*.
Fotografía.

Pg. 461. Varea, A. (2017). *Detalle álbum I*.
Fotografía.

Pg. 462. Varea, A. (2017). *Detalle álbum II*.
Fotografía.

Pg. 463. Varea, A. (2017). *Álbum II*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

*SEDIMENTO
FOTOGRAFICO
2017*

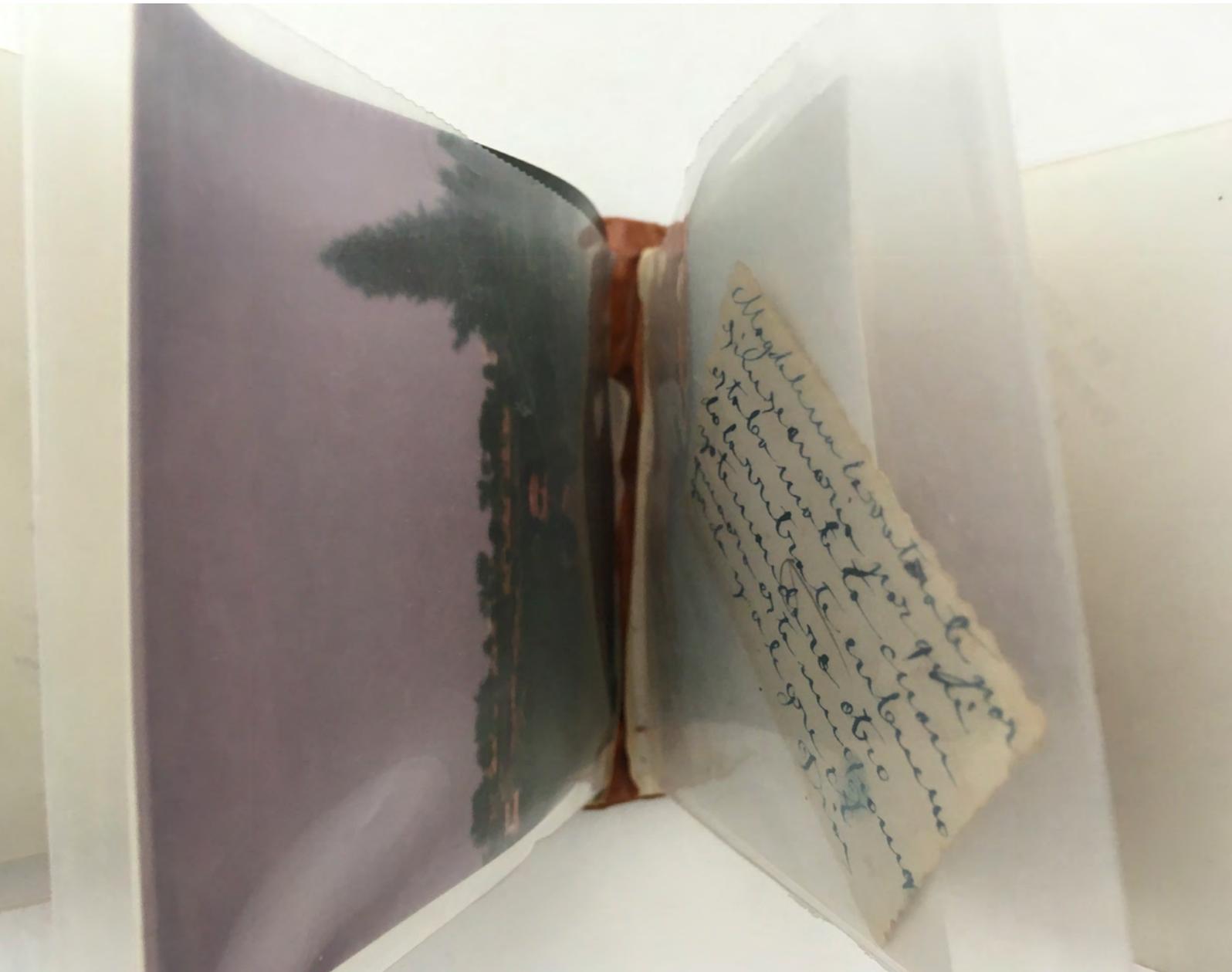
Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



MENAJE 2017



Instalación
Platos y fuentes de cerámica, telas para los
estantes de la despensa, cucharas (extraídos del
contexto) y agua tintada
1m. x 1,85m. x 0,35m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Menaje*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por seis
fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 465. Varea, A. (2017). *Instalación Menaje I*.
Instalación.

Pg. 467. Varea, A. (2017). *Menaje*.
Fotografía.

Pg. 468. Varea, A. (2017). *Fuente I*.
Fotografía.

Pg. 468. Varea, A. (2017). *Fuente II*.
Fotografía.

Pg. 468. Varea, A. (2017). *Fuente III*.
Fotografía.

Pg. 469. Varea, A. (2017). *Detalle tejido*.
Fotografía.

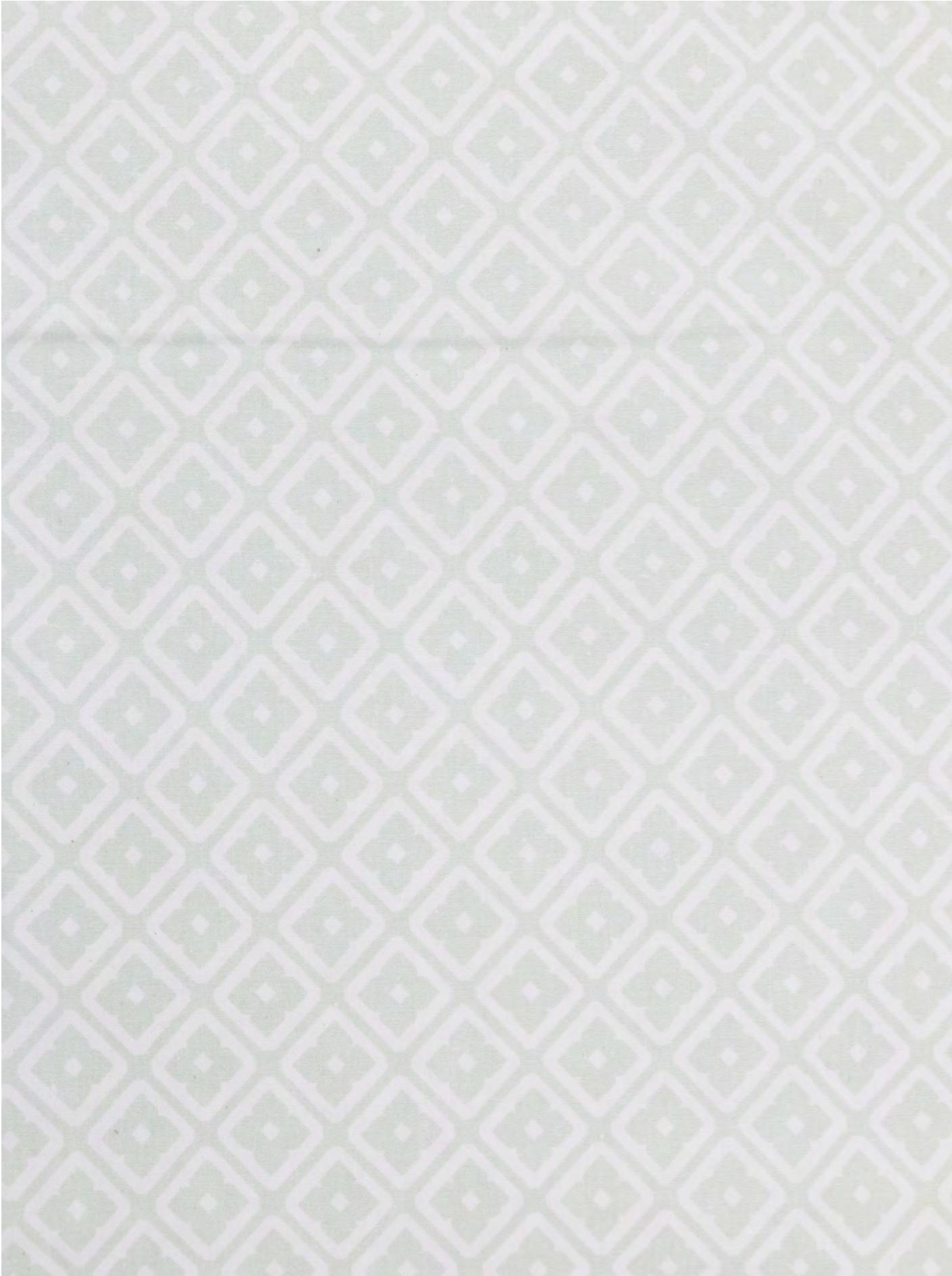
Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

MENAJE
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto







GERANIOS 2017



Instalación
Persianas y tiestos con geranios
(extraídos del contexto)
1m. x 1,20m. x 1,80m

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Geranios*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 471. Varea, A (2017). *Instalación
Geranios I*. Instalación.

Pg. 473. Varea, A (2017). *Geranios*.
Fotografía.

Pg. 474. Varea, A (2017). *Detalle persiana*.
Fotografía.

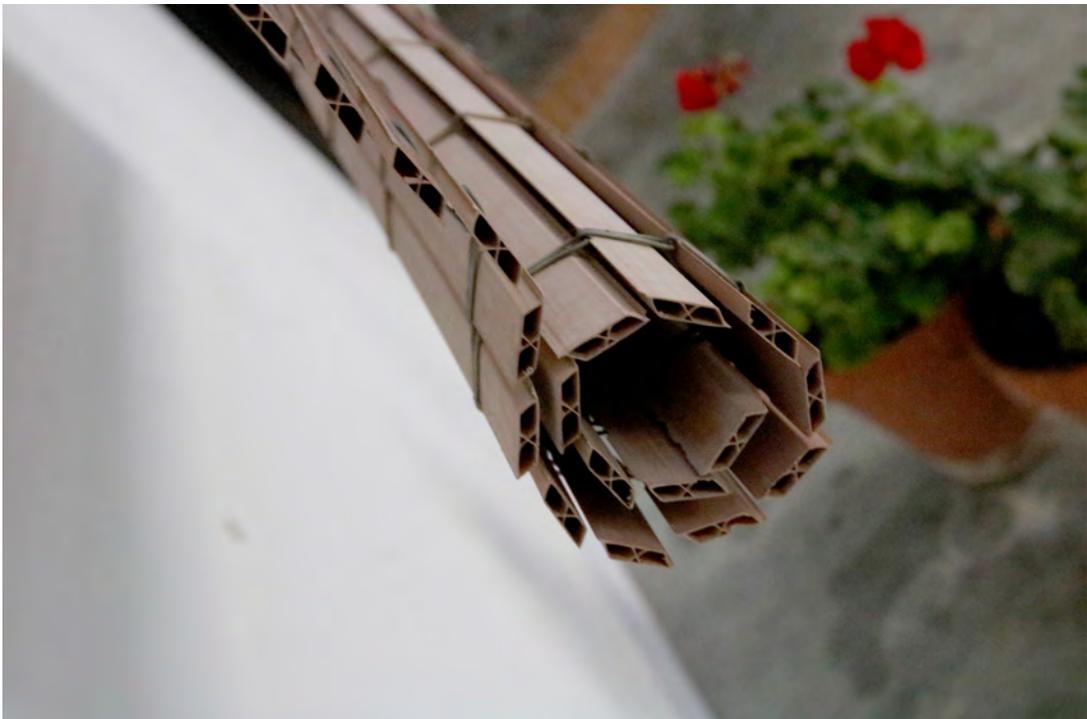
Pg. 474 . Varea, A (2017). *Geranios I y II*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

GERANIOS
2017

Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto





Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



LA PARRA *2017*



(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación La Parra*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 477. Varea, A. (2017). *Instalación
La Parra I*. Instalación.

Pg. 479. Varea, A. (2017). *La Parra*.
Fotografía.

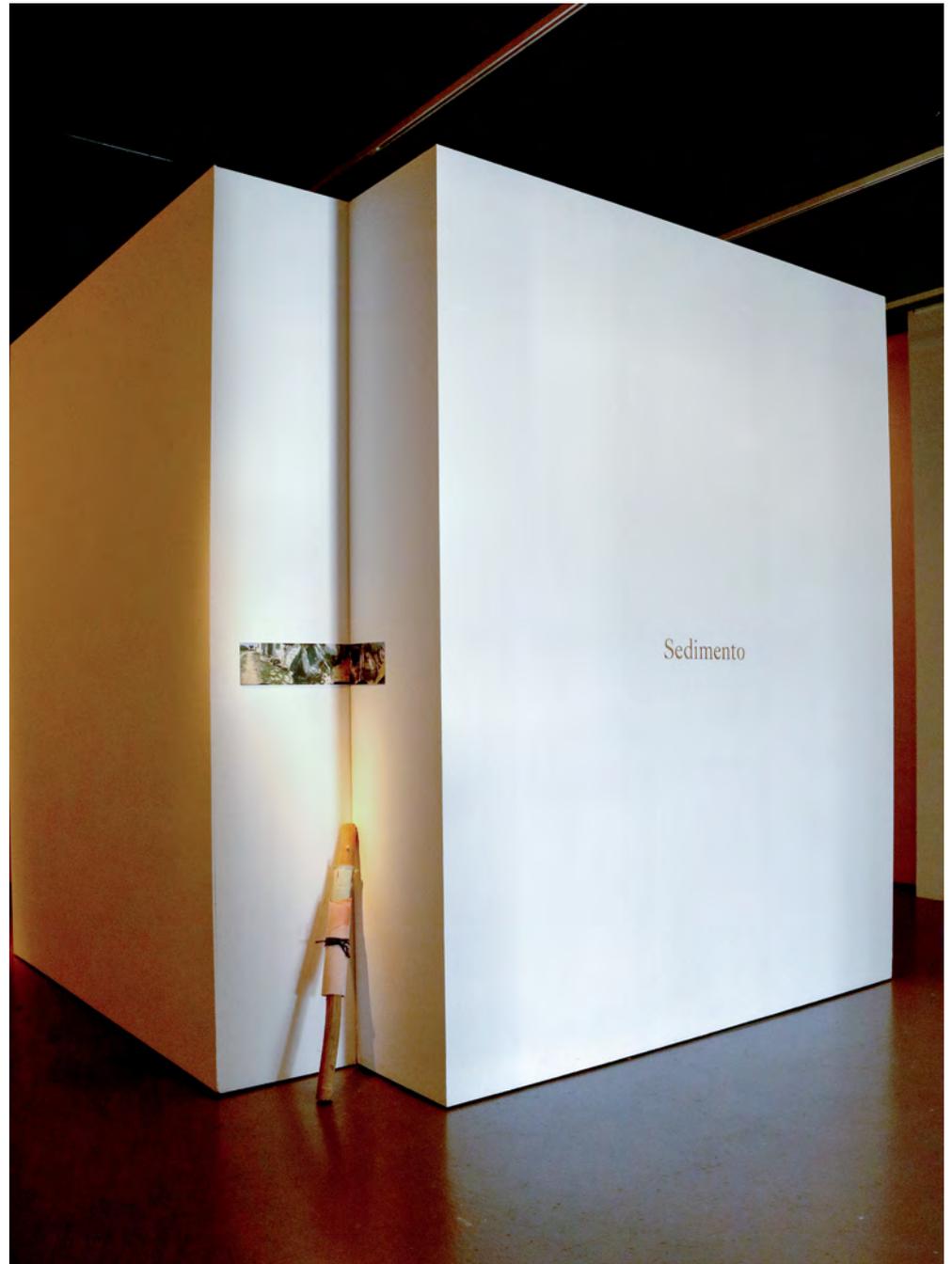
Pg. 480. Varea, A. (2017). *Detalle del objeto*.
Fotografía.

Pg. 481. Varea, A. (2017). *Glitch del contexto*.
Fotografía.

Instalación
Palo de madera y plásticos para proteger el tronco
de los árboles jóvenes (extraídos del contexto)
y fotografías impresas en papel algodón.
0,50m. x 0,50m. x 1,60m.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

LA PARRA
2017



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





ROMANA 2017



Instalación
Palo de madera para secar los productos de la
matanza, bolsa de plástico con jamón y cuerdas.
(extraídos del contexto)
1m. x 2,85m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Romana*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por cua-
tro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 483. Autora. (2017). *Instalación
Romana I*. Instalación.

Pg. 484. Autora. (2017). Detalle de la pieza.
Fotografía.

Pg. 484. Morcillo, J. (2017). *Referencia
contextual*. Fotografía.

Pg. 485. Autora. (2017). *Romana*. Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El desván. Coto de caza del objeto



REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS CAPÍTULO 9

(En las anteriores páginas)

Pg. 378/379

Morcillo, J. (s.f.). *La casa de Magdalena I*.
Fotografía independiente.

Pg. 380/381

Varea, A. (2017). *El Desván de la casa de Magdalena*.
Fotografía independiente.

Pg. 382

(Anónimo, 1949 aprox.). *Retrato de Magdalena*.
Fotografía independiente.

Pg. 387

Anónimo. (s.f.). *Retrato de María*.
Fotografía independiente.

Pg. 398

Suarez López, N. (2016)
Cartel de la exposición Sedimento.
Cartel Publicitario.

Pg. 399

Varea, A. (2018). *Entrada a la exposición Sedimento*.
Fotografía independiente.

PARTE VI. ESPACIOS HEREDADOS



CAPÍTULO 10

LA ALDEA EL CUARTO JUAN DE MATA Y
LA VEREDA











1. La crecida del río Córcoles.

Mi abuelo Juan comenzaba el día antes de que saliera el sol: si coges los pepinos durante el día amargan. Cuando escuchaba el cazo metálico golpeando el esqueleto de hierro de los fogones, me levantaba en silencio, trepaba sus piernas y me sentaba sobre él; entre su cuerpo, la mesa y el cazo de leche. Él me amamantó.

Esta historia está basada en un momento intermedio clave, en el que él dejó de alimentarme, para dejarse amamantar.

Íbamos en el coche de camino a casa, era la víspera de «el paso» y mi abuelo Juan llevaba días hablando de la vacada, preguntaba una y otra vez si las «amas» habían llamado dando aviso del día que llegarían los toros al Córcoles.

Yo no entendía a qué llamada se refería, ni a qué «amas». Le pregunté: pero, ¿a qué «amas» te refieres, abuelo?, ¿quién tiene que llamarte? ¡Hombre, nena! Pero, ¿es que tú no te acuerdas de cuando estábamos en la casica?...

Me contó la primera historia fruto de su decrepitud. Me recordó lo que, a su entender, yo había olvidado. Cuando era pequeña, las «amas»

de la ganadería y las reses bravas pasaron por nuestra casa. Mi abuelo llenó el río e invitó a la familia a comer. Me habló de una niña pequeña, aproximadamente de mi edad, con la que yo pasé el día jugando, era la hija de las «amas». Juntos, celebramos aquel encuentro comiendo en la hospedería –un pequeño hotel, propiedad de mi padres–.

La historia parecía veraz, yo estaba prestando atención e intentando recordar algo de aquel día, hasta que él especificó que fuimos a la hospedería.

Entonces detecté que había un desfase espacio-temporal en lo que me contaba: la hospedería no existía entonces.

Al llegar a casa, fui a ver a mi madre a su trabajo y, confundida, le pregunté: ¿las amas de la ganadería llamaban a casa para avisar de «el paso»? El abuelo me ha hablado de una niña pequeña, ¿es posible que me haya confundido contigo y que fueras tú la que jugabas con «la niña de la ganadería»?.

La respuesta de mi madre fue: No, el abuelo se lo ha inventado. Las «amas» no tenían relación con nosotros, en todo caso los gañanes. ¿cómo iban a bajar las «amas» con los toros, Ana? –en tono irónico–.

Era mentira. Pero, los detalles de la historia parecían veraces, era una ficción sincera. La historia estaba compuesta de fragmentos de historias reales, desordenadas y encadenadas, por los tempranos delirios de la mente de mi abuelo Juan.

Inmediatamente después, hice una búsqueda por internet intentando discernir lo que había de verdad en aquel mito. Entonces encontré a «la niña de las amas»: Alicia Chico.

Primero, busqué el nombre de las posibles ganaderías que pasaban por la vereda donde está ubicada mi casa. Solo había una, que en la actualidad siguiera con la tradición trashumante. Leyendo sobre la ruta y la ganadería, me tope con un texto que explicaba la procedencia de la ganadería de la familia Chico. Alicia Chico, es la única mujer dueña de una ganadería de toro bravo que pasa por la ruta de Teruel a Sierra Morena en la actualidad. Busqué información sobre Alicia, su aspecto, su edad...

Y, ahí estaba: «la niña de las amas». La niña con la que jugaba en una dimensión creada por la seudología fantástica de mi abuelo Juan.

No todas las mentiras son igual de falsas. La realidad de los delirios de mi abuelo Juan es ineludible, cuando intenta comprender porqué algunos desconocidos ocupan el espacio interior de su televisor y le observan, le

hablan, lo amenazan; cuando ve en mí a mi madre, a mi abuela, o, cuando vé como su casa y sus manos arden.





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

2. TEORÍA HIDRÁULICA: DEL POZO AL RÍO CÓRCOLES. LA TRAS-HUMANCIA DEL AGUA.

DE ALBARRACÍN A SIERRA MORENA: EL VIAJE DE LAS VACAS DE DOÑA ALICIA CHICO.

En otra búsqueda por internet, encontré una crónica escrita por Mercedes Rodríguez, publicada en 2019 en una web específica de tauromaquia. El texto, titulado: *De Albarracín a Sierra Morena: El viaje de las vacas de doña Alicia Chico*, habla, entre otras cosas, sobre cómo es un día en los caminos trashumantes para los vaqueros y la vacada.

Mercedes Rodríguez escribe:

Resumir treinta días en uno es imposible, pero un día «tipo» comienza al amanecer, con un café caliente para ponerse a tono. Se hace salir a las vacas ordenadamente del cercado donde han pasado la noche y se cuentan, para comprobar que no hay bajas ni fugas. Vaqueros y vacas se ponen en marcha y, mientras van avanzando, el ganado se alimenta del pasto que encuentra; en algunos tramos, el terreno es pobre y hay poco más que piedras, en otros, hay encinas, quejigos y arbustos que ramonear. A media mañana se hace un alto en el camino, en algún claro donde pueda tenerse a vista los animales y éstos aprovechan para echarse un rato, descansar y rumiar. Los vaqueros desmontan y reponen fuerzas, comiendo algo rápido y de pie, para no perder mucho tiempo y continuar la jornada. Más adelante, se vuelve a hacer otra parada de descanso y comida, aunque también breve, ya que hay que aprovechar al máximo las cortas tardes de esta época del año

y estar antes de que anochezca en el «descansadero». Antes de que llegue el ganado, el conductor del todoterreno de apoyo, ya ha montado el cercado (consistente en un «pastor eléctrico») donde las vacas harán noche. Conforme van entrando las vacas, se va haciendo otro recuento, para confirmar que no se ha quedado ninguna por el camino y no hay que salir a buscarla. Las noches de otoño, las tierras que atraviesa la cañada son frías y hay que tratar de buscar, dentro de lo posible, el máximo de bienestar. Se desensillan los caballos y se deja que se seque el sudor de las monturas, se ata a los perros y se les da de comer, se montan las tiendas de campaña y se enciende lumbre para hacer la cena y calentarse. Es momento de relajarse, de comentar la jornada del día y planificar la siguiente, de charlar un rato con los conocidos que se acercan a pasar un rato con ellos y compartir algo de comer y beber, aunque sin traspasar mucho, pues toca dormir, que, con el nuevo amanecer, comienza otra etapa del camino.
(Rodríguez, 2019¹).

DEL POZO AL RÍO CÓRCOLES: LA TRASHUMANCIA DEL AGUA.

Mientras leía el texto, proyecté mentalmente la cartografía cenital e imaginaria de la ruta –de Teruel a Jaén– localice la ubicación hipotética de mi casa en la vereda, e imaginé cuál era la labor de cada uno de los agentes implicados en el camino de los toros, hasta llegar a la huerta de mi abuelo Juan.

Inmediatamente después, imaginé dos secuencias en paralelo narrando, por un lado, la labor de los vaqueros, y, por otro lado, el qué hacer de mi abuelo, el día concreto en que la vacada pasa por mi casa.

En la víspera de «el paso» de la vacada por Munera, en las conversaciones cotidianas, aparecen recurrentemente comentarios referidos a cuál será el momento exacto en el que los toros lleguen a nuestra casa. Este hecho es importante en varios sentidos: el primero simbólico, anunciando un acontecimiento de carácter festivo que predice un cambio estacional y el segundo funcional, advirtiendo que todos debemos estar alerta por nuestra seguridad e iniciar los preparativos.

La vinculación de mi abuelo Juan con la ganadería no es profesional, él nunca trabajó para ellos, sin embargo, «el paso» implica ciertas labores altruistas que para él eran ineludibles. El día que los toros se acercaban a la huerta de mi abuelo Juan, su actividad comenzaba al mismo tiempo que la de los vaqueros.

¹ Texto extraído de la crónica de Mercedes Rodríguez, *De Albarracín a Sierra Morena: El viaje de las vacas de doña Alicia Chico*. Publicada en 2019 en la web: www.tauroimagenplus.com



Varea, A. (2021). *Vista cenital del contexto*. Fotoensayo compuesto por tres citas visuales [capturas de pantalla] de Google Maps: de izquierda a derecha: (2021c) *Ruta de Teruel a Jaén I*, (2021d) *El paso por Castilla* y (2021e) *El Cuarto Juan de Mata*.

En la temporada de verano, su primera labor era proteger su huerta con alambradas para evitar que las hortalizas sean pateadas por los toros.

La huerta de mi abuelo estaba a la orilla del río Córcoles, que a su paso por nuestra casa, ya estaba completamente seco. Era curioso ver cómo la geografía mantenía intacto el surco que el agua había labrado en la tierra durante años, al que nunca alcancé a ver lleno, excepto cuando mi abuelo modifica su naturaleza geográfica, motivado por la eventualidad de «el paso», y llenaba el caudal de agua.

«El paso» era un acontecimiento especial, personalmente, su singularidad no residía tanto en el hecho de hospedar durante algunas horas a más de 500 reses de toro bravo, sino en lo fascinante de poder ver el río lleno de agua. Para llenar el río, mi abuelo Juan había construido un sistema de tuberías por donde el agua viajaba del pozo hacia distintos lugares según las necesidades circunstanciales. La deriva del agua iba: del pozo al Cuarto Juan de Mata; del pozo a la huerta; del pozo al aljibe; del pozo a los olivos y, por supuesto, del pozo al río.

El circuito del agua estaba estructurado por un sistema de bombas que activaban automáticamente el curso del agua del pozo al aljibe. En la víspera de «el paso», mi abuelo Juan subía al aljibe y sacaba de su interior la boyas –que controlaban el nivel del agua para proveer el abastecimiento de los cultivos– y activaba, de ese modo, el circuito que llevaba el agua del pozo al río. Así comenzaba a llenarse el río, que daba de beber a los toros bravos de la ganadería de Alicia Chico.

El terreno circundante a la huerta de mi abuelo se convirtió en un lugar de remanso de la ganadería, que con el tiempo –aunque el caudal del agua permanece seco–, sigue siendo un punto donde descansar.



Varea, A. (2020) *El Paso*. Fotoensayo compuesto por tres fotografías. De izquierda a derecha: Morcillo, J. (2020) *Abuelo, y dos fotografías de Varea, A. (2020) El Paso por el Córcoles y Las reses de Alicia Chico*.

El proyecto vinculado a esta historia se titula *Trashumar* y fue realizado entre los años 2018 y 2019. Este proyecto fue seleccionado para el programa expositivo del Festival de Artes Contemporáneas FACBA'19.

La particularidad de la convocatoria exige varios requisitos en sus bases. Al contrario de otras convocatorias, en las que el objeto artístico es el foco de interés, en esta, el interés reside en los procesos de investigación de la creación artística.

En sus bases, el programa FACBA'19 ofrece la posibilidad: primero, de trabajar con un grupo de investigación activo en la Universidad de Granada; segundo, la oportunidad de solicitar el préstamo de objetos que forman parte del patrimonio y colecciones de la Universidad de Granada y, por último, exige el requisito de utilizar un recurso bibliográfico del Fondo Antiguo de la Biblioteca General de la Universidad de Granada.

En ese sentido, la convocatoria era ideal para el tipo de producción que estaba desarrollando en ese momento.

En el anteproyecto presentado especifica mi propuesta:

Trashumar es un proyecto de investigación y producción artística cuyo objetivo se plantea crear una red de colaboración entre instituciones de la Universidad de Granada y su vinculación con el desarrollo de mi propia investigación doctoral sobre cuestiones de identidad cultural en zonas rurales.

El proyecto pretende indagar sobre el concepto de la trashumancia y sobre las relaciones que emergen entre el ser humano y ese espacio geofísico, en relación a la cultura que se genera entorno a esa labor, desde una perspectiva artística contemporánea.

Esta investigación pretende revisar cuestiones históricas y tradicionales de la cultura de la trashumancia, una tradición casi extinta, usando los códigos actuales del lenguaje del arte y las estrategias metodológicas propias de él, como forma de acceso al conocimiento de ese espacio geofísico.

El contexto donde se lleva a cabo la investigación comprende el entorno rural de una aldea familiar llamada *Cuarto Juan de Mata* que es atravesada por una cañada real por donde, cada año, cruza un paso migratorio de ganado buscando de norte a sur las dehesas de verano e invierno.
(Varea, 2018²)

Uno de los principales intereses de esta convocatoria y, en consecuencia de este proyecto, radica precisamente en la posibilidad de vincularse, de algún modo, con organismos activos de la Universidad de Granada, que promueven la colaboración en la investigación de una misma problemática, desde diferentes posicionamientos y áreas de conocimiento.

