

## **Fotografiar el olvido: David Catá y la memoria efímera de la ausencia**

### **Photographing the forgotten: David Catá and the brief memory of the absence**

**José María Mesías-Lema**

Universidad de A Coruña  
[jose.mesias@udc.es](mailto:jose.mesias@udc.es)

#### **Resumen:**

Este artículo propone una investigación artística sobre los recuerdos, el olvido y la memoria a través de la creación fotográfica, performativa y videográfica de David Catá. Su obra gira en torno a la autobiografía del artista, contada a partir del archivo fotográfico doméstico y del álbum familiar. Su proceso de creación parte de la memoria colectiva y de las experiencias, lugares y poéticas de la memoria individual. El duelo, la herida familiar y el trauma son constantes en su obra, producto de la fricción con su vida, porque Catá quiere fotografiar la ausencia. Para ello, también recurre a la performance, a través de la cual, emplea sus manos como soporte, cosiendo sobre ellas personas, familiares, espacios afectivos que interfieren en la vida del artista. Este proyecto de transferencia de investigación, “Las fronteras del yo”, enmarcado en el Festival Internacional Cervantino de la Universidad de Guanajuato (México), sigue una metodología curatorial, y ha sido el resultado de meses de documentación y creación comisarial de la primera retrospectiva del artista en Latinoamérica. En este montaje expositivo, en formato fotográfico y audiovisual, el artista narra en primera persona cómo las fotografías activan memorias y recuerdos personales que pueden ser similares a los de los espectadores.

#### **Abstract:**

This article presents an artistic research on memories, oblivion and memory through the photographic, performative and video creation of David Catá. The work of this artist evolves around his autobiography, narrated using the domestic photographic archive and his family album. His creation process starts from the collective mind and from the experiences, places and poetics of his individual memory that helps him build further photographic memories. Grief, family wounds and trauma are constant in his work, as a result of the constant intersections within his life. Catá aims to photograph oblivion. For this, he also express himself through performance, using his hands as a canvas, sewing onto them: people, relatives, emotional spaces that interfere in his life. This research transfer project, “The borders of the self”, taking place at the Cervantino International Festival of the University of Guanajuato (Mexico), follows a curatorial methodology, and has been the result of months of documentation and curatorial work from the first artist retrospective in Latin America. In this photography and audiovisual exhibition, the artist expresses himself in first-person narration on how the photographs activate all types of memories that can also relate to the viewer.

**Palabras clave:** Fotografía contemporánea; memoria; recuerdos familiares; autobiografía visual; olvido; álbum familiar.

**Keywords:** Contemporary Photography; Memory; Family Memories; Visual Autobiography; Family Album.

## 1. Introducción: donde habita el olvido

Una vida, efímera, temporal, a la que volvemos para recordar quienes somos. En ese transcurso dejamos un rastro, físico e inmaterial, una prolongación de nosotros mismos que se manifiesta por medio de lo afectivo. (Catá, 2013)

Hay recuerdos que permanecen grabados a fuego en nuestra memoria. Jamás se olvidan. Aunque quisiéramos deshacernos de ellos, permanecen. Fueron muchas tardes las que mi abuela y yo, sentados en una mesa camilla, íbamos pasando foto tras foto del álbum familiar. Cada una de esas imágenes, alguna con más de 100 años, activaba un relato, una historia personal o una anécdota sin mayor trascendencia. Disfrutábamos de ese devenir de recuerdos fotográficos aleatorios, ella como narradora omnisciente de la experiencia vivida y el resto como espectadores que reconstruíamos la memoria colectiva del pasado, en el presente. Eran historias narradas en primera persona, en esa relación sensible entre lo que no queremos olvidar y los recuerdos que el paso del tiempo tarda en borrar. Se convierten en fragmentos de memoria que se prolongan en el presente, una llamada activa al acto de recordar (Sibony, 1990), un encuentro entre el objeto –la fotografía– y la experiencia vital de quien relata los acontecimientos personales vinculados a cada una de las imágenes del álbum. Con la obra de David Catá<sup>1</sup> sucede, exactamente, lo mismo. Al observar sus fotografías, aunque el relato personal del artista sea ajeno a nuestra autobiografía, sus imágenes son capaces de activar memorias familiares parecidas a las nuestras o, simplemente, empatizamos con ellas, queremos descubrirlas. La utilización del archivo familiar del artista, como parte principal de su obra, es un continuo cuestionamiento acerca de hasta qué punto es bueno o malo recordar y hasta qué punto es bueno o malo olvidar. La respuesta reside en cómo fotografiar el olvido porque “sin la capacidad de recordar también desaparece la de creación, están en simbiosis” (Mesías-Lema, 2012, p. 22). La activación de recuerdos a través de cualquier fotografía, artefacto o pieza musical, es una de las incógnitas científicas que más se investigan en relación

---

<sup>1</sup> [www.davidcata.com](http://www.davidcata.com)

con el Alzheimer, por ejemplo. El proyecto *Música para despertar*<sup>2</sup> pone de manifiesto cómo la música de la infancia activa los recuerdos personales y la memoria corporal. Sorprende ver a Marta González Saldaña, primera bailarina del Ballet de Nueva York en 1967, en la actualidad enferma de Alzheimer, que no solo reacciona al escuchar *El lago de los cisnes*, sino que es capaz de recordar y reproducir la coreografía. Los recuerdos musicales implican una experiencia estética tan potente que nuestro cerebro los guarda en una zona diferente al resto de información. Estos recuerdos se convierten en perdurables e imborrables. Esta es la conclusión a la que han llegado investigadores del instituto Max Plank (Jacobsen, Stelzer, Hans, Chételat, La Joi y Turner, 2015), quienes diferenciaron entre la capacidad de las personas de oír música y recordarla. En ambos procesos entran en funcionamiento mecanismos neuronales diferenciados y los recuerdos musicales se alojan en zonas cerebrales distintas al resto de recuerdos autobiográficos. Para esto, trabajaron con 32 personas sanas y otras 20 con Alzheimer. A través de la comparativa entre ambos grupos y el procesamiento de las imágenes de resonancia magnética, comprobaron que los recuerdos musicales se conservan en la memoria a largo plazo, en zonas intactas, a pesar del Alzheimer.

