

## ARQUITECTURAS Y APARICIONES EN LA OBRA DE KARINA BELTRÁN

GORETTI RAMÍREZ  
Concordia University

Desde sus primeras exposiciones en los años noventa, Karina Beltrán (Islas Canarias, 1968) ha desarrollado una obra plástica caracterizada por la exploración de ámbitos en principio separados: la pintura y la fotografía, los formatos pequeños y los grandes, lo íntimo y lo abierto, el espacio insular y la gran urbe, la nostalgia y el guiño lúdico al espectador, el pasado y el presente, la vida y la muerte. De un modo particularmente intenso, ha hecho suya la frontera entre lo real y lo irreal, entre lo conocido y lo desconocido. Su inicio como pintora se tituló significativamente *Esto no es un jacuzzi* (1992), y en *Otros lugares* (1997) y *Jardín cerrado* (1998) expuso pequeños cuadros de casas con perspectivas que desafiaban las leyes de la geometría. Instalada desde 1998 en un espacio creador también oscilante entre las Islas Canarias y Londres, pasó de la pintura a la fotografía. Después de las series *The Next Room* (2001) y *My body practicing being dead* (2002-2003), ha dedicado una buena parte de sus exposiciones más recientes a la serie fotográfica *Apariciones* (2003-2007). Se trata de figuras humanas vestidas de negro que *aparecen*, sin que haya indicación de su origen o destino, en estancias interiores (salón, cocina, lavandería) o en lugares de tránsito (escaleras, túnel, jardín).

A pesar de sus diferentes modulaciones, la obra de Karina Beltrán puede interpretarse según un *leit-motiv* único: la irrupción de lo desconocido en el seno de lo conocido. En este sentido, el concepto freudiano de *unheimlich* ofrece un fértil punto de partida que posteriormente ha sido desarrollado por la estética contemporánea y que, en

el caso de Karina Beltrán, se manifiesta en dos aspectos: la arquitectura de casas y ciudades, en sus primeras exposiciones; y las apariciones de figuras humanas fantasmáticas que están entre la vida y la muerte, en sus exposiciones más recientes. En ambos casos, Karina Beltrán entrega al espectador la reflexión sobre un espacio donde lo conocido y lo desconocido no son incompatibles y sobre un tiempo definido por la irrupción del pasado en el presente. En el contexto de la historia española contemporánea, sus obras hablan del regreso de un pasado histórico turbador en el seno de un presente que se vuelve súbitamente desconocido<sup>1</sup>.

### UNHEIMLICH

En un largo y complejo ensayo de 1919, Freud ensaya la definición de *unheimlich* mediante diferentes aproximaciones<sup>2</sup>. Desde el punto de vista etimológico, señala que *unheimlich* es lo opuesto de *heimlich*; es decir, lo opuesto de lo que es familiar, conocido, relativo al hogar o *homely* en inglés (220). Sin embargo, observa que una acepción de *heimlich* (lo privado, lo secreto, lo oculto) coincide paradójicamente con su contrario *unheimlich* (lo misterioso, lo desconocido, lo temible) (224-26). A partir de aquí, Freud repasa casos que pueden producir el sentido de algo temible por no pertenecer a la normalidad: las muñecas con vida propia o autómatas (226), el doble (234), perderse en una ciudad llegando a las mismas calles una y otra vez (237), la repetición de algo en principio casual (237), la casa encantada (241), los espíritus y fantasmas (241), la visión de muertos (242) o de personas con ataques de epilepsia o locura (243), entre otros ejemplos. Freud distingue además entre los casos del mundo de la ficción y los del mundo real. Por último, independientemente de que estos casos produzcan terror o simplemente descon-

<sup>1</sup> Con la excepción de notas breves como introducción a sus catálogos (por ejemplo, Díaz; Hernández; Muñoz; Ramírez) y algunas entrevistas y noticias de sus inauguraciones en la prensa, la obra de Karina Beltrán carece aún de estudios críticos que la hayan estudiado en su conjunto y en profundidad. El mejor punto de partida es la página web *Karina Beltrán* que indico en mi bibliografía final, pues recoge una selección de toda su fotografía además de datos biográficos y profesionales.