La relación del proyecto con las líneas estratégicas que FACBA propuso en la edición 2019 son:

1. Proyecto que trabaja sobre fuentes bibliográficas y documentales custodiadas por la Biblioteca General de la UGR y disponibles digitalmente en la sección del Fondo Antiguo: En tanto que se toma como referente bibliográfico un documento de este fondo: *Manual de agricultura y ganadería escrito* por L. Troncoso en 1839.
 2. Desarrollos de proyectos artísticos a través de la colaboración con instituciones destinadas a la investigación científica y humanística que trabajen sobre retos de la sociedad actual: En tanto que plantea la vinculación con el Grupo de investigación de Antropología a Social de la Motricidad (HUM543), el cual lleva a cabo, en la actualidad, un análisis sobre los movimientos migratorios de ganado trashumante y sus rutas de paso.
 3. Observación y comparación de fuentes historiográficas presentes en archivos, colecciones patrimoniales y bibliotecas: contemplando la posibilidad de trabajar con el fondo fotográfico del archivo municipal de Granada y/o las colecciones patrimoniales, si fuera necesario.
 4. Tratamiento creativo de procesos científicos de investigación: tomando estrategias metodológicas propias de las *Investigación Basada en las Artes* así como de la etnografía visual, con el objetivo de revisar la visión tradicionalista de la identidad rural desde una perspectiva artística contemporánea.
- Estos trazados conceptuales o líneas estratégicas, para abordar la investigación, quedan detallados sintéticamente en el mapa conceptual [p. 505].

Por tanto, la investigación se origina con la intención de reflexionar sobre la construcción del imaginario rural de la labor de la trashumancia, a través del arte contemporáneo. Para ello, se plantea trazar un fragmento de la ruta migratoria de trashumancia, que incluye la intersección con la aldea familiar, como espacio y contexto de estudio.

La producción artística se fundamenta teóricamente en los documentos bibliográficos provenientes de la colaboración con otros organismos de la Universidad y la experiencia

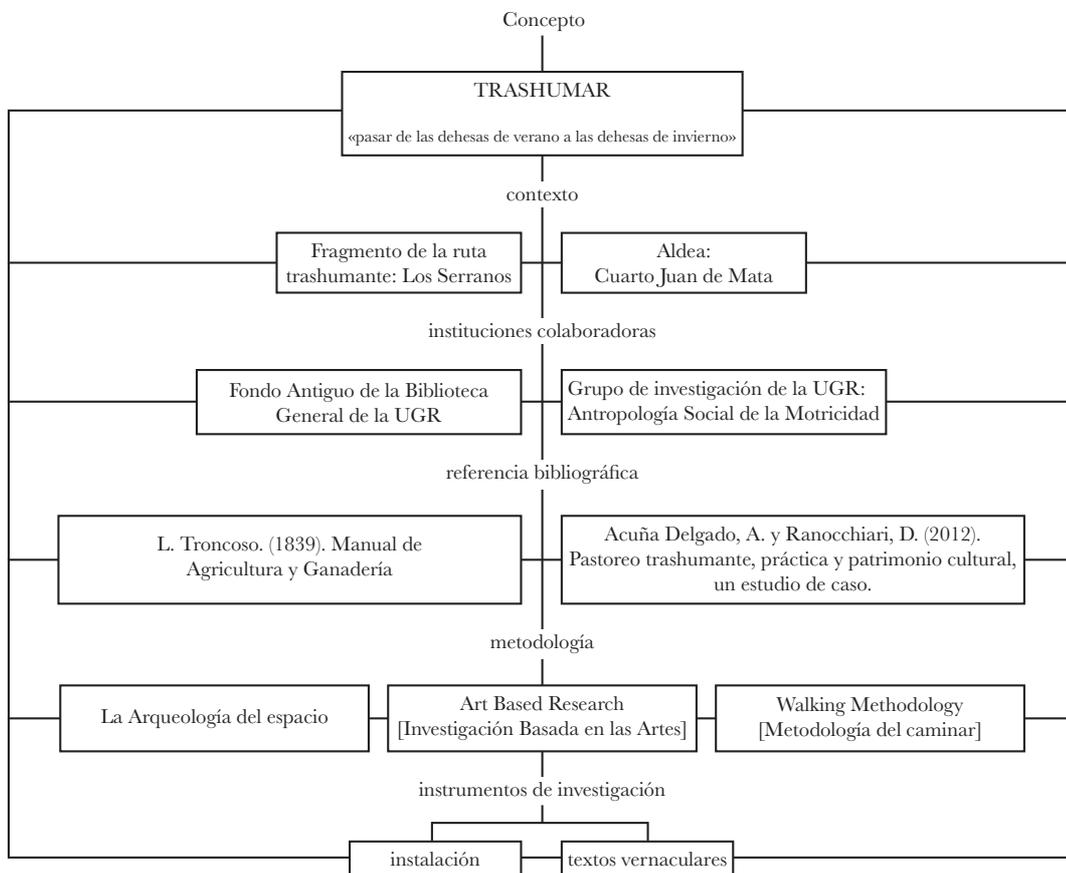
2. Fragmento textual extraído del anteproyecto presentado a la convocatoria FACBA'19 en 2018.

empírica sobre el terreno, cuyo objetivo final es producir un conjunto de piezas artísticas partiendo de referentes bibliográficos, contextuales y etnográficos.

Quizá, los requisitos imprescindibles del formato de proyecto que el programa FAC-BA'19 proponía, fue un detonante en la sistematización del proceso de investigación y producción artística.

El proyecto *Trashumar* marca un punto de inflexión importante en el desarrollo de la investigación, en tanto que consagra la sistematización del modelo metodológico propio y se enfoca de un modo más decidido hacia la línea etnográfica y literaria, que hasta el momento, sólo había sido usada como un recurso memorístico que partía de la experiencia del sujeto investigador.

PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO TRASHUMAR.



Mapa conceptual. *Planteamiento del proyecto Trashumar.*



EXPOSICIÓN TRASHUMAR

Del 9 de mayo al 9 de junio de 2019
Cuarto Real de Santo Domingo
Granada

Espacios heredados. El Cuarto Juan de Mata



EXPOSICIÓN TRASHUMAR

Del 9 de mayo al 9 de junio de 2019
Cuarto Real de Santo Domingo
Granada

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

3. TRASHUMAR: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Los resultados de esta investigación fueron mostrados en la sala de exposiciones del Cuarto Real de Santo Domingo, en Granada, del del 9 de mayo al 9 de junio de 2019.

Una de las mayores dificultades a las que me enfrenté en el proceso de este proyecto fue el montaje expositivo. La sala que se cedió para ser ocupada por esta producción, no es específicamente una sala expositiva. Se trata de un espacio intermedio que se encuentra a la entrada del Cuarto Real de Santo Domingo.

El suelo de ese espacio está acristalado porque contiene los restos arqueológicos de los palacios que constituyeron la vivienda privada del rey nazarí Mohamed II y su familia. El espacio arquitectónico, hecho a medida para que los visitantes puedan transitar por el suelo acristalado y contemplar cenitalmente los restos, es un habitáculo diáfano. La especificidad del espacio arquitectónico y el protocolo de conservación de ese espacio fueron los principales motivos que hicieron compleja la tarea de instalar las piezas. Primero, estructuralmente no disponía de techo donde poder colgar ningún elemento, las paredes no podían ser agujereadas ni apuntaladas y la estética y connotación simbólica del suelo tenían una presencia monumental que «se comía» visualmente los detalles de las piezas más pequeñas.

A pesar de las dificultades, las piezas fueron modificadas de tal modo que su instalación fuera posible, interfiriendo lo menos posible su composición formal.

La muestra se dividió en dos espacios que representaban el contexto de estudio. Un espacio interior en referencia a la esfera privada y cotidiana del *Cuarto Juan de Mata* y, un espacio exterior que ejemplificaba metafóricamente el terreno colindante a la casa: la vereda y la ruta de trashumancia de *Los Serranos*. La disposición de las obras en el espacio se ordena como un paisaje, una falsa recreación del contexto de estudio en el que se basa la producción artística.

Mojón [p. 555], es la primera pieza que da paso a la exposición. El espacio que ocupa señala el inicio del camino. Se trata de una esfera de mármol negro con la inscripción del número 394. Este número se encontró grabado en una piedra de la vía pecuaria y da nombre al camino trashumante en la intersección con el camino que lleva hasta mi casa.

La obra que vertebra la disposición de la exposición y mediante la que se articula el orden de las demás piezas, es *Camino* [p. 525]. Compuesta por una hilera de espejos por la que caminan figuras de ovejas en miniatura. Estas figuras son reproducciones, fundidas en latón y bañadas en oro, de un objeto de juguete que encontré «in situ». Además, la pieza establece conceptualmente una relación de literalidad con el tema de investigación.

A los extremos de la sala, se pueden ver dos estructuras escultóricas *Paisaje* [p. 539] y *Cuarto* [p. 543], que muestran fotografías impresas en tela, del espacio interior y exterior del contexto, a gran formato. Las imágenes textiles están suspendidas sobre una estructura metálica similar a la de un fondo fotográfico.

Estas piezas van acompañadas compositivamente de otros elementos. En el caso de *Paisaje*, la pieza va acompañada por unos volúmenes verdes –tomados del contexto– que hacen referencia a los plásticos con los que se abrigan los árboles para protegerlos y, en el caso de *Cuarto*, se incluyen varias piezas cerámicas que son reproducciones de quesos.

Los quesos cerámicos, surgen de un objeto que encontré en el contexto, una base de madera circular que tenía talladas las iniciales de un familiar. Este objeto, del que en principio no sabía su funcionalidad, resultó ser una flor con la que se prensaban los quesos para grabar la textura típica del producto. Estas piezas son el resultado de positivar y reconstruir el molde antiguo de mis antepasados y muestra cómo era físicamente el producto. En el fotoensayo [p. 512/513] se muestran los objetos referidos.

Paisaje, *Camino* y *Cuarto* son tres obras cuya función estética se basa en escenificar el espacio expositivo como un paisaje, ayudando a contextualizar las demás piezas de la muestra. Otra referencia literal al contexto es la obra *Espantapájaros* [p. 531], recogida durante uno de los paseos por la ruta trashumante. Este objeto es expuesto sobre una estructura metálica que lo mantiene erguido sobre una forma orgánica de serrín tintado.

Las referencias a la labor específica del pastoreo y al trabajo en el campo es recurrente y se hace presente en obras como *Garrote* [p. 535], que fue el palo de pastor de mi bis-

abuelo y que se expone como un objeto con un valor cuasi arqueológico. Este tipo de palos tenían distintas funciones, como herramienta para sortear el terreno abrupto de los caminos, para cazar conejos –el objeto era lanzado horizontalmente dando vueltas sobre sí mismo hasta golpear a la presa– y para guiar al rebaño descarriado.

Saco [p. 549], ocupa el espacio posterior de la pieza *Cuarto*. Su ubicación no se ve a simple vista en la sala. Se compone por dos piezas metálicas decorativas con forma de ciervos, de una de ellas cuelga un saco de lana de oveja, que se deja entrever por la redecilla que la contiene, junto a fotografías del contexto.

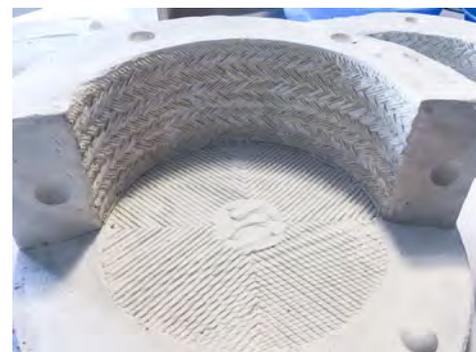
La pieza *Semillero* [p. 559], se compone por dos hatillos de papel que guardan en su interior la simiente de la cosecha. En cada cosecha, se reservaban las semillas de los mejores frutos, para asegurar de algún modo, la calidad de la siguiente cosecha. Esta obra hace referencia al trabajo de campo y a la producción horticultora.

Por último, las piezas *Virgen* [p. 519], y *Flores* [p. 563], evoca metafóricamente el carácter sacro de la labor del pastoreo. La figura de El Señor como pastor es una referencia reiterada en La Biblia y en esta muestra.

«Y el Dios de paz, que resucitó de entre los muertos a Jesús nuestro Señor, el gran Pastor de las ovejas mediante la sangre del pacto eterno» (Hebreos 13:20).

«Más a su pueblo lo sacó como a ovejas, como a rebaño los condujo en el desierto» (Salmos 78:52).

En general la muestra se compone de un total de diez piezas que pueden leerse como un paisaje escultórico. *Trashumar* es una exposición que emerge de pasear por los caminos de una vereda que ahora está en silencio.





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

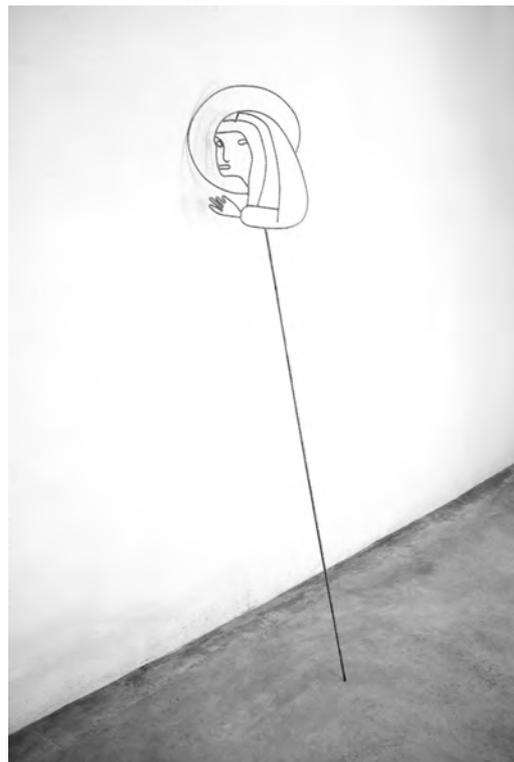








VIRGEN 2018



Instalación
Figura de alambre (extraída del contexto),
varilla metálica y purpurina
1m. x 0.55m. 1,85m.

(En las siguientes páginas y la anterior)

Varea, A. (2020). *Instalación Virgen*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por cinco fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 519. Varea, A. (2018). *Instalación Virgen I*.
Instalación.

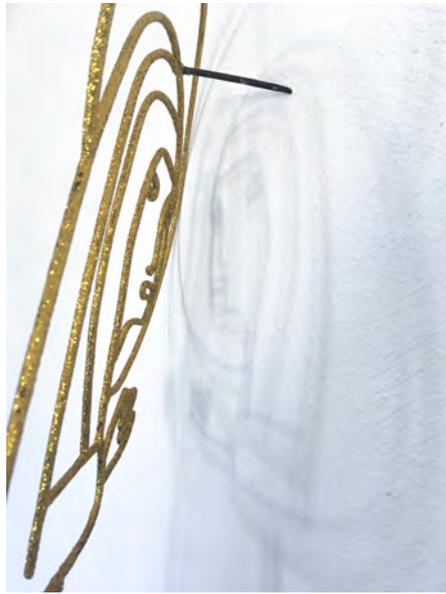
Pg. 520. Varea, A. (2018). *Instalación Virgen I*.
Fotografía.

Pg. 521. Varea, A. (2018). *Detalle Virgen*.
Fotografía.

Pg. 522. Varea, A. (2018). *Virgen*. Fotografía.

Pg. 523. Varea, A. (2018). *Objeto sedimentado*.
Fotografía.

Pg. 524. Arias-Camisón Coello, A. (2018).
Detalle Virgen I.
Fotografía.





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





CAMINO 2018



Instalación
Losas de cristal espejo (extraídas del contexto)
y piezas de latón bañadas en oro de 3k.
2,50m. x 3,20m. x 0,05m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Camino*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
seis fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 525. Varea, A. (2018). *Instalación
Camino I*.
Instalación.

Pg. 526. Varea, A. (2018). *Oveja dorada*.
Fotografía.

Pg. 527. Varea, A. (2018). *Camino*. Fotografía.

Pg. 528. Varea, A. (2018). *Detalle ovejas*.
Fotografía.

Pg. 528. Varea, A. (2018). *Objeto sedimentado*.
Fotografía.

Pg. 529. Varea, A. (2018). *Detalle instalación
Camino*. Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



CAMINO
2018



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El Cuarto Juan de Mata



ESPANTAPÁJAROS 2018



Instalación
Pie metálico, espantapájaros
(extraído del contexto) y serrín tintado
0,60m. x 0,60m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación
Espantapájaros*. Fotoensayo Descriptivo com-
puesto por tres fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 531. Arias-Camison Coello. (2018).
Instalación Espantapájaros I.
Instalación.

Pg. 532. Arias-Camison Coello. Detalle
Espantapájaros.
Fotografía.

Pg. 533. Arias-Camison Coello. (2018).
Espantapájaros.
Fotografía.





GARROTE

2018



Instalación
Palo de pastor y fragmento de croché
(extraídos del contexto)
0,30m. x 0,40m. x 0,90m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Garrote*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
tres fotografías. De izquierda a derecha:

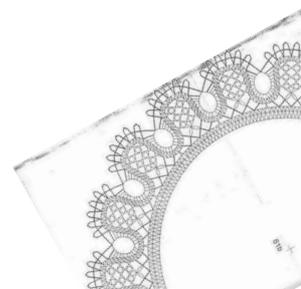
Pg. 535. Varea, A. (2018). *Instalación Garrote I*.
Instalación.

Pg. 536. (Anónimo, s. f.). *Detalle puntilla*.
Fotografía.

Pg. 337. Varea, A. (2018). *Garrote*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

GARROTE
2018



Espacios heredados. El Cuarto Juan de Mata



PAISAJE 2018



Instalación
Estructura metálica, tubos de plástico para
proteger a los árboles jóvenes, un cercado
(extraídos del contexto)
y fotografía impresa en sarga.
4,50m. x 3,50m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

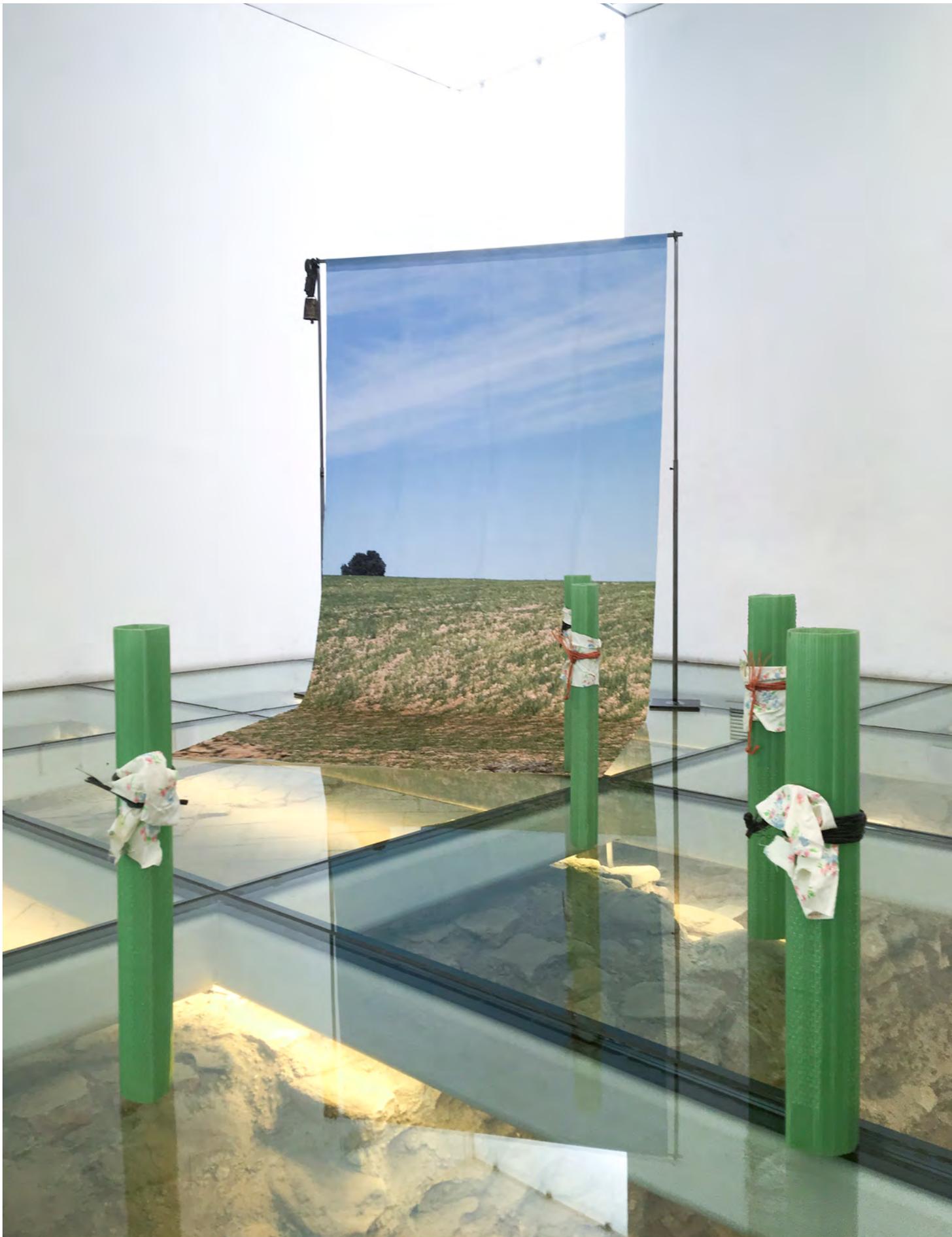
Varea, A. (2020). *Instalación Paisaje*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
tres fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 539. Varea, A.. (2018). *Instalación Paisaje I*.
Instalación.

Pg. 540. Varea, A. (2018). *Detalle Paisaje*.
Fotografía.

Pg. 541. Varea, A. (2018). *Paisaje*. Fotografía.





CUARTO 2018



Instalación
Estructura metálica, quesos de porcelana, flores
de plástico y fotografía impresa en sarga.
2m. x 2,50m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Cuarto*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
siete fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 543. Arias-Camison Coello. (2018).

Instalación Cuarto I

Instalación.

Pg. 544. Arias-Camison Coello. (2018).

Queso de cerámico

Fotografía.

Pg. 545. Arias-Camison Coello. (2018). *Cuarto*

Fotografía.

Pg. 546. Arias-Camison Coello. (2018).

Detalle de la pieza Cuarto

Fotografía.

Pg. 547. Arias-Camison Coello. (2018).

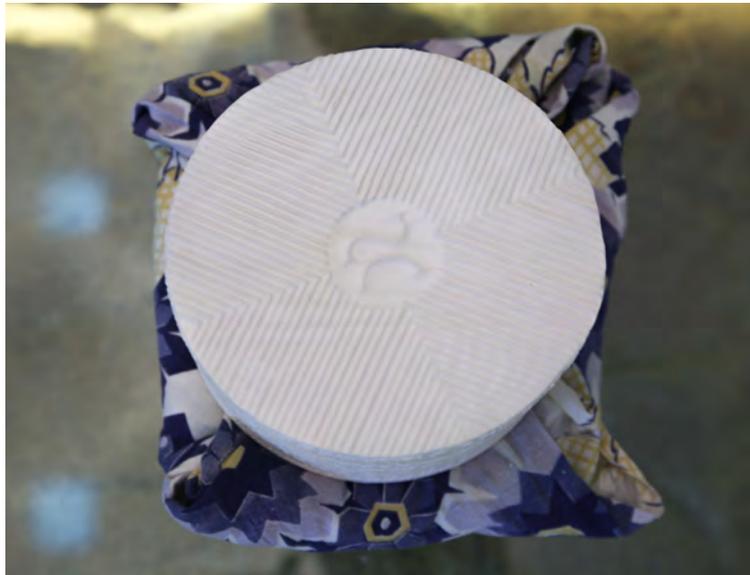
Detalle quesos

Fotografía.

Pg. 547. Varea, A. (2018). *Objeto sedimentado:*

flor para prensar el queso

Fotografía.









SACO 2018



(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Saco*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cinco fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 549. Varea, A. (2018). *Instalación Saco I*.
Instalación.

Pg. 550. Varea, A. (2018). *Detalle del
contenido del saco*.
Fotografía.

Pg. 551. Varea, A. (2018). *Montaje de Saco*.
Fotografía.

Pg. 552. Varea, A. (2018). *Detalle del
contenido del Saco I*.
Fotografía.

Pg. 553. Arias-Camison Coello. (2018).
Detalle de Saco.
Fotografía.

Instalación
Saco de redcilla de plástico que contiene lana
de oveja y figuras decorativas metálicas con
forma de ciervo (extraídos del contexto)
0,45m. x 0,95m. x 1,80m.

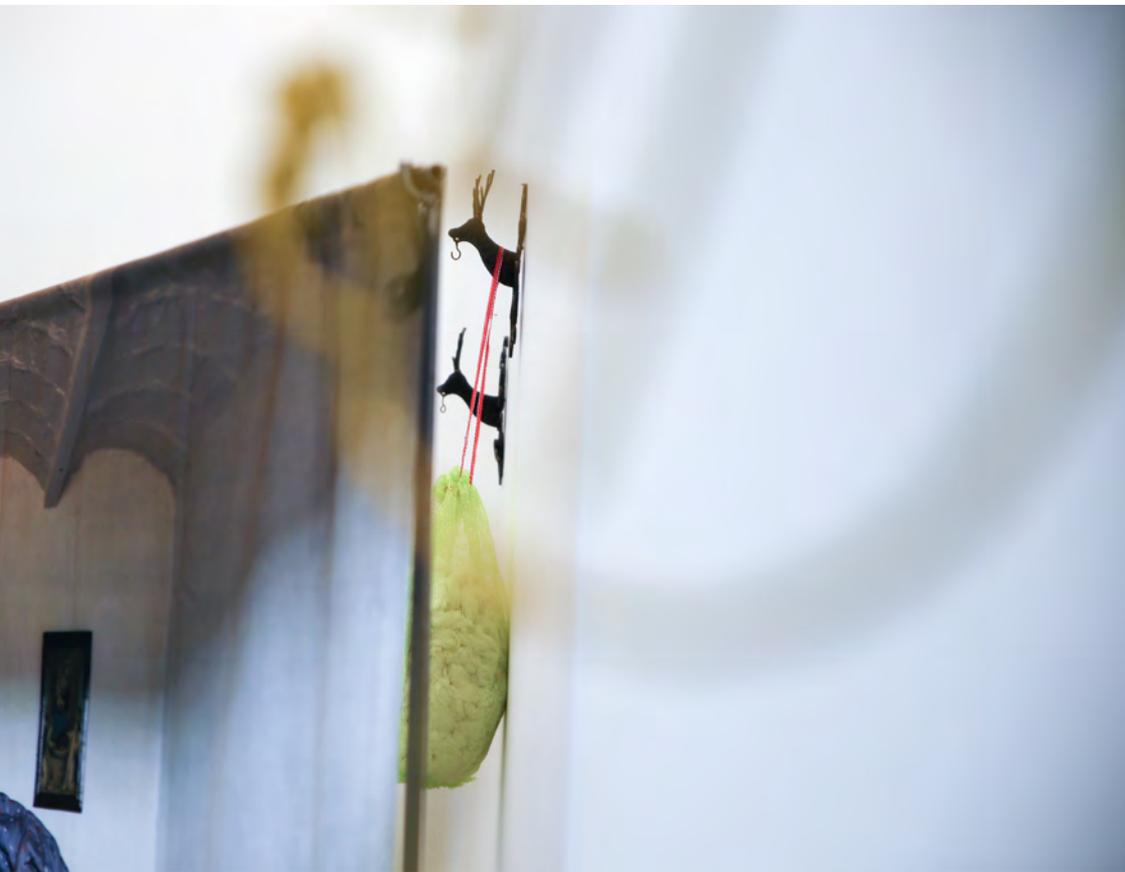
Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





Mojón 2018



Instalación
Esfera de mármol negro tallado y grabado
0,50m x 0,50m. x 0,50m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Mojón*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
tres fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 555. Varea, A. (2018). *Instalación Mojón I*.
Instalación.

Pg. 556. Varea, A. (2018). *Mojón*. Fotografía.

Pg. 557. Varea, A. (2018). *Contexto de la
pieza Mojón*.
Fotografía.





SEMILLERO 2018



Instalación
Taco de madera forrado con tela, semillas
envueltas en servilletas y atadas con cuerda
(extraídas del contexto)
0,13m. x 0,20m. 0,17m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Semillero*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 559. Varea, A. (2018). *Instalación
Semillero I*.

Instalación.

Pg. 560. Varea, A. (2018). *Semillero*.

Fotografía.

Pg. 560. Varea, A. (2018). *Semillero fragmento*.

Fotografía.

Pg. 561. Arias-Camison Coello. (2018).

Detalle de Semillero.

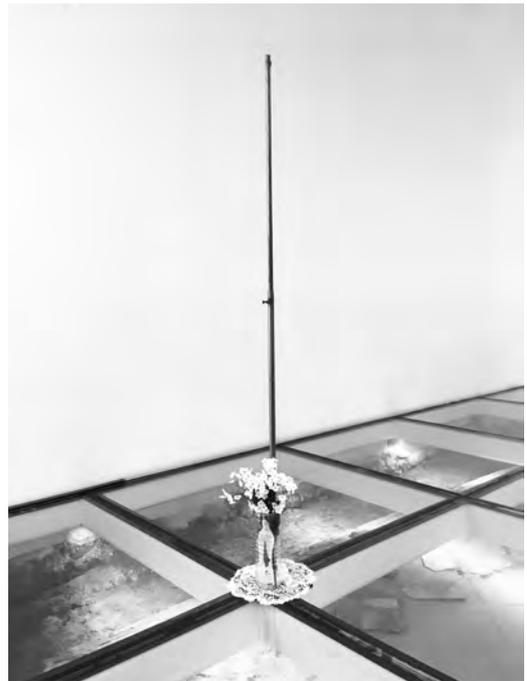
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





FLORES *2018*



Instalación
Pie metálico, tapete de puntilla, flores de
plástico, botella de plástico cortada y botella
con forma de virgen que contiene agua bendita
(extraídos del contexto)
1m. x 0,30m. 1,75m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Flores*.

Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 563. Varea, A. (2018). *Instalación Flores I*.
Instalación.

Pg. 564. Varea, A. (2018). *Detalle botella-virgen*.
Fotografía.

Pg. XX. Varea, A. (2018). *Detalle botella-virgen I*.
Fotografía.