Para poder comprender dónde habita el olvido y sus porqués, la neurociencia ha arrojado numerosas investigaciones que nos hablan de cómo recordamos, memorizamos y, también, olvidamos. Los recuerdos de nuestra infancia se conservan a largo plazo. Esto se produce gracias al lugar cerebral donde estos se almacenan, el hipocampo. Es ahí donde se consolida la memoria gracias a los recuerdos, y viceversa. La acción de recordar experiencias y lugares de nuestros primeros años de vida, impactan en nuestro cerebro de manera muy distinta a otros recuerdos que se nos olvidan con facilidad. Esta es la conclusión a la que ha llegado un equipo de investigadoras (Geng, Botdorf y Riggins, 2021), quienes afirman que la memoria determina el desarrollo cerebral y los recuerdos optimizan una conectividad cerebral que se mantiene a largo plazo. Por tanto, la relación entre recuerdos-memoria y crecimiento cerebral es bidireccional. Esta construcción sináptica entre lo que vivimos, recordamos y olvidamos responde

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=owb1uWDg3QM>

a un complejo sistema: el conectoma (Seung, 2012). Según esta teoría, las sinapsis se crean y se eliminan entre neuronas, así como se reconectan en red durante toda nuestra existencia. Los recuerdos se almacenan como huellas en la memoria cuando las sinapsis son fuertes, cuando estas conexiones generan patrones ensamblarios. Estas ensamblas de neuronas se activan cuando las experiencias de vida son afectivas y sobreviven cuando estas son utilizadas para almacenar recuerdos.

Otras investigaciones hacen referencia a que los recuerdos perdurables son aquellos que han tenido un impacto emocional fuerte en nuestra vida. La mente utiliza lo emocional como un recurso para recuperar recuerdos que tienen que ver con nuestras experiencias vitales, funciona como un mecanismo de fichas de dominó que se van activando unas con otras, entre recuerdo-emoción-experiencia. Este encuentro ensamblario de las sinapsis neuronales es similar a cuando tiramos una piedra al agua: la piedra sería nuestro recuerdo, y las pequeñas ondas que se generan activarían otras emociones similares, vinculadas directamente con ese recuerdo (Jimenez *et al.*, 2020).

David Catá fotografía el olvido. Imágenes que funcionan como sustitutas de la memoria, desde la reconstrucción artística de los acontecimientos familiares en un constante diálogo interior y colectivo, evocando piezas con carácter narrativo y autobiográfico. De algún modo, esa memoria compartida no tiene dueño, si acaso pertenece al tiempo, y es a través de las fotografías cuando revive fragmentos vitales para recordar personas queridas o ausentes por diferentes circunstancias. Toda su obra es un refugio de la memoria, de la fragilidad atemporal de recuerdos fugaces, silenciados en tabúes que siente la necesidad de visibilizar a través del lenguaje poético. Recurre a momentos contados por otros, así como a personas, geografías y lugares que marcan la vida del artista, traídos al presente para que jamás habiten el olvido. Es la congelación del tiempo de archivos visuales almacenados en la memoria del artista (F1).





F1. *Recuerdos*, 2010. © David Catá.

## **2. Cartografiar la intersubjetividad: objetivos y metodología curatorial de la investigación**

Este proyecto de transferencia científica, en formato expositivo, surge desde la Universidad de Guanajuato (México), dentro del Festival Internacional Cervantino (2021). Este comisariado constituye la primera retrospectiva de David Catá en Latinoamérica: “Las fronteras del yo”. Bajo el paradigma de la *Arts-based Research* (Eisner y Barone, 2012; Leavy, 2018, 2020), el objetivo principal ha sido cartografiar la relación intersubjetiva entre los artefactos producidos por Catá (desde el 2010 hasta la actualidad), y cuyos objetivos específicos han sido: seleccionar/descartar las piezas que forman parte de la exposición; relacionar/interpretar/conceptualizar las piezas para activar el discurso comisarial entre ellas; y, por último, indagar/conectar/situar el pensamiento narrativo del artista en relación con su obra. Hemos seguido una metodología curatorial (aplicada en trabajos anteriores, Mesías-Lema, 2012, 2019), fundamentada en el rigor de los constructos postcualitativos, la teoría de los afectos y los nuevos materialismos en la investigación basada en las artes (Hofsess y Thiel, 2017).

El comisariado, como proceso investigador, va más allá de la simple selección de obras por un interés estético: “coloca múltiples artefactos en diálogo entre sí, los ejemplifica en torno a la complejidad de temáticas, obtiene múltiples significados relacionados con las obras y sus narrativas, y promueve preguntas con tanta frecuencia como respuestas” (Persohn, 2021, p. 21). Este método científico basado en las artes también genera conocimiento al crear conexiones entre las imágenes y/o artefactos, estableciendo patrones teóricos y discursivos a partir de un análisis exhaustivo de los datos visuales (Prosser, 1998; Pink, 2001; Rose, 2001; Banks, 2008). El trabajo con instrumentos visuales establece modos de entender la complejidad artística desde diferentes posicionamientos: simbólicos, imaginativos, culturales o sociales.

En este sentido, un referente imprescindible es *Atlas Mnemisyne* del historiador Aby Warburg (1905), quien propuso un método visual sobre la memoria y las imágenes, basado en una “arqueología del saber visual” abierta, no sistematizada, y cuya lectura es multidireccional (Didi-Huberman, 2009). Warburg, planteó una exploración de relaciones entre imágenes y activación de ideas, a partir del *collage*, recortes, ampliaciones y detalles fotográficos (no evidentes a simple vista). Gracias a un enorme catálogo visual, pudo confrontar unas fotografías con otras, generando una cartografía intersubjetiva, puesto que no respondía a criterios formales ni canónicos, más bien provocaba en el espectador un caos narrativo: “El atlas constituye una *forma visual del saber*, una forma sabia del ver. Más al implicar los dos paradigmas –paradigma *estético* de la forma visual, paradigma *epistémico* del saber–, el atlas subvierte de hecho las formas canónicas a las que cada uno de esos paradigmas atribuye su excelencia, e incluso su condición fundamental de existencia” (Didi-Huberman, 2011, p. 14).

