

LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL ARTE



TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Bellas Artes - Universidad de Sevilla

Curso 2021-2022

Isabel Sayago Pina

LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL ARTE



TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Bellas Artes - Universidad de Sevilla

Curso 2021-2022

Autora: D^a. Isabel Sayago Pina

Tutora: Dra. D^a María Teresa Carrasco Gimena

RESUMEN

La fotografía familiar, el paso del tiempo, el olvido y la memoria, constituyen los pilares de este trabajo fin de grado, que parte de una angustia existencial por la pérdida de los recuerdos y de una fuerte motivación en cuanto a la exploración de la propia identidad.

El archivo será objeto de estudio y protagonista de las aportaciones artísticas que se incluyen, constituyendo un sistema articulado para posibilitar, a través de la intervención gráfica, la revitalización de los momentos recogidos, propiciando la persistencia de la memoria en relación a la historia y a determinadas personas de indudable importancia para nuestra vida. En sintonía con el pensamiento de Derrida, este trabajo cuestiona el “mal de archivo”, proponiéndose la creación artística como forma de resistencia frente a las “memorias vacías” que provocan los excesos de las tecnologías de la imagen.

PALABRAS CLAVES

MEMORIA - ARCHIVO - FOTOGRAFÍA - ALBÚM FAMILIAR -
ARTE GRÁFICO

Tus ojos llenos de vida albergan la pureza que te nace del alma, sonríe siempre pues tu alegría es arma en este mundo que se torna en gris. No desistas en la búsqueda de tus ideas pues el camino hacia ellas estará lleno de recompensas. Gozas de un espíritu bravo y soñador. Tus raíces permanecen fuertes y profundas, no temas por el calor de los tuyos. El hogar siempre te acompaña. No hay miedo que no desaparezca con amor.

Pedro Manuel Barquero Tena

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
2. ARCHIVO Y MEMORIA	10
2.1. Concepto de archivo	11
2.2. El retrato en la fotografía antigua	16
2.3. La memoria, el recuerdo y el olvido	20
3. LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE AUTORREFERENCIAL	26
3.1. La identidad propia como motivación y el álbum de fotos familiar como fuente de inspiración.	30
3.2. La copia y la repetición como principios estéticos	30
3.3. La distorsión y deformación como recursos del lenguaje	32
3.4. Los procedimientos de estampación y transferencia como medios propicios.	36
4. APORTACIONES ARTÍSTICAS	44
5. CONCLUSIONES	80
6. RECURSOS DOCUMENTALES	82
7. RELACIÓN DE IMÁGENES	86

1. INTRODUCCIÓN

El cuerpo principal de este Trabajo Fin de Grado, lo constituyen las aportaciones artísticas que presento, junto a un estudio teórico dirigido a contextualizarlas. La finalidad no es otra sino generar una forma de resistencia frente al olvido; la angustia que me causa la idea de perder los recuerdos, me mueve a intentar salvaguardarlos a través de una materialización de las imágenes en la que contemplo los efectos del paso del tiempo.

En el momento actual, ante el exceso de imágenes que propician las tecnologías, se nos hace más complicado el hecho de recordar: hemos dejado de guardar recuerdos en nuestra memoria, confiándolos de alguna manera a los efímeros dispositivos de almacenamiento de imágenes. Mi temor es que lleguemos a encontrarnos con lo que podríamos llamar “memorias vacías” y con la consiguiente pérdida de identidad.

Los objetivos planteados para este trabajo son:

- Estudiar la influencia de las imágenes de archivo y la memoria como generadoras de discursos en la creación artística contemporánea.
- Analizar las obras de diversos artistas de referencia con los que, en relación con mis creaciones artísticas, comparto elementos formales o conceptuales.
- Indagar en el álbum familiar para recopilar recuerdos familiares, descubrir sobre la vida de algunos de mis antepasados y sobre las relaciones intergeneracionales.
- Desarrollar una estrategia creativa enfocada hacia la deconstrucción y reconstrucción de la memoria autobiográfica a través de la intervención en fotografías antiguas, jugando con las distorsiones y deformaciones, la desaparición de fragmentos o la incorporación de textos.
- Experimentar con diversos procedimientos del arte gráfico para generar un lenguaje propio en base a las posibilidades de repetición y transformación de las imágenes.
- Realizar un estudio de recursos documentales para un avance en el conocimiento que facilite un desarrollo artístico de interés.

2. ARCHIVO Y MEMORIA

2.1. Concepto de archivo

Desde la década de los 60 del siglo XX hasta la actualidad aparece entre artistas, teóricos y comisarios una fuerte influencia en las obras de arte: el concepto de archivo “en tanto que archivo” o “como archivo”, que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria histórica y que buscan introducir significado en ese sistema tan hermético conceptual y minimalista del que parten. (Guasch, 2005: 1)

El creciente interés que, a partir de mediados de los 90, suscita el archivo entre los artistas, teóricos y comisarios, se puede atribuir, en buena medida, a las profundas reflexiones realizadas al respecto por Jacques Derrida, las cuales quedaron plasmadas en la conferencia titulada *Le concept d'archive. Une impression freudienne*, que fue pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: *Memory: The Question of Archives*. Posteriormente, en enero de 1997, dichas reflexiones se publicarían en forma de libro con el título: *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*.

El archivo, según Derrida, representa el “ahora” de cualquier tipo de ejercicio en cualquier lugar o época. Designa un principio que es a la vez comienzo y mandato, y coordina dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan, pero también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado.

Como el *archivum* o *archium* latino, el sentido del archivo viene del *arkheion* griego: una casa, un domicilio, una dirección, que tienen competencia hermenéutica: el poder de interpretar los archivos. “No hay archivo -como afirma Derrida- sin lugar de consignación y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (Derrida, 1997: 19). En conclusión, el archivo no sólo es un conjunto de documentos reunidos y custodiados en un lugar, sino un sistema articulado de signos, sin fisuras, sin discontinuidades ni elementos distorsionadores. (Guasch, 2010: 165,166)

Con los primeros proyectos del siglo XX, el archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos modos diferentes: almacenar y guardar, y a la vez, olvidar y

destruir huellas del pasado. Estos dos modos explican también las dos máquinas de archivo en relación a su carácter físico: el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización.

Entre las referencias genealógicas del archivo pueden situarse tres proyectos intelectuales desarrollados en estas primeras décadas del siglo XX: los The Arcades Project de Walter Benjamín, el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg y las series fotográficas de August Sander (Fig. 2 y 3), tres proyectos que tienen en común su condición de trabajo inacabado, sin forma definitiva, con ausencia de linealidad o continuidad. (Guasch, 2010: 15)



Figura 1. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*

El *Atlas Mnemosyne*, compuesto por Aby Warburg entre 1924 y 1929, constituye para cualquier especialista en estética o en historia del arte, una obra de referencia que transformó el modo de comprender las imágenes y sus interrelaciones. La exposición que tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía (2010-2011), titulada “Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”, tenía el propósito de hacer vivible el marco de pensamiento del reconocido historiador del arte alemán.

El texto del catálogo, escrito en su totalidad por el historiador y ensayista francés

Georges Didi-Huberman, analiza la exposición que, con Warburg y sus paneles móviles como *genius loci*, recorre obras de artistas y pensadores que, desde la Primera Guerra Mundial a la actualidad, se han entregado a esa pulsión de archivo. (Rozen, 1924)

El proyecto de Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, se compone de 60 “tablas” que en total recopilan más de dos mil imágenes, a partir de las cuales se genera el Atlas, como una cartografía abierta. Sus límites son difusos, así como sus definiciones. Propone una red de relaciones, nunca definitivas, que reflexionan acerca de la imagen. Así se opone este sentido de Atlas al de catálogo; su intención no es proponer una sistematización ordenada, que tenga un sistema cerrado a partir de criterios fijos previamente establecidos; por el contrario, toda su obra se configura de manera fragmentaria y asistemática. Como él mismo dicta: “se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”.



Figura 2. August Sander, *Jóvenes granjeros*, 1914.



Figura 3. August Sander, *Boxeadores*, 1929

Como sostiene Sven Spieker, el archivo, en artistas como Gerhard Richter, Susan Hiller, On Kawara (Fig. 4) Hanne Dardoven o Bernd y Hilla Becher, no es ni un simple conjunto de reglas abstractas ni un depósito de información: más bien es una gramática o un modelo cuyas reglas se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular.

La contextualización del archivo constituye el marco sustentatorio del trabajo de artistas concebidos en principio como “conceptuales”, que manejan recursos tales como la elaboración de índices e inventarios o la repetición, entre otros.

Más que constituir la búsqueda del origen o del principio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades. (Guasch, 2010: 45)



Figura 4. On Kawara, *Date Painting o Today*.

Sin embargo, para Michel Foucault, “El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”; debe entenderse, por tanto, como un conjunto de reglas no impuestas desde el exterior, sino procedentes del propio archivo “implicado en las verdaderas cosas que dichas reglas conectan”. Es lo que permite que las “cosas dichas” se ordenen de acuerdo a sus regularidades específicas, a diferentes formas de acumulación y de conexión. El análisis del archivo nos conduce, pues, a una privilegiada región repleta de posibilidades, siendo a la vez cercana a nosotros y distinta de nuestra existencia presente.