Pg. 565. Varea, A. (2018). *Flores*. Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS CAPÍTULO 10

- (En las anteriores páginas)
- Pg. 490/491
Morcillo, J. (2020). *La aldea El Cuarto Juan de Mata*.
Fotografía independiente.
- Pg. 492/493
Varea, A. (2017). *Habitación interior del
Cuarto Juan de Mata*.
Fotografía independiente.
- Pg. 494
Morcillo, J. (2018). *Retrato de Juan*.
Fotografía independiente.
- Pg. 496/497
Varea, A. (2017). *Granero del Cuarto Juan de
Mata*.
Fotografía independiente.
- Pg. 506
Megias Molero, F. J. (2016)
Cartel de la exposición Trashumar.
Cartel Publicitario.
- Pg. 507
Arias-Camisón Coello. (2019). *Entrada a la
exposición Trashumar*.
Fotografía independiente.
- Pg. 512/513
Varea, A. (2020) *Quesos de porcelana*.
Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías:
de izquierda a derecha, dos fotografías de
Varea, A. (2018), *Rosa de madera para prensar
el queso con las iniciales S.C. grabadas y molde de
reproducción de escayola*; y dos fotografías de
Arias-Camisón Coello, A. (2019), *Queso cerámico
I y II*.
- Pg. 514/515
Varea, A. (2020) *Ayer y hoy*.
Par visual compuesto por dos fotografías de
Morcillo, J, izquierda, (1997) *La tía Amparo, Paco
tienda, la tía Mariseta, los abuelos, Alejandra y yo en
El Cuarto Juan de Mata* y, derecha, (2020) *Juan en
El Cuarto Juan de Mata*.

PARTE VI. ESPACIOS HEREDADOS



CAPÍTULO 11

EL HORNO DE MARÍA Y
EL TELÉFONO T-500 DE GIRAL

17 Plaza del Cazador Leonardo Requena

Munera, Castilla-La Mancha



Google

Street View









Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



1. María y Giral.

Masa Madre

1°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina

2°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina

3°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina

4°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina
+ 10 g. de azúcar

5°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina

6°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina

7°. Día: 50 g. de agua + 50 g. de harina

La madre de María murió, ella tuvo cuatro hijos y un horno de leña...

Cuando se quedó ciega la escuche decir:

«El agua me moja los pies, estoy en la orilla del río, estoy en El Jardín».

No recuerdo su voz, pero sí su llanto a través de la mosquitera de la ventana.

El delirio ha sido una constante.

Desde mi infancia pude identificar cómo el delirio anticipa la noticia de una pérdida y cómo su ficción se ofrecía como lugar de remanso. Tras la poética de la frase que le oí decir se esconde una historia más extensa; la historia de María.

Nunca escuché llamar a ese lugar «la casa de la tía». El horno, y la importancia de su quehacer, dio nombre a ese contexto donde mi abuela María vivió y donde se criaron sus hijos y uno de sus nietos.

La estructura de esa casa ha sido fluida con el paso de los años y, sin

embargo, quizá los únicos elementos que permanecen inamovibles son el propio horno, que centraliza la disposición de las demás estancias, y, algunos pedazos de papel pintado en un salón que nunca fue habitado.

El horno tenía una arquitectura particular, que desvelaba en cierto sentido cómo la casa fue habitada y cuáles eran las cuestiones prioritarias de la vida familiar. Se podría decir que las estancias se dividieron jerárquicamente dependiendo de la importancia de su espacio en la función familiar. Esta importancia, que es de base conceptual, está íntimamente ligada –aún hoy–, con la estética de su espacio físico y el nivel de acabado en su construcción.

Allí, hay estancias de paredes empapeladas con motivos de pan de oro y otras con paredes desnudas de cemento, en lo que se proyectó alguna vez como una cocina que nunca llegó a ser.

Sin duda alguna, el epicentro de ese hogar era el horno, el horno como objeto y como símbolo de lo que aportaba subsistencia y alimento: el pan.

Y junto al horno la estancia más habitada era, esta vez sí: «la salita de la Yaya». Yo nunca vi a mi abuela en otro lugar, siempre allí y siempre sentada en su tarima. El contexto, el objeto y el cuerpo fueron «la yaya María».

Olía a azahar en Granada, cuando recibí la noticia, casi por sorpresa, de que la salita de mi abuela había sido derruida para ampliar el negocio familiar. Recuerdo también la violencia de mi reacción contra mi padre, que en ese momento, no podía entender lo que ese hecho significaba. Se había destruido el único fragmento físico que quedaba de mi abuela, había tirado las paredes que construían la fisicidad, a mi entender, del propio cuerpo de mi abuela.

Y es que María fue incorporando los objetos de su contexto y el mismo contexto como parte de su propio cuerpo a causa de su inmovilidad. Aquella salita y aquella tarima la encarnaban.

**La orilla del río y El Jardín*

La negritud con la que mi abuela María me vió, fue la negritud más literal de todas. Cuando nació sus ojos ya no podían ver. Lo que se del primer encuentro entre mi abuela

María y yo era que mi abuela sólo veía sombras y que yo era percibida como un bulto.

Esa oscuridad a-sombró la historia más dura de todas las que pasaron por el escenario de mi historia. Durante su vida, la ví exactamente en el mismo espacio y en la misma posición. La normalización de su estado me hizo comprender a mi abuela espacio-temporalmente del mismo modo que a una cerámica decorativa que se pone sobre la superficie de un televisor y que permanece ahí por años.

Pasamos muchas horas juntas en el mismo espacio de esa salita incorporada, y sin embargo, no recuerdo apenas ninguna conversación. Si un «¿quién eres?» y su tono de voz quebrada, «ven aquí». Entonces, me acercaba y ella ponía sus manos sobre mi cara para reconocermme.

Aquella tarde, como cualquier otra, mientras jugaba en una mesa enfrentada a la suya, mi abuela dijo: «el agua me moja los pies», yo no entendía nada, le dije que sus pies estaban secos y le pregunté por qué estaba diciendo eso. Ella me contestó: «estoy en la orilla del río». Bajo mi asombro, comenzó a murmurar algunas cosas aparentemente sin sentido que no podía entender, lo único que pude rescatar fue: «El agua me moja los pies. Estoy en la orilla del río. Estoy en el Jardín».

Estábamos ella y yo, sentadas una frente a otra envueltas en la atmósfera verde de aquella sala. No avisé a nadie, nunca dije lo que pasó, no mencioné sus palabras y hasta años después de su muerte no tuve la certeza de lo que ocurrió aquella tarde.

Con los años, y en alguna conversación familiar supe que mi abuela era de un pueblo llamado «El Jardín» que estaba rodeado por un río. Entonces llegué a dar sentido a esa frase, incluso estuve en la orilla de su río mojandome los pies...

Fue significativo y rotundo entender que, aquella tarde, fue la única vez que estuve con mi abuela en otro lugar que no fuera «la salita». El delirio, la pérdida de noción del tiempo y la ficción, permitieron que María y yo saliéramos de esa habitación y fuéramos juntas a la orilla del río, a El Jardín.

No debería ser necesario disculparse por contar una verdad, mi abuela lloró más de catorce años seguidos, su llanto se escuchaba en toda la placeta y antes de sentir su ausencia, oímos como su cuerpo comenzó a descomponerse en vida.

Ese olor y su sonido sólo pueden apartarse de nuestras mentes cuando pensamos en que, en otro tiempo, sus tetas fueron, las tetas que acunaron a los que hoy seguimos siendo personajes de esta historia. Una mujer de una firmeza intimidante y tierna.

Cuando María abría los ojos, se podía ver en ellos con claridad un cielo gris con nubes grises.

**Interferencias de la historia: El teléfono rojo T-500 de Giral*

Todo el mundo que atraviesa el Horno, termina con las manos en la masa. Mi casa siempre ha olido a magdalena; la casa de mis padres no estaba en el mismo edificio que el Horno, sin embargo, estaba impregnada de ese olor. Aunque a priori puede parecer apetecible el olor a dulce, la dulzura de ese olor a veces se torna desagradable.

Me reconozco en mi padre a menudo, en su carácter y su resistencia subversiva. Él heredó la profesión de panadero de sus padres, pero en cierto modo, nunca dejó que sus padres decidieran a qué debía dedicarse. Si había heredado ser panadero, él pensó que quería ser pastelero.

-Él es así; tenía un caballo que cambió por un coche y un poco más de dinero, después vendió ese mismo coche y con la ganancia invirtió en otro proyecto...-

*Aunque la historia del caballo, no sucedió así del todo, la esencia de su actitud queda bien explicada.-
Hace dos inviernos, en la víspera de Navidad, mi padre y yo nos quedamos en el horno, después de la jornada de trabajo, a terminar de colocar unas pastas.*

Entre cervezas comentábamos la fascinación por la fama y las similitudes entre el mundo del Arte y el mundo de la Panadería y la Pastelería.

Si bien es cierto que no solemos coincidir en la exposición de nuestras ideas, cuando hay una conjunción suelo aprovecharla a mi favor y en ese momento lo fue.

Hablábamos de un chaval que estaba sobresaliendo en el ámbito de la pastelería. Mi padre me contó que estaba en una muestra y alguien se acercó y le comentó lo bueno que era el chaval y subrayó que la calidad de sus productos se debía a que fue de los últimos pupilos de Giral -un maestro pastelero conocido en el gremio-.

Entonces, mi padre comenzó a contarme la historia de Giral y de cómo Giral también fue su maestro. Su desobediencia lo llevó a desear ser pastelero y su desconocimiento lo llevó hasta Barcelona para estudiar pastelería con el maestro Giral.

Mientras las pastas de almendra se enfriaban en un carro, él me contó cómo cuando conoció a Giral, el maestro estaba comenzando a quedarse ciego, pero siguió implementando la docencia. Tras el curso, y cuando Giral quedó definitivamente ciego, la directiva de T-500 -una empresa de productos de panadería y pastelería que era la que gestionaba los cursos de formación en los que el maestro era docente- buscó

alternativas para que Giral pudiera seguir enseñando.

En ese momento, salió a la venta el teléfono Herald y Giral, que estaba perdiendo la noción del tiempo por su ceguera, compró un teléfono rojo con el objetivo de mantener tutorías 24 horas con sus alumnos. El marketing de la empresa para la que trabajaba aprovechó la oportunidad y bautizó ese proyecto como El Teléfono Rojo T-500 de Giral.

Mi padre confesó haber llamado a Giral durante la noche para completar una receta.

Inmediatamente después de que me contara aquello, asocie mentalmente esa historia con la de mi yaya María, me asombró cómo dos personas que no se conocieron compartían fragmentos de su vida; la ceguera y la pérdida de la noción del tiempo, y cómo el nexo común que los vinculaba era un nexo contextual: el Horno.

La ceguera y la pérdida de la noción del tiempo llevó a ambos a amplificarse, Giral lo hizo a través de su teléfono y María incorporando su tarima y aquella sala como parte de su propia fisicidad.



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

2. TEORÍA CIEGA: LA VICTORIA DE LA MAGIA EN EL RELATO ETNOGRÁFICO DE FICCIÓN. EL TRIUNFO DE LA MENTIRA DEL ARTE.

Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albuza tan luminosa, tan total, que devoraba no solo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles.

Saramago, J.¹

Mentir, según la RAE (2014) es «decir o manifestar lo contrario de lo que se sabe, se cree o piensa» (...) es también «fingir, aparentar». Podría ser, hacer aparecer algo que no es –o que no está–, algo similar a un truco de magia.

He dedicado mucho tiempo a pensar cómo es no ver, he tapado mis ojos y he intentado hacer un recorrido sencillo: de la cocina al salón. Pero, la mayoría de veces, me quedo inmóvil parada en alguna parte entre esos dos espacios, de pie.

La ceguera, en mi opinión, está estrechamente relacionada con la mentira, con aquello que queda oculto. Mentir, es un mecanismo, retomando las palabras de Saramago (2003), que se «limita a cubrir la apariencia» de la «verdad».

¹ (Saramago, J., 2003, Pág. 14).

Esta cadena de asociaciones semánticas también puede aplicarse entre la mentira y la ficción, en tanto que, la ficción da existencia ideal a lo que realmente no la tiene.

Dar existencia a algo que no la tiene, precisamente, es crear. El propósito de este trabajo de investigación es crear un nuevo espacio, donde hacer confluír los fragmentos de dos *historias de vida*; la de María y la de Giral, cuyo vínculo, el cual trasciende los paradigmas espacio-temporales, queda determinado en un nexo contextual: el horno.

Se trata de reconstruir una falsa escena como lugar de encuentro de la tergiversación de la historia. De re-escenificar unos hechos que nunca sucedieron, o que si sucedieron, nunca llegaron a compartir el espacio temporal.

La finalidad de esta producción artística es originar un «no-lugar». Robert Smithson (1968) definía a los «no-lugares» o los «non-sites» como metáforas dimensionales donde un sitio puede representar a otro sitio que no se parece en nada [this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – this is The Non-Site]. Los mapas serían un ejemplo bidimensional de un «no-lugar».

Se propone re-escenificar un espacio atemporal y ficticio basado en las referencias de las estructuras cotidianas del contexto de estudio –el horno– para alojar en él las historias de vida de María y Giral, dos personas cuyas historias no coinciden en el tiempo, dos personas que no se conocieron, pero, que encuentran sus vidas enlazadas por dos hechos concretos: la pérdida de noción del tiempo y un proceso de ceguera progresivo.

El «no-lugar» –el *environment*– creado, es el espacio que da dimensionalidad a esta historia, basada en el cruce fortuito –originado en la tergiversación de las historias de ambos personajes y fundado en mi subjetividad– de las *historias de vida* de María y Giral. El espacio es comprendido como una unidad instalativa donde intervenir y fundar una edificación de la mitología personal. Esta no es una historia contada, es una historia vivida; la historia de María, que me sigue dejando sin aliento.

La particularidad de esta producción se estriba en dos cuestiones fundamentales: primero, se concibe el espacio expositivo como alojamiento de una historia y, segundo, la producción –que como las anteriores está basada en uno o varios *relatos de vida*– introduce una estrategia literaria de ficción, es decir, falsea la historia –no por la inevitabilidad de la interpretación del sujeto–, sino por un esfuerzo consciente e intencional.

En consonancia con el argumento de González Cangas (1995), una de las figuras de referencia en el ámbito de la etnoficción:

La idea es abandonar la escritura habitual, hecha por nadie y desde ningún lugar, a favor de una escritura en la que el investigador se implica y se responsabiliza personal-

mente de los procesos que describe. Algo como una introspección sociológica sistemática (Richardson, 2000), en la cual revivir las emociones ligadas a una vida particular nos ayude a documentar el día a día de toda una forma de vida, permitiéndonos captar el proceso de construcción social de la vida cotidiana. (González Cangas, 1995, p. 270)

En ese sentido, surge un dilema que introduce un debate problemático. Si hay una clara intencionalidad –por parte del sujeto investigador–, de abandonar los discursos estandarizados que «dan cuenta» de una historia, para falsear o ficcionar el relato que se cuenta, ¿Cómo es posible captar el proceso de construcción social de la vida cotidiana a través de la mentira?

Las narrativa de ficción aporta al sujeto investigador la posibilidad de adaptar la historia, de fragmentarla, de deshacerla y volverla a montar para elaborar una versión que, según Denzin y Lincoln (2011), «permite rescatar los valores de la subjetividad y re-valorar» los aspectos significativos que el autor/investigador considera imprescindibles en su relato.

Simon Sherry y Bibeau Gilles, publicaron en 2003 un artículo –en la *Revista de Antropología Experimental*– titulado: *Etnografía y Ficción: Ficciones de la etnografía*. En él argumentan sobre los textos de ficción y su relación con la veracidad:

El texto híbrido ofrece un recorrido inesperado en el que cada giro es una revelación. Sebald (2002) quizá ha desarrollado este arte hasta su nivel más acabado, al mezclar ficción, viaje, investigación histórica y documentación fotográfica en una prosa transparente y por tanto misteriosa. Según Sebald es el azar el que dicta el trayecto narrativo. No hay ninguna trama preestablecida, sólo desviaciones al agrado de encuentros o recuerdos. Y, por tanto, lo que resulta son las verdades más precisas. (Sherry y Gilles, 2003, p.2)

En la misma línea Feliu, argumenta:

Lo cierto es que tampoco hay una realidad previa a la narración con la cual contrastarla, cualquier sentido de la experiencia pre-narrativa se constituye en su expresión narrativa, lo cuál no lo hace diferente por cierto, a ningún descubrimiento científico, cuyo valor nunca se discute en base a su ajuste con la realidad, si no a su ajuste con las teorías vigentes. (Feliu, 2007, p. 268)

En ese sentido, Sherry y Gilles ponen punto y final a esta cuestión reafirmando la validez de los relatos de ficción en relación a la práctica artística y a la teorías de etnoficción, argumentando que:

La materia prima del análisis antropológico es proporcionado por la obra de ficción. Los autores se interesan por prácticas en las que la escritura etnográfica ya está hibridada, es decir donde se confunde con una práctica artística: es el caso del novelis-

ta-etnógrafo Malcolm Reid (Sherry Simon) y de la pintura etnográfica de Anne Eisner (Christie MacDonald). (Sherry y Gilles, 2003, p.3)

Otro ejemplo, de antropólogos que integran la dualidad etnografía-arte –arte como ficción– en sus trabajos de investigación, es el poema *Luisa May: La historia de su vida* de Laurel Richardson (1997). El poema está compuesto por fragmentos transcritos de una entrevista que el autor hace a Luisa May. Richardson altera el orden del discurso de May ordenando un nuevo sentido:

La cosa más importante
De decir... es esa
Yo crecí en el Sur.
Ser sureña forma
Las aspiraciones... forman
Lo que tú piensas que tú vas a ser...
Yo crecí pobre en una casa arrendada.

(Richardson, 1997, p.20)

Al igual que el texto de Richardson, la historia que aquí se cuenta está alterada. Es una mentira contada lo más sinceramente posible que pone en relieve la importancia de la creación de una alteridad antropológica imaginaria, avalada por los estatutos epistemológicos de la etnoficción².

Como especifica González Varela,

Los trabajos de etnoficción son en cierta manera parecidos a los experimentos de una etnografía alternativa, pero dan un salto todavía más audaz, ya que convierten la antropología centrada en el yo narrativo en un género cuasi o completamente literario. (González Varela, 2003, p. 236)

Los textos de etnoficción son, como diría Octavio Paz, «El Triunfo de la magia Sobre la antropología». El triunfo de la mentira del arte.

Paz (2000) en el prólogo del texto de Castaneda (2000) dice textualmente:

Si los libros de Castaneda son una ficción literaria, lo son de una manera muy extraña: su tema es la derrota de la antropología y la victoria de la magia; si son obras de antropología, su tema no puede ser lo menos: la venganza del ‘objeto’ antropológico (un brujo) sobre el antropólogo hasta convertirlo en un hechicero. Anti-antropología” (González Varela, 2003; Castaneda, 2000)

² Etnoficción: “Es un género narrativo que se considera como falso o de dudosa procedencia y que mezcla aspectos de realidad y misticismo”. (González Varela, 2007, p. 265)

La producción artística que se muestra a continuación es como un truco de magia: da apariencia a aquello que no está, incluso a aquello que no existe. El espacio creado aloja las mentiras de una historia que se hace presente en la *instalación*. Se entiende el espacio como una unidad artística basada en la ceguera, en la magia y en la ficción de las mentiras de los mitos familiares. Algo así, en palabras de Gallardo (2011), como «narrar para ‘lugarizar’ su existencia» (p.355); materializar la narración dándole sentido y cobijo donde suceder.



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

A N A V A R E A

EL TELÉFONO ROJO

T-500

ROJO DE GIRAL

00

R A L



EXPOSICIÓN EL TELÉFONO ROJO T-500 DE GIRAL

Del 30 de enero al 22 de marzo de 2020
Sala de exposiciones Ático. Palacio de los Condes de Gambia
Granada

Espacios heredados. El horno de María



EXPOSICIÓN EL TELÉFONO ROJO T-500 DE GIRAL

Del 30 de enero al 22 de marzo de 2020
Sala de exposiciones Ático. Palacio de los Condes de Gambia
Granada

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

3. EL TELÉFONO ROJO T-500 DE GIRAL: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Las mujeres iban al horno de María a hacer su propio pan.

La mesa del obrador sustentaba el sistema económico de la producción del horno.

En ella, las mujeres amasaban el pan. Era de madera y las tablas que formaban su superficie estaban separadas un centímetro unas de otras, por ese espacio se colaba la harina y quedaba depositada en unos cajones interiores.

María cobraba en «maquila».

Ana— ¿Qué significa que la yaya cobraba en «maquila»?

Papá— Que de cada diez panes que las mujeres hacían, le daban uno.

Ana— Y, ¿cómo se llama lo que hacía en la mesa para recoger la harina?

Papá— Robar para comer.

El título de la exposición donde se mostraron estas piezas es: *El Teléfono Rojo T-500 de Giral*. La muestra pudo verse del 30 de enero al 22 de marzo de 2020 en la Sala Ático del Centro de Arte del Palacio de los Condes de Gabia, en Granada.

Regina Pérez Castillo, crítica y comisaria de arte, elabora el texto del catálogo. En él analiza los aspectos conceptuales implicados en el proceso de creación de la producción artística, del que dice literalmente:

MARÍA, GIRAL Y EL HORNO.

El tiempo viene y va en el trabajo de Ana Varea, los juegos entre el pasado y el presente constituyen una de las claves de su obra, sin embargo, la localización geográfica o espacial no varía: Munera, y en este proyecto concretamente, el horno de la abuela María. El ahínco que la artista pone en estudiar una y otra vez el mismo lugar responde a ese espíritu etnográfico que describíamos anteriormente, pero también al intento de descubrir conexiones históricas o humanas que comparten espacio pero no tiempo, y que por lo tanto, se abrazan casi mágicamente a través de los años.

Todas las piezas que componen esta exposición hacen alusión al horno de la familia de la artista, por ello encontramos tantas referencias visuales que nos trasladan a dicho lugar: mangas pasteleras gigantes que esparcen harina, la pala del panadero, elementos para bolear la masa,... así como la disposición de algunos elementos en serie (rosquillas de masa carbonizada y tela) que recuerdan a esa elaboración artesanal y en serie propia de la panadería. El horno de la abuela María es el lugar, la ubicación espacial concreta, en la que Varea descubre una conexión humana fascinante: la de María y Giral.

María, abuela de la artista, era la dueña de un horno en Munera. A una edad avanzada quedó ciega y fue entonces cuando, progresivamente, perdió la noción del tiempo y del lugar, comenzando a delirar y reproduciendo recuerdos de su infancia. María hablaba de la orilla de un río o de un jardín en el que mojaba sus pies. Ella vivió en el horno la mayor parte de su vida, y durante sus últimos catorce años sin visión. Por su parte, Giral fue un maestro pastelero reconocido a nivel nacional.

El padre de Ana Varea, que desde niño había vivido en el entorno del horno junto a su madre María, descubriendo la labor y ayudando en la panadería, conoció en su juventud a Giral, con quien se formó como repostero.

Justo en ese momento, el maestro estaba iniciando un proceso de ceguera que, al igual que María, le llevaría a perder la noción del tiempo y el espacio. Curiosamente, el maestro pastelero encontró el modo de seguir impartiendo clases de repostería a pesar de su falta de visión. Su ceguera coincidió con la salida al mercado del teléfono “Heraldo”, un dispositivo de sobremesa, fabricado en la España de los años 70, que permitía enviar y realizar llamadas a través de la instalación de las líneas telefónicas analógicas. Gracias a un teléfono heraldo de color rojo, Giral siguió haciendo tutorías 24 horas para sus alumnos, continuando de este modo con su trabajo docente. Estas tutorías se llamaron “El teléfono rojo T-500”, haciendo referencia al nombre de un mejorante para el pan que comercializó una empresa pionera de productos de panadería y pastelería.

El padre de Ana fue uno de los antiguos alumnos de Giral que usaron dicha línea telefónica para continuar formándose como reposteros.

NO ES ESTAR EN LA PANADERÍA, ES HACERNOS SENTIR LO QUE ALLÍ SE SINTIÓ.

El modo en el que la artista narra esta historia a través de los objetos artísticos, sin detallar la conexión real que existe entre los personajes y su propio arraigo sentimental con los mismos, pretende despojarnos de posibles puntos de apoyo narrativos que sesguen nuestra mirada. La trenza espacio-temporal y circunstancial que conecta a María, Giral y el horno no es más que un punto de partida para Varea, el hallazgo de dos historias paralelas cuya conexión nos conmueve y nos habla de una red de relaciones emocionales que trascienden el espacio físico y temporal, pero que no se relata literalmente en la sala expositiva. He aquí la importancia del rol que desempeña la artista: no es cronista de su historia familiar, sino que la ha destilado para generar un *environment* en el que el espectador pueda captar la esencia de dichas vivencias, participar de las mismas a través de la evocación. Por ello, elementos como el papel pintado, que simula al que existió en la casa de la abuela María, son tan importantes en esta muestra, pues constituyen una especie de *leitmotiv* que conecta a todas las piezas y construye una escenografía que no es ni fiel, ni exacta a la historia real, pero que tiene la capacidad de generar una atmósfera de sensaciones que nos trasladan al lugar. Varea no reconstruye, como ocurriría en teatro o cine, un decorado idéntico al que transitaban los personajes. Su labor es otra: hacernos sentir las cosas que estos pudieron sentir en dicho escenario. Es una cuestión de evocación, no de reproducción. (Castillo, 2020, pp. 9-11)

Como especifica la autora, las referencias visuales al contexto de estudio son reiterativas en todas las piezas que componen esta producción. Las piezas –como hemos dicho tantas veces–, toman como referencia las estructuras cotidianas de los espacios que se estudian. En este caso, el contexto del horno, ofrece referencias visuales en relación a las labores profesionales de la panadería y la pastelería, como por ejemplo; los mecanismos semi-industriales de producción, el mobiliario y los bienes raíces¹ o los objetos instrumentales específicos de la profesión, junto con los objetos personales hallados en la casa de María.

El Horno es el contexto de estudio donde se focaliza esta investigación. Este es un contexto dual, por un lado, es un espacio doméstico y vivencial y, por otro, un espacio laboral. Esta es la casa de María. La reminiscencia de las obras al contexto doméstico y laboral son claves para analizar conceptualmente las obras.

Las piezas que forman parte de esta producción, serán analizadas individualmente, aunque éstas son concebidas como elementos constitucionales de una obra única que se presenta como un ambiente homogéneo mediante la *instalación artística*.

Para examinar las particularidades de cada obra, utilizaremos pares visuales que ponen en diálogo la estética de las referencias contextuales con los objetos artísticos. La imple-

¹ Bienes raíces: aquellas posesiones que están ancladas al suelo, también llamadas bienes inmuebles.

mentación de este instrumento nos permite profundizar en los sistemas relacionales entre concepto-estética-referencia contextual-relato de etnoficción.

Los títulos de las obras son términos verbales que hacen eco de las acciones que se llevan a cabo en la profesión. La muestra se compone de seis piezas, elaboradas entre los años 2019-2020, cuyos títulos son: *Suspender*, *Sostener*, *Sacar*, *Hacinar*, *Bolear* y –siendo la excepción– *El Teléfono Rojo*.

Suspender [p. 609] es la pieza central de la muestra, en relación al espacio que ocupa se disponen las restantes. Esta obra está compuesta por tres volúmenes blandos, elaboradas con tela de terciopelo y guata, que se encuentran suspendidas del techo por cadenas. Bajo ellas se vierten ciento cincuenta kilos de harina que conforman tres montículos y se esparcen por el suelo de la sala expositiva.

Las tres piezas hacen referencia estética y formalmente a las mangas pasteleras que se utilizan para depositar el producto de un modo controlado y con un fin decorativo. En el par visual [p. 596/597] se pueden ver los vínculos referenciales.

Sostener [p. 619] es una obra que está compuesta por dos piezas móviles. Se trata de dos estructuras metálicas que se sustentan por un sistema de ruedas. Esta pieza está re-elaborada a partir de dos «objetos literales» recogidos en el contexto de estudio. Los objetos utilizados forman parte del mobiliario del obrador de panadería y su función es la de sostener el producto en el proceso de horneado. Se trata de un carro y una bandeja, ambas son piezas que encajan como un sistema machihembrado.

Estas estructuras «sostienen» un conjunto de piezas de dimensiones reducidas que aluden al producto de panadería. Aproximadamente unas cien piezas –cincuenta por cada bandeja– que combinan rosquillas carbonizadas con rosquillas «de peluche» hechas de tejido y guata. La delicadeza de las piezas textiles contrastan con la dureza del carbón que predice un error circunstancial.

En el par visual [p. 598/599] se puede ver su analogía.

La obra *Sacar* [p. 627], se caracteriza por la deformación de un objeto contextual: la pala de panadería, que sirve recoger el pan del interior del horno sin quemarte. La alteración de la literalidad del objeto propone un esquema estructural nuevo, que inutiliza al objeto en función de su estética. La pieza está compuesta por una pala de madera, un tubo metálico y una bolsa de plástico que contiene figuras decorativas –extraídas del contexto–, destinadas a ser colocadas en la cúspide de un pastel. Par visual [p. 600/601].

Por otro lado, en referencia a la ordenación de los objetos en el entorno laboral, la obra *Hacinar* [p. 631] ejemplifica cómo son colocados los sacos de harina con la intención de ocupar el menor espacio posible. La estructura de la pieza compone verticalmente seis esculturas blandas que aluden al almacenamiento del producto, como se puede ver en el par visual [p. 596/597].

Bolear [p. 637] es una síntesis de uno de los mecanismos semi-industriales de producción que se encuentran en *El Horno*. Si el horno es el corazón de la labor del contexto, el tren de laboreo es el cuerpo. El tren, está formado por tres máquinas: la divisora, la cámara de reposo y la formadora de barras. El conjunto forma intrincadas estructuras metálicas esenciales en el proceso de elaboración del pan. En ese proceso; la masa viaja por el espacio interior de la máquina hasta convertirse en barra de pan, el vehículo –podría decirse así– que transporta la masa está formado por una varilla metálica en forma de «u» forrada por una tela de fieltro donde se posa la masa. Esta estructura es la que se reproduce en la obra *Bolear*. El par visual [p. 602/603] evidencia las decisiones estéticas y formales creativas en función de la referencia contextual. La obra se compone de cinco varillas en forma de «u», forradas por tejido de terciopelo y dispuestas verticalmente en la pared.

Por último, *El Teléfono Rojo* [p. 643], es la pieza que inaugura esta producción. Esta obra estaba ubicada fuera del espacio expositivo, justo a la entrada de la sala. Junto a la puerta de la sala expositiva se instaló un Heraldo Rojo descolgado, induciendo a pensar al visitante que, quizá, hay una llamada en espera.