<sup>2</sup> La traducción en la bibliografía en inglés es *uncanny*. La traducción al español ha variado, pero generalmente es *lo siniestro*. Opto por usar el término en el original alemán, puesto que recoge con claridad el uso más cercano al marco teórico de este artículo.

cierto, considera que el efecto proviene de que hacen reaparecer algo que estaba reprimido o que creíamos superado en una fase anterior.

El mismo Freud admite que la noción de *unheimlich* es demasiado compleja como para quedar agotada en su ensayo, y reconoce igualmente que las posibilidades que abre van más allá del psicoanálisis (247). En efecto, el rendimiento hermenéutico de esta noción se amplía considerablemente cuando el enfoque pasa de indagar en sus causas (algo que Freud intenta resolver mediante el psicoanálisis) a estudiar su efecto estético en el arte. A pesar de la variedad de casos que comenta Freud, es posible descubrir un denominador común en la aparición de algo desconocido en el seno de lo conocido.

Anthony Vidler ha analizado la representación de lo *unheimlich* en la historia cultural de la arquitectura moderna:

Architecture has been intimately linked to the notion of the uncanny since the end of the eighteenth century. At one level, the house has provided a site for endless representations of haunting, doubling, dismembering, and other terrors in literature and art. At another level, the labyrinthine spaces of the modern city have been construed as the sources of modern anxiety, from revolution and epidemic to phobia and alienation... In both cases, of course, the «uncanny» is not a particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming. (1992: ix y 11).

El mismo investigador ha estudiado detalladamente la representación de lo *unheimlich* en la historia cultural de las casas y la arquitectura moderna, mostrando que la utilización de esta estrategia termina por convertirse en «metaphor for a fundamentally unlivable modern condition» (1992: x). La contradicción inherente a la noción originaria de Freud (en la que una acepción de *heimlich* coincide con su opuesto *unheimlich*) se convierte entonces en una ventaja y es sobrepasada en la perspectiva de Vidler, puesto que esta paradoja logra unir los dos aspectos también contradictorios de la casa y la arquitectura de la modernidad: «As a frame of reference that confronts the desire for a home and the struggle for domestic security with its apparent opposite, intellectual and actual homelessness, at the same time as revealing the fundamental complicity between the two, *das Unheimliche* captures the difficult conditions of the theoretical practice of architecture in modern times» (Vidler 1992: xi y 12).

La perspectiva de Freud reelaborada por Vidler partiendo de la noción de *unheimlich* resulta una herramienta muy fructífera para la interpretación de la obra de Karina Beltrán en dos aspectos: por una parte, los espacios arquitectónicos de la casa y la ciudad moderna explorados y reinventados en sus primeras exposiciones (las series pictóricas *Otros lugares*, de 1997, y *Jardín cerrado*, de 1998, así como la serie fotográfica *The Next Room*, de 2001); por otra, las apariciones de figuras que se mueven entre lo real y lo irreal en sus últimas exposiciones (las series fotográficas *My body practicing being dead*, de 2002-2003, y *Apariciones*, de 2003-2007).

## ARQUITECTURAS

Confirmando las observaciones de Joan Fontcuberta sobre los fotógrafos españoles contemporáneos (451), Karina Beltrán recibió una formación académica en distintos lenguajes y ha experimentado con medios también diversos. A la fotografía en formato grande llega después de varias exposiciones como pintora, fundamentalmente en formato pequeño. Tras sus inicios con *Esto no es un jacuzzi* (1992), *Alfiler* (1992), *Reloj de flores* (1994) y *Pero las islas* (1995), su pintura entra en una fase de indagación sobre algunas de las preocupaciones que han caracterizado su aventura creadora hasta hoy. En todos los casos, la noción de lo *unheimlich* se manifiesta en una reelaboración desconcertante tanto del espacio como del tiempo.

