

TFG

BILD.

APUNTES TEORICO-PRÁCTICOS SOBRE LA IMAGEN
COMO HERRAMIENTA EPISTEMOLÓGICA

Presentado por Sergio Martínez Martín

Tutor: José María López Fernández

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Los avances tecnológicos durante los últimos siglos y las nuevas corrientes de pensamiento que analizan las sociedades contemporáneas han incluido a las imágenes como objetos de estudio autónomos. Han tratado de examinar el cómo se construyen y qué son exactamente, calibrando así su valor para conocer el entorno en el que fueron generadas.

Por lo tanto, el concepto de imagen ha sido extensamente analizado desde su vinculación con la imaginación, pasando por las técnicas que se emplean para su materialización, su posterior percepción y hasta bajo qué circunstancias se producen.

Así pues, este proyecto trata de aproximarse desde la práctica artística a las diferentes facetas de las imágenes y ponerlas en valor como una potente herramienta de conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Imagen, bild, archivo, cartografía, cultura visual pintura, fotografía.

ABSTRACT

Technological advances during the last times and new currents of thought that analyze contemporary societies have included images as autonomous objects of study. They have tried to examine how they are built and what they are exactly, gauging their value to know the environment in which they were generated

Therefore, the concept of image has been extensively analyzed from their connection with imagination, through the techniques used for their materialization, their subsequent perception and even under what circumstances are produced.

Thus, this project tries to approach from the artistic practice to the different facets of the images and put them in value as a powerful knowledge tool.

KEYWORDS: Image, bild, archive, cartography, visual culture painting, photography.

A mi madre, por ser mi base
A Enrique, por ayudarme en todo lo que se presentaba
A Chema, por confiar en mí

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	P.5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	P.6
3. CONTEXTO TEÓRICO Y REFERENTES DEL PROYECTO	P.8
3.1. Desde el principio: el archivo	
3.2. Una historia de las imágenes: los estudios visuales	
3.3. La <i>Bildwissenschaft</i> y su búsqueda de una ontología de la imagen	
3.4. Referentes artísticos desde la pintura al cine	
4. USO DE LAS IMÁGENES. DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN	P.22
4.1. Selección de imágenes	
4.2. La cartografía como pieza artística: proceso de desarrollo	
4.3. Pensar con la pintura: de la imagen a la materia pictórica	
4.4. La instalación expositiva como parte del proyecto	
5. CONCLUSIONES	P.35
6. BIBLIOGRAFÍA	P.38
7. ANEXO DE IMÁGENES	P.41

1. INTRODUCCIÓN

Bild es la palabra que en alemán se usa para referirse a la imagen. Sin embargo, se emplea para hablar tanto de su concepción como idea mental como a su materialización física, por eso titula el escrito. Este trabajo trata de aproximarse a comprender como la imagen se puede usar como herramienta para conocer y su potencial dentro de un contexto histórico en el que nuestras sociedades son cada vez más visuales. El filósofo George Didi-Huberman defendió la imagen como testigo en su libro *Imágenes pese a todo*, por lo que encendió la chispa de toda esta producción.

En este proyecto se trata de analizar la imagen a través de una producción artística que consta de varias piezas puestas en común finalmente en el plano expositivo que, juntas, muestran el uso de las imágenes como herramienta de conocimiento que construye el pensamiento. Esta memoria consta de dos partes: por un lado, una sección teórica que nutre a la producción artística de un contexto y unas influencias concretas y, por otro lado, la descripción de la parte práctica en la que se desarrolla la producción.

En cuanto al conjunto práctico del proyecto, este consta de varias piezas: por un lado, doce láminas unidas en parejas en las que en forma de cartografías fotográficas se muestran varias temáticas con relación al uso de la imagen; y por el otro lado, varias piezas pictóricas en las que se plantean conceptos como memoria, el retrato o el cuerpo. Todas ellas fueron expuestas y relacionadas con otras piezas y varias referencias bibliográficas vinculadas al tema de la muestra para dotar al conjunto de una atmósfera de estudio en el que aproximarse a las imágenes.

Por último, se han recogido las impresiones que este proyecto ha ido generando y han sido desarrolladas en la parte final de este escrito. En esta conclusión de las cuestiones que han ido surgiendo a lo largo de la producción se analizan las inquietudes, los objetivos y las posibilidades que pudiesen salir de este trabajo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Con este proyecto se pretende realizar como objetivo general una producción artística que se aproxime a diferentes facetas teóricas con respecto a la imagen en la actualidad. Las piezas resultantes fueron expuestas en común bajo un marco expositivo que favoreciera la relación interdisciplinar de las mismas. Por otro lado, se pretende dar respuesta a las inquietudes surgidas durante el proyecto con un marco teórico-práctico coherente con las corrientes de pensamiento que han abordado conceptos como archivo o imagen.

Sin embargo, en cuanto a los objetivos específicos, se han establecido pautas como la coherencia formal de las piezas con respecto de la idea en la que surgían, al igual que la multidisciplinariedad fuera parte activa de la producción. Así pues se trata de trabajar desde la fotografía, pasando por la pintura y finalmente la instalación expositiva para obtener un proyecto que se pudiese vincular con las propuestas teóricas y artísticas que han surgido alrededor de los conceptos sobre los que versa este proyecto. En cuanto al interés técnico, la prioridad ha sido aproximarse a la forma cartográfica desde los paneles fotográficos hasta las pinturas, acentuando así su cualidad de estudio y su necesaria relación entre las piezas.