Miguel Morey dice que “si la biblioteca implica un único sentido, un tal saber absoluto, el archivo, al contrario, tiene como función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria” (Morey, 2006: 24). La biblioteca sería un lugar de interiorización posible, mientras que el archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. (Guasch, 2010: 47)

Después de investigar algunos de los conceptos de archivo que se han utilizado en el arte, me veo en la piel de esos artistas que utilizan el concepto de archivo como algo más conceptual, con un propósito que va más allá de simplemente ordenar y depositar información. También albergo la intención de mostrar esa fiebre de archivo que nos mencionó Derrida, las consecuencias del exceso de información en forma de archivos virtuales: la dificultad en el acto de recordar, el olvido y la confusión que se genera al perder el recuerdo y, con él, la identidad.

2.2. El retrato en la fotografía antigua

El retrato, como la mayoría de las cosas, ha ido cambiando con el tiempo, por los cambios de visión y por las repercusiones de las nuevas tecnologías. Hasta hace relativamente poco tiempo, sólo se retrataba a las personas en los momentos más destacados, de forma que las imágenes resultantes pasaban a formar parte de la historia personal o familiar y del recuerdo. Ahora, con la fácil disponibilidad que tenemos para acceder a una cámara mediante cualquier dispositivo, estamos continuamente tomando fotos de todo. y se genera una dificultad para seleccionar las imágenes; nuestro archivo virtual se agranda cada vez más. ¿Realmente qué momentos son más importantes para nosotros? Actualmente nos estamos haciendo selfies y otros tipos de “retratos” continuamente; cuando revisamos nuestra galería de fotos en el móvil, es fácil que encontremos imágenes que habíamos borrado de nuestra memoria.

Las fotografías antiguas no sólo immortalizaban un momento importante de la vida de la persona retratada, sino que, de algún modo, transmitían su historia, conteniendo un discurso narrativo que se pasaba de generación en generación. Todavía recuerdo a mi abuelo contándome con una foto de su hermana en la mano, lo guapa y lista que era, la enfermedad que hizo que muriera muy joven, y lo que la quería. Es posible que esta escena esté en el origen de mi proyecto, formando parte de la motivación que me lleva a interesarme por las fotografías de mi álbum familiar como punto de partida para la creación artística.

“La fotografía, para casi todos, es un objeto -un artefacto diríamos mejor- familiar que forma parte de nuestras vidas” (Ortíz, 2005: 189)

• Las primeras fotografías

Las primeras fotografías que se encuentran en la colección del Museo Histórico Nacional, realizadas en Chile, contienen unas *normas no escritas* que denotan y diferencian aquello que es correcto de lo incorrecto en la representación. Las pautas incorporadas están relacionadas con una ideología que conduce a una representación idealizada y normalizada a través de la apariencia visible, dando lugar a distintas categorías

que ordenan la visualidad del retrato, por *diferencia sexual, clase social* y por *edad*.

La categoría sexual está íntimamente unida a la ideología del patriarcado de origen hispánico, fuertemente reforzado por la educación religiosa del momento, vinculado además con las estampas e imágenes de devoción.

En el seno familiar, existía la categoría de valores exigidos a los hombres de fortaleza física y moral, así como la autonomía y la iniciativa en la toma de decisiones, la honestidad en el trabajo como esencia masculina. Por otra parte, los valores femeninos en la élite, destaca la belleza, sumisión, fidelidad, discreción, pudor y maternidad. Sin embargo la mujer cuando aparece sola es una soberana en particular junto a la compañía de sus hijos; pero cuando hay un hombre generalmente de pie la tiene a su sombra.

Los valores exigidos a los hombres en el seno familiar, serían la fortaleza física y moral, así como la autonomía y la iniciativa en la toma de decisiones, junto con la honestidad en el trabajo como esencia masculina. Por otra parte, los valores femeninos destacarían la belleza, sumisión, fidelidad, discreción, pudor y maternidad. La mujer aparece como soberana, cuando es retratada sola o en compañía de sus hijos, pero cuando aparece junto a un hombre, generalmente él estaría de pie y ella a su sombra.

Los signos de ostentación se multiplican especialmente en el universo masculino; las medallas, los títulos, el sombrero elegante, las vestimentas serias, el reloj de bolsillo, etc.

En relación a la categoría social, serán elementos relevantes el peso, la altura, el rostro; así como las actitudes corporales: la pose y las expresiones; también serán reseñables atributos como los hábitos, peinados, maquillajes y accesorios.

El vestuario constituye la manipulación por excelencia de nuestra apariencia, definida por el cuerpo y los objetos que llevan puestos. La moda conoce una temporalidad y una evolución, los fotógrafos transformaban a sus actores en índices informativos de la apariencia corporal y de las categorías sociales. Por ejemplo, las joyas son iluminadas o pintadas para destacarlas como objetos más valiosos. (Leiva, 2002: 20)

Entonces cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siendo que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho [...] (Barthes, 1980: 37)



Figura 5. Fotografía realizada por Alfredo Molina La Hitte, *Aisthesis* 35, 2002

Por último, respecto a la categoría de la edad, se puede observar como todos participan desde temprana edad en las prácticas fotográficas. Los niños son acompañados por madre o progenitores, en extraños casos aparecen solos pues era bastante complicado mantener a un niño quieto. También aparecen en muchas fotografías con sus abuelos. Cabe destacar el repertorio de personas o niños muertos, constituyendo el macabro patrimonio aristocrático. (Leiva, 2002: 21)

● La ficción visual en los primeros retratos fotográficos

Un aspecto que destaca en las primeras fotografías de retratos es el gesto, así como la manera de posar. La dirección controlada de los gestos estructura sintagmas de representación precisos; en este sentido se establecen diferencias entre los géneros. El gesto *persuasivo e imponente* se hace corresponder al hombre, mientras que el gesto *confiable e inocente* se hace corresponder a la mujer, para ellas se constituye además un espacio donde se combina lo serio y lo melancólico.

Los aspectos remarcados del cuerpo, en particular el de las damas, se muestran mediante la silueta estrechada en corpiños y sofisticados vestidos, así como a través de la extensión mórbida de brazos y manos, que eran los aspectos menos connotados. El pudor reprime, bajo pretexto de vulgaridad, toda expresión inadecuada del cuerpo, por eso los retratos fotográficos aparecen especialmente censurados en los aspectos corporales.

De esta manera las mujeres adultas asumen dos tipologías específicas:

1. La mujer de *pie*, de *frente* o de *lado*, apoyada sobre algún objeto de utilería.
2. La mujer *sentada*. Las variaciones se producen según la orientación del cuerpo y del rostro hacia la derecha o izquierda.

Se puede llegar a la conclusión de que, en este ritual de la fotografía de retrato, el estilo del cuerpo femenino será mucho más codificado que los estilos corporales masculinos.



Figura 6. Fotografía realizada por Alfredo Molina La Hitte, *Aisthesis* 35, 2002

La insistencia sobre los objetos y las formas imprimen al hecho fotográfico un valor social con fuerza simbólica en su contexto histórico. El estereotipo nos recuerda de un modo constante que un verdadero parecido no es algo librado al azar, sino que es finamente trabajado, para lo que se elige un elaborado aspecto al objeto de para dar la justa idea del representado. (Leiva, 2002: 18)

Una parte de mis aportaciones artísticas se fundamenta en el deseo de transgredir estas pautas inherentes a las fotografías antiguas, deconstruyéndolas mediante diversos procesos tales como la deformación, el borrado, el tachado o la intervención caligráfica.

2.3. La memoria, el recuerdo y el olvido

La memoria como *hypómnema* (importante la distinción entre *mnemé* o *anamnesis* -el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna- e *hypómnema*, el acto de recordar como resistencia al olvido), hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación.

Hablamos de la memoria como el origen de la identidad del individuo, sin la cual éste no puede llegar a comprenderse y desarrollarse ni, por supuesto, llegar a conocerse y obrar en consecuencia. No seríamos nadie si no fuese por nuestros recuerdos y por la capacidad de conservar en la mente aquellas cosas que ya sabemos o que vamos aprendiendo conforme crecemos. “Recordar el propio pasado, llevarlo siempre consigo, es tal vez la condición necesaria para conservar, como suele decirse, la integridad del propio yo” (Kundera, 2012: 55)

Es importante citar una de las teorías de Freud en relación con la memoria y el recuerdo. En el texto *De la historia de una neurosis infantil: el hombre de los lobos y otras obras* (1914), Freud habla del “efecto de retardo”, con el que la memoria queda construida y modificada debido a las connotaciones añadidas en el mismo instante en el que se recuerda un acontecimiento concreto. La memoria es cambiante, y muta en nuestra mente por el paso del tiempo, construyendo historias interminables que intentan emular sin éxito la vivencia perdida para siempre.

Respecto al concepto de recuerdo, podemos decir que, si se tiene recuerdo de algo es porque al respecto hay algo que se ha conocido o vivido anteriormente. Nues-

tra imaginación se ha referido siempre a los vacíos de la memoria, por lo que, si hubo vacío, es porque un día hubo recuerdo. Ante todo, los recuerdos son interpretaciones personales de una realidad pasada, y, en muchos casos, la vinculación de los sentimientos presentes a una experiencia pasada es un acto involuntario de la mente humana.