Otro elemento imprescindible que, aunque no puede ser considerado un objeto escultórico en sí mismo, funciona como un elemento estético compositivo que homogeneiza el espacio y aporta un sentido contextual, es el papel pintado. El estampado del papel está impreso en los tejidos que conforman las piezas de esta producción. El par visual [p. 606/607] compara la referencia contextual del papel de la casa de María y el motivo estético que se utiliza en la muestra.

En la casa de María, algunos de los espacios habitacionales estaban forrados con papel pintado. El papel muestra motivos ornamentales que se repiten y cuya estética antigua nos remite sutilmente a la hipérbole de los retablos góticos.

El papel evoca la calidez del entorno cotidiano que se ve intervenido –en el espacio expositivo– por elementos estructurales mecanicistas. El papel tiene una función dialógica que establece la comunicación visual entre piezas mediante un elemento estético: el motivo del estampado del papel.

«El error que resulta de situar a una persona o cosa en un período de tiempo que no se corresponde con el que le es propio²» o «el hecho o circunstancia actual que no es actual sino propia o característica de las costumbres del pasado³» nos llevan a definir el producto de esta investigación como una reminiscencia anacrónica de la historia irreal de María y Giral.

2 Primera acepción de la definición del término «anacronismo» expuesta por Oxford Languages and Google. En: <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

3 Segunda acepción de la definición del término «anacronismo» expuesta por Oxford Languages and Google. En: <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

REFERENCIAS AL CONTEXTO

EL HORNO DE MARÍA

2015

(En las siguientes páginas)

- Varea, A. (2020). *Referencias al contexto de estudio: El Horno de María*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por dieciséis fotografías.
De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
- Pg. 596. Arias-Camison Coello. (2020).
Detalle de Suspender.
Fotografía.
- Pg. 597. Varea, A. (2020). *Referencia detalle manga pastelera*.
Fotografía.
- Pg. 596. Arias-Camison Coello. (2020).
Suspender, saco verde.
Fotografía.
- Pg. 596. Varea, A. (2020). *Referencia manga pastelera*.
Fotografía.
- Pg. 598. Arias-Camison Coello. (2020).
Detalle de Sostener.
Fotografía.
- Pg. 599. Varea, A. (2020). *Referencia carro de horneado*.
Fotografía.
- Pg. 600. Arias-Camison Coello. (2020).
Obra Sacar.
Instalación.
- Pg. 601. Varea, A. (2020). *Referencia pala de panadería*.
Fotografía.
- Pg. 602. Arias-Camison Coello. (2020).
Obra Bolear.
Fotografía.
- Pg. 603. Varea, A. (2020). *Referencia tren de elaboración del pan*.
Fotografía.
- Pg. 603. Arias-Camison Coello. (2020).
Varilla de la obra Bolear.
Fotografía.
- Pg. 603. Varea, A. (2020). *Referencia pieza del tren de elaboración del pan*.
Fotografía.
- Pg. 604. Arias-Camison Coello. (2020).
Obra Hacinar.
Instalación.
- Pg. 605. Varea, A. (2020). *Referencia hacinamiento de sacos de harina*.
Fotografía.
- Pg. 606. Arias-Camison Coello. (2020).
Suspender en contexto.
Instalación.
- Pg. 607. Varea, A. (2020). *Interior de la casa de María: papel pintado*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística









Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística









Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





SUSPENDER

2019



Instalación

Vinilo estampado, volúmenes de terciopelo
reellenos de guata, anillas metálicas, cadena
metálica y 150 kg. de harina de trigo
5m. x 8,68m. x 3,70m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Suspende*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
siete fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 609. Arias-Camison Coello. (2019).
Instalación Suspende.
Instalación.

Pg. 610/611. Arias-Camison Coello. (2019).
Suspende.
Instalación.

Pg. 612. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle fotografía de María.
Fotografía.

Pg. 613. Arias-Camison Coello. (2019).
Saco I.
Fotografía.

Pg. 614. Arias-Camison Coello. (2019).
Saco II.
Fotografía.

Pg. 615. Arias-Camison Coello. (2019).
Harina.
Fotografía.

Pg. 616/617. Autora. (2019). *Detalle retrato
de María*.
Fotografía.





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

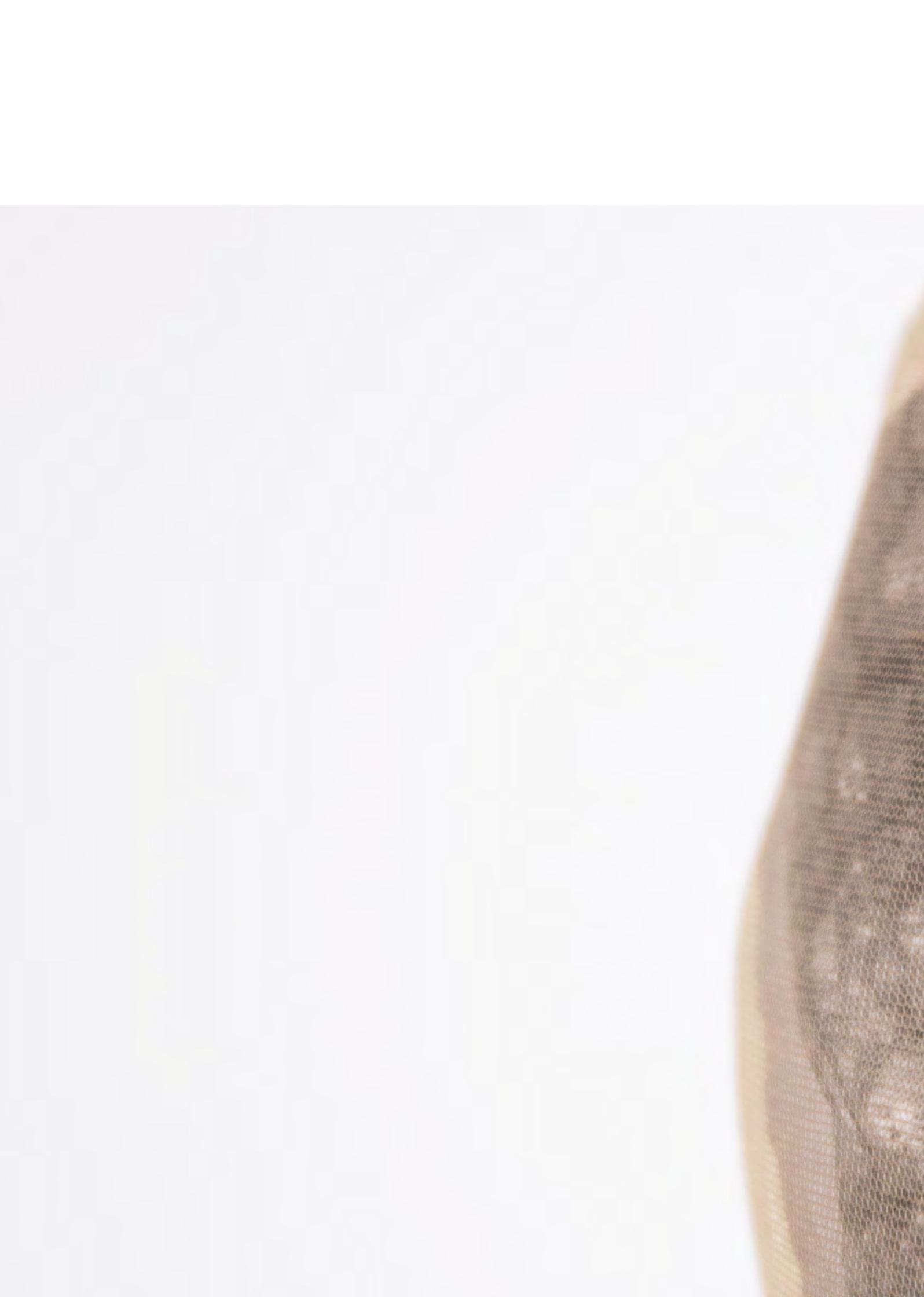






Espacios heredados. El horno de María







SOSTENER 2019



(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Sostener*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
seis fotografías. De izquierda a derecha:

- Pg. 619. Varea, A. (2019). *Instalación Sostener*.
Instalación.
Pg. 620. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle rolletes.
Fotografía.
Pg. 621. Varea, A. (2019). *Sostener*.
Instalación.
Pg. 622/623. Varea, A. (2019). *Detalle rolletes I*.
Fotografía.
Pg. 624. Varea, A. (2019). *Rollete de tela*.
Fotografía.
Pg. 625. Varea, A. (2019). *Pieza móvil*.
Fotografía.

Instalación
Carro metálico de panadería, bandeja de
panadería y modificada con ruedas (extraídos del
contexto), rolletes carbonizados y rolletes de tela
y guata
2,5m x 1,20m x 2m

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. El horno de María





Espacios heredados. El horno de María



SACAR 2019



Instalación
Pala de madera de panadería (extraída del
contexto), bolsa de plástico con muñecos
decorativos de boda y varilla metálica
1,30m. x 0,30m. x 1,75m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Sacar*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por tres
fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 627. Varea, A. (2019). *Instalación Sacar*.
Instalación.

Pg. 628. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle de la obra Sacar.
Fotografía.

Pg. 629. Varea, A. (2019). *Sacar*.
Instalación.





HACINAR 2019



(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Hacinar*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 631. Arias-Camison Coello. (2019).
Instalación Hacinar.
Instalación.

Pg. 632. Arias-Camison Coello. (2019).
Hacinar I.
Instalación.

Pg. 633. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle de la obra Hacinar.
Fotografía.

Pg. 634 y 635. Arias-Camison Coello.
(2019). *Hacinar II*.
Instalación.

Instalación
Pie metálico y sacos de sarga impresa con
motivos decorativos del papel pintado de la
pared rellenos de guata.
0,70m. x 0,70m. x 2,50m.



Espacios heredados. El horno de María







BOLEAR 2019



(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación Bolear*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por cinco fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 637. Varea, A. (2019). *Instalación Bolear*.
Instalación.

Pg. 638. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle varilla.
Fotografía.

Pg. 639. Varea, A. (2019). *Bolear*.
Instalación.

Pg. 640. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle varilla I.
Fotografía.

Pg. 641. Arias-Camison Coello. (2019).
Detalle varilla II.
Fotografía.

Instalación
Varillas metálicas y sarga impresa con motivos
decorativos del papel pintado de la
pared y remachada
0,50m. x 0,25m. x 2,30m.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística









EL TELÉFONO ROJO 2019



Instalación
Madera forrada de vinilo adhesivo para pared,
teléfono antiguo Heraldo y números metálicos
Dimensiones variables

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación El Teléfono Rojo*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por tres
fotografías. De izquierda a derecha:

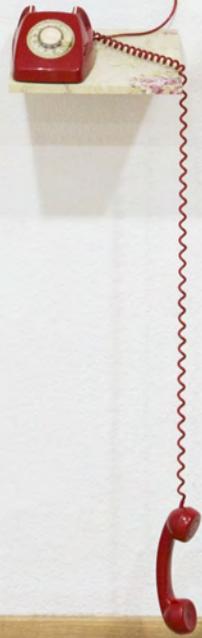
Pg. 643. Varea, A. (2019). *Instalación*
El Teléfono Rojo.
Instalación.

Pg. 644/645. Arias-Camison Coello. (2019).
El Teléfono Rojo.
Instalación.

Pg. 645. Varea, A. (2019). *Número 56*.
Fotografía.



65



Espacios heredados. El horno de María



56

REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS CAPÍTULO 11

- (En las anteriores páginas)
- Pg. 570/571
Varea, A. (2021) *La casa y el horno de María*.
Captura de pantalla.
- Pg. 572/573
Varea, A. (2019) *Habitación interior de la casa de María*.
Fotografía independiente.
- Pg. 574
(Anónimo, s.f.) *Miguel y Rebeca en la boca del horno*.
Fotografía independiente.
- Pg. 579
Varea, A. (2019) *Pata de mesa de la casa de María*.
Fotografía independiente.
- Pg. 585
Varea, A. (2019) *Rollete de tela. Detalle de la instalación Sostener (2019)*.
Fotografía independiente.
- Pg. 585
(Anónimo, 1964) *María y su hijo Ramón*.
Fotografía independiente.
- Pg. 586
Varea, A. (2019)
Cartel de la exposición El Teléfono rojo T-500 de Giral.
Cartel Publicitario.
- Pg. 587
Varea, A. (2019) *Entrada a la exposición El Teléfono rojo T-500 de Giral*.
Fotografía independiente.

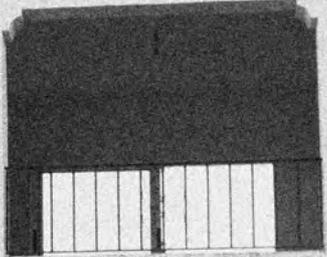
PARTE VI. ESPACIOS HEREDADOS



CAPÍTULO 12

LA CASA DE FULANITA





PLAZA
DE LA
CONSTITUCION







Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



1. Antonia «La Española».

Ana

Fulanita Fulana [Antonia «La Española»]¹

Siempre me ha sorprendido cómo se inician las conversaciones en un pueblo, yo soy de un pueblo pequeño de Castilla La-Mancha que se llama Munera. Y allí, para conocer al otro o para reconocer al otro se usa una frase casi como emblema: ¿Y tú de quién eres, nena?

Y bueno, mi nombre es Ana y soy la hija de Ramón y Pilar, los panaderos del pueblo. Creo que esa frase podría responder más o menos bien a la pregunta.

Cuando me hablaron de usted me dijeron: hay una mujer encantadora dispuesta a participar en tu proyecto y a dar voz a Fulanita Fulana, el personaje de este proyecto; es Antonia, la llaman «La Española». Yo me sorprendí, me pareció el nombre de una marca de aceitunas... ¿Por qué la llaman «La Española»?

Mi abuelo era contrabandista. El caballo de mi abuelo se llamaba Español y ahí va la referencia. Entonces, lo cogieron los carabineros y le metieron una «apañá» y le quitaron el caballo.

Pero él dijo: “Bueno, si me quitan el caballo, ¿que hago?. Mi abuelo pensó

ellos se llevarán el caballo y comerciarán con él.

Entonces agarró mi abuelo, le quitó la carabina a los carabineros y le pegó un tiro al caballo. Y mató al caballo, al suyo.

Y desde entonces, los compañeros de camino le decían: «si tuvieras a Español llevarías más carga», «si tuvieras a Español... por todas las cosas, no?»». De ahí viene el nombre de «Español». Es bonito, ¿verdad?.

Lo es. Como sabes, mi trabajo gira entorno a cuestiones de memoria, tradiciones extintas e identidades culturales rurales. Yo comencé trabajando con mi propia herencia familiar, tanto con sus objetos personales como con los relatos que mi abuela Magdalena me contaba en la cocina mientras me enseñaba a cocinar.

Ella me contaba historias de su vida, de dónde nació y algunos pensamientos de su modo de ver la vida...

En ese sentido me gustaría escuchar, si le apetece compartirlo conmigo, cuál es la historia de su vida, y en definitiva poder responder de algún modo a esa pregunta emblemática:

¹ El lenguaje está explícito en su uso vernacular.

¿Y tú de quién eres, Antonia? Pues soy de Fulanita y Menganito... Por empezar por algún lado, ¿sus padres nacieron en el pueblo de Genalguacil? ¿usted nació aquí? ¿Cómo se llamaban? ¿A qué se dedicaban?.

Yo soy del «Español». Yo nací en término de Jubrique, pero me crié en el campo, yo nací hasta en el campo. Yo siempre he estao engordando cabras, engordando cochinos...

Mi padre era un hombre alto, un poquillo rubio con los ojos azules, azules... Mi padre se llamaba Juan, él se dedicaba al campo, cochinos, cabras, ovejas, bestias, vacas... y la huerta a sembrar de to.

Nosotros teníamos una finca grande y prácticamente de ahí comíamos.

Sobre usted, ¿cómo recuerda su infancia?, ¿fue usted al colegio?, ¿a qué dedicaba sus mañanas?, ¿qué es lo que más echa de menos de su infancia, si pudiera volver por unas horas, a dónde volvería y con quién?.

Antiguamente, pa los varones había maestros de escuela, pero no pa las niñas. Es duro eso, es duro, eh. Pa las mujeres no había maestros de escuela porque pa los varones tenían que eso, tenían que ir a la mili y las mujeres pos eso trabajo, trabajo y trabajo, no había otra cosa.

Pero yo siempre tuve una mentalidad muy desarrollá, siempre me pasó eso, y a las escondias del maestro atendía las lecciones. Tenía que esconderme pa aprender porque si

no a mi padre le costaba más dinero. Me ponía detrás del maestro y escribía, escribía, escribía... Yo siempre, peleaba y escribía.

Me gustó experimentar to, cuando iba a Ronda y veía ahí cualquier cosa que me interesaba, yo volvía a Genalguacil y me liaba: ¡aquello lo tengo yo que hacer!. Y llegaba aquí y aprendía y lo hacía.

Yo nunca fui a la escuela, to lo que aprendí lo hice a las escondidas y cuando me casé, comencé a ir a una escuela de adultos y eso era mi pasión y aprendí bastante. La verdad que tengo ochenta y un años y sigo igual. Estos días que hemos estao encerraos he hecho de to de to...

Yo volvería a aprender to lo que pudiera aprender. A ver to lo que más pudiera yo aprender, porque yo de siempre aquello fue mi pasión. Me hubiera gustao estudiar, por ejemplo, como se llama esto... juez de paz no, este que... ¡abogao!. A mi aboga.

¿su pasión es escribir? me han dicho que escribe poesía y que compuso una canción para el pueblo de Genalguacil. Me encantaría escucharla.

Si, espera que te lo voy a enseñar. ¿ande he metio yo el papelillo? Si yo lo tuve ayer tarde. Es un papelillo que yo lo tengo así muy feillo, na más que queriendo que lo he puesto feillo queriendo porque me gusta más. Pues no lo encuentro, pero tiene que estar ahí. Esto son papeles de poesías que escribo y de canciones de zambomba, tos son de eso.

¿puedes cantar un trocito de la canción?

—Antonia canta—

*¿tienes algún escrito que quieras
leernos?*

—Antonia recita—

*«Te saluda una andaluza
que está orgullosa de serlo,
que vale tanto mi tierra como flores
tiene el pueblo.*

*Genalguacil, tierra de mucho trabajo
que para recoger su cosecha tienes
que madrugar mucho y volver ya
muy tarde.*

*Entre medio de olivares, pinsapos y
alcornocales, que poquitos pueblos
tiene nuestra Sierra, Sierra bermeja,
que da riqueza y dolor y nosotros con
las flores le damos olor y esplendor*

Y entre todos decimos:

¡Viva Genalguacil!»

Le he traído un regalo, es una pequeña muñeca de trapo que mi abuela hacía para mí cuando era pequeña, su abuela también la hizo alguna vez para ella. Este objeto significa mucho para mí. Me encanta la simplicidad con la que está hecha, creo que la falta de recursos, en ocasiones, aporta soluciones impensables. Solo hace falta un garbanzo, un pedazo de tela y dos puntadas. ¿qué le parece?, ¿lo había visto alguna vez?, ¿recuerda usted algún juguete de su infancia que fuera fabricado en casa?, ¿a qué jugaba de pequeña?

Uh!, mira que es raro... ¡es raro!

Es gracioso, los garbanzos es que

tienen la nariz esa —risas—. Muy bien, muchas gracias.

No había visto algo así, no. No recuerdo yo que me hicieran ningún juguete no, como teníamos tantas chalauras...

Jugábamos al anillo y algunas veces todavía los niños de aquí juegan a lo mismo. También al juego de la silla, poníamos tres sillas y cada vez vas quitando una hasta que sólo queda una y no puedes sentarte. Ese juego es bonito, bonito.

El anillo es muy gracioso porque tú coges el anillo y sin que nadie se de cuenta tú se lo has echao, y preguntas al otro ande está y cómo se equivoque...

Después, si no lo acierta tú tienes que imaginar y decirle que cante o que baile, que se atreva a hacer algo, ¡na más que pa darle guerra!

Cuando pienso en las mujeres de mi casa, de pronto surge una asociación inherente entre la costura y la mujer.

En mi familia las mujeres hasta la generación de mi madre no fueron a la escuela, y tan sólo una estudió, porque las demás se dedicaron a otras labores, como el trabajo y coser su ajuar.

Hay algo en el hecho de coser tu propio ajuar que me estremece y me conmueve, cada mujer marca las iniciales de su nombre en todos los tejidos que se usarían en la futura casa, como en un intento por que su nombre e incluso, diría yo, su identidad se mantenga presente a lo largo del tiempo. Es una pena para mí que esa tradición se haya perdido. ¿usted

cosió su propio ajuar?, ¿coser es algo familiar para usted?

Si, no había otra cosa. Cada una hacíamos nuestro ajuar.

Mira yo me acuerdo cuando yo era chica, es que es bonito de hablarlo, yo decía pa mi: bueno, ¿y yo porqué no puedo hacer unos pantalones? sin haber estao nunca en cosas de costura y me dije: verás tú como yo voy a hacer esto.

Agarré los pantalones y los descosí pa ver cómo estaban cosios y cogí y lo ví e hice los pantalones. Y ya a mis hijos pues ya le hice la ropa toa, toa. Y por ejemplo, tengo una colcha de croche, ya yo te la enseñaré yo... Verás voy a coger una de las cosas que he hecho estos días.

—Antonia nos muestra cómo ha hecho un vestido de croché a la figurilla de una monja, dentro del bolsillo del vestido guarda un dedal—.

No me digas que cuando estás cosiendo dices ande pongo el dedal que no se ande lo he puesto...

[Se escucha a una mujer en la calle]

Mujer— ¡Antonia Moreno!

Antonia «La Española»— ¿Quién es?

Mujer— Ana Pacheco.

Antonia «La Española»— Ana Pacheco, ¿qué vas a andar?

Mujer— Voy a andar, ¿Te quieres venir?

Antonia «La Española»— Esta tarde no puedo.

Te voy a enseñar otra cosa, mira aquello de la punta de arriba, aquello son de trocitos de tela, de pisquillas de tela, cada vez que haces un pa ca o pa ya son de trocitos de tela. Son peacitos de tela y peacitos de tela. Pero a mí el que más me gusta de tos es aquel. Además pone: aquí sereis bien resibidos. Y por ejemplo al llegar tú dices: mira pos me van a recibir bien o...

Eso no es punto de cruz, los puntos de cruz son las letras pero lo otros es más difícil todavía, es punto yugoslavo. Si me gusta coser yo hago tapetes de croché y mira esos zapatillos también.

[Antonia me pregunta]

A tí, ¿qué es lo que más te gusta?

Pues lo que más me gustaba del mundo era que mi abuela me contara historias y mentiras...

Ella era muy irónica y le gustaba bromear.

Se parece a mí, porque a mí to lo que estás diciendo es lo que siempre me ha gustao. Yo me acuerdo que en los campos había muchos bailes, e íbamos a los bailes y me decían: «hay que ver que hasta que «La Española» no viene al baile, el baile no se anima.

Estoy escuchándola y me sorprende la similitud de los relatos, parece como si algunos momentos de su generación, de la generación de mi abuela, hubieran sido los mismos, como si ambas de algún modo

compartierais una parte de vuestra historia. Supongo que se debe a que todos compartimos una memoria colectiva, ¿no?

Mi abuela me contaba cómo el amor, el tener un novio o novia, era una cuestión tabú, que debía ocultarse más que mostrarse. ¿Cómo conoció usted al padre de sus hijos?

Yo me casé con uno de aquí, de Genalguacil. Tengo tres hijos, dos varones y una hembra, si. Nietos tengo cinco y dos bisnietas.

Mi marido se llamaba Salvador. Y mira, tengo un disgusto con la foto de boda...

Resulta que yo me case muy bien y nosotros teníamos vacas. ¡Esto es una historia!

Nosotros teníamos vacas y una de esas veces una de nuestras vacas se comió una mata que hay en el campo que revienta a la vaca, que se llama mijera, y se murió. Pero aunque se muera la carne de la vaca se puede comer muy bien. Entonces agarramos y nos trajemos la vaca a Genalguacil pa vender la carne a la gente. Entonces había un fotógrafo aquí que cuando él llegó ya no había carne. Como no había carne, cogió los afotos míos de la boda y los hizo polvo y los tiró. Y no tengo foto de boda.

A mi marido lo conocí arando la tierra. Una de esas veces fue a arar cerca de la finca de mis padres y ya mi padre lo llamó también a arar y ya pues ahí, ahí ahí... nos vimos y ya empezó a venir a los bailes a buscarme. Mis padres veían que venía él

Hay una cuestión, que normalmente sucede en los pueblos y que me parece interesante, y es cómo su gente se convierte en «personajes» de su propia historia. Una historia que se cuenta de generación en generación y que en ocasiones se magnifica y se convierte casi en un mito. En todos los pueblos hay un personaje que sobresale entre los demás por quién fue o por la particularidad de su historia de vida. ¿qué me puede decir de los «personajes» del pueblo de Genalguacil?

En mi pueblo, por ejemplo, está la figura de Turca. A este hombre lo llamaron a filas y recibió un balazo que le rozó la cabeza y aunque sobrevivió no volvió a ser el mismo; perdió un poco la cabeza y nunca mejor dicho...

Turca veía la vida desde una perspectiva particular, llevaba el uniforme del ejército decorado con la chatarra que se encontraba por las calles, ponía plumas y arandelas a su gorra y creía que era un alto mando del ejército. Aunque todo el pueblo sabía que lo que contaba no era del todo cierto, supieron ver la magia de su historia y transmitirla a sus hijos y nietos. Incluso hay «dichos» o «refranes» en referencia a su personaje, mi abuela siempre me decía: «Dónde vas vestida así, le pareces a Turca». ¿hay o hubo alguien mágico en el pueblo de Genalguacil?

No te creas aquí no, no conozco yo a nadie así de: mira esto, mira lo otro, no se que, la verdad. Igual yo, si...

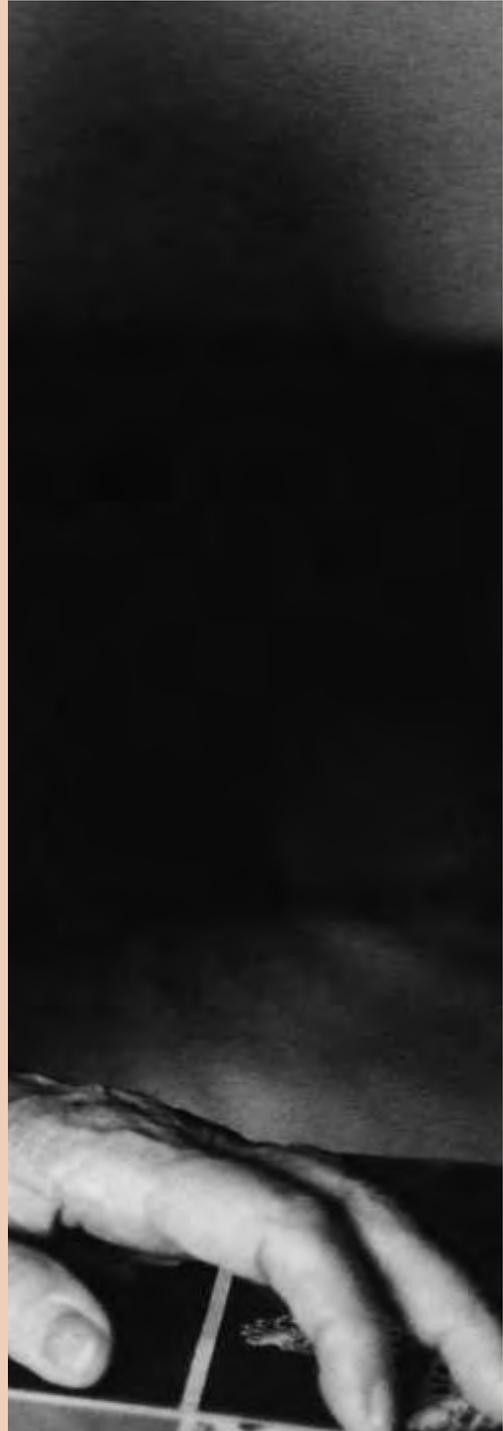
Antonia, muchas gracias por compartir parte de su historia y su memoria conmigo. Si tuviera que responder sólo en una frase a la pregunta con la que iniciamos la conversación ¿de quién eres, Antonia? ¿cuál sería su respuesta?

Mi nombre es Ana y soy la nieta de Magdalena, la hija del Sosjco.

Pues, de Juan «El Español», yo soy Antonia «La Española».

(Varea, 2020, pp. 12-21)





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

2. TEORÍA DE OTRA ABUELA: LA CONVERSACIÓN COMO ESTRATEGIA CONCEPTUAL.

*Fulanita Fulana
C/ Acabose Nº8
CP 29492
Genalguacil, Málaga*

FULANITA FULANA: LA PRESUNCIÓN DEL PERSONAJE.

Durante el primer confinamiento –del 14 de marzo al 21 de junio de 2020– recibí un email de Regina Pérez Castillo, donde me informaba de que el plazo a la convocatoria de los XV Encuentros de Arte de Genalguacil estaba abierto. Decidí no presentarme y parar la producción artística por el momento, para centrarme en otras actividades. El último día del plazo de recepción de proyectos de la convocatoria –impulsada por la desazón de las circunstancias producidas por el confinamiento–, me senté frente al ordenador y redacté lo que, posteriormente, se materializaba en este proyecto.

Lo particular de este hecho fue que proyecté una investigación «ideal», cuyos recursos económicos y de logística definían una compleja infraestructura de necesidades, difíciles de concebir en una convocatoria de estas características –. Elaboré un proyecto ideal

pensando en que no sería seleccionado, que en el fondo, no sólo era lo que esperaba, sino lo que deseaba: parar de producir–.

A finales de junio recibí una llamada de Arturo Comas, artista y coordinador del proyecto, dándome la enhorabuena por haber sido seleccionada. Después de alegrarme por el logro, sentí miedo por no saber si sería capaz de afrontar la idealidad del proyecto. La idealidad del proyecto radica en la necesidad de una infraestructura que implicaba: por un lado, el préstamo de una vivienda abandonada de la localidad de Genalguacil –disponible durante un período de quince días–, y, por otro lado, la disponibilidad y cooperación de los propietarios de la casa para ser entrevistados y –lo que planteó mayores dificultades– para ceder sus bienes materiales, sus objetos personales, con los que posteriormente se elaborarán las intervenciones en el contexto abandonado.