El principal interés es la coherencia tanto formal como conceptual que han servido para configurar las diferentes piezas de este proyecto, resaltando así diferentes modos de ahondar en la imagen que sirven para conocer pero que, a su vez, ayuden a reflexionar sobre términos ligados a la construcción de conceptos como memoria o historiografía, destacando la responsabilidad que recae sobre la percepción activa que requieren las imágenes.

En cuanto a los objetivos vinculados al marco teórico y los referentes empleados durante este proyecto, se ha buscado una coherencia de discurso que nutra el debate sobre las imágenes y, a su vez, pueda ser relacionado con discursos interdisciplinares, centrando la atención en cómo aproximarnos a las imágenes desde diferentes perspectivas. Es decir, cómo se emplea la imagen como objeto de estudio tanto desde la práctica artística del archivo, pasando por los estudios visuales hasta la *Bildwissenschaft* o Ciencia de la imagen.

Por otro lado, la metodología empleada para la elaboración de esta producción artística ha seguido unas pautas concretas. Dichas fases de la producción se han sucedido de la siguiente manera: En primer lugar, ha sido fundamental poder enriquecer la idea base sobre la que se sustenta el trabajo, por lo que ha sido primordial encontrar el marco conceptual que podría amparar esta aproximación hacia las imágenes y aprender del discurso que se haya realizado sobre el mismo para poder averiguar cómo traducir esos intereses personales a una producción plástica adecuada.

Más adelante, se ha escogido el tipo de piezas que formarían todo el proyecto y sobre qué medios se formalizarían. En este caso, se ha buscado trabajar desde la multidisciplinariedad para ampliar las posibilidades del concepto principal del proyecto que es en este caso “la imagen”. Sin embargo, a lo largo de la ejecución del proyecto mismo ha sido importante el revisar constantemente la bibliografía y las distintas influencias de las que se nutre este trabajo entre prácticas artísticas, cine o historia del arte. Siempre teniendo presente el objetivo temático y formal que se busca en esta producción artística.

3. CONTEXTO TEÓRICO DEL PROYECTO

Desde la imagen técnica, pasando por el estudio social y cultural de las imágenes hasta la búsqueda de una posible ontología a la complicada pregunta de ¿Qué es una imagen?, el marco conceptual de esta memoria trata de desarrollar una aproximación a las fuentes teóricas y plásticas de las que bebe el proyecto.

Ha sido fundamental un recorrido que comenzó con un interés por la práctica artística del archivo, que puso el foco con los elementos que normalmente los configuran: las imágenes. Así pues, esta parte de la memoria trata de sintetizar las ideas claves en las que se ha basado este proyecto teniendo en cuenta los diferentes marcos teóricos de pensamiento de las últimas décadas que han tratado de aproximarse al estudio de las imágenes y su potencial cognitivo.

3.1. DESDE EL PRINCIPIO: EL ARCHIVO

Siempre ha habido un impulso de relacionarnos con nuestro entorno: de este modo han surgido las imágenes, ha surgido la escritura y surgió el archivo. En Mesopotamia y Egipto existían profesiones de escriba que contabilizaban las cosechas, sin olvidarnos de la pérdida que supuso la quema y destrucción reiterada de la Gran Biblioteca de Alejandría. *Arkhe* era el término que los filósofos griegos dieron al elemento primordial, significando este término “principio”, “fuente” u “origen”. Los edificios en los que se redactaban y guardaban los documentos oficiales (al igual que servían de residencia a los magistrados) se denominaba *Arkheion*. En latín derivó en *Archivum*¹, aunque a los archivos romanos se les nombró *Tabulariums* debido a que eran escritos sobre tablillas de madera recubierta de cera.

A mediados del siglo XIX se instauró un nuevo modelo de búsqueda que se basaba en el “principio de procedencia” en la que primaba el origen del documento por encima de su temática. Propuesto por el historiador Phillip Ernst Spieß, se implantó con Natalis de Wailly en la reordenación de los *Archives du Royaume* y la *Bibliothèque impériale*² ambas localizadas en Francia.

1 FERNÁNDEZ, I. *Tabularivm: el archivo en época romana*, p. 60

2 GUASCH, A. *Arte y archivo, 1920-2010*, p. 16

Acto y seguido, de nuevo el concepto de procedencia. Por lo que se comenzó a estudiar y plantear qué especificidades posee la memoria y el archivo. Sin embargo no fue hasta finales del siglo XIX, en el que la importancia del trabajo del psicoanalista Sigmund Freud y el método de psicoanálisis como sistema de archivo; o los protoarchivos que se obtuvieron gracias a la invención de la fotografía con fotógrafos como August Sander, Eugène Atget o Karl Blossfeldt, que marcarán los primeros esbozos de la teoría y las prácticas artísticas del archivo.

Así pues, fue Jacques Derrida en su conferencia *“Mal d’archive: una impression freudienne”* en 1994, que más tarde se convertiría en un libro extendidamente empleado, en la que apuntó como el psicoanálisis se podía relacionar con la noción de archivo¹. Para poder explicarlo emplea el ejemplo del “Bloc mágico” de Freud, el cual consistía en una pizarra con dos superficies: una inferior, subyacente y no visible y otra superior que era transparente y superficial. Cuando algo era escrito en la primera capa se perdía pero se registraba en la capa inferior, funcionando así como un archivo. Este ejemplo le servía para explicar nuestra percepción y como esta puede ser sistematizada y aprendida por experiencias recordadas. Por lo tanto, nuestra memoria necesita funcionar como un archivo para poder aprender a relacionarse con nuestro entorno y progresar. Esta teoría que el psicoanalista Lacan ya apuntó con su teoría del espejo, es en la que describe cómo crecemos con las imágenes que nos envuelven tratando de imitarlas y recrear un comportamiento determinado, del mismo modo en el que uno se ve reflejado a modo de espejo con la sociedad actual.