Los recuerdos delimitan la memoria, demarcan los tiempos y los hechos como archivos en un infinito fichero en el que almacenar los detalles de toda una vida. El recuerdo es plural y la memoria singular; los recuerdos serían las piezas del puzzle (la memoria), la cual parte de una realidad objetiva, pero que acaba transformándose según las experiencias. El detalle está en los recuerdos; la memoria es el todo, el conjunto. (Gómez Tirado, 2016: 50-54)

El problema radica en la pérdida del recuerdo, y en la lucha contra el olvido. De esta manera se genera el impulso por fijar todos los momentos que no queremos que se pierdan; es uno de los principales motivos por los que la fotografía acaba siendo un recurso tan extendido. Muchas personas necesitan llevar consigo algún instrumento que les permita “inmortalizar” los momentos vividos. (Camacho Gea, 2015: 34)

El creciente exceso de imágenes que podemos hallar en la red y, sobre todo, en las plataformas sociales, hace que la tarea de recordar sea cada vez más complicada. Derrida se anticipó con clarividencia a esta problemática en torno al inexorable olvido del recuerdo:

[...] bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la pulsión de archivo. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el mal de archivo. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. (Derrida, 1997: 27)

Reconozco que, en mi trabajo artístico, está presente esa pulsión archivística, me tranquiliza recopilar antiguas fotos familiares e incorporarlas a mi historia presente.

- **Hans Peter-Feldmann y el álbum biográfico**

El artista conceptual alemán Hans Peter-Feldmann, selecciona y organiza sus imágenes a partir de apropiaciones y elaboraciones a partir de un material diverso. Se podría decir que su obra funciona como un álbum biográfico, pues engloba en su totalidad las memorias, las experiencias de una “realidad” que percibe en sus contactos con su mundo exterior, y, por otra parte, fruto de sus procesos mentales. A partir de dichas experiencias, su narración empieza a formarse en series fotográficas heterogéneas y discontinuas, donde interrelaciona objetos, fotografías e imágenes del mundo cotidiano. Extrae el material de álbumes familiares, periódicos o revistas publicitarias, siendo su intención aludir a los comportamientos que forman parte de los escenarios cotidianos. Colecciona cada especie de imágenes, las organiza y las clasifica en grupos de grupos. (Guasch, 2005: 10)



Figura 7. Hans-Peter Feldmann, *100 fabre*, 2001.

Me interesa su forma de trabajo en lo que a la recopilación e interrelación de imágenes se refiere, si bien mi enfoque es más intervencionista, más plástico; en el sentido en que transformo las imágenes, incidiendo tanto en ellas mismas de modo infográfico, como en el material que las sostiene.

- **La memoria inventada en la obra de Concha Martínez Barreto**

¿Qué hacer cuándo se quiere construir una imagen a partir de un acontecimiento vivido que no se recuerda? Los artistas inventan historias cuando las han olvidado o cuando las desconocen, construyendo narrativas destinadas a rellenar todos

esos huecos vacíos. Es el caso de la artista Concha Martínez Barreto, quien dibuja detalladamente las caras de aquellas personas que jamás conoció, inventando narraciones ajenas a ella mediante la eliminación del nombre. Tiene la necesidad de inmortalizar a sus antepasados a través del dibujo. Su obra resulta en perfecta armonía con el discurso elegido, pues a través del trazo, la artista pretende hacer perdurar eternamente la memoria de sus familiares cuyos nombres no recuerda. (Gómez Tirado, 2016: 17, 53)

Su serie de dibujos titulada *Los nombres*, realizada con grafito sobre papel, proviene del encuentro con algunas antiguas fotografías familiares que le llevan a reflexionar sobre la fragilidad de la memoria y sobre la identidad propia, así como sobre las conexiones que existen entre el paso del tiempo, las sucesivas generaciones, la muerte y el olvido.

La considero como referente para mi trabajo, en cuanto que encuentro gran similitud en el concepto que aborda, si bien recurriendo a procedimientos distintos de los que aplico a mi trabajo; en el caso de estos dibujos, para representar el olvido o la muerte, incorpora cajas supuestamente de texto pero completamente en blanco, cada una de las cuales vincula con una figura mediante una línea.

“Las cosas de la memoria son todas las que tienen que ver con la imaginación”
(Aristóteles, 1993: 69)



Figura 8. Concha Martínez Barreto, *Los nombres 03*, 2014-15.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE AUTORREFERENCIAL

3.1. La identidad propia como motivación y el álbum de fotos familiar como fuente de inspiración.

Hablamos de mi propia identidad, en relación a la cual, recurriré a los archivos fotográficos familiares, para el descubrimiento de la misma mediante la construcción de un lenguaje artístico personal. Tras varios años realizando diferentes proyectos artísticos, he observado que muchos de ellos, están relacionados con la angustia que me provoca la pérdida, y especialmente el olvido, de personas que han formado parte de mi vida y de mis raíces. Concibo las imágenes como un medio que, a través del recuerdo, nos salva de esa pérdida de identidad. Sin embargo, el exceso de imágenes nos condena a diluir los recuerdos de los momentos más importantes fotografiados.

Pensamos continuamente en que somos únicos porque somos diferentes, pero realmente, ¿qué es lo que nos hace únicos? Posiblemente acabamos siendo más iguales en la medida en que coincidimos en el objetivo de ser diferentes. Pienso que la identidad propia está muy relacionada con el entorno en el que nos desarrollamos y con los valores que vamos adquiriendo a lo largo de nuestra vida; muchas veces, sin ser conscientes, copiamos actitudes y comportamientos de las personas más cercanas. Nuestra identidad tiene que ver mucho con nuestras raíces, incluso con personas que ni conocimos pero que influyeron en nuestros padres o en cualquier antepasado. Me produce mucha nostalgia pensar que las identidades de esas personas acaben desapareciendo, por eso me propongo rescatarlos de algún modo desde el arte, mediante la reutilización de sus imágenes; creo que es una bonita manera de prorrogar sus historias.

He incorporado en este apartado, las fotografías que he seleccionado de mi álbum familiar; son imágenes de momentos importantes, que hablan del paso del tiempo y de la pérdida, conteniendo una intrahistoria transmitida entre generaciones.

Encuentro una fuerte motivación en la idea de intervenir estas imágenes llevándolas al territorio de las artes gráficas; mediante procedimientos manuales que también nos hablan del paso del tiempo y de la renovación, por su carácter tradicional unido a las innovadoras posibilidades propiciadas por las nuevas tecnologías.



3.2. La copia y la repetición como principios estéticos

Una de las acepciones que define la Real Academia Española para el término *repetición* es: Acción y efecto de repetir o repetirse; es decir, volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho. Pero antes que un modo de expresión, representación o función es un modo de aparecer en el mundo. Empezamos a desenvolvernos en las formas de la repetición, que no es una deformación de nuestra experiencia, sólo una forma genuina de dicha experiencia. Es un modo de integrarnos en la realidad, no es tanto un poner orden como situarnos en uno de los posibles órdenes de lo real. No tanto un modo de ser si no más un modo de hacer.

Moles definía la repetición como la manera en que empezamos a conjugar la identidad y la diferencia. Hecha de semejanza y contigüidad, la repetición nos permite experimentar el tiempo y el espacio de una manera complementaria a la que nos procuran la diferencia y la desconexión. Heidegger y Foucault ya lo interpretaban como factor de “lo mismo”, como un agente metafísico del principio de identidad. Aunque Deleuze defendería la posibilidad de una repetición de diferencia.

Como Infantes dicta, antes que metafísica, y antes que estética, la repetición es experiencia, un modo de acceso y conocimiento que nos abre modos de vivencias específicos. Pues sin la experiencia de la repetición no tendríamos experiencia del espacio ni del tiempo, o tendríamos una muy diferente. (Infante del Rosal, 2020: 12, 13)

Actualmente existe una conciencia de que todo es repetible; lo importante estéticamente no es la originalidad de la obra, sino su fruición, su gusto, y éste lo define el emisor –artista plástico, visual, escritor– desde la construcción del hipertexto, y se presenta en diferentes modalidades, para poner en juego el sentido último que consumirá e interpretará el receptor. Según Calabrese, la estética de la repetición articula varias modalidades que inciden en la expresión de la forma y del contenido, entre ellas la repetición como modo de producción de una serie a partir de un prototipo, con una matriz única, con la posibilidad de generar diferentes versiones de una obra plástica, a partir de recursos como: la apropiación, la reinterpretación de una propuesta icónica, la variación estructural, las continuaciones de las aventuras de los personajes, los recorridos de historias análogas, la repetición de fragmentos, la repetición de detalles de obras gráficas, plásticas, visuales,

espaciales... (Bolaños Godoy, 2014: 55, 56)

Un ejemplo es el estudio desarrollado por David Barsalou desde 1997 titulado *Deconstructing Roy Lichtenstein*, que le permitió localizar las imágenes empleadas por el conocido artista del Pop Art realizadas por jóvenes artistas gráficos y publicadas en numerosos cómics de los años sesenta. Sin embargo el director ejecutivo de la Fundación Lichtenstein, Jack Cowart, reitera que Lichtenstein no era un copista: “El trabajo de Roy ha ampliado la fórmula gráfica y la codificación del sentimiento que fue trabajado por otros dibujantes. La tesis de Barsalou no es precisa, ya que Roy ha cambiado la escala, el color, el tratamiento gráfico y sus implicaciones. No es exactamente una copia”. (Elizalde, 2012: 178)

La repetición ha sido usada a lo largo de los años por significativos artistas, como por ejemplo: Warhol, Klein, Reinhardt, Morris Louis, Stella, Noland, Mondrian, Judd, Robert Morris, André, Broodthaers, Steinbach... además de los ya mencionados en anteriores apartados, en relación con el archivo: On Kawara, August Sander, Aby Warburg...