La «fascinación por la arquitectura» (Díaz 4) y por los «arquetipos» (Hernández n. pag.) ha sido una de las presencias constantes en su obra. En tonos generalmente fríos, las series *Otros lugares* (1997) y *Jardín cerrado* (1998) muestran espacios arquitectónicos trazados con unas perspectivas que desafían las leyes de la geometría. Las casas representadas son extremadamente simples y, en principio, transitar por ellas no habría de resultar una tarea ardua como sí sucede con los laberintos diseñados en otros siglos. Sin embargo, las ventanas, puertas y techos abiertos muestran interiores en los que se percibe una dislocación del espacio, puesto que los suelos y paredes no encajan según las leyes de la perspectiva que Hubert Damish ha señalado como característica del arte desde el Renacimiento. De este modo, el espacio de la normalidad geométrica queda trastocado por unas nuevas leyes que ubican a Karina Beltrán en el ámbito más abarcador de la historia cultural de la arquitectura moderna: «Space... has been increasingly de-

finid as a product of subjective projection and introjection, as opposed to a stable container of objects and bodies. From the beginning of this century, the apparently fixed laws of perspective have been transformed, transgressed, and ignored in the search to represent the space of modern identity» (Vidler 2000: 1).

Al mismo tiempo, la distorsión de la perspectiva en estas casas sobrias de Karina Beltrán está en las antípodas del aprovechamiento y regularización racional del espacio que anima la sobriedad en las construcciones funcionalistas de Le Corbusier, la Bauhaus o los bloques de viviendas construidos en la posguerra europea, por ejemplo. Como ha señalado Diane Morgan, algunos intelectuales de la segunda mitad del siglo XX conectaron la rigidez arquitectónica con la rigidez del pensamiento (80-81). Adorno, por su parte, denuncia además que el funcionalismo hace desaparecer el componente simbólico de la arquitectura. En este contexto puede leerse también el hecho de que muchas de estas pequeñas casas de Karina Beltrán estén coloreadas con los mismos tonos grisáceos del hormigón y el cemento. Mediante la paradoja de elegir un color tan empleado por el funcionalismo para pintar estas construcciones con geometrías no funcionales, la artista está provocando un proceso de extrañamiento del gris que contribuye a poner en duda los principios arquitectónicos mismos a los que tradicionalmente responde su utilización. De este modo y en el contexto de lo *unheimlich*, a pesar de seguir una pauta arquitectónica conocida (la sencillez de líneas y colores del funcionalismo), estas casas producen el desconcierto de un espacio desconocido.

Con el significativo título de *The Next Room* (2001), la siguiente exposición de Karina Beltrán sigue delineando esta preocupación inicial por los espacios arquitectónicos conocidos pero trastocados por lo desconocido. A partir de ahora lo hará desde el lenguaje de la fotografía, que no ha abandonado hasta hoy. La exposición consiste en dos series tomadas en circunstancias distintas. Por una parte, unas piezas en blanco y negro muestran imágenes de la casa vacía del abuelo muerto en las Islas Canarias: pasillos, esquinas y lámparas, fundamentalmente. El ojo fotográfico no distorsiona ahora las perspectivas, pero sí difumina las líneas y contornos. Por otra parte, unas fotografías en color recrean el paseo nocturno por Londres de alguien muerto que volviera a los escenarios de su vida. En esta ocasión se trata de ventanas y puertas iluminadas que sólo permiten ver la casa desde fuera, así como de fondos negros sobre los que brillan algunas lámparas y luces borrosas.

La superposición de imágenes de dos series arquitectónicas distintas reponde a la técnica fotográfica de *dialectical imagery* que Iain Borden desarrolla y define a partir de unos escritos de Walter Benjamin: «rendering pairs of images, as with the comparison of buildings, or indeed any juxtapositioning... can lead to the production of a new meaning that goes beyond any one of them on their own» (Borden 61-62). En el caso de *The Next Room*, el diálogo que produce la juxtaposición de la casa del abuelo muerto con las casas en las calles de Londres que recorre alguien también muerto desconcierta al espectador y lo lleva a crear un nuevo marco de referencia para acceder a una interpretación del conjunto: la habitación contigua que da título a la serie y que está oculta tras la parte visible de las arquitecturas representadas es, de hecho, el espacio de la muerte.