Panel 79 del *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, 1924-1929.

Por otro lado, la invención de la fotografía supuso un auge en la teoría y reflexión de conceptos como archivo, repetición, percepción o registro. La cámara fotográfica, mediante la captación de la luz y su proyección sobre una placa, conseguía reflejar de manera más objetiva que el ojo humano lo que se le hiciera registrar en el momento de la captura. Sin embargo, las posibilidades de registro más inmediatas en comparación con la pintura y su posible reproductibilidad propiciaron los conocidos archivos fotográficos como las calles parisinas de Atget en plena remodelación parisina a orden de Haussmann, los registros vegetales de Karl Blossfeldt o los retratos sociales de Sander. Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se planteó las nuevas tecnologías de su tiempo, en las cuales ya se encontraba el cine, y sus posibilidades (sin olvidar su intención de buscar un método de resistencia contra el fascismo de su época), en las cuales se encontraba la pérdida del aura, la autenticidad, el traslado del valor-ritual al valor-expositivo o el inconsciente óptico.



Fernando Bryce
Visión de la pintura occidental
2002.



Francesc Abad
bloc W.B. La idea d'un pensament que crea imatges
2006

Se puede concluir de esto, que la memoria es un elemento fundamental en las propuestas artísticas de archivo. Muy vinculadas a la fotografía y a, sobre todo, imágenes de algo que “ha sido”, como lo denominaría Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*. Son imágenes vinculadas a rescatar y mantener la memoria sobre un suceso, herramienta que han empleado artistas como Gerhard Richter en *Atlas*, Joachim Schmid con *Bilder von der Strafe* (1982) o Douglas Huebler en *Variable Piece #70* (1971), todos ellos y muchos más han empleado el archivo y la memoria para reivindicar una conservación del momento tanto pasado como presente, que rápidamente se convierte en pasado de nuevo.

De todos modos, no todas las propuestas archivísticas versan sobre la memoria o la naturaleza misma del archivo. Hay propuestas artísticas que también buscan otro tipo de relaciones vinculadas con la formación de pensamiento, crítica institucional o incluso crítica historiográfica. La artista Hanne Darboven en su proyecto *Kulturgeschichte* (1980-1983) recopiló en una serie de paneles diferentes elementos culturales como postales, pósters, pinturas, acuarelas, catálogos de exposiciones, etcétera que hacían referencia a la primera mitad del siglo XX, creando así una red de relaciones sociales que se entretujan dando como resultado una cartografía cultural de su época.

Por otro lado, y vinculados con la crítica o la reflexión alrededor de la construcción historiográfica mediante la práctica del archivo tenemos como ejemplos a Fernando Bryce o Francesc Abad. El primero centra su producción en reproducir mediante el dibujo con tinta china diferentes fragmentos de imágenes o eventos cruciales en la historia recuperándolos y clasificando otra posible historia alternativa. Sin embargo, en su pieza *Visión de la pintura occidental* (2002) pone el dedo directamente sobre la tradición pictórica occidental mediante una serie de fotografías y dibujos que recuerdan a obras reconocidas de esta tradición pictórica y las emplea como marco para acusarlas de herramienta colonial en Lima. Por otro lado, Francesc Abad trata de trazar una converjencia entre el recorrido autobiográfico del artista y el concepto de tiempo e historia de Walter Benjamin, un autor al que el artista le ha dedicado casi toda su carrera. La ejecución del proyecto se lleva a cabo mediante un archivo en red *on-line* y una serie objetual compuesta de varios libros de artista y dibujos titulado el *bloc W.B. La idea d'un pensament que crea imatges* (2006).

En conclusión, el archivo como práctica artística ha servido de base fundamental para iniciarse en el interés sobre la capacidad de la imagen y poder experimentar con ella hacia ámbitos relacionados con la reactivación de la memoria o el cuestionamiento historiográfico que nutren el proyecto y le darán en un futuro otras nuevas posibilidades de acción.

3.2. UNA HISTORIA DE LAS IMÁGENES: LOS ESTUDIOS VISUALES



Fotografía conocida como *Canica azul* de 1972

El archivo ha beneficiado el poder plantear las imágenes desde distintas perspectivas generando así diferentes discursos que han tratado de abordar la naturaleza misma de la imagen. Los nuevos medios tecnológicos favorecieron este desarrollo, las imágenes proliferaron y se pudieron obtener imágenes totalmente novedosas. Por lo tanto, todo este nuevo flujo produjo que se abrieran distintos debates con respecto de una necesaria nueva posición frente a las imágenes. ¿Cómo nos relacionamos con ellas? ¿Qué las produce? ¿Qué quieren decir?.

El astronauta Jack Schmitt fotografió la Tierra desde el *Apolo 17* en 1972. La imagen de la esfera azulada y cubierta de nubes llegó a bautizarse como *Canica azul*. Esta fotografía generó un gran impacto en el mundo creando una idealizada visión unificada de la humanidad en la Tierra. El poeta Archibald Mac-Leish o el escritor Robert Poole hablaron sobre esta imagen a favor de una visión global que debía unir a las personas. El autor Nicholas Mirzoeff define las consecuencias de esta imagen: “Ningún humano ha visto en persona esta perspectiva desde que se hiciera la fotografía, pero la mayoría de nosotros creemos saber cómo es la Tierra gracias a la *Canica azul*”¹. Por lo que se comienza a pensar sobre la necesidad de plantearse un campo que se haga cargo de las vicisitudes que rodean a las imágenes.