La división serial del objeto pictórico, los aspectos repetitivos, las reproducciones múltiples, son estrategias estéticas que acaban rompiendo con la definición de cuadro como unidad pictórica individual y autónoma. Rauschenberg juega a reproducir lo irreproducible, dejando constancia de que esa espontaneidad puede quedar repetida mediante la transferencia de dibujos, de los que hablaremos en el apartado de transferencia de imágenes. (3.4.) (Fernández Polanco, 1991: 279, 280)

La artista Raquel Serrano es un referente para mi trabajo en cuanto que utiliza la copia y la repetición como principal recurso para crear múltiples variaciones en las que también intervienen el azar, la deformación y la superposición, generando un lenguaje propio. (Fig 10)

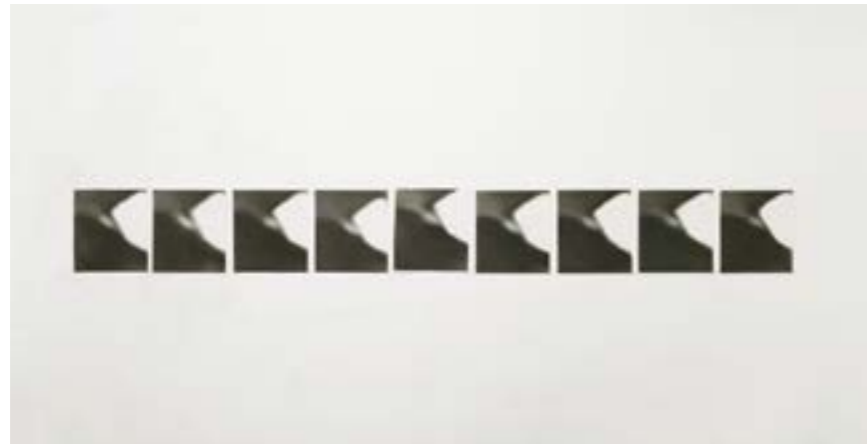


Figura 9. Raquel Serrano Tafalla, *I_II_III_IV_V_VI_VII_VIII_IX*, 2020

3.3. La distorsión y deformación como recursos del lenguaje

En un medio fotográfico donde la imagen está sujeta a parámetros aparentemente objetivos, la manipulación, no sólo del soporte sino también del objeto fotografiado, a través de la infografía, se ha convertido en un recurso muy utilizado, en un intento de aproximar la fotografía a esa subjetividad que aparenta no tener.

La historia de la fotografía como medio de expresión artística ha supuesto un continuo ir y venir por una variedad de modos de proceder que oscilan entre el purismo, y la completa manipulación. Es decir, desde una imagen virgen, ausente de intervención tanto en el referente como en la fotografía, hasta una imagen construida en la que se pone de manifiesto la intervención del fotógrafo en mayor o menor grado. A este respecto se ha ido produciendo una progresiva reivindicación del procedimiento fotográfico como medio de expresión artística autónomo. (Martínez Zamora, 1994: 269)

Como referente en relación a la utilización de la distorsión y la deformación, he estudiado algunas obras del fotógrafo pacense Antonio C. Covarsí Roja, quien, desde la manipulación directa del soporte, evolucionó hacia una distorsión del referente manteniendo intacta la imagen fotográfica.

- ***Carnaval de Badajoz*, serie a color (1988-1993) realizada mediante el procedimiento Polaroid.**

Se trata de fotografías sometidas a manipulación durante el proceso de formación de la imagen, cuando los pigmentos aún no se han secado y fijado, mediante la presión realizada con un punzón. De este modo proporciona textura a la obra y consigue resaltar las figuras principales anulando los fondos.



Figura 10. Antonio C. Covarsí

- ***Vidrios* (1988 - 1989)**

En esta serie evoluciona a una fotografía donde la intervención se realiza antes de la toma. Los objetos fotografiados son vidrios (botellas, vasijas, jarrones) junto a su imagen reflejada y distorsionada en un espejo o plancha flexible; en el resultado final se reúnen por tanto dos versiones de un único elemento. Deformación y literalidad quedan reunidas en la misma imagen.

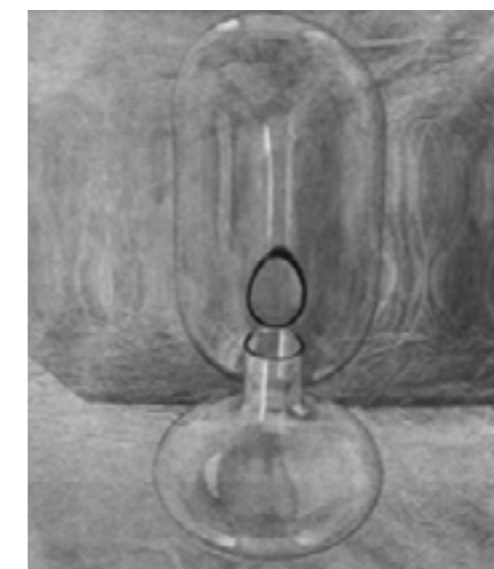


Figura 11. Antonio C. Covarsí

- **Desnudos (1988 - 1990)**

Imágenes en las que hay una pérdida relativa de las referencias a la realidad y un mayor grado de alteración en el lenguaje icónico. Se trata de fotografías con una alta carga surreal y onírica; la visión de una expresión erótica parece estar dificultada por las deformaciones que, en forma de ondas, provoca el agua en los objetos sumergidos.



Figura 12. Antonio C. Covarsí

- **Monstruos (1994 - 1995)**

El conjunto viene agrupado en pequeñas series de dos a siete fotos en las que se registra el mismo modelo en diferentes actitudes jugando un papel importante la imagen distorsionada. Se trata de personajes deformes, “monstruosidades”, que dan entidad y coherencia interna a la serie. Para la creación de los personajes el autor cuenta con la ayuda de la maquilladora y esteticista profesional Pepa Casado Linares; al mismo tiempo que cada modelo realiza una interpretación de su “monstruo”, siendo incluso algunos actores profesionales. El resultado fotográfico es una distorsión reiterada donde el modelo ha perdido completamente sus características iniciales; retratos con alta deformidad. (Martínez Zamora, 1994: 272 - 277)



Figura 13. Antonio C. Covarsí

Me interesa también la obra de Óscar Muñoz, *Sedimentaciones* (fig 15), instalación en la que se proyecta un vídeo sobre una mesa. Ubicándose en el lugar que antes ocupó el artista, el espectador se enfrenta a la proyección, sobre la mesa real, de una mesa sobre la que hay dos cubetas de loza blanca; en cada loza una mano sujeta una imagen impresa cuya tinta se diluye con el agua hasta que el papel queda blanco. Las imágenes son retratos de mundos muy distintos: figuras públicas colombianas, fotografías conocidas de Richard Avedon, la cabeza de Medusa de Caravaggio, un retrato de Óscar Muñoz a su temprana edad...

Lo que intenta anunciar Oscar Muñoz con *Sedimentaciones*, es que la clave de la fotografía no es la reproductibilidad técnica que tanto fascinó al siglo XX, sino ese brotar de la imagen, ese aparecer en el papel que lanza la fotografía contemporánea directamente hacia sus orígenes. Como en un panel de Aby Warburg, las imágenes de *Sedimentaciones* crean una extraña convivencia sobre esa mesa negra, enfatizando en este caso la condición material de la imagen. (Cortes Polanco, 2015: 150, 151)



Figura 14. *Sedimentaciones*, 2011

En cuanto al empleo que hago de la distorsión y la deformación en mi obra, los procedimientos que empleo son los siguientes:

- el arrugado del papel que contiene la imagen impresa y su posterior transferencia sobre otro papel, resultando una fotografía deformada y con la textura propia de las arrugas del papel (Aportación artística: *Eloisa Pina Pérez*).
- el escaneado de las fotografías moviendo el papel, para generar una imagen deformada a partir de la cual realizo un dibujo que no es de copia sino de interpretación (Aportación artística: *Los niños*).

3.4. Los procedimientos de estampación y transferencia como medios propicios.

El uso de procedimientos de estampación respecto a mi obra resulta propicio para un discurso en torno al paso del tiempo y al propósito de combatir el olvido. También muchos de los procesos y maquinarias de las Artes gráficas, van cayendo en el desuso y el olvido con la llegada de nuevas tecnologías de reproducción de las imágenes.

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que

se impone en la historia intermitentemente, a empollones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos formas de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproducibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo diecinueve. (Benjamín, 1989: 2)

En relación con el pensamiento de Benjamín, podemos decir que, en las últimas décadas, el grabado contemporáneo se ha liberado de los condicionantes históricos que durante siglos lo han mantenido en una ambigua situación en el mundo de las artes, condicionado por su función de reproducción y difusión.