Este proyecto marca la diferencia con respecto a los anteriores porque se desmarca del contexto de estudio centrado en el núcleo familiar y se ubica en un entorno desconocido para mí, en el que mi condición como nativa se traslada a la de «forastera». El cambio en el posicionamiento como sujeto investigador me obliga a replantear distintas estrategias metodológicas para abordar la investigación y posibilitar una correcta extracción de los datos. Lo que antes era una cuestión autoetnográfica pasa a ser etnografía, la natividad se torna en foraneidad y el contexto de estudio familiar, en un contexto desconocido: el «lugar de los otros».

Ante la incertidumbre de enfrentar un entorno incógnito, en el que no se qué historias voy a encontrar y ante la duda de no poder acceder a los relatos de esas personas desconocidas, se decide crear la presunción de un personaje ficticio: *Fulanita Fulana*.

Fulanita Fulana es el nombre que recibe el personaje de este proyecto, creado para ser encarnado por la historia de un sujeto –en ese momento anónimo– de la localidad de Genalguacil.

El personaje de Fulanita Fulana es un personaje característicamente ambiguo y fluido; es cualquier mujer, representa a todas las mujeres de la generación de 1930.

La *historia de vida* de Fulanita Fulana, construye el relato de una costurera que termina siendo prostituta abocada por una situación de pobreza y por el fracaso de un matrimonio que se ve truncado por la azarosidad de una bala que rozó la cabeza de su prometido, que aunque sobrevive a su impacto, «pierde la cabeza» –no literalmente–.

Este es un fragmento del *relato de vida* de Fulanita, elaborado previamente a la investigación –como un plan B ante la posibilidad de no encontrar la participación de un sujeto anónimo para el desarrollo del proyecto–.

La madre de Fulanita pasó cincuenta y ocho años de luto. La gente del pueblo de Genalguacil la conocía como «La del luto de la toba». El día que su marido murió fué a la tienda a comprar un bote de tinte, pero ya no quedaba negro.

Antes de enterrar a su marido, la madre de Fulanita tintó los paños moraos como la flor de las tobas.*

(...) Fulanita se hizo un dedal de callos: «Cambio remiendos por dos pesetas»; remiendos que sustituyeron la aguja por poner el cuerpo.

El *relato de vida* de Fulanita, es una historia irreal basada en hechos históricos y relatos encontrados en el contexto de mi entorno familiar. En él, se incluye a un personaje real llamado Turca, que fue vecino de Munera y cuya historia se recrea en el contexto de la Serranía de Málaga, en concreto, en Genalguacil –lugar donde se desarrolló este proyecto–. El personaje es descontextualizado y reubicado en otro entorno –como se explicaba en el anterior proyecto–, con la intención de tergiversar la historia para generar un nuevo discurso etno-ficticio. El personaje real es intercalado en la historia irreal de la vida de Fulanita Fulana.

Afortunadamente, este relato narrativo no fue utilizado en el proyecto debido a que la alteridad simbólica de Fulanita Fulana fue encarnada por Antonia «La Española» cuya historia real supera la ficción.

ANTONIA “LA ESPAÑOLA”: LA HIPERREALIDAD DEL PERSONAJE.

Genalguacil, 8 de marzo de 1988

Soy una señora de 50 años y siempre me gustó saber pintar, y la poesía. Nunca fui a la escuela, toda mi afición fue aprender a leer y escribir.

Ahora nos están dando esta oportunidad, estoy aprendiendo mucho en esta escuela porque el maestro es muy amable con nosotros y sabe cómo tratarlos; todos estamos muy contentos con él. Y, además de leer y escribir, hemos pintado unos cuadros y nos ha hecho mucha ilusión. Así que cada día voy con más ganas de hacer algo nuevo. Siempre se ha dicho: «Nunca es tarde si la dicha es buena». Para mí, más vale tarde que nunca para aprender lo que uno desea. Esto es bueno y aquí estamos.

Antonia Moreno Gómez

(Varea, 2020, p.10; Moreno 1988)

En uno de mis múltiples encuentros con Antonia «La Española», ella me leyó este texto –que antecede el epígrafe–. El texto fue escrito en 1988, cuando Antonia cursaba en la escuela de adultos. Se trata de un trabajo de clase, cuyo objetivo es aprender las nociones básicas de la descripción: aprender a presentarse a uno mismo. No hay texto o relato que describa mejor quién es «La Española» que las palabras que ella misma utiliza, en lo que es uno de sus primeros escritos.



Varea, A. (2020) *El primer encuentro con «La Española»*. Fotoensayo compuesto por tres fotografías de Juan Carlos Martínez (2020). De derecha a izquierda: *Antonia «La Española»*, *El primer encuentro*, *Selkie de Antonia y Ana*.

Cuando llegué a Genalguacil el 31 de julio de 2020 lo único que sabía era que se habían concedido las necesidades exclusivas del proyecto: disponía de una casa abandonada y de una persona dispuesta a colaborar en el proyecto aportando el *relato de su vida* y sus enseres personales.

Mi única certeza, en ese momento, era la proyección imaginaria de cómo sería el espacio de una casa que no había visto nunca y la idealización de una persona manifestada en el personaje de Fulanita Fulana y su historia inventada.

El día que me presentaron a Antonia, nos reunimos en un callejón: Arturo Comas, el coordinador de los Encuentros; Juan Carlos Martínez, el fotógrafo –que junto con Laura Miñé, encargada de la documentación videográfica, me acompañarán durante el desarrollo del proyecto–; Paca, una vecina que vivía en el callejón; Antonia «La Española» y yo.



Tras una primera presentación, Juan Carlos Martínez propuso hacer una fotografía del encuentro. Antonia, ilusionada por la propuesta, cogió un tiesto que contenía una planta frondosa, para posar con él en brazos —preocupada por la estética poco decorativa que suponía la simplicidad de los cuerpos en el marco fotográfico—. En ese momento pensé: Antonia «La Española» es la máxima expresión de Fulanita Fulana.

Así, la previa historia de Fulanita Fulana se hizo innecesaria y Antonia «La Española» pasó a encarnar el personaje sin historia de Fulanita Fulana.

La presentación, como parte inicial del proyecto, suscitó nuevas preguntas de investigación ante un territorio incierto: ¿quién es Antonia «La Española»?; ¿cuál es su historia?; ¿de qué modo se puede propiciar un acceso adecuado para conocer los testimonios de «La Española»?; ¿son indicadas las estrategias utilizadas en mi contexto nativo para abor-

dar la indagación en este territorio desconocido?, ¿cuáles son los personajes emblemáticos de este entorno? En este contexto, ¿los hombres son sembrados como en las producciones cinematográficas del ya póstumo Jose Luis Cuerda?

Los personajes del pueblo de Genalguacil, al igual que los personajes del film Amanece que no es poco (1989) de Jose Luis Cuerda, revelaban algunos misterios. Es el caso del «Hombre de los Juncos» con el que me cruzaba todas las mañanas en la plaza del pueblo. Unas veces sólo nos saludábamos y otras veces charlabamos. En nuestro primer encuentro el «Hombre de los Juncos» se acercó a mí e inició una conversación:

«Hombre de los Juncos»— Buenas, ¿que se cuenta, hija?

Ana— Hola, pues mira aquí estamos. Me llamo Ana. ¿y usted?

«Hombre de los Juncos»— Ana te llamas, ¿eh?, Anita. Yo tenía una vecina allá en el campo, en la loma aquella, que se llamaba Ana pero ya no está aquí. Y tú, ¿de dónde estás? —«de dónde vienes» o «de donde eres»—

Desde el principio quise preguntarle qué planta era la que llevaba en la mano, para qué le servía, pero no supe, en ese encuentro fortuito, cómo direccionar la conversación hasta ese punto. Días más tarde Antonia, en «petit comité» me aclaró que el «Hombre de los Juncos» llevaba siempre un manojo de ramas para espantarse las moscas.

En la poética de los hechos cotidianos se distinguen, no sólo los modos de hacer comúnmente sociales, sino —lo que es aún más interesante—, los modos particulares y las visiones subjetivas de los personajes.

La labor que se enfrenta, tras haber perdido mi privilegio como nativa del contexto de estudio, se aproxima a la labor del antropólogo «intruso», que requiere, según los autores, «tanto en el *estar* —en el doble sentido de *asistir* a los actos y de estar con los agentes sociales— como en el *conversar* con ellos.» (Devillard, Mudanó y Pazos, 2012, p. 356).

Estos cuestionamientos y la labor a llevar a cabo, han sido abordadas desde planteamientos y estrategias metodológicas basados en los sistemas discursivos conversacionales. Si la ventaja, que planteaba el hecho de ser nativa del grupo social estudiado, era que podía disponer de los recuerdos de mi experiencia como agente activo en ese núcleo de estudio, en este caso, las fuentes de información propias de los recursos memorísticos del sujeto investigador quedan omitidas por ser inexistentes.

La situación imperativa que provoca mi origen me posiciona —como sujeto investigador— «desde afuera». Esto, derivó en la necesidad de utilizar herramientas de aproximación al



Varea, A. (2020) *El hombre sembrado y el hombre de los juncos*. Par visual compuesto por: izquierda, una fotografía de Varea, A. (2020) *El hombre de los juncos* y, derecha, una pantalla de la película *Amanece que no es poco* (1989), [110"] de Jose Luis Cuerda, *El hombre sembrado*.

contexto fundadas en sistemas discursivos más cercanos, que no supongan un distanciamiento entre el investigador y el investigado y que fomenten una relación sino igualitaria –por ser imposible– lo más horizontal posible entre ambos.

En ese sentido y tras reflexionar sobre cuáles son las estrategias de sociabilización adecuadas para iniciar nuevas relaciones con los distintos agentes del pueblo, los instrumentos implementados son: la práctica conversacional –a través de la entrevista semi-estructurada y conversaciones ordinarias–, como forma de acceso al conocimiento; el cotilleo, como elemento de cohesión social en la construcción de un espacio simbólico entre el sujeto investigador y el investigado y los bizcochos como intermediario en la negociación del préstamo de objetos.

LA CONVERSACIÓN COMO FORMA DE ACCESO AL CONOCIMIENTO

Las estrategias conversacionales pretenden dar respuesta a determinadas limitaciones –para el conocimiento etnográfico– del modo de producción de los datos, en este caso, basado en la práctica cotidiana de la conversación.

Los sistemas discursivos como la entrevista tienen el objetivo de encontrar la información que es personalmente valiosa para el interlocutor, quien –mediante la conversación– se descubre a sí mismo y aporta su propio análisis del mundo social y los detalles de su entorno. En definitiva, lo que se busca son los relatos significativos de la vida del interlocutor. Adela Ruiz (2007¹) puntualiza que la entrevista:

1 Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación: “Los murales en La Plata: identidad cultural en los

Al requerir la libre manifestación de sus recuerdos, creencias, expectativas y apreciaciones, abre las puertas de la vida ordinaria al extrañamiento subjetivo de lo propio, y lo inconsciente del mundo de la vida se pone entre paréntesis siendo cuestionado a nivel de lo verbalmente manifiesto.

Pero el hecho de entrevistar a una persona no garantiza el éxito o calidad de los datos que se recaban, es necesario afinar estrategias de acercamiento que faciliten el cimentar una relación de cercanía entre el entrevistador y el interlocutor. El formato tradicional de las entrevistas, normalmente, es rígido.

Por ello, se ha optado por implementar entrevistas dinámico-reflexivas bajo estrategias de aproximación que incentivan el «corrillo de cotilleos», entendido como un espacio social íntimo donde se da muestra de los valores simbólicos y subjetivos de cada individuo con respecto a cómo vive y a cómo percibe su entorno.

Las *entrevistas dinámicas reflexivas* se focalizan en los significados producidos de forma interactiva y la dinámica emocional de la propia entrevista. Aunque la atención se centra en el participante y su historia, las palabras, los pensamientos y los sentimientos del investigador también se toman en cuenta. Por ejemplo, la motivación personal para llevar a cabo un proyecto, el conocimiento de los temas tratados, las respuestas emocionales a una entrevista y las formas en la que el entrevistador se puede haber transformado durante este proceso. Aunque la experiencia del investigador no es el punto central, la reflexión personal agrega contexto y profundidad al texto que habla de los participantes (Ellis, Adams y Bochner, 2011; Ellis, 2004).

Otras características, propias de tipos de entrevista como la «interactiva», han participado del proceso dialógico de este proyecto, en tanto que se ha buscado una «profunda e íntima comprensión de las experiencias de las personas, con temas sensibles y de gran carga emocional» (Ellis, Adams y Bochner, 2011, p. 257; Ellis, Kiesinger y Tillmann-Healy, 1997: 121). Las entrevistas interactivas requieren un esfuerzo de colaboración entre los investigadores y los participantes.

Además, las *entrevistas interactivas*:

Suelen consistir en múltiples sesiones, y, a diferencia de las tradicionales cara a cara con extraños, se sitúan en el contexto de relaciones emergentes y bien establecidas entre participantes y entrevistadores (Adams, 2008). El énfasis en estos contextos de investigación está puesto sobre lo que se puede aprender de la interacción dentro del ambiente de la entrevista, así como en las historias que cada persona aporta al encuentro de investigación (Mey y Mruck, 2010). (Ellis, Adams y Bochner, 2011)

espacios públicos”, acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP, para el período 2005-2007, y realizado bajo la dirección de la Lic. Graciela Di María y la codirección de la Lic. Beatriz Wagner. Son sus integrantes: la Lic. Silvia González, la Lic. Elisabet Sánchez Pórfido, la Lic. Cristina Terzaghi, la Lic. Adela Ruiz y el Lic. Daniel Merdek.

Las relaciones que emergen de las entrevistas de esta naturaleza facilitan los:

Lazos interpersonales con sus participantes, con lo que la ética relacional es aún más complicada. Dichos participantes a menudo comienzan como amigos o se convierten en amigos a través del proceso de investigación. Normalmente no los consideramos “sujetos” impersonales de quienes sólo se extraen datos. En consecuencia, las cuestiones éticas asociadas con la amistad se convierten en una parte importante del proceso y producto de la investigación. (Ellis, Adams y Bochner, 2011, p.260; Tillmann-Healy, 2001, 2003; Tillmann, 2009; Kieglmann, 2010)

La estrategia esencial de la entrevista es la comunicación dialógica a través de la conversación. El hecho de conversar implica nuevos dilemas a la hora del modo de afrontar la interacción, planteando cuestiones como ¿la práctica dialógica puede depender del azar o de la inspiración del momento de las conversaciones ordinarias? o, en todo caso, ¿la información extraída en conversaciones ordinarias es rigurosa como para ser parte de la construcción del objeto de investigación?

Devillard, Mudanó y Pazos publicaron en 2012 un artículo en la revista *Política y Sociedad* titulado, *Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico*, en la que argumentan de qué modo la conversación ordinaria nos acerca al conocimiento de la vida cotidiana y de cómo ésta, aunque es validada como instrumento útil en investigación, debe valorarse bajo unos criterios que no dependen únicamente del azar.

Mediante la conversación, según los autores, se:

Objetivan los puntos de vista y las posiciones sociales respectivas de los sujetos. Así pues, la relevancia sociológica y antropológica de la conversación (...) destaca por su carácter no sólo informativo, sino fundamentalmente dialógico, que no se reduce al efecto que tiene sobre los interlocutores en situación de entrevista. En tanto que acciones discursivas, los enunciados tienen una eficacia social específica y propia, tanto a nivel personal, interpersonal como grupal, que trasciende el contexto inmediato de la comunicación. (...) Del mismo modo que, para escapar de las ficciones de índole naturalista o artificialista, la observación tiene que ser guiada por una mirada teóricamente informada y sometida a un continuo autocontrol, la conversación tampoco puede depender del azar o de la inspiración del momento. (Devillard, Mudanó y Pazos, 2012, p. 356)

En ese sentido, y orientado a responder las cuestiones anteriormente propuestas, la conversación ordinaria debe ser correctamente examinada bajo criterios esencialmente basados en los preceptos establecidos por el campo epistemológico de la antropología. Esto es posible, mediante posteriores análisis crítico-reflexivos.

El destino de la información extraída en los encuentros dialógicos sirve, en palabras de los autores, para «facilitar el diseño posterior del objeto de estudio y la elección de otras herramientas, frecuentemente más directivas y sobre todo más focalizadas hacia la consecución de los objetivos generales de la investigación.» (Devillard, Mudanó y Pazos, 2012, p. 357).

En el caso que nos ocupa, la información recolectada en las entrevistas nos sirven como base conceptual para originar el objeto artístico. Nos facilita «la elección de otras herramientas, frecuentemente más directivas» que en este caso son: el texto etnográfico y la *instalación*, que están enfocadas –reiterando lo dicho por los autores–, a conseguir la creación de una etnografía literaria y visual basada en la *historia de vida* de Antonia «La Española». Como conclusión:

La conversación en contextos ordinarios consiste en la producción de unos discursos dialógicos que constituyen una parte habitual de la práctica cotidiana. En tanto producto fundamentalmente del sentido común, reúne a menudo características como la espontaneidad, naturalidad e irreflexividad (Geertz, 1994). Pero, sobre todo (...) surge dentro de un contexto relativamente compartido, versa sobre temáticas y asuntos cotidianos, tiene una función esencialmente pragmática, y como tal suele responder a intereses propios de los agentes sociales en función de sus posiciones relativas en la estructura del campo y de lo que está en juego. (Devillard, Mudanó y Pazos, 2012, p. 357)

Se trata de plantear una forma de producir datos discursivos, a lo largo de todo el trabajo de campo, que se aproxime lo más posible a la lógica conversacional de la vida diaria. (...) La “conversación” ordinaria entre los agentes sociales pasa así a ser el prototipo del intercambio con el investigador, no solo para dialogar en ocasiones cotidianas sino también para la realización de entrevistas sistemáticas. La puesta en práctica de este diálogo exige un desarrollo metodológico específico, minucioso, continuado y, por supuesto, reflexivo, que le permita a aquél no solo saber hablar (controlar sus formulaciones, retomar conceptos nativos, inscribirlos en sus marcos culturales...) sino, más aún, llevarlo a cabo a semejanza de como conversan los sujetos. (Devillard, Mudanó y Pazos, 2012, p. 355)

EL COTILLEO COMO ELEMENTO DE COHESIÓN SOCIAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO SIMBÓLICO.

El cotilleo implica connotaciones subjetivas que provocan la distorsión y manipulación de la información, que lejos de ser considerado una práctica negativa en esta investigación, se concibe como la expresión de la subjetividad del individuo que materializa su opinión y su sistema de valores en relación a su realidad adyacente. El rumor es la cara oculta de la historicidad de un relato, normalmente, anónimo.

Sandoval, explica el fenómeno del cotilleo como un «elemento de cohesión social en la construcción de un espacio simbólico como el ámbito de la expresión, de la confrontación

y de la producción cultural de los intereses y concepciones de la existencia tanto material como espiritual del hombre.» (Sandoval, 2014; Viviescas, 1997,5)

De tal modo, que alrededor del cotilleo se genera un espacio mutuo entre el sujeto investigador y el sujeto investigado contextualizado, en lo que el autor llama, « el corrillo popular del pueblo». La memoria colectiva se refleja en las voces particulares –los cotillas–.

El autor aclara que:

El rumor no es una actividad nueva en el ser humano moderno pues se ha desarrollado como una variación de la tradición oral; una forma ancestral de comunicación en la que se transmiten conocimientos, historias y datos mediante el lenguaje verbal” (Sandobal. 2014, p. 527).

LOS BIZCOCHOS COMO ELEMENTO INTERMEDIARIO EN LA NEGOCIACIÓN DEL PRÉSTAMO DE OBJETOS.

El uso de las entrevistas dinámicas-reflexivas, que integran elementos característicos de las entrevistas interactivas basadas en los sistemas discursivos conversacionales, pueden ser traducidos –en un sentido coloquial–, a través del enunciado: *La merienda como instrumento de investigación*.

Siendo consciente de la, quizá, falta de rigurosidad académica en este enunciado –en favor de la creatividad que busca aquellos espacios remotos donde el arte concede ciertas licencias al sujeto investigador–, la importancia de este enunciado reside en cómo estos encuentros facilitan la complejidad de la ética relacional entre el entrevistador y el entrevistado.

En mi opinión, para estudiar la cotidianeidad hay que «vivir» la cotidianeidad. Así, el sujeto investigador pasa a formar parte de la ficción de su propia historia y a ser actor de la interpretación de su investigación. El sujeto que investiga se convierte en un performer cuyo papel es propiciar «corrillos de cotilleos» que generen un espacio simbólico común entre ambos agentes como forma de acceso al conocimiento.

En la imagen [p.675] se pueden identificar los elementos contextuales implicados en la práctica dialógica. En ese sentido, podríamos analizarlos mediante una analogía que sintetiza el contexto de la merienda –corrillo de cotilleo– como forma de acceso al conocimiento y el bizcocho como intermediario en la negociación del préstamo de objetos.

Carolyn Ellis especifica que:

Las *etnografías reflexivas* dan cuenta de las maneras en que un investigador cambia como resultado del trabajo de campo. Las etnografías reflexivas/narrativas existen en un continuum que va desde la investigación a partir de la biografía del etnógrafo,

al etnógrafo estudiando su vida junto con la de otros miembros de una cultura, a las memorias etnográficas (Ellis, 2004: 50) o “relatos confesionales” (Van Maanen, 1988), donde los esfuerzos que se realizan en la trastienda de la investigación etnográfica se vuelven el foco de la investigación (Ellis, 2004). (Ellis, Adams y Bochner, 2011, p. 257)

El cambio del que habla Ellis (2004) se ejemplifica, en este caso, en la relación que emergió en este proceso de investigación. Las confesiones, los cotilleos, los relatos contados y la experiencia compartida entre ámbas, se ve reflejada en un cambio de papeles: de sujeto investigador a performer de la cotidianidad y de sujeto investigado a individuo con el que se comparte la cotidianidad en una relación de amistad.

Cada vez que Antonia me llama y me pregunta qué tiempo hace en Granada, se confirma la trascendencia de esta relación que se inicia como un encuentro entre extraños y finaliza con la adopción de la figura de una nueva abuela.

Además de los métodos discursivos antes citados, la observación fue esencial en este proceso de investigación y me ayudó a entender por qué Ramón –el vecino colindante a *La Casa de Fulanita*– rotaba de un banco a otro de la plaza como la antítesis de un girasol, buscando la sombra.



Martínez, J. C. (2020). *La merienda como instrumento de investigación*. Fotografía independiente.



LA CASA DE FULANITA

Del 1 al 15 de agosto de 2019
Museo de Arte Contemporáneo
Genalguacil, Málaga

Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



LA CASA DE FULANITA

Del 1 al 15 de agosto de 2019
Museo de Arte Contemporáneo
Genalguacil, Málaga

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística

3. LA CASA DE FULANITA FULANA: COMENTARIO CRÍTICO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

En el anteproyecto presentado a la convocatoria de los XV Encuentros de Arte de Genalguacil, se describen los objetivos del proyecto *La Casa de Fulanita* del siguiente modo:

El proyecto que propongo para los XV Encuentros de Arte del pueblo de Genalguacil consiste en la intervención del interior de una casa antigua y abandonada de la localidad. El objetivo es transformar la esfera privada de la casa en un espacio expositivo intervenido con los propios objetos que se encuentren allí.

Se plantea hacer una «excavación arqueológico-artística» en una de las casas de Genalguacil, vinculando conceptualmente la obra artística con la propia historia de la casa y la memoria de quienes la habitaron, para, de ese modo y bajo una perspectiva integral, trabajar sobre la memoria colectiva de la localidad y su particular identidad cultural.

El resultado del proyecto, al ser una intervención caduca, quedará documentado en un fotolibro que incluya imágenes del proceso y de la obra final e irá acompañado de un ensayo etnográfico que cuente el relato y la historia de ese espacio, en el que se inspira la producción.

El fin de este proyecto era indagar en el espacio privado de una casa abandonada ajena a mi núcleo familiar. Este proyecto ha propiciado, de algún modo, la validación del paradigma metodológico propio: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, al ser implementado en un territorio desconocido, en un lugar diferente al contexto en el que surgió como una estrategia metodológica hecha a medida.

Este proyecto es un ejemplo de cómo, *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, puede ser un modelo versátil con el que indagar distintos contextos independientemente de su geolocalización. En ese sentido, se puede decir que es un paradigma apropiado como forma de acceso al conocimiento de la cotidianidad de un espacio y sus habitantes.

La producción artística de este proyecto comprende distintos formatos de representación, los principales son: por un lado, la producción de un texto etnográfico en forma de entrevista, que surge de las conversaciones entre Antonia «La Española» y yo; y, por otro, la intervención en el espacio abandonado de *La Casa de Fulanita* que toma fisicidad en diversas instalaciones en sus estancias interiores. Ambos resultados son recogidos en una obra final: un proyecto editorial que reúne la transcripción de la entrevista y fotografías documentales de las obras artísticas.

Además, en el transcurso del proyecto surgió la posibilidad de experimentar nuevos modelos de representación que propiciaron la expansión del resultado del proyecto a otro tipo de formatos, como es el caso de las aplicaciones web.

En una de las visitas de Jesús Ponce, fotógrafo contratado por el Ayuntamiento de Genalguacil para cubrir los Encuentros, a *La Casa de Fulanita* —la casa abandonada donde se realizaron las intervenciones—, me propuso la idea de realizar fotografías 360° de las estancias intervenidas para, posteriormente, vincularlas a la ubicación de la casa dentro de la aplicación Google Maps. De ese modo, *La Casa de Fulanita* podrá ser visitada como un museo virtual y llegar a un público más extenso —este proyecto está en curso—. La imagen que se ubica en la parte superior de la siguiente página es uno de los ejemplos de las fotografías que Jesús Ponce realizó.

La producción plástica de este proyecto se compone por un total de ocho intervenciones que se distribuyen por los espacios habitacionales interiores de *La Casa de Fulanita*. Las intervenciones toman el nombre común de las estancias como título: *La Entradita*, *La Cocina*, *La Escalera*, *Dormitorio I*, *El pasillo*, *Dormitorio II*, *Dormitorio III* y *El Salón*.

El conjunto de obras se caracteriza por el uso de referencias a los iconos culturales y tradicionales que constituyen la identidad estética de la comunidad autónoma de Andalucía, junto con la imaginería propia y particular de la casa de Antonia «La Española», que confluyen en una simbiosis entre la estética tradicional y las interferencias vulgares de «lo kitsch». Las obras se analizan como un recorrido por el espacio interior de la casa, con el objetivo de acercar al lector, lo más explícitamente posible, a la experiencia de transitar por los espacios interiores de esa casa abandonada.

La Casa de Fulanita está ubicada en el n° 1 de la Plaza de la Constitución. La plaza es el centro neurálgico de la actividad socio-cultural, política y religiosa de la localidad. Ésta,



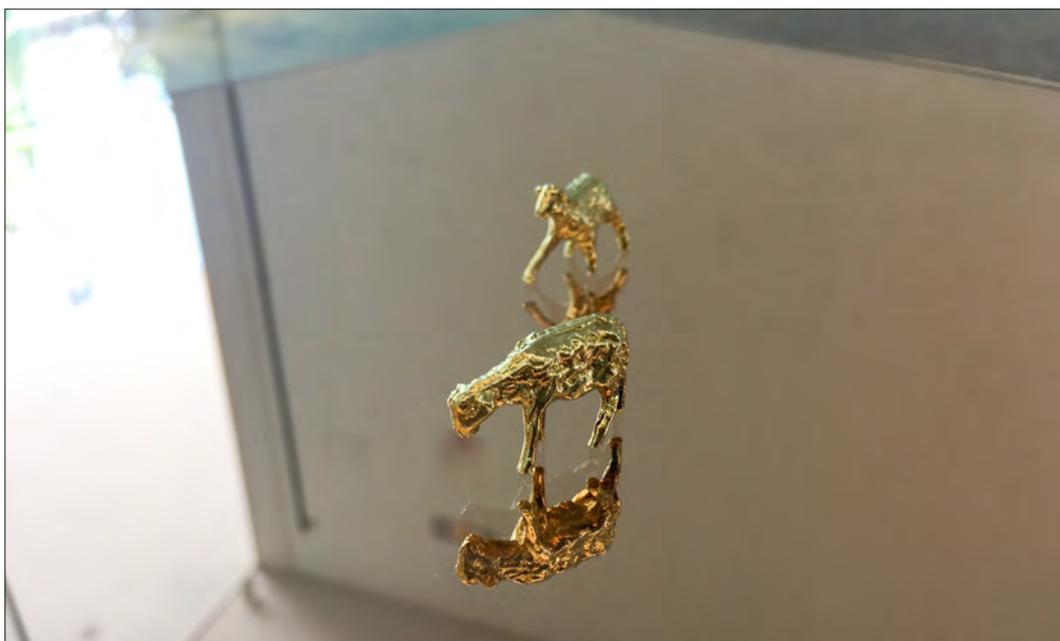
Ponce, J. (2020) *Imagen 360° de la intervención Dormitorio I*. Fotografía independiente.

está enfrente de la iglesia de San Pedro de Verona, el Ayuntamiento y el cementerio de la localidad, y es la primera edificación que nace de un mirador cuyas vistas dan al Valle del Genal en la Serranía de Málaga.

Es una casa antigua con una intrincada estructura arquitectónica que denota la ineptitud –en cuanto a la norma forma-función– de quienes construyeron ese complejo. Esa ineptitud a la que me refiero, no en un sentido peyorativo, se manifiesta en estrechas escaleras de peldaños colosales, en estancias que contienen en sí mismas micro-espacios donde no es posible mantenerse erguido, o, en el intercalado del suelo que contrapone la estética de las tendencias de distintos momentos históricos y que predice que el espacio ha sido reformado en alguna de sus estancias.