Existen antecedentes sobre el estudio de las imágenes. A partir de mediados del siglo XX se sucedieron varios acontecimientos que precipitaron una nueva teoría crítica que analizara con urgencia la cultura del momento. Por un lado, el nacimiento de la revista *October* a manos de la autora Rosalind Krauss en 1976 que surgió para contraponerse a las teorías formalistas del arte moderno que habían liderado pensadores como Clement Greenberg. Junto a esto, durante los ochenta, la exposición *Primitivism in the Twentieth Century. Affinities of the Tribal and the Modern* (1984) que realizó el MOMA o la exposición *Art/Artefact* (1988) comisariada por Susan Vogel en el Museo de África de Nueva York resaltaron la tendencia a estetizar objetos de culturas africanas o del Pacífico. Estos ejemplos fueron ampliamente señalados y criticados por la manera en la que exponían lo que se consideraban artefactos de culturas no occidentales bajo un marco artístico resignificando en ocasiones por completo la función que realmente tenían los objetos. Por lo tanto, se comenzó a abrir una brecha con respecto de la concepción institucional sobre el objeto artístico y se generaron nuevos debates que favorecieron reivindicaciones feministas, *queer* o incluso sobre colonialismo, las cuales habían existido en los márgenes del arte, y ahora pedían un merecido espacio propio de acción en los discursos de la época. Se cuestionó el anterior *status* buscando una nueva manera de abarcar las problemáticas que estaban surgiendo.



Fotografía de la muestra *Primitivism in the Twentieth Century. Affinities of the Tribal* del MoMA en 1984.

1

MIRZOEFF, N. *Como ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, p. 14

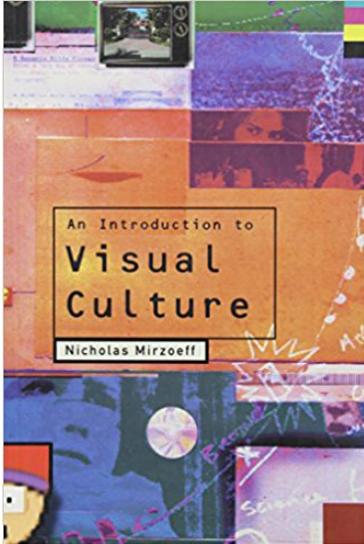
Como consecuencia de todo aquello, se abrió un amplio debate sobre el concepto de “arte” y sobre los objetos que se analizaba en la Historia del arte. Esto ocasionó que el foco se desplazara de los objetos a las imágenes, no haciendo distinción en su procedencia sino en su potencial discursivo. El término “cultura visual” se adoptó para hablar de las nuevas inquietudes de estudio sobre las imágenes y así distanciarse de lo que se consideraba culturalmente incorrecto. Sin embargo, el origen de este término suele atribuirse a la historiadora Svetlana Alpers en su libro *The Art of Describing*, en el cual se apartaba de la interpretación para acercarse a la descripción a través de la visualidad para hablar de la cultura holandesa del siglo XVII. Por lo tanto, la visualidad se convirtió bajo este contexto histórico en pieza clave de parte de los nuevos análisis a los que someter a la cultura de la época.

Uno de los mayores referentes a nivel nacional con respecto a este nuevo paradigma fue José Luis Brea, quien defendió la necesidad de una nueva educación crítica con su contexto a través de lo que se ha conocido como los Estudios Visuales. Brea reflexiona sobre dos posibles escenarios dentro de estos estudios: uno vinculado a la teoría lacaniana de la mirada a través de la pantalla convirtiéndose en un sujeto de representación, es decir, cómo las personas imitan la imagen que se les muestra y aprender a través de esa *imagen-pantalla* que le ofrece la sociedad, como se ha comentado anteriormente; mientras que el otro escenario estaría vinculado a lo que él denomina los actos de ver¹, los que a través de la visualidad de la mirada podemos analizar procesos de socialización, o lo que es lo mismo, la necesidad de mirar para poder ser críticos. La profesora e historiadora Yayo Aznar añade un interesante concepto a esto último: “Es por lo tanto un velo que [...] nos impide llegar a lo real. [...] debemos dejar que la imagen nos afecte [...] son capaces de rasgar ese velo”². Por lo tanto, la imagen nos ayuda a “rasgar el velo” creado sobre la realidad para poder llegar a comprenderla.

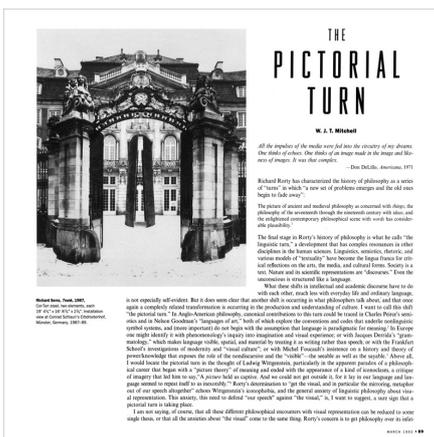
Retomando los Estudios Visuales, estos estudios surgieron a raíz de las nuevas cuestiones con respecto de ese contexto histórico tan plural. Se necesitaba una disciplina que aunándose con otras como la antropología, la sociología o la psicología analizara a las imágenes para poder averiguar más sobre las condiciones socio-culturales y políticas en las que fueron creadas. Por ello, estos estudios beben directamente de las nuevas teorías surgidas a raíz de los Estudios Culturales y la Cultura Visual. Los Estudios Visuales, por lo tanto, ocuparon un espacio separado de la disciplina de Historia del arte. Estas disciplinas emplearían a las imágenes como objeto de estudio y no simplemente lo que se consideraba institucionalmente como objetos artísticos.