No obstante, el grabado se ha mantenido demasiado tiempo ajeno a la apertura interdisciplinaria que reclama el arte contemporáneo y que por consiguiente, no puede pertenecer al sistema de las verdades últimas y definitivas, sino al del ensayo, la experimentación y la posibilidad, lo que ha supuesto un cambio radical en el mundo de la creación artística. (Martínez Moro, 1998: 128,129)

Asimismo, la carga efectista ha dominado una buena parte de la obra gráfica contemporánea, sostenida principalmente en una impactante expresividad en el trazo, una llamativa carga materica sobre la plancha, o un marcado contraste cromático, en un empeño por transformar el débil y blanco papel sobre el que se estampa. (Martínez Moro, 1998: 131, 132)

Uno de los puntos más importantes de redefinir el grabado desde una óptica contemporánea, es la reivindicación de su identidad como proceso. El grabado planteado como proceso abierto posibilita incluso que el artista se experimente a sí mismo en la acción.

Uno de los elementos más importantes para el avance del arte gráfico ha sido la reivindicación de su autonomía y del valor de sus procesos. Planteado como sistema abierto, tanto el grabado como los demás procedimientos de la estampación

artística, posibilitan incluso que el artista se experimente a sí mismo en la acción.

La vieja idea de proceso en la que obra estampada se presentaba como recompensa al final del mismo, queda ahora determinada por la asunción de un proceso abierto en el que cada uno de sus pasos y estados es susceptible de variación, de integración con otros medios, o de ser detenido y apreciado en cuanto objeto o momento estético. (Martínez Moro, 1998: 138, 139).

Jean Dubuffet pone de relieve su apreciación de esta visión renovada cuando habla de sus experiencias con el grabado: “Sobre las cuales se hallan superpuestas al azar y naturalmente sin ninguna localización y en cualquier sentido unas láminas [por matices] de colores diferentes, son generalmente mucho más ricas e interesantes que las litografías combinadas metódicamente. A juicio mío, son dichas máculas las que revelan el propio lenguaje de la litografía”. (Dubuffet, 1975:198)

La elección del ámbito del arte gráfico para la realización de mis creaciones artísticas, está directamente relacionada con las posibilidades de experimentación que me ofrece, siendo de gran importancia el carácter abierto y procesual con el que se aborda en la actualidad. Este enfoque me permite someter a múltiples intervenciones, transformaciones o variaciones, las imágenes fotográficas del álbum familiar, propiciando así el desarrollo de un lenguaje propio.

A continuación, realizaré un breve recorrido reflexivo en relación a los distintos medios de estampación que me interesan en relación a mi proyecto.

- Impresión tipográfica:

La impresión tipográfica (mediante tipos móviles de letras), es de los procedimientos más antiguos. Se trata de un sistema de estampación en relieve en el que las áreas de imagen, las zonas a imprimir, destacan sobre el resto.

Durante los siglos VII Y VIII se emplearon en Europa técnicas tipográficas para imprimir diseños en oro sobre cuero. Los antiguos monjes, para ahorrar tiempo, grababan en madera las palabras más frecuentes que imprimían después de entintar. Esta técnica se extendió a la xilografía: tallas en madera de páginas enteras de caracteres y a tallas de ilustraciones también en madera. La imagen impresa constituía el contorno para las delicadas técnicas de iluminación y pinturas manuales, como se hacía en muchos libros. (Burden, 1978: 343)

Es interesante señalar que la impresión tipográfica se desarrolló en China antes que en Europa, si bien el primer libro xilográfico que se conoce, la “Sutra del Diamante”, fue impreso en China, en el año 868, a partir de matrices xilográficas que contenían los textos ya compuestos y no con tipos móviles. El primer libro xilográfico europeo es la “Biblia Pauperum”, impresa en 1430.

Si bien en mi trabajo actual no he tenido la posibilidad de emplear la impresión tipográfica, me resulta muy atractivo este sistema por el carácter nostálgico inherente a los antiguos procesos de reproducción de la escritura. Por otra parte, me interesa mucho incorporar textos en mis creaciones, si bien en muchos casos recorro a la escritura caligráfica por tratarse de una forma más directa.

- Huecograbado:

Se denominan técnicas de grabado en hueco a las que parten de una matriz metálica destinada a ser estampadas mediante un sistema en el que la tinta queda en las áreas grabadas mecánicamente o químicamente, mientras que la superficie de la matriz queda limpia, dando lugar a las áreas de “no imagen”. Entre estas técnicas de estampación en hueco se encuentran el buril, la punta seca, la manera negra, el aguafuerte y el aguainta.

No obstante, debemos puntualizar que también sería posible imprimir en relieve una plancha grabada al buril o al aguafuerte, aunque no haya sido lo habitual.

En la versión industrial del huecograbado se emplean planchas cilíndricas, adaptadas a la forma de las prensas de impresión (rotograbado). La introducción de los métodos fotosensibles de preparación de planchas y cilindros propició la evolución del proceso de huecograbado moderno al fotograbado incorporándose más adelante los procesos infográficos, de forma que la matriz de impresión se crea directamente desde un archivo.

Las técnicas del huecograbado se pueden combinar con otras técnicas gráficas, ampliando así sus posibilidades expresivas. En mi caso, si bien el procedimiento protagonista es el fotograbado, en algunas de mis estampas he incorporado textos mediante la técnica de la punta seca. El objetivo que persigo con este recurso es potenciar el discurso narrativo de las imágenes en relación con el carácter sentimental que contiene mi proyecto.

- Fotograbado:

Resultado del proceso de producción de una matriz de grabado a partir de una plancha metálica sensibilizada. En sus inicios se partía del negativo fotográfico de la imagen original, que se interpondría entre la luz y la plancha emulsionada. Las áreas sin imagen, no expuestas a la luz, serían eliminadas mediante el lavado y posteriormente grabadas con ácido hasta obtener la profundidad correcta. La plancha sería entintada en relieve para su estampación. (Burden 1978: 344)

En la actualidad el fotograbado se hace de una manera más eficaz y con bastantes menos riesgos para la salud. Las planchas se comercializan ya emulsionadas para su insolado mediante un positivo fotográfico requiriendo una mesa de vaciado para obtener un buen contacto entre el positivo y la plancha. Tras la exposición a la luz durante unos segundos, se procede al lavado de la plancha eliminando los restos sobrantes de la emulsión, revelándose la imagen fotográfica que buscábamos. A continuación, se recomienda exponer la plancha a la luz del sol hasta que se pone azulada y está lista para las estampaciones. El entintado se realiza en hueco, no en relieve como en el origen del fotograbado. En todo caso, el positivo (fotolito) que contiene la imagen que se quiere trasladar a la plancha tiene que estar impreso o dibujado en un soporte que deje pasar la luz, de forma que atraviese las partes en las que no hay imagen “zonas negativas”. (Chaves Badilla, 2008: 132)

Qué duda cabe que el fotograbado es una técnica propicia para quienes trabajamos con las imágenes de archivo, pues la imagen mantiene bastante analogía con el original al mismo tiempo que se distancia al convertirse en estampa, adquiriendo un valor añadido como objeto artístico.

- Serigrafía:

Procedimiento permeográfico (sin reporte) que ofrece la posibilidad de estampar sobre cualquier tipo de material; madera, tejido, vidrio, plástico o metal. Esta versatilidad fue una de las cualidades que me llevó a utilizar la serigrafía, ya que me proporcionaba múltiples posibilidades de experimentación, como la estampación en tela.

Sin embargo, la estampación de las tramas finas resulta muy delicada; determinados detalles de las imágenes fotográficas son difíciles de reproducir, especialmente cuando el soporte tiene algún tipo de textura, resultando probable que se produzca una pérdida de definición. Aspecto que me parece interesante de cara a mi

proyecto, ya que mi objetivo no es que la imagen salga perfectamente nítida, sino que, por el contrario, busco la alteración. Concretamente, los clisés realizados a partir de imágenes con trama de difusión, tal como los que he utilizado, suelen provocar efectos inesperados al estampar, pues es preciso ejercer la presión justa sin entelar, para que no se pierdan los pequeños puntitos.

Los recursos accidentales de la estampación serigráfica han sido ampliamente explotados por numerosos artistas, destacando al respecto algunas obras de Andy Warhol en las que también utiliza la reiteración y el archivo fotográfico. (Fig 16)

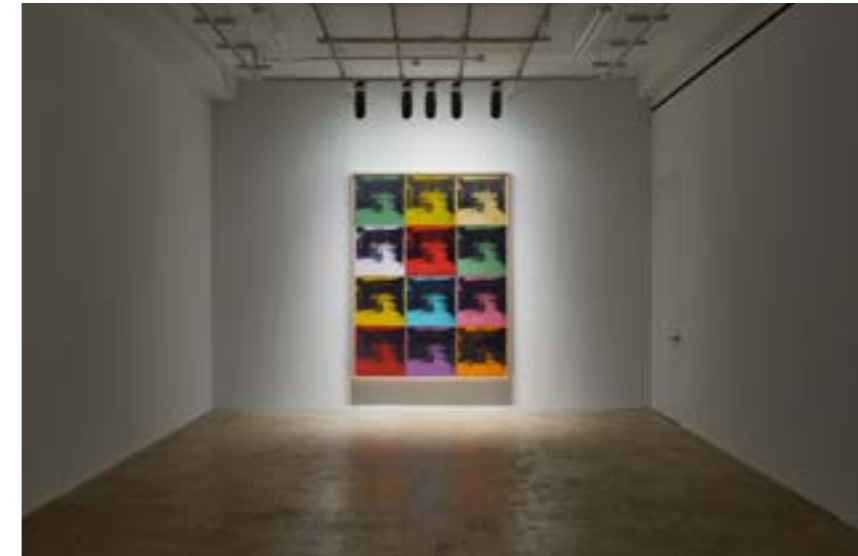


Figura 15. 1964, *Doce sillas eléctricas*.