Para lograr los objetivos, hemos seguido un modelo orgánico basado en los relatos afectivos del artista y en su intersubjetividad. Concretamente, nos situamos en el *principio de cartografía* (Deleuze y Guattari, 1997, p. 18), porque nos permite expandir el análisis sobre la narrativa de las obras, como un sistema abierto de pensamiento rizomático. Esta metodología performativa ha determinado el discurso comisarial porque contribuye a la conexión de los

campos, multiplica y expande sus significados, construyendo otros nuevos, similar a un atlas como proceso de creación artística.

Partimos del concepto de intersubjetividad desde lo relacional (Stern, 2004). Esto supone pensar en cómo nuestro sistema nervioso interfiere con el de otras personas, y viceversa. Ambos cuerpos participan, mutuamente, en la generación de experiencias compartidas. En este intercambio relacional, se propicia una intersubjetividad que interpreta las interacciones personales, desde la construcción de nuevos significados (Janzen y Shaffer, 2008). En base a esto, intentamos cartografiar la intersubjetividad de los relatos afectivos enmascarados en la obra del artista, pero, también, cómo estas se interrelacionan entre sí, entre su autobiografía y las experiencias familiares que revelan el duelo en la obra de Catá. De este modo, el discurso comisarial se establece en tres patrones analítico-hermenéutico: 1) *el conflicto desde lo autobiográfico*: cartografiar la fricción de los conflictos y los afectos personales, así como el duelo como vacío intersubjetivo, llenado desde la creación artística; 2) *Cuerpo encarnado y autorretrato*: los proyectos fotográficos y videográficos, cuyas prácticas performativas versan sobre la memoria a través de la huella de la costura en el propio cuerpo del artista; y 3) *la metamorfosis y mudanza* como topografías vividas por el artista, esas geografías de la memoria, los lugares afectivos habitados por Catá y desde una introspección personal de los familiares que han estado presentes en ellos.

Estos tres patrones han dado lugar a la obtención de datos. Como resultado del análisis visual, intersubjetivo y narrativo, se ha creado el discurso comisarial sobre los artefactos de la exposición, tanto a nivel estético y espacial, como en el plano de generación de conocimiento artístico. En base a la relación surgida del análisis de los datos visuales, hemos secuenciado la narrativa curatorial en: *performar el olvido, geografías de la memoria, lugares afectivos y poéticas del duelo*.

### **3. Performar el olvido: costura, cuerpo y fotografía de archivo familiar**

Las voces familiares embalsamadas en el álbum son una fuente inagotable de conocimiento para el artista, recuerdos que confieren su identidad. Con claras

resonancias hacia la obra de Bolstanski, David Catá también utiliza fotografías del archivo doméstico y otros objetos usados, cargados de una historia personal, cercana y ancestral, que nos hablan sobre la desaparición y el olvido. Elabora metáforas visuales como altares de la memoria, como la fragilidad humana se mueve en esas fronteras del *arte de archivo* y, al mismo tiempo, ahonda en el conflicto personal y en su trascendencia en la memoria colectiva. Ana María Guasch (2005) hace referencia al archivo como la *anamesis* (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar), ambos se refieren a la necesidad de salvar recuerdos e historias como información ante la aniquilación de la memoria, vencer el olvido y desterrar la amnesia. Estos procesos también llevan consigo una construcción narrativa que rastrea el pasado, siguiendo las huellas de acontecimientos ocultos a través de las cicatrices que dejan las personas. La obra de Catá no evidencia una demostración empírica de los cambios y circunstancias a través del tiempo, sino que revela una percepción subjetiva del tiempo y de todos aquellos acontecimientos relacionados con la vida del artista. Su proceso creativo ha sido intersubjetivo, experimentado en primera persona, pero contrastado con otras personas.

“Las historias individuales revelan historias colectivas y a la inversa, y en ellas nos reconocemos, nos buscamos en lo foráneo deseando empatizar y vernos reflejados en los relatos que salen de otros espacios, de otros cuerpos, de otras voces” (Sanjuán Villa, 2019, p. 20). A través de estas fotografías del álbum familiar, Catá utiliza su cuerpo para performar el olvido. Diana Taylor (2003) plantea dos formas de representar la resistencia a la memoria: la primera tiene que ver con la *documentación de la memoria* (cartas, archivos, lugares, fotografías, testimonios, mapas, vídeos, relatos...) y la segunda es la *memoria performativa*. David Catá utiliza ambas acciones artísticas para representar el imaginario autobiográfico. Quizás esta última, la memoria performativa cosiendo su cuerpo, sea un comportamiento ritualizado que tiene su origen en la observación de su madre cosiendo. El propio acto corporal de coser encarna la autobiografía del artista mientras adhiere a su piel las fotografías del archivo familiar o la reproducción de episodios y escenas de vida. También la memoria

de aquellos que no están, pero que en las fronteras del yo dejan cicatrices que deben ser cosidas.

Es coser el tiempo, como testimonio de vivir intensamente cada una de las etapas del ser humano por las que el artista transita, desde testimonios familiares a puramente autobiográficos que, por alguna razón, quiere registrar y contar. Como en la obra de *Vivir para contarla*, de Gabriel García Márquez, Gabo apunta que la “vida no es la que uno vivió sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. Esto es una constante en la trayectoria del artista, la necesidad de contar para recordar, esa memoria efímera de la ausencia. Las cosas no han sucedido como nos las han contado u ocultado, por ello es necesario (re)crearlas para situarlas en el contexto real del relato. Allí en donde hay un conflicto, también hay un relato. El relato es el principio de la humanidad y David Catá sitúa sus prácticas artísticas en constante debate consigo mismo, quiere recuperar la memoria efímera a través de símbolos de una ausencia familiar cosida en su piel.

Catá siempre indaga en las raíces de su genealogía, como un punto de partida para empezar a coser. Un acto performativo para un tiempo pausado: “cuando empecé a coserme las manos, se inició de una manera totalmente natural. Mi madre, como costurera, había hecho del coser una práctica cotidiana en mi casa” (Catá, 2021). La costura, el coser y el cosido, así como el rasgado, el arrancado y el cicatrizado, antagonistas presentes en su obra, suponen una intensa introspección personal que rastrea la memoria individual e hilvana los ecos de relatos familiares. El hecho de coser sobre su cuerpo es sentir que una parte del artista se proyecta en la otra persona, y viceversa. En la serie visual *Ni conmigo, ni sin mí* (2011) se hace patente la fragilidad del amor no romántico a partir de las tensiones y ataduras del propio hilo en la piel de sus protagonistas, ambos cosidos por un vínculo afectivo.