1 BREA, J.L. *Estudios visuales : la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, p. 11

2 AZNAR, Y. . *Los discursos del arte contemporáneo*, p 347



Portada del libro *An introduction to Visual Culture* de Nicholas Mirzoeff de 1990.



Artículo *The Pictorial Turn* de W.J.T. Mitchell de 1992 en la revista *Artforum*

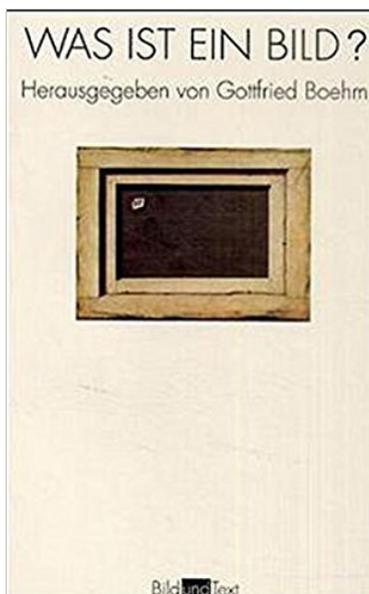
Varios fueron los autores pioneros en escribir sobre cultura visual: John Walker y Sarah Chaplin en *Visual Culture: An Introduction* o Nicholas Mirzoeff en su libro *An Introduction to Visual Culture* en la que trazaba la historia de las tecnologías de representación. Por lo que un punto en común de estas nuevas inquietudes era separarse del análisis exclusivo de las obras de arte y abarcar toda representación visual. El objetivo era comprender de dónde surgían las imágenes y qué potencial tenían a nivel social, el medio del que procedían ya no era prioritario, pero sí en qué condiciones surgieron. La filósofa Ana García Varas lo define de la siguiente manera: “El concepto incluyente de cultura [...] entendido como causa de procesos sociales, políticos y económicos, ha sido decisivo en la formación de los estudios visuales”¹. El marco de estudio se amplió haciendo de los Estudios Visuales una alternativa a añadir a la encorsetada Historia del arte. Sin embargo, otro fenómeno estableció definitivamente este nuevo paradigma de la cultura visual, el “giro pictórico” del historiador W.J.T. Mitchell.

En 1992, Mitchell diagnosticó en un artículo para *Artforum* un “giro hacia la imagen”. Este artículo, *The Pictorial Turn*, formará parte de uno de sus más conocidos libros, *Picture Theory* de 1994. Mitchell se aproxima desde lo visual a lo cultural, habla de la necesidad de establecer a la imagen como objeto de estudio que ayude a dilucidar los entresijos culturales de las sociedades actuales. Es por ello, que Mitchell ha sido una figura clave para el contexto anglosajón en el que ha predominado el paradigma de la visualidad. Sin embargo, los Estudios visuales no dejan de ser un complejo engranaje aún por construir, se presenta como una alternativa frente a la Historia del arte tal y como se la conoce, pero tal y como abarcan a las imágenes como objetos de estudio es complicado realizar una interacción entre visualidad, discursos, instituciones, cuerpos o herramientas de producción. La metodología de estos estudios aún se está desarrollando y para muchos su campo de acción está aún en fase de construcción.

En conclusión, las novedades interdisciplinares que se aportan al estudio de las imágenes es refrescante. Por lo que, varios de los autores antes mencionados como Mitchell, Mirzoeff, Brea o Yayo Aznar han sido claves para la aproximación teórica de este proyecto. Varias piezas beben directamente de este nuevo paradigma como son *Cartografía 2 (la imagen técnica)* o *Cartografía 6 (la memética)* que más adelante se analizarán en esta memoria. Por lo tanto, la aportación de los Estudios Visuales como un nuevo agente de estudio interdisciplinar que se encarga de analizar toda imagen, ha sido fundamental para comprender parte del potencial que hay detrás de las imágenes y bajo que contextos se producen.

3.3. LA *BILDWISSENSCHAFT* Y SU BÚSQUEDA DE UNA ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN.

Como se ha mencionado antes, W.J.T. Mitchell diagnosticó en los noventa un “giro hacia la imagen” con su teoría del “giro pictórico”. Sin embargo, coincidió que al mismo tiempo que él, el historiador y filósofo alemán Gottfried Boehm también estuvo trabajando sobre un teoría similar. En 1995 publicó su libro *Was ist ein Bild?* en el cual describía un nuevo paradigma también hacia las imágenes, pero él lo denominó el “giro icónico”. Ambos partían desde el mismo objeto de estudio, pero mientras que el ámbito anglosajón se decantaba por estudiar las imágenes desde su contexto social, el ámbito académico alemán se inclinaba más hacia una ontología del concepto de la imagen. En el caso de Boehm, un giro que liberaba a la imagen de su subordinación a lo lingüístico e interpretativo a favor de una mayor autonomía.