- Transferencia de imágenes:

En algunas de mis aportaciones he utilizado la transferencia con disolvente a partir de una impresión láser. El proceso seguido ha sido:

- Colocar en una superficie el papel en el que quería realizar la transferencia (de gramaje superior al de la impresión) y encima la impresión boca abajo.
- Colocar sobre la impresión un folio empapado en disolvente.
- Pasar por una prensa de litografía con bastante presión.

En el proceso de la transferencia se puede intervenir de diferentes maneras para distorsionar o alterar la imagen. En este caso lo que hice fue arrugar el papel de

la impresión para obtener una imagen deformada que luego interpretaría a través del Dibujo.

Robert Rauschenberg, uno de los artistas más destacados del ámbito del Arte Gráfico, supo aprovechar también las posibilidades de la técnica de la transferencia. En algunas de sus obras combinaba trazos hechos a mano con textos confeccionados e imágenes de periódicos y revistas de moda (Fig.17). Tras sumergir la imagen impresa en un solvente (agua en los primeros ejemplos y luego aguarrás o carburante para recargar encendedores), colocó la imagen boca abajo sobre papel y la transfirió con una serie de marcas creadas al frotar la punta de un bolígrafo seco en la parte posterior de la imagen. (Anselmini, 2015)

A través de los dibujos transferidos, el artista recicla una memoria colectiva estadounidense plasmando historias no lineales, discontinuas.



Figura 16. 1958, *Canto XXI: Circle Eight, Bolgia 5, The Grafters*

4. APORTACIONES ARTÍSTICAS



Isabel Pina Pérez 01

Composición realizada en photoshop

3 imágenes de 29,7 x 42 cm

2022



Isabel Pina Pérez 02
Composición realizada en photoshop
5 imágenes de 29,7 x 42 cm
2022



Isabel Pina Pérez 03
Composición realizada en photoshop
10 imágenes de 21 x 29,7 cm
2022



Isabel 01
imagen impresa con lámina de acetato superpuesta e
intervenida con pasteles.
imagen 14,7 x 18,4 cm en 21 x 29,7 cm (acetato 17,5 x
24,8 cm)
2022



Isabel 02

Pasteles en acetato sobre imagen impresa
imagen 14,7 x 18,4 cm en 21 x 29,7 cm (acetato 17,5 x
24,8 cm)
2022



Isabel 03

Pasteles en acetato sobre imagen impresa
imagen 14,7 x 18,4 cm en 21 x 29,7 cm (acetato 17,5 x
24,8 cm)
2022



Mamá

Fotograbado sobre papel Hahnemühle (240 gr/m2)
10 x 14,8 cm (imagen), 28 x 38 cm (papel)
2022



Mamá 01

Fotograbado y punta seca (matriz de acetato) sobre papel Michel. (240 gr/m2)
10 x 14,8 cm (imagen), 28 x 38 cm (papel)
2022



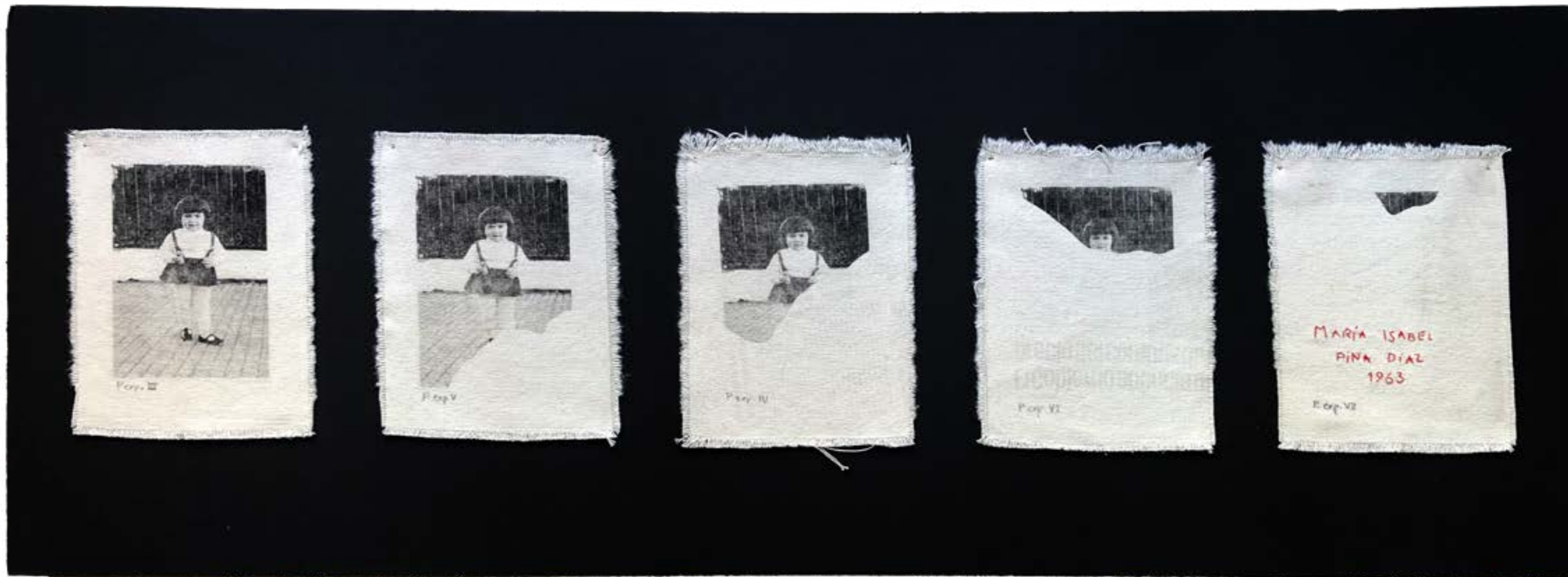
Mamá 02

Fotograbado (estampados con plantillas de reservas)
sobre papel Michel. (240 gr/m2)
10 x 14,8 cm (imagen), 28 x 38 cm (papel)
2022



Mamá 03

Fotograbado (estampados con plantillas de reservas) y
punta seca (matriz de acetato) sobre papel Michel. (240
gr/m2)
10 x 14,8 cm (imagen), 28 x 38 cm (papel)
2022



Máma Mamá Mamá

Serie de 5 fotograbados sobre tela (estampados con plantillas de reservas) dispuestos de forma secuencial y con bordado en la última pieza.

Obra única

10 x 14,8 cm cd/u

2022



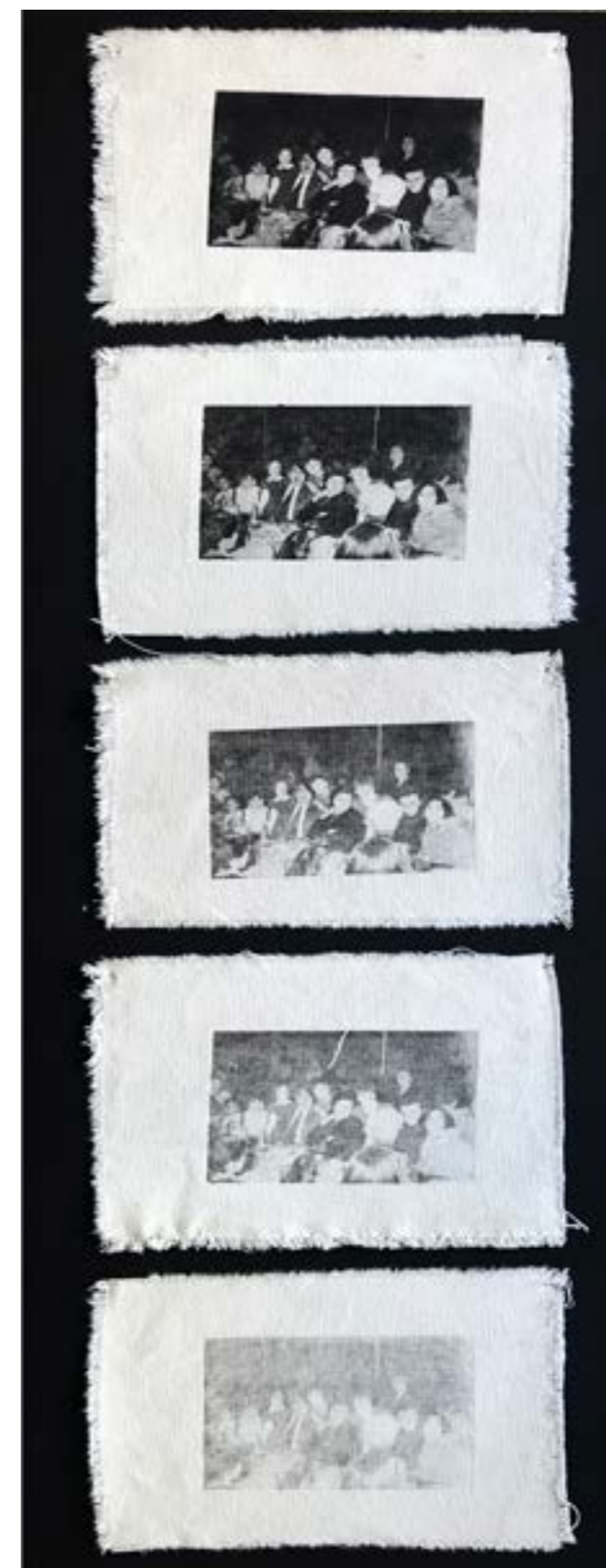
Sin nombre

Fotograbado (2 planchas yuxtapuestas) y punta seca
(matriz de acetato) sobre papel Michel (240 gr/m2).