Lo mismo sucede en *A flor de piel* (2011-2022), un proyecto *work-in-progress*, en donde se van entretejiendo los retratos cosidos de personas significativas en la palma de la mano del artista. Las manos son una parte corporal recurrente en su obra, como reminiscencias del proceso temporal cambiante de la mano de bronce en el árbol de Giuseppe Penone *Continuará a crescere tranne che in quel punto* (1968). Puntada tras puntada, hilvana la intrahistoria familiar, una

reconstrucción intersubjetiva de relatos, públicos y privados. No deja de ser más que una forma de habitar(se) el cuerpo con fragmentos de otros, en donde el fluir del tiempo es un reflejo de su propia concepción de las interferencias de la memoria recuperada, la discontinuidad del relato congelado en la fotografía. Como Walter Benjamin (2005), sus fotografías desvelan la memoria de los relatos personales oprimidos, o, al menos, de frustraciones, giros de guion y de la búsqueda constante de sus raíces, cuyas crónicas aún no han sido contadas en primera persona. Va más allá de esas *fracturas de la memoria* (Richard, 2007) como rellenar silencios, dar sentido a los intersticios de nuestra historia personal para el desahogo. Catá recurre a su cuerpo como soporte para experimentar recuerdos imborrables, ausentes, en esa obsesión compulsiva hacia las historias silenciadas.

El material videográfico y fotográfico que compone *A flor de piel* testimonia todos esos conflictos entre lo que puede ser mostrado, lo que quiere ser expuesto y los relatos privados entrecruzados con las historias de otros. Todo ello bajo el soporte protector de la piel del artista. Funciona como un diario autobiográfico en el que su cuerpo es el soporte. Sobre él, como una hoja en blanco, escribe la historia de su vida. Por medio de cosidos reales, realizados sobre la palma de su mano, retrata los rostros de todas las personas que, de alguna forma, han marcado su existencia; familia, amigos, parejas, profesores... Sus vidas se han entretreído para construir historias compartidas. El cuerpo del artista es el soporte memorístico de su vida. En él se refleja su entorno y vivencias. Todas las personas que conocemos nos marcan de alguna manera. Su imagen se proyecta sobre nosotros, recordándonos también de dónde venimos. Sus vidas se convierten en parte de la nuestra. Cada momento vivido se queda en la memoria para finalmente pasar al olvido. Este hecho, en cierto modo, es doloroso, ya que tan solo quedan los objetos materiales y la huella que las personas dejan tras de sí. A través de estos cosidos se establece una simbiosis entre la unión, la separación y el duelo. Supone una acción performática y simbólica de la pérdida; del olvido de un ser querido. Una acción ritual y, a la vez, contradictoria entre el deseo y el rechazo, la dependencia y la independencia en donde al final ya nada queda; tan solo huellas de momentos vividos. Un acto temporal adscrito al olvido, que aspira a su conservación por



medio de la huella memorial, corporal y videográfica. Estos cosidos son capaces de aproximarse a las personas que representan, al pensar que la mano del artista ha sido marcada en un acto afectivo por la representación de las personas retratadas.

*Bajo mi piel* (2011) también es un proyecto performático en donde el artista introduce debajo de su piel fotografías de sus seres queridos. De esa manera, la piel de la mano se convierte en una metáfora protectora y un símbolo del deseo de mantener vivo el recuerdo de estas personas. Supone una especie de ritual internalizarlas en su vida y perfomar, de esta forma, el olvido (F2). Esta serie implica nuevos patrones intersubjetivos de la mirada fotográfica, como un objeto artístico legitimado dentro del circuito expositivo contemporáneo. Catá utiliza su propia piel como envoltura performativa del archivo visual familiar, cuya serie final constituye una obra diferente a la suma de sus elementos. Este tipo de prácticas vienen desarrollándose desde los 80 hasta la actualidad, con un tipo de fotografía narrativa que acumula varias capas semánticas dentro de una misma imagen (Del Rio, 2021).



F2. *Bajo mi piel*, 2011. © David Catá.



#### 4. Geografías de la memoria: topografías vividas y recordadas

Las geografías de la memoria tienen que ver con todos esos paisajes y espacios de lo cotidiano, habitados por el artista. Son topografías vividas, territorios fotografiados y cosidos en su mano, y vueltos a ser fotografiados, como dibujos en la piel a modo de postales escritas para un destinatario nostálgico. La complejidad de esta metafotografía no solo reside en sus geografías, sino en la imposibilidad de acotar sus bordes en la memoria y transformar el olvido. Muchas de sus fotografías implican prácticas artísticas similares a las utilizadas por los situacionistas y su vinculación con el territorio, como el relato del puente Paissac en Nueva Jersey, descrito por Robert Smithson (1967, p. 49):

El autobús pasó por encima del primer monumento. Tiré del cordón de aviso y me apeé en la esquina de Unión Avenue con River Drive. El monumento era un puente sobre el río Passaic. El sol del mediodía daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía. El sol se convirtió en una bombilla monstruosa que proyectaba una serie separada de «fotogramas» hacia mis ojos a través de mi Instamatic. Cuando anduve sobre el puente, era como si anduviera sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película enorme que mostrara tan sólo una imagen en blanco continua.

Su proyecto más reciente, *Horizontes* (2020), lo compone una serie de fotografías en donde el artista cose, sobre la palma de su mano, las geografías que se presentan ante él. Paisajes que, en todo caso, confrontan su pasado en el hoy y generan una seducción visual a través de la incertidumbre de esas geografías en un futuro próximo. Paisajes que se convierten en los escenarios de sus historias, geografías que definen al artista y que por alguna razón decide que permanezcan en su piel. Como Aldo Rossi: “siempre he afirmado que los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento. Esa posibilidad de permanencia es lo único que hace al paisaje o a las cosas construidas superiores a las personas” (Rossi, 1984, p. 75).