Portada del libro *Was ist ein bild?* de Gottfried Boehm de 1995

Este campo de estudio de la imagen dentro del contexto alemán se denominó *Bildwissenschaft* o lo que se traduciría como Ciencia de la imagen, heredera directa del trabajo del también historiador alemán Aby Warburg. Sin embargo, hay un primer problema por resolver a la hora de referirse a la imagen dependiendo del idioma en el que se la nombre. En el español podemos encontrar una diferenciación entre la imagen mental denominada como “imagen” y su forma física que podría ser una pintura, un cuadro, una fotografía, etcétera. En inglés sucede prácticamente lo mismo, se emplea *image* para referirse al concepto mental y *picture* para hablar del objeto físico. Por otro lado, esto no sucede en el alemán ya que emplean una sola palabra para referirse a ambos conceptos: *bild*. Incluso para componer palabras que tienen que ver con la producción de imágenes incluyen *bild* en su constitución, como sucede con la palabra imaginación (*Einbildung*). Por lo tanto, esta ambigüedad que les proporciona el propio lenguaje les permite hablar de la imagen de un modo más amplio cuando reflexionan sobre ella, ya que en sí todo es una imagen.

Así pues, este “giro icónico” también buscaba enfocar su análisis en las imágenes como principal fuente de estudio. La historiadora Elsie McPhail comenta lo siguiente sobre la *Bildwissenschaft*: “contemplar los fenómenos de la imagen y la visualidad para procurar nuevas maneras de “pensar” y “medir”¹; y continúa más adelante: “la meta [...] radica en considerar a las imágenes no como representaciones ilustrativas, apoyos al texto principal, sino en su fuerza productiva como elemento autónomo”². Por lo tanto, Boehm trata de reflexionar sobre la imagen buscando su propio espacio no vinculado como había sido siempre como apoyo al lenguaje y la interpretación.

1 MC PHAIL, E. *La imagen como objeto interdisciplinario*, p. 3

2 MC PHAIL, E. *La imagen como objeto interdisciplinario*, p. 24

Otro punto claramente característico de esta Ciencia de la imagen es su carácter interdisciplinar. La mayoría de los historiadores y filósofos alemanes que trabajan en este campo de estudio suelen tener varias carreras humanísticas que se complementan entre ellas. Esto produce consecuentemente que ámbitos de la filosofía, la antropología o la historia del arte converjan generando relaciones estimulantes a las investigaciones dentro del campo de la *Bildwissenschaft*. Un ejemplo sería el trabajo de Hans Belting reflejado en su libro *Antropología de la imagen* (2007), en el que trata de trazar una vinculación entre imagen-cuerpo-medio concluyendo en como el cuerpo es productora y portadora de imágenes. Lo hace a lo largo de varios ejemplos: desde las figuras funerarias que representaban al difunto, pasando por los tatuajes, hasta la imagen proyectada a través de la vestimenta.

Sin embargo, estas relaciones también producen a su vez que al igual que sucedía con los Estudios Visuales, la Ciencia de la imagen sea compleja de definir y mucho más de delimitar. Se observa entonces como sus teorías y diferentes perspectivas por las que se aproximan a la imagen son muy variadas. Aún así, precisamente ese carácter ontológico pero a la vez interdisciplinar es lo que influye y nutre a este proyecto artístico. El filósofo Hans Jonas afirmó “que la actividad específicamente humana no es el habla o el lenguaje, sino la capacidad de crear imágenes”¹ lo cual pone en debate la verdadera autonomía de la imagen, al ser esta innata en el ser humano. Ya que como menciona Ana García Varas: “durante siglos, las imágenes no han sido estudiadas por lo que son, sino como pretextos, enigmas o emblemas que codificaban un texto y que precisaban ser interpretadas en su auténtica verdad: la narratividad verbal”², cuestión que Boehm trata de debatir con el “giro icónico”. Ana García Varas añade con lo siguiente: “está en la raíz de la reivindicación de Boehm de una lógica propia de la imagen, de un logos icónico no subordinado en ningún caso al verbal”³. Por lo tanto, estamos ante una reivindicación principalmente de estudiar la imagen desde la autonomía de su propia naturaleza, sin atarla a un pretexto que le dé cuerpo, por lo que se separan de una búsqueda de su contexto social como sucede con los Estudios visuales. La *Bildwissenschaft* busca analizar la ontología de la propia imagen como fenómeno único y, a raíz de esta, acercarse a comprender las diferentes características a las que se las someten después al generarles un sentido o un contexto.

1 GARCÍA VARAS, A. *Filosofía de la imagen*, p. 35

2 GARCÍA VARAS, A. *Filosofía de la imagen*, p. 37

3 GARCÍA VARAS, A. *Filosofía de la imagen*, p. 37

Por desgracia, muchos de los aspectos que trazan líneas interesantes sobre parte de una posible teoría de la imagen rebasan las páginas de esta memoria. Pero que a pesar de ello es destacable añadir que otra buena parte de los estudios en la *Bildwissenschaft* analiza también la imagen como signo, la diferencia entre la imagen visible a través de la forma plástica y en dónde se hace visible en el medio escogido o incluso el *pathos* de las propias imágenes: “desde la imagen hay algo que nos mira, nos intranquiliza, nos impele y nos mueve a la acción”¹. Añadiendo también conceptos como la universalidad o particularidad de las imágenes e incluso la fetichización de la propia imagen frente a la pluralidad de las imágenes. Todo esto nutrirá, por descontado, las nuevas posibilidades que se abran a raíz de este proyecto artístico en el futuro.