Las instalaciones se ordenan en el espacio vacío de esta casa, hospedando los enseres personales de Antonia «La Española». Antes de acceder a *La Casa de Fulanita* se podía escuchar la voz de una mujer cantando una coplilla –Genalguacil, tierra donde yo he vivido, donde mi gente ha nacido, lo eres todo para mí (...).–

La primera estancia interior que el visitante se encuentra, contiene la *instalación La Entradita* [p. 689], compuesta por distintos elementos distribuidos en paredes y suelo. Esta sala de paredes blancas contrasta con el color azul azur del techo. La distribución espacial adopta una forma compositiva aleatoria, propia de los modos de posicionar los elementos decora-



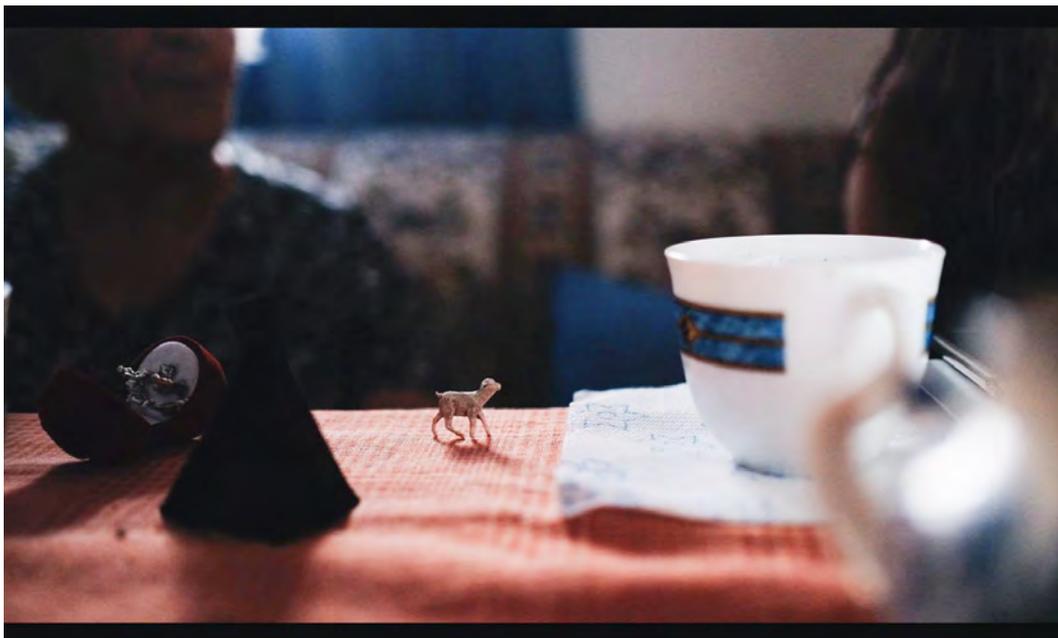
Varea, A. (2021). *La coincidencia del objeto*. Par Visual compuesto por dos fotografías: izquierda, Varea, A. (2019) *Detalle de la instalación Camino*, y, derecha, Miñé, L. (2020) *La oveja de Fulanita*.

tivos cotidianos. Frente a la puerta y sobre la pared, se deja ver un dibujo de motivos florales en una composición simétrica que ocupa los cuatro extremos de la pared. Este motivo está inspirado en los bordados de uno de los manteles que Antonia ponía sobre la mesa en nuestros encuentros para tomar café. En las paredes contiguas quedan sostenidos algunos objetos decorativos de Antonia, que contextualizan y crean una atmósfera cotidiana.

La pieza central de esta estancia está compuesta por los restos de un cajón sin fondo que se sostiene en uno de sus extremos por un pie prefabricado con objetos que referencian el juego: un tubo de una escoba y una rueda. Las alusiones a objetos de carácter lúdico son un elemento asiduo en las intervenciones de la casa y están justificadas en las referencias que organizan los objetos en la residencia actual de «La Española».

Desde esa estancia se abren paso las demás. A la derecha se encuentra *La Cocina* [p. 695], cuya intervención se basó en vaciar los estantes y dejar el espacio desnudo, enfatizando la particular estructura de una cocina de leña.

Frente a *La Cocina* y a la izquierda de *La Entradita* se encuentra *Dormitorio I* [p. 711] El espacio interior de esta habitación continúa longitudinalmente con la pintura azul del



techo, que junto a la escasa luz que entra a través de una persiana verde, tintan la atmósfera de un tono verdoso. Esta sala aloja una intervención compuesta por dos piezas; por un lado, tres esculturas blandas cuya verticalidad une el suelo con el techo y, por otro lado, una pieza colgante integrada por una percha de madera vestida con el cuello de crochet de alguna prenda de vestir. Ambas piezas se originan en relación a uno de los relatos en el que Antonia me cuenta cómo, de manera autodidacta, aprende a coser unos pantalones descosiéndolos y volviéndolos a formar. Esa acción de deshacer para reconstruir un elemento fue tomado y transferido al objeto cotidiano de la cama, en concreto, al colchón. La primera pieza está elaborada con guata y cosida con la típica tela azul de motivos florales que cubre los colchones. Las alusiones a la costura y al aprendizaje autónomo de Antonia son el principal concepto de la intervención.

Desde *La Entradita*, también a la izquierda se abre paso *La Escalera* [p. 701] que sube hasta la primera planta. Para acceder al corredor ascendente de la escalera, los visitantes debían evitar un tubo metálico que apuntalaba la planta baja y que se ubicaba al inicio del primer peldaño. El tubo pisaba la imagen de una oveja de papel recortada —aludiendo al fortuito momento en el que encontré, en la casa de Antonia, una réplica de uno de

los objetos que, en la producción *Trashumar*, se había utilizado como objeto de creación de la obra *Camino*, 2018. El par visual [p. 682/683] muestra las semejanzas entre ambos objetos-. El tubo estaba coronado por un bulto orgánico formado por tejidos de puntilla, plástico alveolar y flores de plástico. Esta pieza metafóricamente habla de cómo la memoria queda apuntalada en el espacio.

La obra *La Escalera* se completa con otros elementos secundarios distribuidos en por el perímetro del umbral de la escalera. Un conjunto de postales e imágenes votivas que quedan suspendidas entre el cableado de la luz y el marco de madera del dintel de la escalera. Al acceder a la primera planta de la casa, nace un corredor donde se sitúa la intervención *El Pasillo* [p. 719/725]. Esta intervención está compuesta por tres obras instalativas.

La primera, coloniza una especie de alféizar sin ventana. Los elementos que conforman este espacio establecen vínculos relacionales con los objetos y la particular decoración de la residencia actual de Antonia. En la residencia de Antonia, las remisiones a los altares personales es frecuente, cada rincón de su casa está lleno de decorados que parecen establecer relaciones místicas entre los objetos y su aparente función.

Los vegetales de plástico, los minerales, los recortes de mariposas de papel, las figuras religiosas vestidas con ropa de Barbie o los objetos lúdicos, se intercalan en una composición que aglutina reverberaciones a los geranios que tradicionalmente se colocan en los alféizar y alusiones al misticismo chamánico y a la estética de los objetos recreativos e infantiles. En la misma línea estética y conceptual, la segunda pieza, muestra un conjunto de objetos literalmente extraídos del bolo del cabecero de la cama de «La Española». Sobre una escarpia cuelgan, objetos de naturaleza sagrada: como imágenes votivas y rosarios, junto a los, ya referenciados, objetos lúdicos como: medallas que celebran triunfos deportivos, o, recuerdos personales en referencia a la celebración de un aniversario.

Adyacente a esta obra, encontramos la última pieza que conforma el conjunto de la intervención *El Pasillo*. Al lado de la ventana y sobre la pared, se posa oblicuamente un palo tallado y pintado por Antonia que se enfrenta a la pared en uno de sus extremos sosteniendo el retrato de una de sus hijas.

Desde el corredor se da paso a las estancias *Dormitorio II* y *Dormitorio III*.

El sonido producido por la voz ronca y, en ocasiones, desafinada de Antonia cantando una coplilla, acompaña al visitante durante su recorrido por *La Casa de Fulanita* y dirige la curiosidad del público hacia la estancia que contiene la instalación *Dormitorio II* [p. 731], de la que emerge el sonido.

Al llegar a esa estancia, la puerta atrancada impide el paso y sólo permite visualizar el interior de la habitación a través de una rendija en la puerta. Dentro, en mitad de la sala, se encuentra una pieza móvil compuesta por una base circular con ruedines y sobre ella

el típico cojín de croché, que formalmente nos recuerda a un brasero. El ambiente de esta sala es inquietante y misterioso ya que el espectador no tiene acceso físico ni apenas visual al recinto, del que sólo puede escuchar cómo una voz sale de él.

Dormitorio III [p. 737], es una intervención monocroma que cubre el suelo de la sala con una colcha de croché hecha a mano por Antonia, de la que me habla en la entrevista que se incluye al inicio. Cuando Antonia «La Española» me muestra su colcha, su tono de voz cambia e iniciamos una conversación sobre la pérdida y la ausencia. De algún modo, aquel objeto detonó el recuerdo de alguien importante para ella.

En el proceso de elaboración de esta pieza se intenta dar fisicidad a esa ausencia. La materia que compone la pieza, además de la colcha, contiene ramas de romero que son colocadas debajo del tejido, componiendo un bulto circular en el centro de la colcha.

El final del recorrido de *La Casa de Fulanita* acaba en la segunda planta de la casa. La obra que ocupa este espacio se llama *El Salón* [p. 743]. En las conversaciones con Antonia, que quedan reflejadas a través de algunos comentarios en la entrevista inicial, ella me habla de cuál es el papel de la mujer de su generación. La labor de coser un ajuar era un hecho común para las jóvenes que ahora tienen su edad.

Antes de ir a Genalguacil, del mismo modo que cree una presunción del personaje de este proyecto: el *relato de vida* de Fulanita Fulana, como un plan B. Elaboré un objeto que poder usar en la creación de alguna obra, si las negociaciones de préstamo de objetos fracasaban. Esta pieza consistía en una sábana bordada con las iniciales del personaje de Fulanita Fulana: *FF*

El Salón está compuesto por cuatro elementos principales que hacen alusión a las referencias estéticas asociadas a la identidad rural andaluza: el albero, la silla de madera y mimbre, los geranios y el ajuar. La intervención impide el paso del visitante, por el serrín que se encuentra esparcido en todo el área del suelo de la estancia, y lo obliga a posicionarse frente a la obra a cierta distancia. Al fondo de la sala se puede ver una estructura compositiva rectangular originada por seis sillas que se colocan simétricamente: tres sillas a una distancia equidistante que soportan en equilibrio el peso de otras tres sillas que se encajan al revés. Sobre ellas se extiende una sábana blanca con las iniciales *FF*

El conjunto evoca, mediante la evidencia de su forma y su estética —enfaticada en los objetos florales que quedan atados a las patas de la silla—, a los altares eclesiásticos.

La novedad de esta producción está en el cambio, del contexto original de Castilla La-Mancha, a otro contexto ajeno como Andalucía. Este cambio de ubicación nos permite establecer una relación analógica entre la imaginería manchega y la andaluza. Muchos de los elementos estéticos de ambos contextos son compartidos y se inscriben



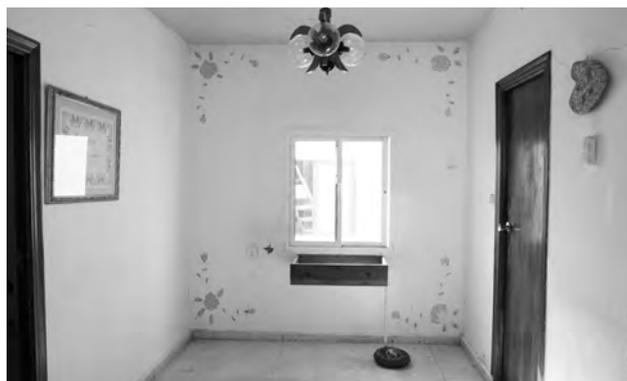
Varea, A. (2020). *Objetos votivos*. Par visual compuesto por dos fotografías: izquierda, Varea, A. (2020) *El Pasillo* y, derecha, Varea, A. (2017) *Instalación Cruces*.

homogéneamente en una cultura tradicional común, aunque también establecen claves diferenciales que dan muestra de las peculiaridades de cada contexto.

Mi reflexión sobre la estética de ambos contextos –contextos habitacionales particulares– se puede sintetizar en un paso de la austeridad y sobriedad de los elementos icónicos manchegos, que son ásperos y monocromos, a matices más coloridos que incluyen interferencias estéticas, como consecuencia de la globalización, que se acercan a «lo burlesco» y a «lo hortera». Este giro estético, puede percibirse por comparación de las obras *Cruces*, 2017 y *El Pasillo*, 2020, en el Par visual de la parte superior de esta página.



LA ENTRADITA 2020



Instalación
Fragmento de un cajón de madera, tubo de plástico de una escoba rota, rueda de un carrito de juguete, cojín de raso relleno de guata, bordado de punto yugoslavo (elaborado por Antonia «La Española»), adorno de corcho corcho y tinta sobre pared (extraídos del contexto)
5m. x 2,20m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación La Entradita*. Fotoensayo Descriptivo compuesto por cuatro fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 689. Varea, A. (2020). *Instalación La Entradita*. Instalación.

Pg. 690/691. Varea, A. (2020). *Detalle rosas*. Fotografía.

Pg. 692 . Varea, A. (2020). *Pieza cajón sin fondo y rueda*. Fotografía.

Pg. 693. Varea, A. (2020). *Detalle cajón sin fondo y rueda*. Fotografía.









Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



LA COCINA 2020



Instalación
Enbellecedores metálicos y cinta de puntilla
1,80m. x 1,90m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación La Cocina*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

- Pg. 695. Varea, A. (2020). *Instalación
La Cocina*. Instalación.
Pg. 696/697. Varea, A. (2020). *Detalle encimera*.
Fotografía.
Pg. 698. Varea, A. (2020). *Interior I*.
Fotografía.
Pg. 699. Varea, A. (2020). *Interior II*.
Fotografía.









LA ESCALERA 2020



Instalación
Tubo metálico, tela de puntilla, flores de
plástico, plástico alveolar, estampas de santos
(extraídas del contexto) y figuras de plástico de
animales marinos
5m. x 2,20m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación
La Escalera*. Fotoensayo Descriptivo
compuesto por ocho fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 701. Varea, A. (2020). *Instalación
La Escalera*.
Fotografía.

Pg. 702. Varea, A. (2020). *Detalle puntal*.
Fotografía.

Pg. 703. Varea, A. (2020). *Puntal*. Fotografía.

Pg. 704. Varea, A. (2020). *Detalle puntal flores*.
Fotografía.

Pg. 705. Varea, A. (2020). *Detalle puntal
y oveja*.
Fotografía.

Pg. 706/707. Varea, A. (2020). *Dintel sacro*.
Fotografía.

Pg. 708. Varea, A. (2020). *Detalle dintel y pez*.
Fotografía.

Pg. 709. Varea, A. (2020). *Detalle dintel
y estampa*.
Fotografía.

Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística











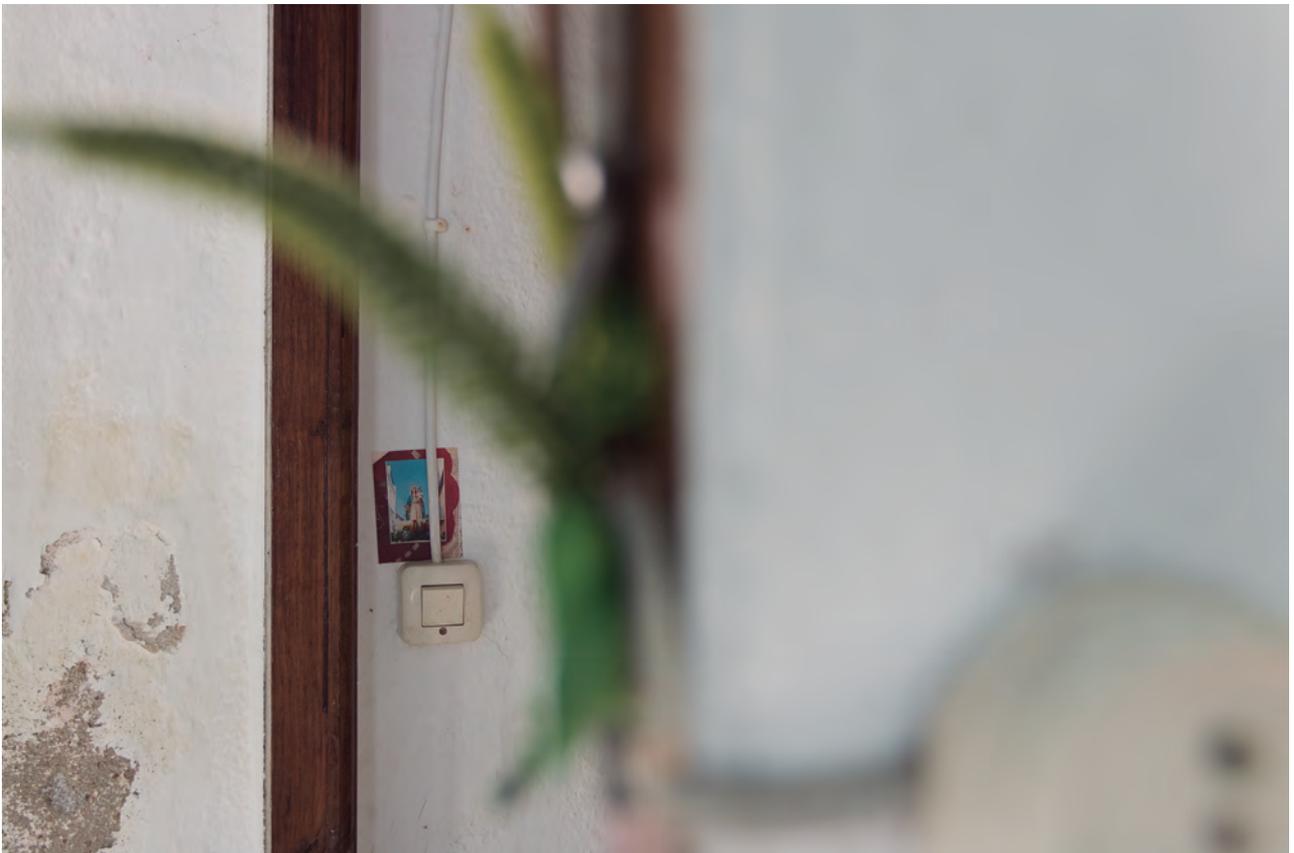


SAN PEDRO DE
PATRÓN DE G

ON
LG
MÁRTIR



Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



DORMITORIO I

2020



Instalación
Listones de madera, tela de funda de
colchón y guata.
5m. x 1,70m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación
Dormitorio I*. Fotoensayo Descriptivo
compuesto por cinco fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 711. Varea, A. (2020). *Instalación
Dormitorio I*.
Instalación.

Pg. 712/713. Varea, A. (2020). *Detalle piezas
blandas*.
Fotografía.

Pg. 714. Varea, A. (2020). *Dormitorio I*.
Fotografía.

Pg. 715. Varea, A. (2020). *Cuello de crochet
en percha*.
Fotografía.

Pg. 716/717. Varea, A. (2020). *Detalle pieza
percha*.
Fotografía.













EL PASILLO 2020



Instalación
Flores de plástico, jarrón de cerámica,
figura cerámica de una monja con un vestido
de croché que contiene un dedal en el bolsillo,
piedras y muñeca. (extraídos del contexto)
2m. x 4,50m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación El Pasillo*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 719. Varea, A.. (2020). *Instalación El
Pasillo*. Instalación.

Pg. 720/721. Varea, A. (2020). *Detalle de El
Pasillo*. Fotografía.

Pg. 722. Varea, A. (2020). *Detalle monja vestida*.
Fotografía.

Pg. 723. Varea, A. (2020). *Detalle muñeca*.
Fotografía.







Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



EL PASILLO

2020



Instalación
Rosarios, medallas, estampa de San Pedro
de Verona Mártir, palo de madera (tallado y
pintado por Antonia «La Española»), mariposas
de papel y caña (elaboradas por Antonia «La
Española») y fotografía de Antonia
(extraídos del contexto)
2m. x 4,50m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación El Pasillo*.
Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 725. Varea, A. (2020). *Instalación
El Pasillo I*.
Instalación.

Pg. 726/727. Varea, A. (2020). *Detalle de los
rosarios*.
Fotografía.

Pg. 728. Varea, A. (2020). *Detalle retrato y palo*.
Fotografía.

Pg. 729. Varea, A. (2020). *Pieza palo*.
Fotografía.



Feliz
Carnavales

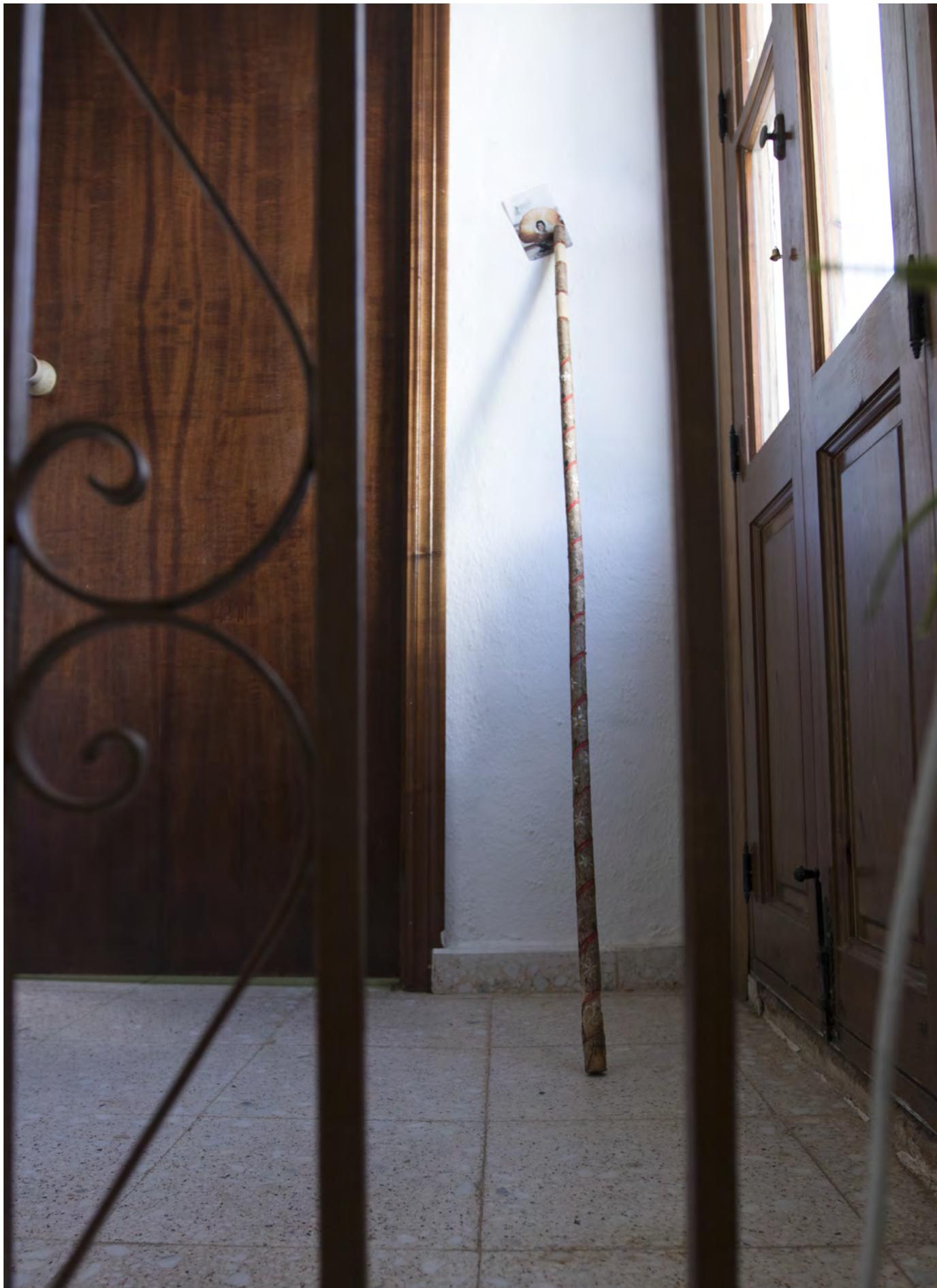


SAN PEDRO MARTIR DE VERONA



Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística





DORMITORIO II *2020*



Instalación
Audio de Antonia «La Española» cantando una
coplilla, cojín de croché (elaborado por Antonia
«La Española») sobre estructura circular con
ruedas y cinta de puntilla
(extraídos del contexto)
4m. x 3,80m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación
Dormitorio II*. Fotoensayo Descriptivo
compuesto por cuatro fotografías.
De izquierda a derecha:

Pg. 731. Varea, A. (2020). *Instalación
Dormitorio II*.
Instalación.

Pg. 732/733. Varea, A. (2020). *Detrás de la
puerta del Dormitorio II*.
Fotografía.

Pg. 734. Varea, A. (2020). *Detalle pieza
cojín móvil*.
Fotografía.

Pg. 735. Varea, A. (2020). *Cojín móvil*.
Fotografía.



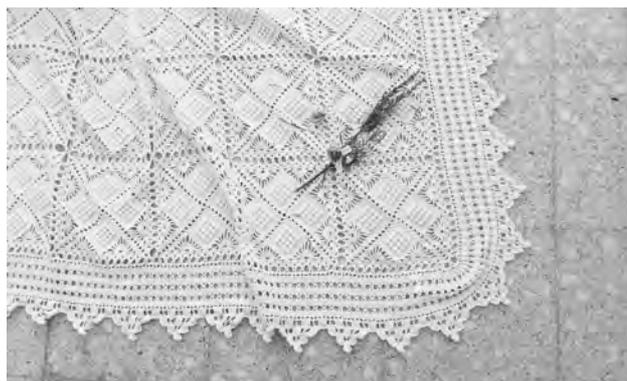




Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



DORMITORIO III *2020*



Instalación
Colcha de croché (elaborada por Antonia
«La Española») y ramas de romero
(extraídas del contexto)
2,20m. x 4,30m. x 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación
Dormitorio III*. Fotoensayo Descriptivo
compuesto por cuatro fotografías.
De izquierda a derecha:

- Pg. 737. Varea, A (2020). *Dormitorio III*.
Fotografía.
Pg. 738/739. Varea, A (2020). *Instalación
Dormitorio III*.
Fotografía.
Pg. 740. Varea, A (2020). *Detalle pieza
Dormitorio III*.
Fotografía.
Pg. 741. Varea, A (2020). *Detalle colcha
de crochet*.
Fotografía.







Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



EL SALÓN *2020*



Instalación
Sillas, flores de plástico, cadenas metálica, flecos
de plástico, serrín y sábana bordada con las
iniciales de Fulanita Fulana
2,80m. x 5m. 2m.

(En las siguientes páginas)

Varea, A. (2020). *Instalación El Salón.*

Fotoensayo Descriptivo compuesto por
cuatro fotografías. De izquierda a derecha:

Pg. 743. Varea, A. (2020). *Instalación El Salón.*

Instalación.

Pg. 744/745. Varea, A. (2020). *Detalle pieza*

Dormitorio III.

Fotografía.

Pg. 746. Varea, A. (2020). *Detalle serrín.*

Fotografía.

Pg. 747. Varea, A. (2020). *Detalle iniciales de*

Fulanita Fulana.

Fotografía.





Parte IV. Análisis y concepto de la producción artística



Espacios heredados. La casa de Fulanita Fulana



REFERENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS CAPÍTULO 12

(En las anteriores páginas)

Pg. 650/651

Varea, A. (2020) *La casa de Fulanita*.
Fotografía independiente.

Pg. 652/653

Varea, A. (2020) *La casa de Antonia «La Española»*.
Fotografía independiente.

Pg. 654

Varea, A. (2020) *Antonia disfrazada*.
Fotografía independiente.

Pg. 660/661

Miñe, L. (2020) *Antonia apoyada en su bastón*.
Fotografía independiente.

Pg. 676

Martínez, J. C. (2019) *Entrevista con
Antonia «La Española»*.
Fotografía independiente.

Pg. 677

(Anónimo, 1964) *La Casa de Fulanita Fulana*.
Fotografía independiente.

PARTE V. RESTOS ARQUEOLÓGICOS



CAPÍTULO 13

FINAL



1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.

Uno de los principales retos de investigación ha sido demostrar, en la medida de lo posible, la viabilidad de los resultados artísticos en investigación. Para responder a la pregunta ¿Cuáles han sido los resultados de la investigación?, las reflexiones se argumentan al «estilo Krauss» o al «estilo Eisner» respondiendo primero, a lo que no ha sido un resultado de investigación para, posteriormente, invertir una enunciación positiva de lo que sí conforma el resultado de esta investigación.

Por exclusión, los resultados obtenidos:

- No son un discurso historiográfico.
- No son la aplicación de un método cerrado.
- No son la afirmación proposicional sobre un tema.
- No son un testimonio veraz de la realidad.
- No son esculturas.
- No son las instrucciones de cómo hacer una investigación usando la instalación como instrumento metodológico.
- No son obras documentales.

Si invertimos estos enunciados, en orden consecutivo, los resultados:

- Son el análisis textual de la teoría visual: la instalación-escena artística.
- Son una propuesta para la concesión, por parte de los usos académicos, de otras formas de investigar –*Investigación Basada en las Artes*–, abiertas a estrategias metodológicas particu-

lares: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*.

-Son el efecto, como aclaran Eisner y Baron (2012), de una investigación que «intenta crear una percepción de situaciones cuya utilidad se prueba cuando se aplican estas ideas para comprender lo que se ha abordado en la investigación» (p. 3). Las investigaciones no buscan aportar una solución objetiva al problema sino que plantean una acción reflexiva y de apertura hacia nuevos cuestionamientos.

-Son una interpretación del contexto real circundante al sujeto investigador. De las *historias de vida* de aquellos que habitan el contexto de estudio. Una ficción autorreferencial: la interpretación de la *mitología personal* del sujeto investigador.

-Son *instalaciones*, porque he considerado que la instalación artística no surge tanto como una prolongación del lenguaje escultórico, sino como del nacimiento de un género independiente dentro de los lenguajes artísticos.

-Son un paradigma singular: la respuesta obtenida al transitar los territorios que otros ya descubrieron, marcando un recorrido propio, en referencia a las derivas precedentes.

-Son obras creadas con especial cuidado estético.

De acuerdo con la tesis principal que proponen las *Investigaciones Basadas en las Artes* y, con el punto de vista concreto de Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán, los resultados de las *Investigaciones Basadas en Arte* producen conocimientos y no sólo emociones; los conocimientos que producen son adecuados para investigación; estos no sólo describen la realidad sino que, ante todo, interpretan el contexto real; y son capaces de descubrir quiénes somos y quiénes podemos llegar a ser, es decir, crean lo que no existe.