*The Next Room* se inscribe en la larga y fértil historia de la fotografía de arquitectura, en una relación entre las dos disciplinas que ha existido desde el origen mismo de la fotografía (Elwall 8). Tras la llegada del color, el uso del blanco y negro ha seguido siendo privilegiado para la fotografía artística de la arquitectura (Elwall 198). Con su representación de espacios íntimos que invitan a una profundidad de la perspectiva (como pasillos, por ejemplo), la serie se opone además a las imágenes de lo banal y sin profundidad que, según Eugénie Shinkle, han caracterizado la cultura del último capitalismo (179). Del mismo modo, al rastrear la huella fantasmal de seres humanos del pasado en el presente, se ubica en la búsqueda de un espacio que pueda acoger a un ser que ahora vaga desamparado por la superficie del mundo contemporáneo: «At the same time, is not the ghost, that residue of the past in the emotions of the living, the only guarantee, in a world of simulacra and media-powered discourses, that something has actually been and that it is still soldered to Being, to *our* being?» (Resina 2-3).

Desde esta perspectiva, la representación de la ciudad y la casa en *The Next Room* responde a la noción freudiana de *unheimlich* que Anthony Vidler ha llevado a los espacios arquitectónicos y urbanos. En efecto, deambular perdido por una ciudad o por una casa a oscuras son dos de las situaciones que Freud utilizó como ejemplo de *unheimlich*:

As I was walking, one hot summer afternoon, through the deserted streets of a provincial town in Italy which was unknown to me, I found myself in a quarter whose character I could not long remain in doubt... But after having wandered about for a

time without enquiring my way, I suddenly found myself back in the same street... I hurried away once more, only to arrive by another *détour* at the same place yet a third time... Or one can wander about in a dark, strange room, looking for the door or the electric switch, and collide time after time with the same piece of furniture (237)

Anthony Vidler amplía esta visión de Freud e invoca la figura del *flâneur* de Walter Benjamin en la ciudad moderna (1992: xiii). Como ha señalado Kirsten Seale, el *flâneur* benjaminiano recorre una ciudad presente en busca de otra ciudad que ya no existe:

The *flanêur's* movement creates anachrony: he travels urban space, the space of modernity, but is forever looking to the past... In the city that Benjamin inhabits the *flanêur* is an endangered species, marginalised by the social and technological conditions of modernity: the hegemony of non-ambulatory transport; the domination of social space by an overweening consumer culture; the standarisisation of time.

En este contexto, el *flâneur* de *The Next Room* deambula por la ciudad buscando no sólo un espacio sino también un tiempo pasado que es, por otra parte, el de su propia vida. Igualmente busca la memoria de la ciudad y, con este gesto, se opone a la tendencia que denuncia Vidler a crear ciudades nuevas sin memoria (1992: 5). El mismo efecto de regreso al pasado se produce al entrar nuevamente en la casa del abuelo muerto. En este sentido, lo *unheimlich* responde a la irrupción del pasado en un presente que parecía conocido e independiente de otros tiempos. Como señala también Vidler, el efecto de extrañeza de lo *unheimlich* en arquitectura y ciudades se extiende no sólo al espacio sino también a la aparición de un tiempo pasado en el seno del tiempo presente: «inhospitable context of the here-and-now at the same time as imagining a there-and-then» (1992: 5).

#### APARICIONES

La segunda manifestación de la noción de *unheimlich* en la obra de Karina Beltrán se encuentra en las series fotográficas recientes *My body practicing being dead* (2002-2003) y *Apariciones* (2003-2007). Consiste en *apariciones*, en el seno de espacios en principio cotidianos, de figuras humanas que están en el borde entre lo conocido y

lo desconocido, entre el presente y el pasado, entre la vida y la muerte. Al igual que en el caso de la arquitectura, el efecto de lo *unheimlich* en estas apariciones se modula partiendo tanto del espacio como del tiempo.