Por lo tanto, para concluir, la necesidad de incluir también la *Bildwissenschaft* al marco teórico del proyecto es porque es complementaria a todo lo anterior y ayuda a comprender a las imágenes desde otras perspectivas. Por lo que autores como *Boehm, Bredekamp, Belting* o *Sachs-Hombach* han sido fundamentales para profundizar en la autonomía de la propia imagen como herramienta tanto de conocimiento como de producción de pensamiento. Parte de las ideas más directas surgidas a raíz de estudiar la *Bildwissenschaft* se pueden observar en las piezas producidas para el proyecto, pero también en muchas de las intervenciones instalativas que surgieron *in situ* para la exposición de esta producción en la que se interpelaba al espectador a no mirar solo dentro del marco de las propias piezas sino también en el propio espacio expositivo. Esto se puede observar en algunas de las obras que apoyaron a este proyecto expositivo como una serie personal anterior denominada *Statements (prefiero pensar con las imágenes)* o incluso a interpelar la imagen proyectada por los espectadores mismos.

3.3. REFERENTES ARTÍSTICOS DESDE LA PINTURA AL CINE.

Así pues, este proyecto se nutre de un marco teórico que posee una gran cantidad de vertientes y elementos que dotan a ese campo de cada día más perspectivas. Un ejemplo de esto es el grupo vasco de investigadores e historiadores que han centrado su estudio en las imágenes conocido como *Centro de estudios sobre la imagen Sans Soleil* (CEEIS) que posee además una editorial llamada *Sans Soleil* en donde editan y publican una importante cantidad de títulos relacionados con los Estudios Visuales y la cultura visual como *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del rey en la cultura visual 2.0* del Grupo Irudi o *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* de David Freedberg. Otra interesante fuente de información es *La Virreina Centre de la Imatge* en Barcelona, que se centra en analizar las imágenes enfocadas a conceptos como por ejemplo de teoría de género, postcolonialismo o incluso sobre imagen virtual.

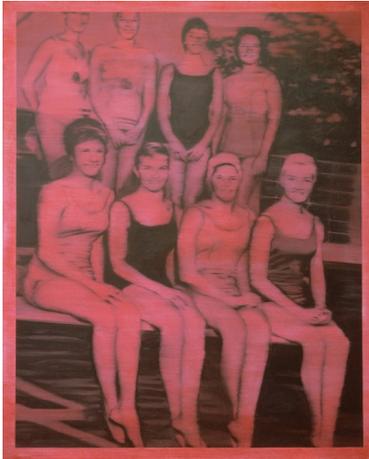
Sin embargo, no todo en este proyecto está exclusivamente influido por el archivo o los campos teóricos antes mencionados. Hay una interesante cantidad de artistas en diferentes disciplinas que han trabajado sobre la imagen para analizarla o emplearla para cuestionar otros conceptos antes mencionados en este escrito como la crítica historiográfica o la memoria. Ejemplos más conocidos que han influido a este proyecto y que se justificará su vinculación en las siguientes páginas son *Histoire(s) du cinéma* (1988) de Jean-Luc Godard o piezas pictóricas como *Quodlibet XXI (Objectivism)* (2012) de Lucy McKenzie. Así pues, otro necesario capítulo para cerrar el marco de influencias del proyecto se trata expresamente de comentar la relación de la pintura y el cine como referentes.

El principal interés que han tenido esta clase de referentes es en el momento de plantear la producción artística de este proyecto. La manera en que han empleado la imagen desde la pintura o el cine ha sido muy reveladora al escoger el modo en el que se proyectarían las piezas artísticas de este trabajo. Ambas disciplinas, sin embargo, tienen a nivel personal el elemento bidimensional como carácter común. Debido a mi formación pictórica en mis años de universidad tiendo a pensarlo todo desde la pintura y el formato bidimensional, trazando un posible carácter escultórico una vez se pasa a la instalación o al formato expositivo. Por ende, partiendo de esta premisa, el interés se ha instaurado principalmente en disciplinas como el dibujo, la pintura, la escritura o una reverberancia en las piezas influidas por el cine. Aún así, el punto clave ha sido la manera en que han empleado estas disciplinas para desde sus perspectivas personales pensar en las imágenes y tratar de darles una nueva vida y un nuevo contexto. Esto se puede observar en la apropiación pictórica que traduce la fotografía a la pintura o el cine-ensayo en el cual los directores solo montan en base a sus propios intereses no haciendo piezas enmarcadas en los clásicos patrones narrativos que se estandarizan en la producción cinematográfica.

Así pues, comenzando a entrar en materia, la pintura ha sido clave fundamental en el proyecto. No exclusivamente en la producción, pero sí en la mirada. El interés de seleccionar, componer y traducir bajo la naturaleza pictórica es una constante en todo mi trabajo que proyecta cada pieza siempre desde una visión pictórica. Al igual que en el arte contemporáneo actualmente hay pintura que se entiende como escultura o medios digitales que se leen como pintura, el interés principal ha sido mantener esa manera de mirar en toda la producción, como se puede apreciar en la necesidad de que en las piezas cartográficas se generasen capas mediante papeles vegetales o acetatos, creando así una rememoración pictórica.

Por lo tanto, hay pintores que han sido fundamentales para el desarrollo de este proyecto como podrían ser en primer lugar Gerhard Richter con piezas como *Tante Marianne* (1965), *Schwimmerinnen* (1965) o *Portrait Prof. Zander* (1965). Estas piezas mediante su factura pictórica y la gama monocromática empleada enfocan la mirada a ver más allá de las figuras que representan, hay que deducir, aprender, evocar el recuerdo. No nos dice nada en específico, solo muestra un hecho que guarda un recuerdo y en muchas ocasiones un contexto que lo absorbe. En esta misma línea en cuanto a la intención de muchas de sus piezas y la decisión de su estilo es Luc Tuymans, el cual tiene piezas desgarradoras como *Der Diagnostische Blink IV* (1992) o *Gas Chamber* (1986), en los que pone el dedo sobre el tema de la pieza tratando de provocar una respuesta y puede que una acción por parte del espectador. Otro artista que ha empleado la pintura o el dibujo para pensar a través de las imágenes en distintas temáticas relacionadas con la memoria o la identidad es Rinus Van de Velde con piezas como las pinturas que mostró en su exposición *The Colony* (2017) o el cuadro de *Self-portrait as a young Ellsworth Kelly* (2012) en las que piensa en la ficción del relato a través de las imágenes.