10 x 7,5 cm y 11,5 x 7,5 (dimensiones planchas)

papel 28 x 38 cm

2022



Fiesta

Serie de 5 fotograbados sobre tela dispuestos de forma
secuencial

Obra única

10 x 7,5 cm (imagen) 14,8 x 10 (tela)

2022



Fiesta 02

Fotgrabado sobre papel Hahnemühle (240 gr/m²)

10 x 7,5 (imagen), 28 x 38 cm (papel)

2022



Fiesta 03

Fotgrabado (entintado en hueco-relieve) sobre papel

Hahnemühle (240 gr/m²)

10 x 7,5 cm (imagen), 28 x 38 cm (papel)

2022



Abuelos

Fotograbado y punta seca (matriz de metacrilato) sobre papel Michel (240 gr/m²).

imagen de 11,5 x 7,5 cm, plancha de 29,7 x 21 cm y papel de 58 x 38 cm

2022



Abuelos 02

Fotograbado y punta seca (matriz de metacrilato) sobre papel Michel (240 gr/m²).

imagen de 11,5 x 7,5 cm, plancha de 29,7 x 21 cm y papel de 58 x 38 cm

2022



TUS OJOS LLENOS DE VIDA ALBERGAN LA PUREZA QUE TE
NACE DEL ALMA. SONRÍE SIEMPRE PUES TU ALEGRÍA ES ARMA
EN ESTE MUNDO QUE SE TORNA EN GRIS. NO DESISTAS.

EN LA
DE TUS IDEAS
CAMINO
ELLA SE ESTARA
REFERENCIAS
UN ESPÍRITU
SOÑADOR.
PERMANECEN
PROFUNDAS,
POR EL



BÚSQUEDA
PUES ES
MALA
LIENO DE
GOZAS DE
BRAVO Y
TUS RAÍCES
FUERTES Y
NO TEMAS
CALOR DE

LOS TUYOS. EL HOGAR SIEMPRE TE ACOMPAÑA. NO HAY
MIEDO QUE NO DESAPAREZCA. CON AMOR.

PMBT

Abuelos 03

Fotograbado y punta seca (matriz de metacrilato) sobre
papel Michel (240 gr/m2).

imagen de 11,5 x 7,5 cm, plancha de 29,7 x 21 cm y
papel de 58 x 38 cm

2022



Eloisa Pina Pérez

Serie de 2 transferencias de imágenes intervenidas con
conté y 1 dibujo a grafito sobre papel Scholler

16,8 x 22 cm / 25 x 35 cm (cd/u)

2022



Manuel y Natividad Sayago Hermosa

Serie de 2 transferencias de imágenes intervenidas con conté y 1 dibujo a grafito
sobre papel Scholler

16,8 x 22 cm / 25 x 35 cm (cd/u)

2022



Manuel Sayago Hermosa

Serie de 2 transferencias de imágenes intervenidas con
conté y 1 dibujo a grafito sobre papel Scholler

16,8 x 22 cm / 25 x 35 cm (cd/u)

2022

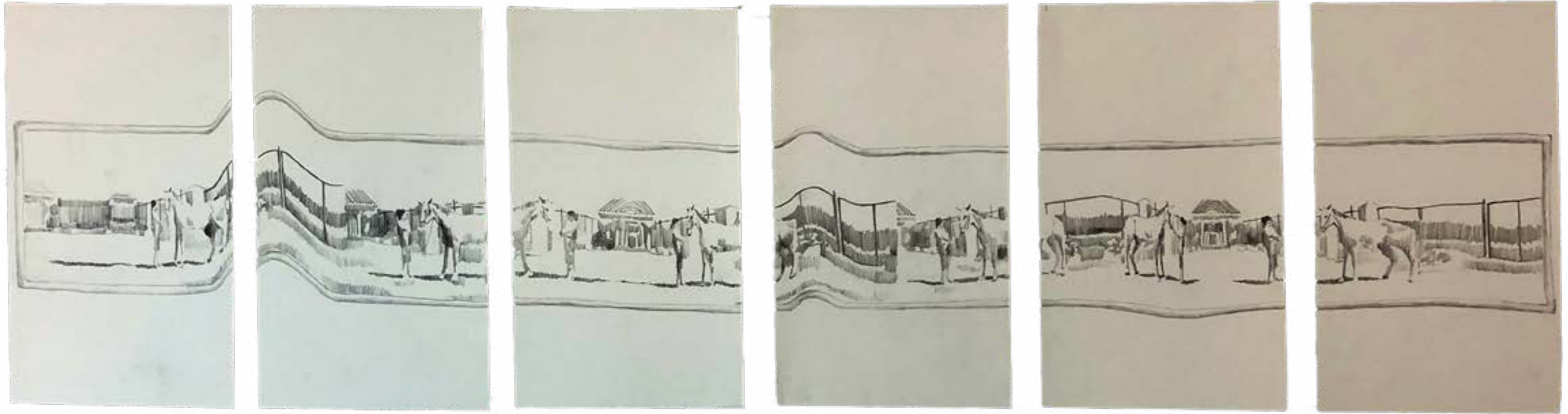


María Hermosa y Manuel Sayago

Serie de 2 transferencias de imágenes intervenidas con
conté y 1 dibujo a grafito sobre papel Scholler

16,8 x 22 cm / 25 x 35 cm (cd/u)

2022

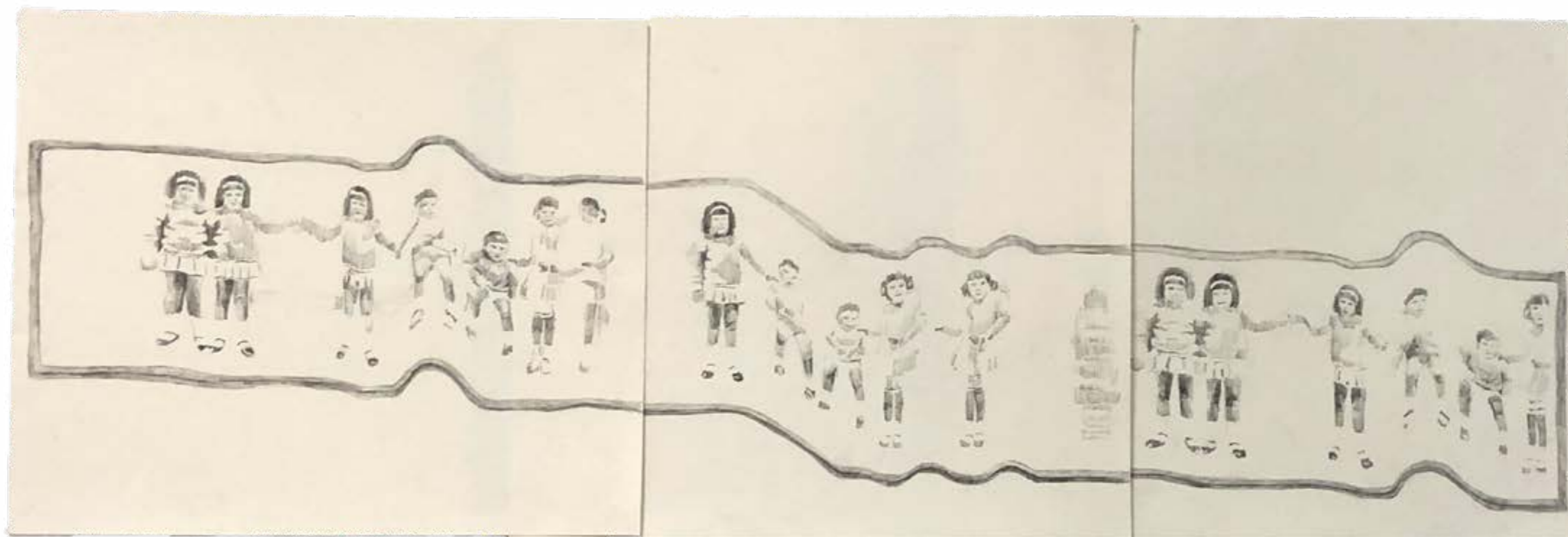


Sin título

Secuencia de 5 dibujos de grafito sobre Papel Scholler

20,5 x 35 cm cd/u

2022



Los niños

Secuencia de 3 dibujos superpuestos de grafito sobre

Papel Scholler

106 x 35 cm

2022

5. CONCLUSIONES

Este trabajo ha supuesto un impulso de innegable importancia para lo que considero el inicio del desarrollo de un lenguaje autorreferencial al que me propongo dar continuidad tras la finalización de la carrera.