El desconcierto que provocan estas figuras está provocado por estados descritos también primeramente por Freud, pero desarrollados más allá del psicoanálisis en la estética contemporánea: el desconcierto de no saber si una figura está viva o muerta (226), el doble (234), la visión de los muertos (142) y los espíritus y fantasmas (241), por ejemplo. Según Freud, la visión de los muertos produce un efecto de *unheimlich* que ha cambiado poco a lo largo de los siglos debido a la unión de dos factores: «the strength of our emotional reaction to death and the insufficiency of our scientific knowledge about it» (242). Recuerda además la base lingüística del miedo a las apariciones de espíritus y fantasmas: «some languages in use to-day can only render the German expresion 'an *unheimlich* house' by a 'haunted house'» (241). Un fenómeno parecido surge con el temor que produce verse reflejado en un doble: «the subject identifies himself with someone else, so that he is in doubt as to which his self is, or substitutes the extraneous self for his own» (234). Freud recuerda además una anécdota que ilustra el efecto de *unheimlich* que produce la aparición del doble:

I was sitting alone in my *wagon-lit* compartment when a more than usually violent jolt of the train swung back the door of the adjoining washing-cabinet, and an elderly gentleman in a dressing-gown and a travelling cap came in. I assumed that in leaving the washing-cabinet, which lay between the two compartments, he had taken the wrong direction and came into my compartmer by mistake. Jumping up with the intention of putting him right, I at once realized to my dismay that the intruder was nothing but my own reflection in the looking-glass on the open door. I can still recollect that I thoroughly disliked his appearance. (248)

*My body practicing being dead* se expuso junto a la serie *I close my eyes in order to see*, en un nuevo uso del recurso de *dialectical imagery*. Vuelve a plantear la muerte como preocupación central, pero mediante la representación de unas figuras humanas que habían estado ausentes hasta ese momento. Karina Beltrán se desdobra a sí misma y toma fotos de su propio cuerpo, que está practicando la postura en la que ha de yacer tras la muerte. Las fotografías se ubican



en diferentes ámbitos: en un espacio natural, como las aguas del Caletón Blanco de las Islas Canarias; en espacios londinenses fronterizos entre la naturaleza y lo urbano, como Grand Union Canal o Hyde Park; en alfombras naturales de nieve o de tulipanes; en alfombras artificiales inclinadas, casi voladoras, de líneas blancas sobre fondo rojo. En prácticamente todos los casos, la arquitectura protectora ha desaparecido y el cuerpo está expuesto a la intemperie de los elementos naturales. Se trata de un espacio convertido en la noción de *escena* que Enric Mira Pastor ha observado en la fotografía española reciente: «... la asimilación del espacio como lugar específico de una existencia, de un acontecimiento, real o ficticio, presente o histórico... el sentido de la obra como representación de un lugar construido como forma de proyección del artista» (59 y 61).