Desde el confinamiento producido por la pandemia, nacen dos proyectos sobre las topografías que el artista observa desde su casa, *La vida tras la ventana* (2020) y *Abismos* (2020). En ambas series fotográficas utiliza el diente de león, recurrente en su obra, como metáfora de la voluptuosidad de los acontecimientos, pero, al mismo tiempo, del paréntesis temporal que trae consigo la pandemia. Son imágenes más poéticas, una invitación a dejarse llevar, a mirar hacia fuera con la proyección temporal del futuro, a mirar más allá del horizonte, a perdernos en el abismo temporal.

## 5. Lugares afectivos: espacios sensibles y objetos usados

Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares donde he dormido, salvo los de mi primera infancia –hasta que acabó la guerra– que se confunden todos en la grisalla indiferenciada de un dormitorio de colegio. Para los demás me basta simplemente, cuando estoy acostado, con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles, me vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación. (Perec, 2003, p. 43)

Hay lugares que sostienen nuestras experiencias personales en los espacios. Lugares conformados no solo por su morfología constructiva o arquitectura, sino por las miradas entrecruzadas de personas y vivencias vinculadas a las mismas: “Conocer, apreciar y reconocer el entorno; comprender, sentir y reclamar el lugar; conservar, restaurar y transformar el lugar” (Yi-Fu Tuan, 1930, citado en Mesías-Lema, 2019). David Catá fotografía esos lugares sensibles que se transforman para habitar el olvido.

En alguna de sus series, como *Cenizas* (2014), él es el soporte de la obra dentro de los espacios habitados, la metamorfosis de su ser durante la estancia del artista en Berlín:

Hasta ese momento mi vida había transcurrido tranquilamente en un solo lugar y algo dentro de mí sentía la imperiosa necesidad de explorar otros territorios, de residir en otra ciudad y de habitar espacios desde la introspección en la que, sin querer, me vi envuelto. (Catá, 2014)

Desconocemos las verdaderas motivaciones de trasladarse a otro territorio, pero las fotografías muestran el fin de una etapa, de experiencias nunca antes transitadas, de un retorno abrupto y repentino. Esta serie está compuesta por 13 fotografías del día antes de abandonar Berlín. Pero detrás de las mismas, existe una documentación visual, en formato de archivo privado, a modo de diario fotográfico, en donde Catá iba congelando la cotidianeidad del día a día. Las cenizas resultantes de la combustión del carbón, que a menudo utilizaba para calentar su habitación, acabaron por convertirse en el elemento simbólico del cierre de esta etapa como un elogio al olvido. Un periodo de transición ligado a la misma: su mudanza física e interior, el final de una búsqueda. Ese antiguo hogar se convierte hoy, a través del archivo fotográfico, en el escenario autorretratado de ese cambio personal. Este archivo, como nos habla Derrida (1997), siempre es con una proyección de futuro. El artista documenta la privacidad de lo cotidiano de Berlín como ese “presente continuo” (Lechner, 1998).

Todas las fotografías nos hablan del pasado, de su memoria, pero en todas ellas también hay una discontinuidad temporal, entre el momento y el relato de la fotografía y cuándo y quién mira la fotografía ahora (Berger, 1998). Como archivo visual, estas imágenes se realizaron con esa visión futurista de la responsabilidad del mañana, como una construcción fotográfica de *recuerdos reales* (O’Keane, 2020, p. 20). Después del fuego siempre quedan las reliquias de lo consumido: el archivo fotográfico. En él se concentra fuerza y esencia. Cambio. La desintegración del tiempo, lo efímero de la existencia, el fin de una metamorfosis personal tras la que se oculta un halo de esperanza. *Cenizas* ocupará ese espacio en la memoria del artista, que será “recordado en la medida en que se convierte en lugar de afectos o en la medida en que llegamos a identificarnos con él” (Rossi, 1984, p. 52).

En otra serie, *A Venta* (2015), el artista vuelve a esos lugares afectivos de su infancia, concretamente a la casa de sus abuelos, en una pequeña aldea de la provincia de Lugo. Pero, ante la imposibilidad de regresar a ese espacio (ya vendido) y que pertenece a otra familia, recrea una maqueta exactamente igual (F3). Cada habitación, cada esquina emana recuerdos de aquellos que en ella habitaron. Sobre esa fotografía, de espacio desamparado, sobre la cual el peso del tiempo y el olvido parece haber caído sobre ella, la vegetación y el abandono de la memoria. La casa, hoy en día, “ha perdido su esencia metafísica y se ha convertido en un producto funcionalizado y mercantilizado” (Pallasmaa, 2017, p. 33). Sin embargo, David Catá fotografía el olvido del hogar habitado, desde el papel simbólico, la intimidad y las huellas de vida que nos permiten recrear cualquier vestigio pasado.



F3. *A Venta*, 2015. © David Catá.

Todavía, a pesar de haber transcurrido cinco años, siguen intactos cada uno de los olores de la casa, como si el abuelo siguiese ahí, a la espera de que uno de sus cigarrillos se consuma mientras piensa en su próxima jugada de dominó. En la casa vivió toda la familia materna: bisabuela, abuelos, tíos y, cómo no, su

madre. La bisabuela Perpetua, mujer de viejas costumbres y muy creyente, y su hija Fina, pasaban el día cuidando del huerto y los animales. El abuelo siempre fue un hombre de mar. Tras la muerte de su hija, con tan solo cincuenta y dos años, la bisabuela Perpetua cayó en una profunda depresión. Al poco tiempo, el abuelo enfermó de cáncer y, tras varios años de lucha, falleció. Ante esta ausencia, en cada una de las habitaciones de la vivienda empezaba a respirarse un ambiente extraño.

A partir de entonces, las raíces empezaron a resurgir rebeldemente de la tierra que tanto habían trabajado aquellas manos. Las paredes de *La Venta*, todavía vivas, albergan aún historias familiares que gritan desde el silencio. El fin de un origen que más que suyo, es mío; mi familia, mis fines de semana, mis recuerdos. Para bien y para mal. La casa, ahora, tiene nuevo dueño. Las estancias se vacían al tiempo que los raigones familiares cobran fisicidad y las paredes susurran el fin del origen. El tiempo, devorador de reminiscencias ancladas cual raíces a la tierra, se apodera del dormitorio principal de la casa, difuminando espacio, figuras y memoria, haciéndolos menos reconocibles ante mis ojos, ahogando evocaciones de un pasado cada vez más difuso. La habitación, que tiempo atrás fue lecho conyugal de mis abuelos, se transforma ahora en un espacio ficticio; vacío y todo se funde para dar paso al protagonismo de la naturaleza, descontextualizadora del ambiente. Los límites se difuminan: interior y exterior, público y privado, recuerdo y olvido, vida o muerte, presencia y ausencia, posesión y pérdida... (Catá, 2015)

## **6. Poéticas del duelo: cartas, trauma y videoarte**

EN EL OCTAVO DÍA llega una carta de la madre. Dentro, una fotografía de familia. Sentados en la mesa, todos saben que morirás. Entonces escribir se convierte en un acto de resistencia contra todo. En un acto del cuerpo. (Ramos, 2019, p. 15)

La carta es la voz ajena. Es un acto performativo, porque al leerse para uno mismo o en voz alta, se hace un acontecimiento.