Cuando comencé el trabajo, me interesaba más la intervención sobre la propia fotografía impresa, pero he ido descubriendo el enorme potencial que ofrecen los sistemas de estampación y transferencia, así como las posibilidades de intervención tanto a nivel físico o analógico como a través de la infografía. Estos procesos técnicos han contribuido decididamente al discurso narrativo de las creaciones que he ido realizando a lo largo de este último cuatrimestre.

El archivo aparece como el concepto supremo, siendo protagonista el archivo fotográfico del álbum familiar; imágenes encontradas en casa de mis abuelos y tíos con las que tengo un fuerte vínculo. A nivel personal es una satisfacción sentir que he contribuido, desde el arte, a reforzar la identidad de mi familia, haciendo partícipes de mi trabajo a mis seres queridos, a quienes me resisto a dejar caer en el olvido.

El Trabajo Fin de Grado ha sido, al mismo tiempo, un colofón académico que me ha servido para materializar, de manera más profesional, un proyecto artístico personal. La organización de los contenidos, la toma de decisiones tanto respecto al estudio teórico como al trabajo práctico, la búsqueda y el estudio de recursos documentales, la elaboración de los textos y la catalogación de las obras, han supuesto dar un paso importante en mi madurez hacia la vida adulta.

6. RECURSOS DOCUMENTALES

LIBROS

- BANN, David, 2008. *Actualidad en la producción de artes gráficas*. Barcelona: Blume.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot, 2019.
- BURDEN, J.W., 1978. *La fotorreproducción en las artes gráficas*. Barcelona: Don Bosco.
- DERRIDA, Jacques, 1997. *Mal de archivo : una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DUBUFFET, Jean, 1975. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral.
- GUASCH, Anna María, 2011. *Arte y archivo, 1920-2010 : genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 1998. *Un ensayo sobre grabado : a finales del siglo XX*. Santander: Creática.
- NÚÑEZ-HERRADOR, Esther Almarcha; ALCÁZAR, Silvia García; SÁNCHEZ, Esmeralda Muñoz (ed.) 2006. *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Univ de Castilla La Mancha.
- PRIETO MARTÍN, J., RUIZ CAPELLÁN, V., LORENZO ALQUÉZAR, R., PÉREZ MORENO, R., NEUMAN, C.P., JUAN GARCÍA, N., AZNAR ALEGRE, J., SCHWARZS CHILD, E., PEDRO LORENTE, J., HERNANDO SEBASTIÁN, P.L.GÉAL, P., MONTÓN MUÑOZ, G., CÓRDOBA GUARDADO, S. y RANDO JARQUE, I. 2014. *Arte y memoria 2*. Teruel: Térvalis.

ARTÍCULOS

- BENJAMIN, Walter, 1994. “Pequeña historia da fotografía”. *Discursos interrumpidos I*, p. 61-83.
- BOLAÑOS GODOY, Roberto, 2014. “Omar Calabrese, teórico del neobarroco”. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, no 21, p. 53-60.
- CHAVES BADILLA, Salomón Isaac, 2008. “Hueco grabado menos tóxico mediante film de foto polímero”. *El Artista*, no 5, p. 124-141.
- CORTES ROCCA, Paola, 2015. “La imagen dentro de sí: sobre tres obras de Oscar Muñoz”. *Caiana*, no 7, p. 149-155.
- ELIZALDE, Lydia, 2013. “Estética de la repetición”. *Estudios*, XI (104), p. 173-182.
- GUASCH, Anna Maria, 2005. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Matèria. Revista internacional d'Art*, no 5, p. 157-183.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, 1991. “La repetición y la sensibilidad contemporánea”. *Anales de Historia del Arte*, no 3, 277-296, Editorial Complutense, Madrid.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo, 2002. “Detrás del espejo, estética y representación”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº 35, p. 17-22.
- MARTÍNEZ ZAMORA, María Eulalia, 1994. Antonio C. “De la manipulación a la distorsión”. *Norba: Revista de arte*, no 14, p. 269-286.
- INFANTE DEL ROSAL, Fernando. “La repetición”. *A, D y C*, 2020, p. 12. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

PÁGINAS WEB

- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010. “Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”. En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [en línea]. [consulta: 29 abril 2022]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/atlas-como-llevar-mundo-a-cuestas>
- KATE ANSELMINI, Mary, 2015. “Transferencias de dibujos 1952, 1958-68”. En: Robert Rauschenberg Foundation [en línea]. [consulta: 24 mayo 2022]: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/transfer-drawings>
- ROZEN, Sofía, 1924. “Atlas Mnemosyne” [en línea]. IDIS . 3 junio 1924 [consulta: 29 abril 2022]. Disponible en: <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>

TFG, TFM Y TESIS DOCTORALES

- CAMACHO GEA, Lorena, 2015. *Sobre la memoria y el olvido la fotografía y el objeto como transmisores de memoria* [en línea]. María Luisa Vadillo Rodríguez, dir. Trabajo Fin de Máster para optar a Título de Master Oficial en Arte, Idea y Producción. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Sevilla.
- GÓMEZ TIRADO, María y LARA-BARRANCO, Paco, 2016. *La poética de la memoria Sobre la ontología del recuerdo, la imagen y la poesía*. Trabajo Fin de Máster, Master en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla : [curso 2015-16]. S.l: [S.n.].
- SOLER BAENA, Ana, 2016. *Luces y sombras en la idea actual de estampa original*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo, Sevilla.

7. RELACIÓN DE IMÁGENES

- Figura 1. Aby Warburg, 1928-29. *Atlas Mnemosyne* [fotografía] Ausstellungshalle 1. [consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://a-desk.org/spotlight/contra-el-historicismo-atlas-mnemosine-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/>
- * Figura 2. August Sander, 1914. *Jóvenes granjeros* [fotografía, impresión en gelatina de plata]. Datos físicos (25,8 x 18,7 cm) . MoMA, Museo de Arte Moderno, Nueva York [consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/193647>
- Figura 3. August Sander, 1929. *Boxeadores* [fotografía, impresión en gelatina de plata]. Datos físicos (25,8 x 18,7 cm) . MoMA, Museo de Arte Moderno, Nueva York [consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2013/03/30/galeria-august-sander/boxers-1929-by-august-sander-1876-1964/>
- Figura 4. On Kawara, *Date Painting o Today*. [pintura] Guggenheim Museum, Nueva York. [consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/on-kawara-silence/paintings-today-series-date-paintings>
- Figura 5. Alfredo Molina La Hitte [fotografía]. *Aisthesis 35*, 2002. [consulta: 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009713>
- Figura 6. Alfredo Molina La Hitte [fotografía]. *Aisthesis 35*, 2002. [consulta: 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009713>
- Figura 7. Hans-Peter Feldmann, 2001. *100 fabre* [fotografía a las sales de plata y pedestal con ramos de plata]. 101 imágenes de 30,5 x 24,3 cm cada una. Colección MACBA, Fundación MACBA, Barcelona [consulta: 18 abril 2022]. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/feldmann-hans-peter/100-jahre>
- Figura 8. Concha Martínez Barreto, 2014 - 2015. *Los nombres 03* [dibujo, grafito / papel]. 86 x 118 cm. Espacio Valverde, Madrid [consulta: 19 abril 2022]. Disponible en: <http://www.conchamartinezbarreto.com/index.php/works/>

los-nombres

- Figura 9. Raquel Serrano Tafalla, 2020. *I_II_III_IV_V_VI_VII_VIII_IX* [dibujo, grafito / papel canson]. 30 x 22 cm c/u. Di Gallery, Sevilla [consulta: 26 abril 2022]. Disponible en: https://openportfolio.es/obra/i_ii_iii_iv_v_vi_vii_viii_ix-2020/
- Figura 10. Antonio C. Covarsí, 1988 - 1993. *Carnaval de Badajoz* [fotografía intervenida]. Serie de 200 imágenes. Badajoz [consulta: 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107484>
- Figura 11. Antonio C. Covarsí, 1988 - 1989. *Vidrios* [fotografía intervenida]. Serie de 35 imágenes, entre 30 x 30 cm y 40 x 50 cm. Badajoz [consulta: 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107484>
- Figura 12. Antonio C. Covarsí, 1989 - 1990. *Desnudos* [fotografía manipulada]. Serie de 40 imágenes en blanco y negro, 40 x 50 cm. Badajoz [consulta: 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107484>
- Figura 13. Antonio C. Covarsí, 1994 - 1995. *Monstruos* [fotografía manipulada]. Serie de 60 imágenes en blanco y negro, 40 x 50 cm. Badajoz [consulta: 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107484>
- Figura 14. Oscar Muñoz, 2011. *Sedimentaciones*. Instalación de un video proyectado sobre una mesa. [consulta: 24 mayo 2022]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2013/01/05/oscar-munoz-protografias/>
- Figura 15. Andy Warhol, 1964. *Doce sillas eléctricas*. Acrílico y tinta serigráfica sobre lienzo, doce paneles de 59,9 x 71,1 cm cada uno. [consulta: 24 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.venusovermanhattan.com/exhibitions/andy-warhol/selected-works?view=slider#8>
- Figura 16. Robert Rauschenbergh, 1958. *Canto XXI: Circle Eight, Bolgia 5, The Grafters*. [consulta: 24 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.rauschenberghfoundation.org/art/lightboxes/transfer-drawings>