En la serie *Apariciones*, Karina Beltrán recoge y reelabora todos los elementos de la trayectoria anterior. La semilla está indudablemente en la serie *She comes from nowhere* (2001), donde una mujer vestida de negro sube una escalera en penumbras. En *Apariciones*, los personajes retratados van siempre vestidos de negro, pueden estar solos, en parejas o en grupos de tres y tienen una semejanza física (estatura, color del pelo, ropa) que sugiere la representación del doble. En cualquier caso, la característica que los une es que *aparecen* en medio de escenas cotidianas que adquieren así un tono desconcertante. «Los hermanos» son dos hombres que posan en unas estructuras de acero que podrían estar ubicadas en un puerto o en algún complejo industrial. Una mujer sola cruza un túnel urbano de escalones en «Pasaje.» «Jardín japonés» capta tres mujeres en posturas diferentes pero siempre graves, distribuidas de modo aleatorio por el espacio. En un tono más lúdico, tres mujeres irrumpen en los espacios cotidianos de «Interior» y «Kitchen.» Dos lo hacen en «Launderette,» una serie en la que además se miran la una a la otra a través de la puerta transparente de una lavadora que hace las funciones de espejo. Se trata de *apariciones* de unas figuras humanas de cuyo origen o destino nada se sabe. En este sentido, lo cotidiano se vuelve desconcertante por la irrupción de figuras que están en el linde entre lo real y lo irreal, entre la vida y la muerte, entre lo conocido y lo desconocido<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Estas mismas figuras han aparecido también en dos exposiciones que no forman parte de *Apariciones*: *Acerca de cómo construir un sueño* (2005-2007) y *The Gate* (2006-2007). La primera muestra una mujer que mira un mapamundi y juega con bolas de cristal de colores. La segunda, que consta sólo de dos fotografías de gran formato,

La fotografía de espectros y apariciones para provocar el efecto de *unheimlich* inserta las *Apariciones* de Karina Beltrán en una estela que inició su trayectoria prácticamente desde los inicios de la fotografía. En efecto, en el siglo XIX causaron estupor algunos retratos de personas que hubieran resultado comunes de no ser porque el revelado mostraba que junto a ellos habían posado también algunos espectros: «In each photograph, the photographer moved the camera away, leaving an empty space in the image field, just above each lady's head. Mr. Lincoln and Mr. Beethoven's ghosts know the rules of the genre well enough to stand behind each of the ladies and to occupy the empty spaces that had been left...» (Cortés-Rocca 157). En el caso de Karina Beltrán, los *aparecidos* de fotografías como «Los hermanos» posan según las reglas del juego. En «Kitchen», por su parte, el cocinero no se percata de las *apariciones*. En otros casos, como en «Interior» o «Launderette», el efecto de irrupción de las figuras se refuerza por el hecho de que no están centrados. Los *aparecidos* de Karina Beltrán, como los espectros en las fotografías del siglo XIX, pertenecen a lo *unheimlich* que no da terror:

Photographic ghosts do not produce horror but rather the unsettling effect caused by the coexistence of life and death in the same space. This is why these ghosts that appear in the photographs remind us of the ambivalence of the uncanny, of what Freud calls the *unheimlich*... And after it speaks, that which we thought familiar—the body, the «I», the real people—becomes strange, because it becomes unknown. (Cortés-Rocca 160 y 164).

*My body practicing being dead* y *Apariciones* exponen al espectador a la visión de unas figuras humanas que producen incertidumbre. En el primer caso, no es posible saber si están muertas o si simulan estarlo más que por el título mismo de la exposición; y, al mismo tiempo, se recrea la idea del doble de una artista que se fotografía a sí misma. La figura del doble está igualmente insinuada en la similitud física de los personajes de *Apariciones*, donde las figuras humanas *aparecidas* provocan que los espacios cotidianos conocidos también se conviertan súbitamente en arquitecturas o casas encantadas. En última instancia y en el contexto de lo *unheimlich*, todas

---

muestra dos perspectivas de una mujer sentada en un cine vacío. Posteriormente ha fotografiado figuras similares en las series *FLY (flygtinge)* (2007), donde el interior de la casa y el jardín se confunden en el reflejo de una ventana, y *Wander* (2008), donde las figuras humanas aparecen ahora vestidas con ropa clara.

las figuras humanas fantasmáticas de estas series (los muertos o las figuras que simulan muertos, el doble, los *aparecidos*) suponen la irrupción de una identidad desconocida en el seno de lo conocido. Como señala Paola Cortés-Rocca, la fotografía ha estado ligada siempre a nociones de reconocimiento, identidad, identificación (157). Al mismo tiempo, el fantasma o lo fantasmático no se define por su apariencia sino porque viene del pasado: «a specter is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it *begins by coming back*» (Derrida 11). Las *Apariciones* podrían ser, en rigor, *reapariciones*. De este modo, lo *unheimlich* se refiere de nuevo al espacio arquitectónico pero también (y fundamentalmente) al tiempo.