La voz y la palabra, demasiado pesadas como para no existir entre las cosas –su contenido incluso demasiado pesado para ser solo palabra dicha–, adquieren así forma de papel. El lenguaje de la carta no es la gramática, es el gramaje. Palabra escrita, su trazo es hendidura; la carta es grieta, la carta es ese lugar en que la botella al caer se hace pedazos. (Argüelles-Folch, 2021, p. 27)

*Queridos todos* (2020) es el encabezado de todas las cartas que Lolina, la abuela del artista, enviaba a varios miembros de su familia después de la emigración forzosa que supuso la Guerra Civil española. Esas cartas iban dirigidas a un destinatario y este se encargaría, a su vez, de enviárselas a otro familiar para que, en esta cadena humana, todos estuviesen informados. Catá, quiere coser ese recuerdo heredado y lo hace –una vez más– en la palma de su mano:

Una carta lleva integrada su parte de generosidad: en su acercamiento, entrega el testigo de la gestión del tiempo. Quien escribe encarna su propia vulnerabilidad al colocarse en el lugar de la espera. Y, al hacerlo, pone en riesgo las condiciones de esa misma espera, porque al fin y al cabo una carta puede no llegar. (Argüelles-Folch, 2021, p. 37)



F4. *Cicatrices abiertas*, 2012. © David Catá.

La Guerra Civil española, sus historias silenciadas y sus consecuencias en personas queridas del entorno del artista se hacen visibles a través de la videocreación de corte documental contemporáneo. De ahí, también han surgido otras series como *Cicatrices abiertas* (2012). Son fotografías y vídeos, en formato de entrevista y composición musical de piano, en donde reconstruye la memoria desde una óptica ética y humanista. Funcionan como un puzzle para el espectador, en donde, de manera transversal, se acerca al conflicto desde el relato en primera persona con sus familiares. Acontecimientos en la sombra,

noticias de periódico y trágicas historias de vida, recuperadas a partir de una voz ausente, escrita a fuego, a través de las cartas de su abuela Lolina. Recompone el relato sobre la guerra para encarnar su sentir interior, su duelo, así como los vínculos afectivos con las personas que aparecen en sus fotografías y videocreaciones, pero con el exquisito respeto hacia la exposición pública que implica una obra tan intimista, privada y personal (F4).

*Cicatrices abiertas* (2012) es la historia narrada por su abuela Lolina, enferma de Alzheimer, un hecho traumático relatado en primera persona, pero cuyos recuerdos permanecerán a pesar del deterioro cognitivo. “La memoria del trauma está engastada no solo en la narración sino también en los artefactos materiales, que pueden ser desde fotografías a objetos...” (Sedwick y Frank, 2003, p. 14). Son los escombros de una vida desgarrada por el horror de la guerra, extraídos de los abismos del alma de la abuela del artista. Son imágenes traumáticas, cargadas de miedo. Es dolor, pero también es esperanza y olvido. En esta ocasión, la memoria de la abuela construye el recuerdo del artista y a través de su cuerpo se manifiesta su sufrimiento, su piel se desgarrar con las imágenes de su vida.

Mi abuela Lolina vivía en Oviedo, junto con sus padres y sus dos hermanos, Víctor y Mario. El estallido de la Guerra Civil la sorprende en Madrid. Esto le impidió regresar a casa y fue separada de su familia. Tenía solamente diez años. Su hermano Mario, de 8 años, había ido a Celorio de excursión, y de ahí fue llevado a Rusia, donde murió de tuberculosis a la edad de 15 años.

Mi abuela, tras estar una temporada en un colegio de Barcelona, pasó andando la frontera con Francia, hasta un lugar llamado Montignac. Allí fue acogida por una familia que vivía en el castillo de Montignac. Al comenzar la II Guerra Mundial regresó con sus padres, que se habían trasladado a Viveiro, un pueblo de la costa gallega. Aquí su padre fue encarcelado por declararse objetor de conciencia y sentenciado a ser fusilado.

La suya fue una vida marcada por el dolor, la tragedia, la separación y la pérdida que produce una guerra. (Catá, 2012)



Ambos proyectos artísticos, *Queridos Todos* y *Cicatrices abiertas*, poseen muchas reminiscencias con la obra *Villar* (2001), de Eva Koch, en donde la artista danesa recupera la historia familiar de su madre, adoptada (al igual que Lolina) por una cooperante noruega durante la Guerra Civil española. La videoinstalación interactiva de Koch recupera las

historias de la memoria ligadas a la Guerra Civil que han servido para dignificar la tragedia, no sólo de los vencidos sino también de todos los inocentes atrapados en la vorágine del conflicto. La memoria y su dignidad estaban conectadas con la necesidad de no olvidar, pero a la vez se trataba de poder superar el trauma a través del olvido. (Olmo, 2003, p. 80)

Estas dos series constituyen un diálogo entre fotografías y prácticas audiovisuales de gran interés plástico y en constante diálogo con lo artístico. En ellas se rastrean imágenes del archivo familiar que estuvieron cerca de la abuela de David Catá “para construir y proyectar su identidad o conocer y pensar el la del otro” (Rosón, 2016, p. 8).