2. CONCLUSIONES DE LA TESIS.

«*Tú, ¿de quién eres?*» es la cuestión que impulsó el origen de esta investigación. Dar respuesta a esa pregunta, necesariamente ha dirigido a la investigación hacia una tendencia autoetnográfica, asumiendo la imparcialidad del sujeto investigador y acotando el contexto de estudio al espacio doméstico y al núcleo familiar.

La aportación de esta investigación está determinada por el enfoque autoetnográfico, focalizado en el uso de teorías y estrategias metodológicas basadas en la creación artística. Esta investigación se propone como una *autoetnografía visual y literaria*. El modo más adecuado de elaborar una *autoetnografía visual y literaria*, ha sido abordando los problemas que esta plantea desde el paradigma artístico.

En tanto que, los lenguajes propios de la creación artística, como la *instalación* y los *textos vernaculares*, en este caso, son instrumentos apropiados para analizar aspectos de la cotidianidad y construir *historias de vida* de sociedades del pasado y del presente coetáneo. En ese sentido, se ha llevado a cabo un análisis del espacio y del patrimonio material del contexto de estudio, algo así como una «arqueología de la vida cotidiana», que se emprende bajo una perspectiva arqueológica, con un fin etnográfico y un modo de representación de resultados artístico y que ha tenido como resultado la creación de un espacio simbólico representativo de las prácticas culturales y las *historias de vida familiares*.

GLOBALMENTE SE CONCLUYE:

Una *autoetnografía visual y literaria* puede dar cuenta de la vida cotidiana y la memoria de los espacios abandonados, usando los lenguajes propios del arte contemporáneo; la *instalación* y los *textos vernaculares*, como instrumentos de investigación mediante los que analizar los aspectos históricos, sociales y culturales que constituyen la identidad de sociedades pretéritas y, a través de los cuales, hacer presente los resultados de investigación.

La complejidad de esta propuesta –llevar a cabo una autoetnografía desde una perspectiva artística– sólo puede verse avalada bajo el prisma de las *Investigaciones Basadas en las Artes*. La metodología es una materia clave en el desarrollo de esta investigación puesto que, a pesar de centrarse temáticamente en el tema autoetnográfico, es principalmente una propuesta metodológica.

SOBRE LOS MODELOS DE INVESTIGACIÓN BASADOS EN LAS ARTES, SE CONCLUYE:

-Es capaz de avalar y demostrar la viabilidad de los resultados artísticos en investigación, resolviendo las dificultades para justificar el producto artístico como instrumento de indagación y como modo de (re)presentación, de los resultados de una investigación.

-Permite abordar cuestiones propias de otras áreas de conocimiento desde los enfoques y teorías artísticas. Es decir, reconoce la pluralidad epistemológica como necesaria y enriquecedora, entendiendo que las lindes metodológicas son permeables y permite la posibilidad de implementar una metodología híbrida. Este modelo nos permite movernos entre varias disciplinas como lo son la antropología y las artes.

-El origen de esta tendencia está en la necesidad, promovida por una visión rupturista a los modos de investigar del pasado positivista, de buscar nuevos caminos y posibilidades en investigación, respondiendo a la necesidad de innovar y re-pensar nuestras investigaciones y de hallar nuevas maneras de contar la experiencia del ser humano. *Las Investigaciones Basadas en las Artes* buscan formas innovadoras de escritura, nuevos contextos de estudio y nuevas técnicas de representación, etc., que permiten hacer planteamientos del tipo: «una instalación artística puede ser una etnografía» y que encuentran en el arte un campo fértil. Sus fundamentos epistemológicos afirman la posibilidad de elaborar una *Autoetnografía visual y literaria*.

-Desplaza la posibilidad de explicar causalmente los hechos sociales hacia una concepción que considera que el lenguaje –en todas sus manifestaciones: escritas, orales, corporales, etc.– forma y transforma el conocimiento que configura nuestra concepción sobre la realidad. Esta concepción da tránsito a la aparición de una nueva forma de nombrar el mundo y proporciona a la teoría social un nuevo cuerpo de conceptos y significados, una visión que «sustituye» conceptos tradicionales como estructura social, clase social y comportamiento, por el estudio de lo simbólico, el significado, las prácticas culturales, el lenguaje, el poder y la dominación. (Vera y Jaramillo, 2007, p.248; Hunt y Bonnell, 1999)

-Utiliza el juicio estético y la aplicación de criterios estéticos para emitir proposiciones y para valorar la calidad de sus productos. Sus juicios y valores no originan un discurso privilegiado con respecto a otros. *Las Investigaciones Basadas en las Artes* reconoce el intercambio transdisciplinar estableciendo un tejido relacional democrático.

-La contribución de la *Investigación Basada en las Artes* no conduce a afirmaciones de forma proposicional sobre estados de cosas, sino que aborda interacciones complejas y, a menudo, sutiles proporcionando una imagen de esas interacciones de manera que las hacen notorias. En cierto sentido, la *Investigación Basada en las Artes* es una heurística

a través de la cual profundizamos y hacemos más compleja nuestra comprensión de algún aspecto del mundo. (Barone y Eisner, 2012, p. 3).

-No se busca aportar una solución objetiva al problema sino que plantean una acción reflexiva y de apertura hacia nuevos cuestionamientos. Pretende trascender las limitaciones de la comunicación discursiva para dar cuenta de la experiencia que de otro modo no sería accesible.
-Es un enfoque de investigación que puede definirse como un método diseñado para ampliar la comprensión humana. Según Baron y Eisner (2012), «la disponibilidad de nuevos medios posibilita la generación de nuevos conceptos y la creación de nuevas posibilidades» (p. 5).

-Este tipo de investigación fomenta la innovación en el uso de disciplinas artísticas como medios de exposición de resultados.

-El objetivo de este tipo de metodología dirige sus «esfuerzos reflexivos para estudiar el mundo y para crear modos de compartir lo que hemos aprendido sobre él». (Marín Viadel, 2005; Eisner, 1997a) .Nuestra ambición es ampliar las concepciones no sólo de las herramientas que se pueden utilizar para representar el mundo, sino aún más redefinir y especialmente ampliar el paraguas conceptual que define el significado de la investigación en sí.» (Barone y Eisner, 2012, p.2)

Un aspecto clave, que ha partido de una de las características esenciales de este método en el que diferentes autores especializados hacen hincapié, se centra en que la *Investigación Basada en las Artes* promueve crear nuevos medios; construir nuevas formas de nombrar y conocer el mundo; crear modos de compartir o ampliar las concepciones; etc. De tal modo que, este modelo ofrece la posibilidad, además de la necesidad, de proponer nuevas estrategias de investigación antes no exploradas. En ese sentido, esta investigación aunque queda acogida bajo el paraguas de las metodologías de *Investigación Basada en las Artes*, basa su aplicación teórica en una estrategia metodológica diseñada a medida como modelo a través del cual resolver las cuestiones de investigación. Se trata de un paradigma propio: *La Arqueología de los espacios rurales familiares*.

CON RESPECTO AL PARADIGMA LA ARQUEOLOGÍA DE LOS ESPACIOS RURALES FAMILIARES, SE CONCLUYE:

-Surge de la necesidad de plantear nuevas soluciones metodológicas que supongan una aportación al campo de conocimiento que, por una parte, se ajuste a las necesidades de las investigaciones cuyos resultados son productos artísticos y, por otra parte, contemple la posibilidad de un pluralismo epistemológico.

-Se origina ante la posibilidad, que ofrecen las Investigaciones Basadas en las Artes, de que las «formas de representación de datos están abiertas a la invención» (Marín, 2005; Eisner, 1997a). Y da respuesta a las necesidades específicas de esta investigación. Se trata de un modo de proceder aplicado exclusivamente a resolver la hipótesis y a alcanzar los objetivos.

-Ofrece la posibilidad, no de seguir exactamente los mismos pasos que otros ya han dado, sino de transitar singularmente los caminos abiertos por otros asumiendo el riesgo de ir «campo a través», orientado y, de algún modo, avalado por los estatutos epistemológicos de la *Investigación Basada en las Artes*, con el propósito de aportar una visión particular en referencia al ámbito de conocimiento de este modelo metodológico.

-*Arqueología de los espacios rurales familiares* adopta la sistematización conceptual de las etapas básicas de las metodologías cualitativas y la perspectiva arqueológica en el modo de prospectar un espacio y de extraer información del patrimonio material mediante la excavación, pero no trata de hacer arqueología, sino que surge como una metáfora del método arqueológico para constituir un método particular de creación e indagación artístico. Es una metáfora arqueológica de la vida cotidiana. Una interpretación simbólica de los espacios.

LA IMPLEMENTACIÓN DE SUS DISTINTAS ETAPAS EVIDENCIAN LAS SIGUIENTES CONCLUSIONES:

-Los espacios indagados y el patrimonio material que se encuentra en el contexto de estudio establecen relaciones conceptuales entre ambos. Las conexiones conceptuales permiten hacer una interpretación histórica y simbólica de los espacios domésticos abandonados a través de sus objetos y son capaces de mostrar diferentes aspectos culturales de sociedades pasadas a través del patrimonio material soterrado.

-El objeto cotidiano es un continente simbólico que revela un carácter historicista y de mediación: los objetos son una prolongación de nuestro cuerpo, testigos de nuestra relación con el entorno social. Los objetos son considerados ítems semánticos que se ordenan en el espacio instalativo para generar un discurso etnográfico alterando su naturaleza de objeto cotidiano a objeto artístico.

-El análisis del patrimonio de procedencia oral y material permite recolectar, por un lado, los *relatos de vida* y por otro lado los objetos personales de los sujetos que habitan los espacios, para construir una *historia de vida familiar*: un discurso autoetnográfico que se hace presente por medio de la instalación artística y los *textos vernaculares*.

-El objeto artístico –la *instalación* y los *textos vernaculares*– establecen conexiones conceptuales con las referencias etnográficas y/o históricas del contexto, permitiéndolo.

nos hacer una reconstrucción interpretativa de ellos. Es decir, están inherentemente vinculados con el contexto de estudio y las relaciones históricas que se establecen entre el espacio geopolítico y la sociedad. El objeto artístico tiene la capacidad de hacer referenciar un momento histórico concreto mediante sus características físicas y su estructura formal.

-Se crea un discurso interpretativo visual y literario de referencia autoetnográfica, que reconoce que los significados son una construcción cultural variable. Las sociedades construyen estructuras de significado homologadas por su cultura. En ese sentido, no se trata de hacer una representación fidedigna de los hechos históricos, se trata de un acto de evocación.

-Los formatos de difusión de las metodologías cualitativas, incluso en sus tendencias más radicales, como la que nos ocupa, aun mantienen formatos ajustados a la asunción de la investigación textual. Si bien es cierto que los formatos artísticos son reconocidos apropiados como resultados de una investigación, al mismo tiempo, los medios de difusión no se ven ajustados a su naturaleza. El peso de la textualidad todavía parece tener como consecuencia la yuxtaposición de la imagen, o de cualquier manifestación artística no textual. Los formatos de difusión propuestos por la academia y la institución investigadora no han cambiado, a pesar de que sus paradigmas metodológicos si lo han hecho. Este hecho ha generado cierta desigualdad entre los diferentes planteamientos metodológicos. Una posible solución a este problema pasaría por un obligado desplazamiento de los contextos de difusión. La resolución de este conflicto ha de ser necesariamente reconocida por la academia para considerarla válida. Es necesario, por parte de la academia, adecuar el reconocimiento de nuevos contextos de difusión propicios para las distintas disciplinas artísticas: en nuestro caso, urge considerar la muestra expositiva como el modelo de difusión idóneo para mostrar los resultados tridimensionales de las instalaciones de nuestras investigaciones.

Los dos ejes centrales de esta investigación, que emergen del enfoque metodológico y de la aplicación del paradigma propio de *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, están determinados por las sinergias entre las disciplinas de la etnografía y el arte. De tal modo que los principales instrumentos de investigación se ajustan al tipo de instrumentos, que por herencia epistemológica, son usados en esos ámbitos del conocimiento. Por un lado, en relación a la etnografía: los formatos textuales, en este caso manifestados a través del lenguaje retórico y literario de los *textos vernaculares* y, por otro lado, en relación al arte: el formato tridimensional de la *instalación artística*.

EN CONSIDERACIÓN A LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA COMO INSTRUMENTO Y FORMATO DE (RE)PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN, SE CONCLUYE:

-En el panorama actual, la *instalación* se ha filtrado en todos los ámbitos del mundo artístico y de su institución, tanto a nivel internacional como nacional, mostrándose como un formato preferente en Bienales y ferias de Arte. Las manifestaciones tridimensionales del arte encuentra en nuestro siglo un espacio de experimentación fértil en el que se erigen las bases sobre las que se sustenta lo que hoy llamamos arte contemporáneo y dará lugar a nuevos planteamientos de representación a través de manifestaciones hegemónicas como la instalación.

-Su origen conflictivo surge de la dilatación conceptual del término «escultura» y presenta un conflicto de indeterminación que evoca en la dificultad de denominación de esta práctica artística. La resolución al dilema de la definición de «instalación» pasa por la necesidad de ser considerado un género artístico con independencia de las tradicionales disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la fotografía, etc.

-La instalación emerge en un contexto histórico efervescente determinado por varios hitos que favorecen su aparición y que renovarán el concepto histórico del arte. Los cambios en la concepción del arte posmoderno producen la alteración de los lenguajes tradicionales del arte, dejando constancia de la incapacidad de afrontar la hibridación del objeto artístico bajo la definición de sus disciplinas históricas. Estos hitos pasan por la asunción de varios cambios que supondrán la apertura a un espacio experimental del arte y que ejercerán presión hacia la concreción de su concepción:

-La colonización del espacio.

El objeto artístico transgrede sus límites físicos y se expande dimensionalmente hacia el espacio, incorporándolo como parte de su materialidad física. El objeto rompe su contorno y se diluye en el espacio, dificultando la determinación de sus límites físicos, es decir, la instalación supone un conjunto indisociable entre espacio y obra; una entidad unificada que no tiene sentido, sino es a través de su relación espacial. La instalación coloniza el espacio a través de una «expansión» conceptual y una «extensión» física.

-La desmaterialización del objeto de arte: el recipiente del arte.

La *instalación* tiene una existencia intermitente y una materialidad fragmentada y es dependiente de una situación espacio-temporal. La *instalación* es una manifestación circunstancial. El objeto de arte ya no está contenido en su materialidad, se ha disgregado en el espacio. Su pérdida de materialidad han ubicado a la obra en una dimensión espacial real.

Los factores que condicionan la pérdida de fisicidad de la obra instalativa, vienen determinados por sus propias características: primero, el carácter efímero de la obra, que es montada y desmontada en el espacio de arte y que evidencia su naturaleza reproductiva; segundo, la obra no es, sino en su relación con el espacio, que la dota de sentido; tercero, la dependencia inherente entre el objeto y el espacio, que confiere a la *instalación*, una concepción fragmentada de su materialidad y, por último, la imposibilidad de realización de algunos proyectos que se plantean como utópicos y que se conforman alrededor de su proposición verbal o sólo se hacen presentes en la materialidad de un texto o un apunte.

-La democratización de los géneros artísticos.

Las fronteras intergenéricas del arte tradicional son demolidas. La *instalación* no discrimina a los géneros tradicionales, sino que los incorpora y construye un discurso más complejo. Es, fundamentalmente, una práctica globalizadora. Las propuestas instalativas se definen en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio. La hegemonía democrática de los géneros del arte, encuentra en la *instalación* su paradigma esencial, al ser capaz de globalizar e incorporar la diversidad de las disciplinas del arte histórico.

-El objeto original del arte.

La desmaterialización de la obra de arte ha puesto en cuestión su condición de perpetuidad y su naturaleza misma. La obra desacralizada queda anclada a su situación espacio-temporal y a su condición efímera, impidiendo la conformación de un ente físico unificado, y, por tanto, su estado como objeto original. Ya no existe un modelo original, un objeto del arte. La obra de arte construye una entidad caduca y efímera, que sólo es perenne bajo una situación espacio-temporal y contextual concreta condicionada por su reproductividad.

-El artista polivalente.

La producción artística ha amplificado sus aspiraciones a otros ámbitos de conocimiento, este hecho ha condicionado la función del artista y su implicación en el proceso de producción artística, delegando la elaboración –en muchos casos– a otros agentes técnicos expertos. El artista ya no tiene que «hacer» su obra, la creación depende de la ideación y concepción de la obra. Su función se acerca a la de gestor. El nuevo artista no desacredita o niega las técnicas tradicionales, sino que las integra en la unidad global de la *instalación*.

-De espectador a usuario: el público especializado y los dilemas del arte contemporáneo. El público visitante experimenta cambio de situación en su rol: pasa de espectador pasivo a usuario participante. Este cambio modifica la relación entre usuario y obra

de arte, incluyéndolo, no sólo en el proceso interpretativo, sino también en el representativo: el usuario habita y confiere significado, es el encargado de activar los códigos semióticos propuestos por el artista para dar sentido al objeto artístico. El requerimiento de un público especializado no hace sino complejizar la red de relaciones entre el usuario y el objeto artístico, y, a gran escala, entre la sociedad y el entorno cultural y social, que presiente cómo el arte se aleja de su alcance comprensivo. Este cambio genera un dilema esencial en el entorno del arte contemporáneo, que se contrapone a las pretensiones interactivas de los artistas, que exigen un sobreentendimiento por parte un público que se encuentra desconcertado.

-Museo y mercado: De la galería a la escarpia del salón.

El conflicto originado a consecuencia de la desmaterialización de la *instalación* y su carácter efímero, junto con su inconcreción física como objeto «original», revierten directamente en su inclusión en el mercado.

El mercado del arte actual ha tenido que adaptarse a los «nuevos productos artísticos» que, en su formato instalativo, dificultan «el qué vender». La respuesta del mercado ha sido incorporar sucedáneos del arte «original» como producto.

La pervivencia del objeto original ya no tiene sentido si no en la mercantilización de «certificados» de que esa obra ha existido, que establecen nuevas condiciones de circulación e intercambio en el mercado. Los certificados que avalan la existencia de la obra de arte, son el objeto que permite la circulación de la obra instalativa en el mercado del arte.

LA FUNCIÓN CONCRETA QUE LA INSTALACIÓN CUMPLE EN ESTA INVESTIGACIÓN, DETERMINAN SU COMPRENSIÓN BAJO CIERTAS PREMISAS:

-La *instalación artística* puede ser un formato idóneo de representación de los resultados de una investigación. Esta puede funcionar como un instrumento de indagación mediante el que evocar e interpretar los hechos históricos, sociales y culturales de una comunidad. La flexibilidad de su condición y sus características formales y conceptuales han hecho posible la elaboración de una *autoetnografía* visual –objetual– usando los objetos personales como ítems semánticos para construir un discurso visual etnográfico.

-La *instalación*, como instrumento de creación e investigación, permite dar continuidad al carácter simbólico del objeto y a sus connotaciones históricas, que junto a su función lingüística permiten crear un relato visual autoetnográfico.

-La función lingüística de la instalación posibilita la comunicación y propicia un espacio donde poder generar un relato visual autoetnográfico, gracias a tres aspectos fundamentales: (1) Las obras pueden entenderse insertas en una función lingüística. La *instalación* puede tener una función comunicativa. (2) La función comunicativa de

la *instalación*, es autorreferencial y remite a la experiencia de vida y a las estructuras de pensamiento del artista singularmente y de la interpretación del usuario colectivamente. (3) La función comunicativa de la *instalación* sólo será posible si se establece un acuerdo explícito que determine el código de interpretación. Las instalaciones deben interpretarse atendiendo al código de *La Gramática de la Casa*, que no es otra cosa que la dialéctica que define el sistema de interpretación.

-La *instalación* es un espacio de confluencia. En ella se decantan todos los procesos de investigación que son sintetizados y reordenados en su estructura compositiva. Se ofrece como un espacio de (re)presentación metafórico, donde se pueden reconstruir secuencias históricas de sociedades pretéritas y donde se puede «transformar el contexto de la vida del artista». (Rosado, 2015, p. 56) . Esta transformación sólo es posible en términos de la invención de lo cotidiano; en la creación de un espacio ficticio.

-La *instalación* permite contar una *historia de vida*, no desde los paradigmas antropológicos, sino mediante la creación artística, generando un producto autoetnográfico inusual en el perímetro académico coetáneo. Se trata de una visión alternativa a los modelos existentes, que promueve nuevas formas que las prácticas discursivas textuales no permiten. Se usa la *instalación* como una forma de hacer autoetnografía y un método de entendimiento del pasado que plantea la creación de nuevos espacios en los que experimentar nuevas y radicales formas académicas y nuevas epifanías.

-La *instalación* aporta las condiciones necesarias para la interpretación de la concepción simbólica y funcional del espacio doméstico y comunitario de las sociedades. De este modo se re-escenifican las experiencias de vidas que están insertas en los contextos de estudio. El *relato de vida* se convierte en una invención, una re-presentación, un objeto histórico, arrancado y sacado de sus contextos y recontextualizado en los espacios de acción del arte. De tal modo que favorece la construcción de un espacio de representación para exponer la mitología familiar.

EN RELACIÓN A LAS NARRATIVAS PERSONALES AUTOETNOGRÁFICAS Y, EN CONCRETO A LOS TEXTOS VERNACULARES COMO INSTRUMENTO Y FORMATO DE (RE)PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN, SE CONCLUYE:

-El modelo autoetnográfico integra, por un lado, las prácticas tradicionales de la etnografía y, por otro lado, la biografía del investigador. Esto quiere decir que los recursos aportados por la biografía del sujeto que investiga son tratados como datos primarios de la investigación.

La experiencia personal está imbuida de normas y expectativas políticas / culturales, y se involucran en una autorreflexión rigurosa, con el objetivo de analizar las intersecciones entre el yo y la vida social.

- Usamos *autoetnografía* porque parece el método más adecuado para contar la vida de los otros desde nuestra propia experiencia como nativos, asumiendo la interferencia y generando, en la medida de lo posible, un espacio donde tengan cabida las voces de «otros», valorando sus historias ordinarias como tema de investigación y objeto de análisis crítico-reflexivo.

-Los conocimientos están basados en la experiencia del investigador, como nativo del contexto de estudio. Propiciando un discurso «de dentro a afuera» y no perpetuando el papel del investigador «foráneo» que observa desde fuera. La condición de natividad del sujeto investigador, permite hacer un análisis profundo de las connotaciones significativas de los aspectos culturales, sociales y políticos del grupo, pues comparte la experiencia de las opresiones institucionales y/o problemas culturales de ese contexto en particular.

-Como señalan Ellis, Adams y Stacy (2017), los discursos autoetnográficos «brindan alternativas a los guiones, historias y estereotipos culturales dominantes, dados por sentados y dañinos» (p. 3). Pretenden desenmascarar las cuestiones culturales que tradicionalmente no han tenido cabida en investigación, es decir, se «ofrecen relatos de experiencias personales para complementar o llenar vacíos en la investigación existente» (Ellis, Adams y Stacy, 2017, p. 3).

-La *narrativa autoetnográfica*, como apunta Denzin (2017), «genera las condiciones para redescubrir los significados de una secuencia de eventos pasados.» (p. 85). El objetivo de crear narrativas es capturar la vida de uno mismo o de otro y representarla en un texto de carácter interpretativo. Se considera que «una vida es un texto social, una producción narrativa, ficticia» (Denzin, 2017, p. 83).

-La investigación ofrece un estudio autoetnográfico basado en las artes que utiliza la fragmentación de los *textos literarios vernaculares* como elementos que conforman la *historia de vida familiar*. Las narraciones personales invitan a la creación de un espacio disruptivo para generar sentido, un espacio de re-interpretación donde los sujetos son capaces de relatarse. La *historia de vida* y los *textos vernaculares* que le dan forma, son el instrumento idóneo ya que permite la conjunción entre: vida (autobiografía), sociedad (etnografía) y ficción (historia interpretativa).

-Mediante los *textos vernaculares* es posible crear datos que son procedentes de la herencia oral y de lo vivido, pues, en la línea argumentativa de Ellis, Adams y Stacy, 2017, los textos «describen momentos de la experiencia cotidiana que no se pueden capturar a través de métodos de investigación más tradicionales». (p. 4). Las *narrativas autoetnográficas* y los *textos vernaculares* permiten contar aquellas historias populares que se transmiten oralmente. La escritura puede ser un instrumento de investigación para dar

cuenta de aquella información que sólo se encuentra en la memoria de otros y de uno mismo. Este tipo de textos trascienden las limitaciones de los discursos del lenguaje académico.

-El *texto vernacular* se convierte en un relato mitológico. Es una revelación del evento que cuenta la vida de los otros a través de la experiencia autobiográfica y relacional que se ha vivido con ellos, para ponerla en relación con la experiencia social colectiva.

-El objetivo de la investigación no es hablar sobre la generalidad social, sino de la experiencia cotidiana como posible reflejo de las estructuras sociales y culturales, que es valiosa en cuanto ofrece, no un discurso identitario global, sino un relato –con connotaciones de ficción– alternativo y diferenciado que está centrado en las particularidades. Sólo dando cuenta de las particularidades es posible construir –no sin pocos obstáculos–, un discurso holístico más complejo y cercano a las realidades de todos, que incluye, con especial interés, a aquellos que comúnmente han quedado fuera de los relatos historicistas identitarios. Pero, en todo caso, siendo conscientes de nuestra parcialidad.

-No importa si el relato coincide o no con lo que dirían otras personas, testigos de los hechos, ni tampoco es nuestra meta. Los *textos vernaculares* asumen su función falaz como interpretaciones, en el sentido en el que son una construcción. Estos relatos no necesariamente son falsos o inefectivos, sino que son experimentos hipotéticos.

CADA UNO DE LOS PROYECTOS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, AUNQUE APORTAN SU PROPIA TEORÍA EN RELACIÓN AL CONTEXTO ESPECÍFICO EN EL QUE SE BASAN, ESTÁN ENGLOBALADOS EN LA TESIS CENTRAL. EN ESE SENTIDO SE CONCLUYE:

-La teoría visual –la producción artística– queda comprendida dentro de un proceso longitudinal cuya línea evolutiva queda determinada desde la concepción del objeto artístico significable, a la creación de un espacio homogéneo como alojamiento del discurso autoetnográfico: desde el interés focalizado en la creación del objeto artístico, hacia el interés por la creación de un discurso literario de referencia *autoetnográfica*.

-La producción artística, la *instalación* y los *textos vernaculares*, cumplen una función trifásica, son instrumentos, formatos de representación de los resultados y conclusiones de la investigación.

-La creación artística ha permitido examinar los significados que la vida cotidiana tiene para sus actores o sujetos para comprender las interacciones y las relaciones

culturales existentes entre los miembros de una comunidad. Además, ha posibilitado descifrar cómo la vida cotidiana, en la individualidad personal de un sujeto, sintetiza la vida social, política, económica e histórica de una sociedad. Y en última instancia, ha sido capaz de transformar la vida cotidiana mediante el proceso de creación artística, construyendo un nuevo espacio que aloje las *mitologías personales familiares* en una escena instalativa.

-En ella, se han determinado nuevas relaciones espaciales entre los *relatos de vida* y los objetos personales que constituyen un antiguo espacio de relación, un cajón, un dormitorio, una casa, etc. Con el objetivo de mostrar, no la representación etnográfica más fiel a la realidad, sino la evocación a ese tiempo, a esa cultura, a su tradición...

-La producción artística permite re-escenificar un espacio atemporal ficticio capaz de recoger el contenido simbólico de la herencia familiar patrimonial: la *historia de vida*.

-El error que resulta de «situar a una persona o cosa en un período de tiempo que no se corresponde con el que le es propio» o «el hecho o circunstancia actual que no es actual sino propia o característica de las costumbres del pasado», nos llevan a definir el producto de esta investigación como una reminiscencia anacrónica de la historia irreal familiar.

FINALMENTE SE CUESTIONA, ¿CUÁL HA SIDO LA APORTACIÓN DE ESTA INVESTIGACIÓN? Y ¿EN QUÉ HA MEJORADO LA VIDA DE LAS PERSONAS IMPLICADAS EN ESTA INVESTIGACIÓN?

Para responder estas cuestiones es necesario aceptar las limitaciones que tiene cualquier investigación y hacer un esfuerzo de honestidad. Sería ingenuo pensar que esta tesis aporta una afirmación categórica con respecto a el tema al que se adscribe. Pues, en primer lugar, asume la posibilidad de errar y, en segundo, su intención de no ofrecerse como una afirmación proposicional.

En ese sentido, podemos decir que la aportación o innovación que este trabajo de investigación presenta es el ejemplo de un paradigma metodológico propio, *La Arqueología de los espacios rurales familiares*, que se acoge al paraguas de las metodologías de *Investigación basada en las Artes*, cuyo sentido original reside en el enfoque, desde una perspectiva artística, de una *autoetnografía visual y literaria*.

Por otro lado, el alcance social de esta investigación está determinado en tanto que puede ofrecerse como un discurso alternativo a los discursos dominantes en cuestiones de identidad y tradición y que, en ese sentido, puede favorecer la pluralidad y visibilidad de aquellas voces, que por tradición, quedaron asombradas. Se trata de un discurso que se emite desde la cotidianidad y que valora los hechos ordinarios de la historia. Como diría «La Española»: «*Esto es bueno y aquí estamos.*»

3. CONTINUIDAD DE LA INVESTIGACIÓN.

El verano de 2008, en un parque cercano a la estación de ferrocarril de Eaubonne, Francia, Lose Fortuné y yo nos encontramos por primera vez. De vuelta a España, olvidé mi libreta encima del colchón de la habitación donde había vivido. Perdí el único modo de mantener el contacto con él.

Durante el primer confinamiento impuesto por la aparición de la COVID-19, me hice un perfil en Tinder. Al poco tiempo encontré a Denzel y comenzamos a hablar.

Denzel me dijo que es francés e inmediatamente después le conté mi experiencia en Eaubonne. Denzel vivía cerca de esa localidad, en la periferia de París. Entonces, le hablé de mi amigo Fortuné a pesar de que Denzel afirmó que no conocía a nadie con ese nombre.

A las pocas horas recibí un mensaje en el que me decía que quizá sí conocía a Fortuné, pero que lo conocía por el nombre de Django. Las descripciones coincidían y me paso su contacto.

Ana [02/06/2020 13:47 Snapchat]— Fortune? Je ne peux pas croire que c'est toi, je suis Ana.