#### HACIA UNA INTERPRETACIÓN

La noción de *unheimlich* como irrupción de lo desconocido en lo conocido resulta una herramienta iluminadora para interpretar la obra de Karina Beltrán. Más allá de la interpretación psicoanalítica que al comienzo le diera Freud, teóricos contemporáneos como Anthony Vidler han mostrado su extensión hacia el ámbito de la estética y la historia cultural; y, al mismo tiempo, hacia las nociones del espacio y del tiempo. Es posible así delinear y describir dos etapas en la creación artística de Karina Beltrán según la representación de lo *unheimlich*: los espacios arquitectónicos o urbanos, en las series pictóricas *Otros lugares* (1997) y *Jardín cerrado* (1998) y la serie fotográfica *The Next Room* (2001); y las figuras humanas muertas o *aparecidas*, en las exposiciones fotográficas de *My body practicing being dead* (2002-2003) y *Apariciones* (2003-2007). Lejos de plantear interpretaciones cerradas, Karina Beltrán entrega una interrogación al espectador, que puede decidir si lo representado pertenece al refugio o a la intemperie, a lo conocido o a lo desconocido, al presente o al pasado, a la vida o a la muerte.

La fotografía, como señala Jonathan Snyder a propósito de Ferran Freixa, «proves helpful to describe the shifting notions of subjectivity that emerged in post-Franco Spain» (1). La contradicción inherente a la noción de *unheimlich* abre así la puerta para otra dirección en el estudio de la obra de Karina Beltrán, que aquí sólo cabe indicar, en el contexto cultural de la España contemporánea. En este sentido, sus pinturas y fotografías se inscriben en momento de la his-

toria cultural en el que el pasado reciente (guerra, dictadura) irrumpe súbita y abruptamente en el presente: nuevos datos sobre el franquismo, excavación de fosas comunes de la guerra, o todo lo que la conciencia histórica española creía sepultado en 1975 pero que ha aparecido para hacer del presente un espacio tomado por un pasado desconocido. En este sentido, el proyecto artístico de Karina Beltrán encuentra un espacio para la juxtaposición de los contrarios donde fotógrafos de la transición como Cristina García Rodero habían captado «the temporal dislocation of and sense of anachronism that characterizes contemporary Spain, where accelerated development —particularly since 1975— has produced a sense of living in different times at once» («Photograph» 409). De este modo, al espectador le toca también decidir si lo representado pertenece a lo privado o a lo público, a la historia personal o a la historia nacional.

Si se representa la geometría arquitectónica, será para recordarnos que las estructuras de lo conocido son sólo una convención incierta y cambiante. Si existe una casa, será para subrayar la intemperie del ser en el mundo contemporáneo. Si el pasado *aparece*, será en forma de espectro que viene a agitar la supuesta tranquilidad del presente. La cultura española contemporánea, como señala Jo Labanyi, puede leerse al cabo como una gran historia de fantasmas (1): «that is, recreating in spectral form that which the history of modernity has consigned to oblivion» (6).

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. «Functionalism Today.» *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. Londres y Nueva York: Routledge, 1997. 6-19.
- Beltrán, Karina. *Acerca de cómo construir un sueño*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieaccscus.html>>
- . *Alfiler*. 1992. Sala de Exposiciones del Banco Central Hispano. La Laguna, Spain.
- . *Apariciones*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>
- . *Esto no es un jacuzzi*. 1992. Galería Magda Lázaro. Santa Cruz de Tenerife, Spain.
- . *FLY (flygtninge)*. 6 junio 2008 <<http://www.karinabeltran.com/seriefly.html>>
- . *The Gate*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serietg.html>>
- . «Los hermanos.» *Apariciones* 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>
- . «Interior.» *Apariciones* 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>
- . *Jardín cerrado*. Santa Cruz de Tenerife, España: Galería Magda Lázaro, 1998.
- . «Jardín japonés.» *Apariciones* 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>
- . «Kitchen.» *Apariciones* 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>
- . «Launderette.» *Apariciones* 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>