## **7. “Las fronteras del yo”: comisariado en la Galería Polivalente de la Universidad de Guanajuato (México)**

Este comisariado, tanto en su resolución expositiva como en su discurso, es el resultado de la consecución del objetivo principal y específicos señalados en el apartado 2 de este artículo. En esa cartografía de saberes expandidos de seleccionar/descartar/relacionar/interpretar/conceptualizar/indagar/conectar/situar, hemos llegado a la conclusión de que Catá intersecciona todos los relatos cotidianos y las pequeñas resistencias al olvido, como si la memoria hubiese sobrepasado al recuerdo y hasta la propia vida. En su acto de creación artística, él fotografía y retoma relatos que, a través de su obra, se convierten también en formas de vivir atemporalmente. Él crea para dar forma a la experiencia vivida. Siempre que coexisten fronteras hay conflictos. Es en los intersticios de sus lindes cuando los seres humanos también lidiamos nuestras propias batallas personales. El análisis de la obra de David Catá nos desvela datos interesantes:

reinventa el imaginario familiar, desde los sucesos trágicos tratados con la delicadeza de quien no quiere olvidar la ausencia. Entendiendo por imaginario lo que Lyotard (1994, p. 36) define como “todo procedimiento que tiende a volver soportable lo que no lo es. El deseo es insoportable. Darse valor para soportar lo insoportable es imaginario”. Es esta reinención de pequeños relatos e historias personales del artista (Lyotard, 2000) los que extraen los recuerdos y son materializados en nuevas fotografías.

La distribución de la obra en el espacio del museo (F5) también responde a los tres patrones intersubjetivos resultado del análisis hermenéutico. Queríamos que el espacio-contenedor y el contenido-discurso tuviesen coherencia narrativa para el visitante. Así las cosas, cuando entramos por la puerta principal, nos encontramos con los proyectos performativos en los que la costura, el autorretrato impreso en vinilo a gran formato y la intervención sobre el cuerpo, invaden las paredes de la antesala. Funciona a modo de presentación de las obras más representativas de Catá. También tendrían cabida aquí sus últimas obras que han formado parte de la exposición, *Horizontes (2020)* y *La vida tras la ventana (2021)*. Son autorretratos y retratos de momentos ausentes de personas que componen retales con una mirada puesta en el futuro, como un laberinto construido en el pasado entre la realidad y la ficción, entre el recuerdo e imaginación. Es el espectador el que debe buscar la salida como el minotauro en el laberinto de Creta. A mano izquierda, accediendo por las escaleras, jugando también con la idea metafórica de que el espectador “asciende” a otro nivel discursivo, nos encontramos otras obras que dan cuenta de la metamorfosis y la mudanza de la autobiografía del artista: *Déjame volar (2013)*, *Abismos (2021)*, *Sonidos ahogados (2015)* o *Cenizas (2015)*.

Sin buscarlo, hemos obtenido resultados sorprendentes en cuanto al papel activo del espectador. Es el caso de *Cenizas*, que, durante el montaje de la exposición, fue colocada por el coordinador David García Aguirre y la museógrafa Yearim Hernández, en la sala adyacente a la Galería. Esta instalación dio pie a una mirada *voyeur* del espectador, puesto que el visitante, mientras miraba las fotografías más intimistas del artista, también era observado y fotografiado a través de una cámara de videovigilancia, expresamente colocada para este fin. A través de un código QR, el espectador

podía verse a sí mismo observando las piezas que conforman la serie *Cenizas*, escribiendo así otro relato en paralelo a la propia narrativa curatorial. Resultó ser una metafotografía del visitante en la exposición.



F5. *Las fronteras del yo*, México, 2021. © David Catá.

En definitiva, el análisis visual desarrollado en esta investigación curatorial revela que el artista fotografía para trazar sus propios pasos, a través de una imagen construida sobre lo documentado e investigado en el álbum familiar. Una estética fotográfica cuya narrativa contemporánea está cargada de sensibilidad hacia los conflictos no resueltos. Narra historias personales que no ambicionan ser compartidas colectivamente, pero sí la necesidad de visibilizarlas. Intenta comprender, desde la creación artística, su vida como un momento catártico o terapéutico. Su obra, constituida por relatos autobiográficos con una estética contemporánea, es capaz de retroceder en el tiempo a través del propio archivo fotográfico personal. Es este archivo familiar un activador de la memoria y un artefacto discursivo ante el olvido. Pero también se nutre de la creación contemporánea, que borra ese efecto de

intersubjetividad, porque el archivo fotográfico “funciona de manera autónoma como resultado de unas reglas, criterios, cruces y contrastes, de modo que, aunque detrás haya una subjetividad del creador o investigador, esta queda difuminada tras la estructura del propio archivo” (Cornago, 2014, p. 9).

## **8. A modo de conclusión**

A nivel visual, hemos confrontado que, desde sus inicios como artista, hay una constante estética en todas sus series, vídeos y fotografías: *su proceso creativo está atravesado por el dolor*. El acto de duelo está presente en el cuerpo doliente del artista, del mismo modo que “la transmisión de la memoria vinculada a los procesos de duelo la vemos objetivada en los usos que la familia hace de la fotografía, en la convivencia con imágenes que contienen la presencia del ausente, representaciones con ‘efecto de presencia’” (Moreno, 2020, p. 25). Un duelo creado desde la memoria efímera de la ausencia, que se convierte en metafotografía, esto es, la fotografía de la fotografía.

En relación con la capacidad de la metafotografía podemos concluir que la obra de Catá ahonda en la *postfotografía* y la *postmemoria* como imaginarios de su autobiografía. La *postmemoria*, a diferencia de la memoria, se caracteriza por la distancia temporal y generacional de quien no ha vivido el peso de la historia, una mirada que repercute en el espectador, tratando de incorporar aspectos narrativos de recuerdos presentes en el álbum familiar (Hirsch, 2002). Los afectos y sus efectos en nuestra memoria, o los *afectos que nos afectan*, como nos dice Spinoza, son claves de la resistencia al olvido en la creación artística de David Catá. Hemos identificado que la experiencia estética de afectar y ser afectado por los recuerdos implica fotografiar el olvido. Los afectos, la sensibilidad, del espectador también interviene en la manera de ver y relacionarse con las obras de Catá. Ahmed (2004) nos habla de los afectos como esa relación entre lo individual y social, entre lo íntimo y lo público, las fronteras entre nuestro yo y los otros.