Fortune [02/06/2020 14:18 Snapchat]— Oui, c'est moi! Incroyable.

Ana [02/06/2020 14:21 Snapchat]— Comment allez-vous?

Fortune [02/06/2020 14:21 Snapchat]— Je suis en prison, Ana.

En ese momento iniciamos una conversación, que quedó interrumpida por un inhibidor de frecuencia durante unos días y que se retomó por correspondencia postal.

Los avances de esta investigación han enfocado su interés, desplazando la importancia del objeto de arte a los procesos de creación editorial autoetnográfica. En las conversaciones postales con Fortuné surge la posibilidad de llevar a cabo un proyecto longitudinal común, centrado en las reflexiones que ambos hacemos sobre el tiempo y cómo cada uno tiene una percepción diferente del espacio y la temporalidad, marcado por nuestras circunstancias vitales.

El proyecto quedará materializado en un libro que se titula: *Fortuné. El Django del Spaguetti Western contemporáneo*. Título que surge de la cuestión: cuál sería la situación del personaje de *Django*¹ si fuera juzgado en la contemporaneidad por la legislación vigente.

¹ Django es el nombre que se da a un personaje recurrente en las películas del subgénero «Spaguetti western».

El argumento principal de este proyecto autoetnográfico gira en torno al encuentro fortuito entre Lase Fortuné y yo y, en torno a la percepción del tiempo en contextos donde la voluntad del individuo es privatizada. El discurso desvela subliminarmente cuestiones en relación a las estructuras sociales de poder, como el racismo institucional, la libertad, la herencia del sacrificio, la pobreza, la inmigración, etc.

El resultado editorial es esencialmente una reflexión visual sobre el tiempo, cada página del libro representa un día desde que nos volvemos a poner en contacto, el 2 de Junio de 2020, hasta el día en el que él recupere su libertad y nos reencontremos.

Cada una de las páginas blancas del libro estará gofrada por la fecha del día que ocupe. Las páginas correspondientes a los días en los que ambos recibamos correspondencia estarán compuestas, además de por el indicador de la fecha, por fragmentos de conversaciones extraídos de nuestras cartas. Los fragmentos seleccionados e intercalados en las páginas del libro, definirán un discurso reflexivo construido a posteriori, extrayendo la información que se considere significativa para la reflexión que se propone. El libro podrá leerse en dos direcciones, una desde la perspectiva de Fortune: desde el inicio al fin – abriendo el libro hacia la izquierda y otra, desde mi perspectiva: del final al inicio abriendo, del mismo modo, el libro hacia la izquierda. El final del libro se ubicará en el centro del volumen, en el que se incluirá una imagen y una entrevista de nuestro reencuentro. Este proyecto se prevé finalizar después del verano de 2021.

4. CONSIDERACIONES PERSONALES.

Es responsabilidad de quien investiga, como etnógrafa o como artista, decidir si ocultar o desvelar los relatos omitidos. Al inicio de esta investigación decía, nadie debería pedir perdón por contar su verdad. Esta es la mía, es una *historia de vida* familiar, la evidencia de algunas ausencias que facilitaron el levantamiento de los escenarios de ficción de mi vida, una historia que concluye en la muerte.

En el hecho de hipotetizar sobre la ficción de mi origen residen algunas verdades. Es preciso inventarse la historia para poder asumirlas. Mariana es un personaje clave en esta historia pues desvela mi sentimiento de pertenencia y también mi deseo por frenar su cuerpo en aquel impacto. A Mariana, que se presenta en esta historia como la verdad en la ficción de mi origen.



Familia Domènech. (2002) *Carmen, Mariana, Ana y Sonia* en la Cueva del Diablo. Fotografía independiente.

Parte V. Restos arqueológicos

A aquellos que han hecho posible esta investigación,

Con especial afecto a Ricardo Marín Viadel y a Joaquín Roldán, quienes han guiado los pasos de esta investigación dedicadamente, por confiar en mi trabajo pero, sobre todo, por las conversaciones y consejos post-eventuales desde Honduras a Canadá. Gracias.

A los personajes de mi vida,

A María, por acariciarme la cara para verme y por nuestro viaje al Jardín.

A Magdalena, por no evitar la crudeza en sus historias.

A Juan, por darme las buenas noches y abrirme un hueco entre la lana.

A Miguel por su firmeza y por coger la mano de María.

A Antonia «La Española», por el bizcocho, el café y la conversación.

A mis padres, por dedicar su vida a que la mía sea mejor.

A mi hermano, Tatxe, por enseñarme a transgredir lo impuesto.

A Yago y Bruno, por amplificarnos.

A Alicia, a la que admiro, por su ayuda y amistad.

A Violeta y Alejandra por vivir conmigo parte de esta historia.

*A Victoria, por compartir la infancia y enseñarme desde la antitesis:
caballo blanco, caballo negro...*

A «La Tía Mari de Elda», por prolongar el espacio simbólico de la cocina de Magdalena.

A Losse Fortuné, por presentarse como el futuro y desacreditar lo imposible.

A todos los que quiero.

PARTE V. RESTOS ARQUEOLÓGICOS



CAPÍTULO 14

REFERENCIAS



1. Referencias.

Adams, T. E.; Ellis, C. y Stacy, H. J. (2017). Autoethnography [Autoetnografía], en Matthes, J.; Davis, S. C. y Potter, R. F. (Eds.), *The International Encyclopedia of Communication Research Methods* [La Enciclopedia Internacional de Métodos de Investigación de la Comunicación]. Wiley & Sons, Inc.

Adorno, Th. (2005) *Teoría Estética*. Akal.

Arellano, J. y Santoyo, M. (2009) *Investigar con mapas conceptuales*. Narcea Ediciones.

Anónimo. (1922). [Cartel de la película *Nanook of the North. A history of life and love in the actual arctic*], [Nanook en el Norte. Una historia de vida y amor en el ártico actual]. Cartel publicitario. <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/7657>

Anónimo. (1937). *Entartete kunst* [Arte degenerado]. Fotografía. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200719/482319435560/arte-degenerado-nazi-tercer-reich-goebbels-adolf-hitler.html>

Anónimo (1956a). [Montaje de la exposición This is Tomorrow]. Fotografía. <https://alchetron.com/This-Is-Tomorrow>

Anónimo (1956b). [Detalle de la exposición This is Tomorrow]. Fotografía. <https://alchetron.com/This-Is-Tomorrow>

Anónimo (2018) [Genalguacil]. Fotografía. <https://delcoteayuda.blogspot.com/2018/03/genalguacil.html>

Varea, A. (2020) *Estampado del cubrecolchón de María*. Fotografía independiente.

- Bachelard, G. (1975) *La poética del Espacio*. Breviarios.
- Baraglia, R. (s.f.). Sobre la ontología orientada a objetos. Una introducción a la filosofía de Graham Harman. *Revista Luthor*, 20, pp. 25-37. <http://revistaluthor.com.ar/>
- Barone, T. Y Eisner, E. (2006). Arts-Based Educational Research [Investigación Educativa Basada en las Artes], en Green, J., Grego, C. y Belmore, P. (Eds.), *Handbook of Complementary Methods in Educational Research* [Manual de métodos complementarios en la investigación educativa]. (pp. 95-109). AERA.
- (2012). Arts based Research. [Investigación Basada en las Artes]. SAGE Publications, Inc.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Becker, H. S. (1992). Historias de vida en sociología, en J. Balán (comp): *Las historias de vida en ciencias sociales*. Nueva Visión.
- Bertaux-Wiame, I. (1993). La perspectiva de la historia de vida en el estudio de las migraciones interiores, en Marinas, J. M. y Santamarina, C. (eds.), *La historia oral: métodos y experiencias*. Debate.
- Boltanski. (1964) *Personnes*. Instalación artística. <https://www.metalocus.es/es/noticias/personnes-en-monumenta-2010>
- Bishop, C. (2006). El arte de la instalación y su legado. En *Las instalaciones en la Colección del IVAM*, Institut Valencià d'Art Modern. pp. 81-89.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9(19), 49-74.
- Brockmeier, J. (2000). Autobiographical Time [Tiempo autobiográfico]. *Narrative Inquiry* [Investigación narrativa]. 10, (1), pp. 51-73.
- Bruner (2009). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Alianza Editorial.
- Bryan Rosenberger, C. (2016). *Drawing the Line: The Early Work of Agnes Martin* [Dibujando la línea: La primera obra de Agnes Martin]. Univ. of California Press.
- Camacho, E. (2015). Instrumentos de recolección de información en Investigación Cualitativa. *Cuadernos de Investigación*. 8, pp. 26-47. <https://es.calameo.com/read/004407287b7df08d6c429>
- Carl, A. (1966). *Level*. Escultura. https://www.researchgate.net/figure/Carl-Andre-Lever-1966-Photo-C-National-Gallery-of-Canada_fig3_277163303
- Castaneda, C. (2000). *Las enseñanzas de don Juan. Una forma Yaqui de conocimiento*. FCE.
- Coffey, J. W.; Hoffman, R. y Cañas, A. (2016). Concept map-based knowledge modeling: perspec-

- tives from information and knowledge visualization [Modelo de conocimiento basada en mapas conceptuales: perspectivas de la visualización de la información y el conocimiento]. *Information Visualization [Visualización de la información]*. 5, pp. 192-201.
- Collados Alcaide, A.; Mancilla Abril, M y Pérez Castillo, R.(coords.). *FACBA 19. Anomalía*. [Festival de Artes Contemporáneas, diferentes instituciones, del 21 de Febrero al 9 de junio de 2019]. Granada: Universidad de Granada: Facultad de Bellas Artes.
- Collados Alcaide, A. y Mancilla, Abril, M. (coords.) *Sedimento* [Exposición de Ana Varea en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Granada, del 2 de noviembre al 5 de diciembre de 2017]. Granada: Universidad de Granada: Facultad de Bellas Artes. Recurso digital: <https://bellasartes.ugr.es/pages/documentos/catalogosdeexposiciones>
- Comas, A. (coor.) *La Casa de Fulanita*. [XV Encuentros de Arte de Genalguacil, Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil, del 1 al 15 de agosto de 2020]. Málaga: Ayuntamiento de Genalguacil.
- Cortés, J. M. G. (1996). *Cuerpo Mutilado. La angustia de Muerte en el Arte*. Generalidad Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia.
- Criado, M. J. (1997). Historias de Vida: el valor del recuerdo, el poder de la palabra. *Migraciones*. 1, pp. 73-120.
- Dan Flavin. (1964). *Alternate diagonals* [Diagonales alternas]. Instalación. <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2008/1964-green-gallery-exhibition>
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El Paseante*, 23 (25), pp. 28-55.
- David, N.; Kramer, C. (2001). *Ethnoarchaeology in action* [Etnoarqueología en acción]. Cambridge University Press.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (1994). *Handbook of Qualitative Investigation* [Manual de Investigación Cualitativa]. A&M University, USA.
- (2012). *Manual de Investigación Cualitativa. vol.I. El Campo de la Investigación Cualitativa*. Gedisa.
- (2012). *Manual de Investigación Cualitativa. vol.II. Paradigmas y perspectivas en disputa*. Gedisa.
- (2012). *Manual de Investigación Cualitativa. vol.III. Las estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- (2012). *Manual de Investigación Cualitativa. vol.IV. Métodos de recolección y análisis de datos*. Gedisa.
- (2012). *Manual de Investigación Cualitativa. vol.V. El arte y la práctica de la interpretación, la evaluación y la presentación*. Gedisa.
- Denzin, N. K. (2017). Autoetnografía Interpretativa. *Investigación Cualitativa*, 2 (1) pp. 81-90. <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01036>
- De Oliveira, N.; Petry, M. y Oxley, N. (1994). *The installation art* [El arte de la instalación]. Thames and Hudson.

- (2004). *Installation art in the new millennium : the empire of the senses* [Arte de instalación en el nuevo milenio: el imperio de los sentidos]. Thames & Hudson.
- Devillard, M. J.; Mudanó, A. F. y Pazos, A. (2012). Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico. *Política y Sociedad*, 49 (2), pp. 353-369.
- Diamond, P. y Mullen, C. (eds.) (1999). *The postmodern educator: arts-based inquiries and teacher development*. [El educador posmoderno: indagaciones basadas en arte y desarrollo del profesorado] P. Lang.
- Díaz-Obregón Cruzado, R. (2003). *Arte Contemporáneo y Educación Artística: Los valores potencialmente educativos de la Instalación* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Dolto, F. (1990). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Paidós.
- Duchamp, M. (1942). *First Papers of Surrealism* en Whitelaw Reid Mansion, Nueva York. Instalación. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>
- Eisner, E. W. (1997). The promise and perils of alternative forms of data representation. [Promesas y riesgos de formas alternativas de representación de datos]. *Educational Researcher*, 26 (6), pp. 4-17.
- Eisner, E. W. y Day, M. (2004). *Handbook of Research and Policy in Art Education*. [Manual de investigación y política en educación artística] National Art Education Association y Lawrence Erlbaum, Mahwah.
- Ellegood, A. (2014). *Vitamin 3-D. New Perspectives in Sculpture and Installation* [Vitamin 3-D. Nuevas perspectivas en Escultura e Instalación]. Phaidon.
- Ellis, C. y Bochner, A. P., (2000). Autoethnography, personal narrative, and personal reflexivity [La autoetnografía, la narración personal y la reflexividad personal]. En N. Denzin y Y. Lincoln (eds.), *Handbook of qualitative research [Manual de Investigación Cualitativa]*. 2nd ed., pp. 733-768. Thousand Oaks, CA: Sage.
- (2016). *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories* [Autoetnografía evocadora: escribir vidas y contar historias]. Routledge.
- Ellis, C., Adams, T. E. Y Brochner, A. P. (2011). Autoethnography: and overview. [Autoetnografía: un panorama]. *Forum: Qualitative Social Research [Foro: Investigación social cualitativa]*, 12(1), Art. 10. Recuperado de <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>
- (2014). *Autoethnography. Understanding Qualitative Research* [Autoetnografía. Entendiendo la Investigación Cualitativa]. Oxford.
- Eskinja, I. (2011-2012). *Right Constructions*. Instalación. <https://www.adngaleria.com/en/exhibitions/2011-2012/igor-eskinja-right-constructions/>
- Esteban-Guitart, M., Nadal, J.M. y Vila, I. (2008). La Construcción de la identidad a través del conflicto y la ventrilocuación. *Glossa. An Ambilingual Interdisciplinary Journal*, 4, 130-145.

- Feliu, Joel (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía. *Athenea Digital*, 12, 262-271. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/447>
- Foster, H. (2001). El Artista como etnógrafo, en Foster, H (Ed.) *El Retorno de lo Real*. La vanguardia a finales de siglo. Akal,
- (2003). Este funeral es por el cadáver equivocado. En *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2001-1968*. pp. 102-143.
- Freud, S. (2003). *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial.
- Galindo, J. (1994). Entre la exterioridad y la interioridad. Apuntes para una metodología cualitativa, en *Cuadernos Huella*, 25, ITESO.
- Gallardo, F. L. (2011). *Lugar / No-Lugar / Lugar en la Arquitectura Contemporánea*. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid.
- García-Huidobro, R. (2016). La Narrativa como método desencadenante y producción teórica en la investigación cualitativa. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, 34, pp. 155-177.
- Geertz, Clifford. (1989). *El Antropólogo Como Autor*. Editorial Paidós.
- (1990). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Geertz, Clifford.; Clifford, James. (1991). *El Surgimiento de la Antropología Postmoderna*. Editorial Gedisa.
- Gifford, M.(1979). [Do not touch works of art]. Relieve de cerámica sin esmaltar sobre placa. <http://www.artnet.com/artists/gifford-myers/do-not-touch-works-of-art-F71KeTgKDWZUp-5dTZQaFCQ2>
- González Cangas, Y. (1995). Nuevas Prácticas Etnográficas: el Surgimientos de la Antropología Poética. *II Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.
- González, M. F. (2010). ¿Pueden los clásicos decir algo nuevo sobre la identidad? Una revisión de las ideas de Bakhtin, Vygotsky y Mead en tiempos de identidad líquida. *Estudios de Psicología*, 31 (2), pp. 187-203. doi: 10.1174/021093910804952278
- González Marcén, P. y Picazo Gurina, M. (2005). Arqueología de la vida cotidiana en M. Sánchez Romero (ed.), *Arqueología y género*. Univ. de Granada.
- González, V. S. (2003). Antropología y Etnoficción: Las creaciones imaginarias de la alteridad. *Revista de Antropología Experimental*, 17 (11), pp. 235-250.
- Google Maps. (2021a). [Fotografía cenital del pueblo de Munera. Airbus. Maxar technologies.]. Captura de pantalla. <https://www.google.es/maps/place/02612+Munera,+Albace+te/@39.0441456,-2.4879916,2450m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0xd689e0abcba05a7:0x->

5b82488067ef5d30!8m2!3d39.0424927!4d-2.4783117

Google Maps. (2021b). [Fotografía cenital del pueblo de Genalguacil. Instituto de Cartografía 355a de Andalucía. Maxar technologies]. Captura de pantalla. <https://www.google.es/maps/place/29492+Genalguacil,+M%C3%A1laga/@36.5456105,-5.2363733,265m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd0d262e56260a4f:0xda1c7d0ff9a413d8!8m2!3d36.545667!4d-5.2354772>

Google Maps. (2021c). *Ubicación de La Casa*. [Captura de pantalla]. <https://www.google.es/maps/place/29492+Genalguacil,+M%C3%A1laga/@36.5441288,-5.2362637,87m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd0d262e56260a4f:0xda1c7d0ff9a413d8!8m2!3d36.545667!4d-5.2354772>

Google Maps. (2021d). [Ruta de Teruel a Jaén]. Captura de pantalla. <https://www.google.es/maps/place/Espa%C3%B1a/@39.6220116,-4.3522948,692949m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xc42e3783261bc8b:0xa6ec2c940768a3ec!8m2!3d40.463667!4d-3.74922>

Google Maps. (2021e). [El Paso por Castilla]. Captura de pantalla. <https://www.google.es/maps/place/Espa%C3%B1a/@39.4614267,-3.5364118,307123m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xc42e3783261bc8b:0xa6ec2c940768a3ec!8m2!3d40.463667!4d-3.74922>

Google Maps. (2021f). [El Cuarto Juan de Mata]. Captura de pantalla. <https://www.google.es/maps/place/02612+Munera,+Albacete/@39.0191286,-2.4573367,644m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd689e0abcba05a7:0x5b82488067ef5d30!8m2!3d39.0424927!4d-2.4783117>

Google Imágenes. (2020a). [Oferta de venta Galería Ronchini]. Captura de pantalla. <https://www.ronchinigallery.com/artists/berndnaut-smilde/>

Google Imágenes. (2020b). [Nimbus a la venta]. Captura de pantalla. https://www.google.com/search?q=nimbus+de+toekomst&tbm=isch&ved=2ahUKEwjHsNLq8bvUAhXMwOAKHb59AI-kQ2-cCegQIABAA&oq=nimbus&gs_lcp=CgNpbWcQARgAMgQIIxAnMgUIABCxAzICCAAyAggAMgIIADICCAAyAggAMgIIADICCAAyAggAOgQIABBD0gcIABCxAxBDULWzCF-jEuwhgIMQIaABwAHgAgAF2iAGeBJIBAzUuMZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&client=img&ei=VD4RYMe2HcyBgwe--4HICA&bih=661&biw=983#imgrc=9RREVHta0CA-bOM&imgdii=_gCFxIkP6aoaYM

Graham, H. (2005). *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things* [Metafísica de Guerrilla. La fenomenología y la carpintería de las cosas]. Open Court.

Guerrero Muñoz, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*. 3. pp. 237-242.

Guy Debord. (2010). *La separación perfecta. En La sociedad del espectáculo*. trad, Pardo, J. L. Pre-textos.

- Heller, A. (1998). *Sociología de la Vida Cotidiana*. Ediciones Península.
- Hernández, H. F. (2008). La Investigación Basada en las Artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, pp. 85-118.
- Hernández Pérez, A. L. (2007). Etnoarqueología del espacio doméstico y comunitario del grupo Mapoyo de la comunidad de El Paloma, Municipio Cedeño, estado Bolívar, Venezuela. *Boletín Antropológico*, 25 (71), pp. 389-405.
- Horn, R. (1992). *El río de la luna*. Instalación en el Hotel Península en Barcelona. <https://www.angela-jooste.com/index-1>
- Kabakov, I. (1995). *On the «total» installation* [En la instalación «total»]. Ostfildern, Cantz.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.
- Kosuth, J. (1991). The artist as anthropologist [El artista como antropólogo] en Guercio, G. y Lyotard, J. F. (Eds.), *Art after Philosophy and After. Collected Writings [El arte después de la filosofía y después. Escritos recopilados]*, 1966-1990. The MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- Kosuth, J. (10 de marzo de 2007). Soy artista en una época en la que la filosofía ha muerto. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/03/10/babelia/1173485167_850215.html
- Krauss, R. (1996a). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Editorial.
- (1996b). [No arquitectura y no paisaje]. Captura de pantalla. Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Editorial.
- (1996c). [Paisaje y arquitectura]. Captura de pantalla. Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Editorial.
- (1996d). [Estructuras axiomáticas y lugares señalados]. Captura de pantalla.
- La Aventura del Saber, rtve. (2020a) [Grabación del programa La Aventura del Saber sobre los XV Encuentros de Arte de Genalguacil]. Pantalla del video del episodio. <https://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/03-12-20/5730595/>
- (2020b) [Grabación del programa La Aventura del Saber sobre los XV Encuentros de Arte de Genalguacil]. Pantalla del video del episodio. <https://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/03-12-20/5730595/>
- Lacan, J. (2000). *El seminario de Jacques Lacan: Libro 3: La psicosis*. Paidós.
- (2001). *El seminario de Jacques Lacan: Libro 4, El seminario: La relación de objeto*. Paidós.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián.
- Lausberg, H. (1980). *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3, Índice de términos. Gredos.

- Le Pierre, S. D. y Zimmerman, E. (1997). *Research Methods and Methodologies for Art Education*. [Metodologías y métodos de investigación para la Educación Artística]. National Art Education Association, Reston (Virginia).
- Lèvi-Strauss, C. (1988). *Tristes Trópicos*. Paidós.
- Lippard, L. y Chandler, J. (1968). La desmaterialización del arte. En *Art International*, vol. 12 (2), pp. 106-116.
- López Fdz. Cao, M. (2011). *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*. Eneida.
- López, R; Ruiz, P. y Capilla, C. (coord.). (2016). *Punto de Inflexión. BB. AA. Promoción 2016*. [Exposición en Granada Palacio de los Condes de Gabia, 2016]. Granada: Diputación de Granada.
- Maderuelo, J. (1990). *El Espacio Raptado*. Mondadori.
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte conceptual al arte de concepto*. Akal.
- Marín Viadel, R. (2005a). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa en Ricardo Marín Viadel (ed.), *Investigación en educación artística*. Universidad de Granada, Granada. pp. 223-274.
- (2005b). *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y enseñanza de las artes y culturas visuales*. Universidad de Granada.
- (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação*, 34, (3), pp. 271-285. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.
- Martínez, J. C. (2020a) *El alcalde de Genalguacil, Miguel Ángel Herrera, junto a varios artistas*. Fotografía. https://cadenaser.com/emisora/2020/08/04/radio_coca_ser_ronda/1596534736_194724.html
- (2020b) Artículo de El País. Captura de pantalla. <https://elpais.com/cultura/2020-08-23/el-arte-de-salvar-a-una-aldea-despoblada.html>
- Mead, M. y Heyman, K. (1965). *Family* [Familia]. The Macmillan Company.
- McNiff, S. (2004). Art-based Research. [Investigación Basada en las Artes]. Jessica Kingsley.
- Miss, M. (1968). *Perimeters / pavilions / decoys*. Instalación. <http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/>
- Moles, A. (1974). *La Teoría de los Objetos*. Gustavo Gili.
- Obregón, R. S. (2003). Perspectivas cualitativas de investigación en el ámbito educativo. La etnografía y la historia de vida. En R. Mejías y S. A. Sandoval (Coord.) *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamiento desde la práctica*. ITESO.
- Orozco, G. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Turner Publicaciones.

- Peran, M. (2001). Arquitectura del acontecimiento. *En Tiempo Real. El arte mientras tiene lugar*. pp. 116-129. Fundación Luis Seoane.
- Perec, G. (2003). *Especies de Espacios*. Montesinos.
- Pérez Martínez, H. (24 de junio de 2017). El artista radicante como etnógrafo. Sus prácticas y sus recorridos. [comunicación virtual]. *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.4868>
- Pérez Samper, M.A. (coord.) (2002). *La vida cotidiana a través dels segles* [La vida cotidiana a través de los siglos]. Fundación Bosch Gimpera/EGESA.
- Pinilla García, A. (2007). La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista Medina (1940-1945). *Arenal*, 13 (1), pp. 153-179.
- (1502). Pragmática sobre la manera en que se puede traer luto y gastar cera por los difuntos (Madrid, 1502-01-10) en GARCÍA-GALLO, A. (ed.), *El Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos y su obra de gobierno*, Madrid, Instituto de España, 1974.
- Pujadas Muñoz, J. J. (2002). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Pujadas, J.J. (1992). *El Método Biográfico, el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. CIS.
- Richardson, L. (1991). Postmodern social theory [Teoría social posmoderna]. *Sociological Theory*, 9, pp. 173-179.
- (1997). *Fields of play: Constructing an academic life* [Campos de juego: Construir una vida académica]. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- (2000). Writing: A Method of Inquiry [Escribiendo: Un Método de investigación]. En Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research [Manual de Investigación Cualitativa]*. Second Edition. London: Sage. Pp. 923-48.
- Roberts, B. (1996). *Landscapes of settlement: prehistory to the present* [Paisajes de asentamiento: desde la prehistoria hasta el presente]. Routledge.
- Roldán, J.; Marín Viadel, R y Caeiro Rodriguez, M. (2020). *Aprendiendo a enseñar artes visuales. Un enfoque A/R/Tográfico*. Tirant Lo Blanch.
- Roldán, J. y Marín Viadel, R (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Aljibe.
- (2017). *Ideas Visuales, Investigación Basada en Artes e Investigación Artística*. Universidad de Granada.
- Rosado, G. M. P. (2015). *Nuevas actualizaciones sobre la escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el orden espacial o desde la interferencias social*. [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.

- Ruibal González, A. (2017). Etnoarqueología, arqueología etnográfica y cultura material. *Complutum*. 28 (2) pp. 267-283.
- Ruiz, A. (2007). La conversación como forma de acceso al conocimiento en Di María, G y Wagner, B (coords), *Los Murales en La Plata: Identidad Cultural en los Espacios Públicos*. [sin edición oficial].
- Ruiz Luque, P. (coord.). *El Teléfono Rojo T-500 de Giral*. [Exposición de Ana Varea, Sala Ático del Palacio de los Condes de Gabia, del 30 de enero al 22 de marzo de 2020]. Granada: Diputación de Granada.
- Saramago, J. (2003). *Ensayo sobre la ceguera*. Santillana Ediciones Generales.
- Sánchez Argilés, M. (2006). *La instalación en España. 1970-2000* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Sandoval, F. J. R. (2014). El rumor como elemento de cohesión social en la construcción de un espacio simbólico mutuo en el barrio popular. *Bucaramanga*, vol. 5, pp. 521-532.
- Saussure, F. (1985). *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Centro Editor de América Latina.
- Selley, M. (1991). *Frankenstein*. Imprenta Rosgal S.A.
- Sherry, S. y Gilles, B. (2003). Etnografía y Ficción: Ficciones de la etnografía. *Revista de Antropología Experimental*. vol. 16, pp. 1-7.
- Smilde, B. (2019). *Nimbus de Toekomst*. Instalación.
<https://www.artsy.net/artwork/berndnaut-smilde-nimbus-de-toekomst-1>
- Spengler, O. (1998). *La decadencia de Occidente I*. Austral.
- Stangos, Nikos (2004). *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial.
- Taylor, S. G. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós Ibérica.
- TILLEY, C. (1974). *A Phenomenology of Landscape: Places, paths and monuments. Explorations in Anthropology* [Una fenomenología del paisaje: Lugares, caminos y monumentos. Exploraciones en la Antropología]. University College London. Oxford.
- Varea, A. (2020) La Casa de Fulanita. Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil. Ayuntamiento de Genalguacil.
——— (2020b). [Nimbus de Toekomst de Smilde en google]. Captura de pantalla.
https://www.google.com/search?q=nimbus+de+toekomst&sxsrf=ALeKk03U-TPP9eYJ0lo9rvSd-TaN8yHZZkw:1611298783731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi59IXd-67uAh-VIQMAKHVSuCV4Q_AUoAXoECBEQAw&biw=693&bih=718#imgrc=MlsL2JyXeLzccQM
——— (2020c). [Nimbus de Toekomst de Smilde en google]. Captura de pantalla.

- <https://www.ronchinigallery.com/artists/berndnaut-smilde/>
——— (2017). *Identidad Cultural; El Objeto Artístico como Metonimia del Contexto*. [Trabajo final de Máster]. Universidad de Granada.
——— (2016). *Cuerpo Ausente; La Obra de Arte como Metonimia*. [Trabajo final de Grado]. Universidad de Granada.
- Vera, J.P. y Jaramillo, J. (2007). Teoría social, métodos cualitativos y etnografía: el problema de la representación y reflexividad en las ciencias sociales. *Universitas Humanística*, 64, pp. 237-255. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79106412>
- Villegas, M. y González, F. E. (2011). La Investigación Cualitativa de la Vida Cotidiana. Medio Para la Construcción de Conocimiento Sobre lo Social a Partir de lo Individual. *Psicoperspectivas: Individuo y Sociedad*, 10 (2), pp. 35-59.
- Wilson, F. (1995). *Mine and yours* [Mío y tuyo]. Instalación. <https://bordercrossingsmag.com/article/degrees-of-subversion>
- Winnicott, D. (1997). *Realidad y Juego*. Gedisa.
- Smithson, R. (28 de octubre de 2020). *Una teoría provisional de los no sitios*. Holt Smithson Foundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/provisional-theory-nonsites> .
- Zhang-Yu C. y Lalueza J.L. (2017). Una aproximación auto-etnográfica a la construcción de la identidad en entornos de diversidad cultural. *Investigación Cualitativa en Educación. 6º Congreso Iberoamericano de Investigación Cualitativa*. vol.1, pp. 246-250.





RECIPES FOR THE