- . *My body practicing being dead*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/seriembpbd.html>>
- . *The Next Room*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serietnr.html>>
- . *Otros lugares*. Las Palmas de Gran Canaria, España: U Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- . «Pasaje.» *Apariciones* 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/serieapar.html>>
- . *Pero las islas*. 1995. Galería Attiir. Las Palmas de Gran Canaria, Spain.
- . *Reloj de flores*. 1994. Centro de Arte La Recova. Santa Cruz de Tenerife, Spain.
- . *She comes from nowhere*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com/seriescfn.html>>
- . *Wander*. 6 junio 2008 <<http://www.karinabeltran.com/seriew.html>>
- Borden, Iain. «Imaging Architecture: the Uses of Photography in the Practice of Architectural History.» *The Journal of Architecture* 12:1 (February 2007): 57-77.
- Cortés-Rocca, Paola. «Ghost in the Machine: Photographs of Specters in the Nineteenth Century.» *Mosaic* 38:1 (marzo 2005): 151-68.
- Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Trad. John Goodman. Cambridge, MA y Londres, MIT P, 1994.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Trad. Peggy Kamuf e Introd. Bern Magnus y Stephen Cullenberg. Nueva York y Londres: Routledge, 1994.
- Díaz, Rafael José. *Otros lugares. Karina Beltrán*. Las Palmas de Gran Canaria, España: U Las Palmas de Gran Canaria, 1997. 3-4.
- Elwall, Robert. *Building with Light. The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrell-Riba, 2004.
- Fontcuberta, Joan: «De la posguerra al siglo XXI.» *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*. Ed. Juan Miguel Sánchez Vigil. Madrid: Espasa Calpe, 2001. 384-472.
- Freud, Sigmund. «The Uncanny.» *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Ed. James Strachey et al. Vol. 17. Londres: Hogarth P-Institute of Psychoanalysis, 1986. 217-56.
- Hernández, Régulo J. «En los lugares de la transparencia.» *Jardín cerrado. Karina Beltrán*. Santa Cruz de Tenerife, España: Galería Magda Lázaro, 1998. N. pag.
- Karina Beltrán*. 20 julio 2007 <<http://www.karinabeltran.com>>
- Labanyi, Jo. «Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain.» *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practices*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2000. 1-14.
- Mira Pastor, Enric. «Nuevos nombres.» *Lápiz* 17: 143 (mayo 1998): 54-61.
- Morgan, Diane. «Postmodernism and Architecture.» *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. Londres y Nueva York: Routledge, 2002. 78-88.
- Muñoz, Clara. «El mundo secreto de las máquinas.» *Galería Raquel Ponce*. 20 julio 2007 <[http://www.galeriaraquelponce.es/expo\\_galeria.php?Id\\_Exposiciones=49](http://www.galeriaraquelponce.es/expo_galeria.php?Id_Exposiciones=49)>
- «Photograph by Cristina García Rodero...» *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 409.
- Resina, Joan Ramon. «Introduction.» *Dismembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000. 1-15.
- Seale, Kirsten. «Eye-swiping London: Iain Sinclair, photography and the flâneur.» *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 3:2 (September 2005). 29 junio 2006 <<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html>>
- Shinkle, Eugénie. «Boredom, Repetition, Inertia: Contemporary Photography and the Aesthetics of the Banal.» *Mosaic* 37:4 (December 2004): 165-84.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA y Londres: MIT P, 1992.

- *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA y Londres: MIT P, 2000.
- Ramírez, Goretti. «El intervalo.» *The Next Room*. Karina Beltrán. Las Palmas de Gran Canaria, España: Galería Manuel Ojeda, 2003. 3-4.
- Snyder, Jonathan. «The Uninhabitable Interiors of Photographer Ferran Freixa (1970-1990).» *Journal of Spanish Cultural Studies* 7:1 (February 2006): 1-22.