La creación personal e intransferible de David Catá se diluye en la comprensión entre las fronteras de su yo, una veladura intersubjetiva, entre la identidad, el territorio, la familia y la muerte, todo ello vinculado a la infancia y adolescencia

de un artista maduro que ahonda en su pasado. Busca en el ayer para entender un presente oculto. Sus obras reactivan viejas heridas y traumas silenciados en el contexto familiar. Su valentía reside en recoger las voces de allegados desde la intimidad para indagar sobre las fracturas del relato, como un acto de duelo. Como nos recuerda la catedrática Marián Cao,

el trabajo del duelo como proceso creador nos conduce a una nueva realidad. A través de un nuevo vínculo con el objeto internalizado, el futuro puede verse re-imaginado y por ello puede generar sosiego y esperanza. La coherencia plástica, el orden formal, ayuda al creador a superar la dolorosa separación o hecho traumático, haciendo que el tiempo se suspenda. (López Fernández-Cao, 2018, p. 30)

A modo de conclusión final, la obra del artista plantea una manera de habitar su cuerpo, encripta el mensaje en cuidadas fotografías iluminadas, cuya ética y estética, reflexionan sobre lo que está en las sombras de nuestras ideas: “sé de lo que quiero hablar. Es a través de mi obra cuando consigo representarme” (Catá, 2019). Indudablemente, el pensamiento de Catá está influenciado por el *punctum* de Roland Barthes: “lo que añado a la foto y que sin embargo está ya en ella” (Barthes, 1992, p. 103). Su obra no se limita al espacio físico-corporal, sino que se expande. Se produce una liberación del cuerpo desde la vulnerabilidad, la herida y la sanación de la memoria efímera de la ausencia. Se desliza hacia otros relatos que nos hablan de la pérdida desde la práctica artística contemporánea. David Catá crea para curar(se) el pasado, comprender(se) y calmar las cicatrices veladas en la intrahistoria familiar.

## Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Argüelles-Folch, L. (2021). *Breve ensayo sobre la carta*. Temporal.
- Banks, M. (2008). *Using Visual Data in Qualitative Research*. Sage.
- Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Berger, J. (1998). *Otra manera de contar*. Gustavo Gili.



- Cornago, O. (2014). Archivos escénicos: reflexiones sobre las formas de no estar muertos en público. *Efímera Revista*, 5(6), 6-15.
- Del Rio, V. (2021). *La memoria de la fotografía*. Cátedra.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). *Rizoma*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. MNRS, Museo Nacional Reina Sofía.
- Dornier-Agbodjan, S. (2004). Fotografías de familia para hablar de la memoria. *Historia, antropología y fuentes orales*, 2 (32), 123-132.
- Eisner, E., y Barone, T. (2012). *Arts-based Research*. Sage.
- Fontcuberta, J. (2000). *El beso de Judas*. Gustavo Gili.
- Geng, F., Botdorf, M., y Riggins, T. (2021). How Behavior Shapes the Brain and the Brain Shapes Behavior: Insights from Memory Development. *Journal of Neuroscience*, 41(5), 981-990. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.2611-19.2020>
- Guasch, A. (2005) El lugar de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia, revista Internacional d'Art*, (5), 157-183.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Hirsch, M. (2002). *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press.
- Hofsess, B. A., y Thiel, J. (2017) Pause/Play: Curating as Living/Aesthetic Analysis. *Reconceptualizing Educational Research Methodology*, 8(3), 31-52. <https://doi.org/10.7577/term.2549>
- Jacobsen, J-H., Stelzer, J., Hans, T., Chételat, G., La Joi, R., y Turner, R. (2015) Why musical memory can be preserved in advanced Alzheimer's disease. *Brain*, 138(8), 2438-2450. <https://doi.org/10.1093/brain/awv135>
- Janzen, T., y Shaffer, B. (2008). Intersubjectivity in interpreted interactions: The interpreter's role in co-constructing meaning. En J. Zlatev (Ed.), *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity* (pp. 333-355). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/celcr.12.18jan>
- Jimenez, J. C., Berry, J. E., Lim, S. C. et al. (2020). Contextual fear memory retrieval by correlated ensembles of ventral CA1 neurons. *Nat Commun*, 11, 1-11. <https://doi.org/10.1038/s41467-020-17270-w>
- Leavy, P. (2018). *Handbook of Arts-based Research*. Guildford Press.
- Leavy, P. (2020). *Method meets art: arts-based research practice*. Guildford Press.
- Lechner, N. (1998). *Los patios interiores de la democracia*. Fondo de Cultura Económica.

- López Fernández-Cao, M. (Ed.) (2018). *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor*. Fundamentos.
- Lyotard, J-F. (2000). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- Lyotard, J-F. (1994). El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura. En *Pensar-Componer/construir-habitar*. Arteleku.
- Mesías-Lema, JM. (2012). *Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo como estrategia docente en la formación del profesorado*. Editorial Universidad de Granada.
- Mesías-Lema, JM. (2019). *Educación artística sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores*. Graó.
- Moreno Andrés, J. (2020). *El duelo revelado. La vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*. Editorial CSIC.
- O'Keane, V. (2021). *El bazar de la memoria. Cómo construimos los recuerdos y cómo los recuerdos nos construyen*. Siruela.
- Olmo, S. (2003). Memoria y conciencia. En *Sobre Villar de Eva Koch*. CGAC.
- Pallasmaa, J. (2017). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Perec, G. (2003). *Especies de Espacios*. Montesinos.
- Persohn, L. (2021) Curation as methodology. *Qualitative Research*, 21(1), 20-41. <https://doi.org/10.1177%2F1468794120922144>
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography: Images, Media & Representation in Research*. Sage.
- Prosser, J. (ed.) (1998). *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Falmer Press.
- Ramos, I. (2019). *Fuegos*. La Bella Varsovia.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies*. Sage.
- Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Cátedra.
- Rossi, A. (1984). *Autobiografía científica*. Gustavo Gili.
- Sanjuán Villa, R. (2019). *La narratividad y subjetividad de la experiencia. Autobiografías visuales*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla La Mancha.
- Sedwick, E. K., y Frank, A. (2003). *Touching Feelings: Affects, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.
- Seung, S. (2012). *Conectoma. Cómo las conexiones neuronales determinan nuestra identidad*. RBA.
- Smithson, R. (1967). The monuments of Paissac. *Afterimage*, 6(4), 48-51.



Stern, D. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. Norton.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.