A nivel nacional, muchos artistas han creado imágenes también para generar discursos vinculados con la memoria, la representación o la ficción. Un primer ejemplo ha sido Chema López, piezas de su serie *Blanco Nocturno* como *¿Qué es una imagen? un abrir y cerrar de ojos* (2016) donde pone el énfasis en qué podría ser una imagen, en este caso un asunto relacionado con la visualidad ya que las imágenes se observan siempre y cuando uno las esté mirando. Sin embargo, otras piezas como *Otra vuelta de tuerca* (2016) o *Crime and design* (2016) nos hablan también del poder de la imagen para recopilar conocimientos, incluso para generarlos en este caso casi de modo industrial. Esto resulta relevante ya que demuestra cómo se emplea el pensamiento visual para el aprendizaje en la educación pero como a la vez, este puede ser usado como una complicada herramienta de repetición que deja poco espacio a la crítica y la autoexploración.



Gerhard Richter
Schwimmerinnen
Óleo sobre tela
200x160 cm
1965



Fragmento de la pieza *¿Qué es una imagen? un abrir y cerrar de ojos* de Chema López



Muestra de la exposición *El Quinto en Discordia* de Alain Urrutia en 2011 en la Torre de Ariz de Basauri

Otros ejemplos nacionales que han influido este proyecto debido a su pintura son Hugo Alonso con sus piezas de acuarela como *Wendy* (2013), *Sunday* (2016) o *Landstock 03* (2017) en las que apela a la memoria colectiva cinematográfica generando espacios de inquietud. Estos cuadros esconden una posible historia que el espectador solo imagina, al igual que sucede con las películas, por lo que están realizados con estrategias formales más próximas a las composiciones cinematográficas.

Junto a este, Alain Urrutia es otro ejemplo del uso de la pintura para crear imágenes que nos brindan un marco en el que observar distintas facetas de la representación desde la fotografía a través de la pintura, como sucede con piezas como *Beheaded Hands IV* (2012), *Presages* (2013) o incluso en exposiciones como *20 minutos de pensamiento abstracto* en el 2016 con piezas como *Missa Solemnis* o *Egmont* o la exhibición *El Quinto en Discordia* (2011) en las que genera una especie de cartografía de imágenes en las que trata de aproximarse al concepto del animato.

Del mismo modo que los anteriores, aunque de una manera más explícita, el pintor Kepa Garraza emplea su trabajo para abrir el debate sobre los peligros de las relaciones de poder y sus consecuencias. En su serie de *Power* se centra en representar figuras de poder a lo largo de la historia, mostrando de este modo el poder que tenía la figura en sí y lo que nos transmite su representación, como se puede ver en *Augustus* (2016) o *Carlos V, sagrado emperador romano* (2016). Más concreto aún podría ser su serie de *This is the end of the world as you know it* en la que genera pinturas totalmente ficticias de un posible futuro político global en las que presagia una serie de probabilidades catastróficas que se podrían dar con el panorama político actual. *CBS NEWS* (2013) o *The Kidnaping of Christine Lagarde* (2015) son algunos de los ejemplos de esta serie, en la cual es llamativo como emplea la iconografía propia de los medios de comunicación para dotar a este trabajo de una terrible veracidad que pone al espectador ante la posibilidad de ese futuro.



Kepa Garraza
Augustus
Pastel sobre papel
200x140cm
2016



Fotograma de la película *Sans Soleil* de Chris Marker de 1983.



Fotograma sacado de la película *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard de 1988.

En paralelo a lo anterior, no es posible obviar tampoco la influencia cinematográfica debido a que el cine ha demostrado ser una de las herramientas más novedosas a la hora de analizar la imagen, pero sobre todo a pensar a través de ella. Tal y como define el director de cine Alexander Kluge: “el cine es, [...], pensar: el movimiento fílmico está emparentado con el flujo de imágenes y pensamientos.”¹

De modo que, las piezas cinematográficas en las que se centra este proyecto son de géneros muy específicos como podría ser el documental, el videoarte o el cine-ensayo. Sin embargo, será en este último en el que se centre el escrito con directores como Peter Forgács, Chris Marker y Jean-Luc Godard, ya que han sido los que han tenido una presencia mayor en el proyecto.

En el primer caso, Peter Forgács emplea el archivo cinematográfico de cintas caseras para hacer piezas más próximas a lo documental, en las que a través de la memoria registrada en esas cintas reflexiona sobre eventos como la II Guerra Mundial en *The Maelstrom - A Family Chronicle* (2008) o la Guerra Civil Española con *El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War* (2005). Por lo que de nuevo, son las imágenes las que dan información y nos hacer replantearnos la historia desde la memoria.

En el segundo caso, Chris Marker ha sido fundamental. La pieza pictórica de este proyecto *Marker (la memoria)* está basada en la traducción pictórica de ciertos fotogramas sacados de su película *Sans Soleil* (1983) en la que a través de un narrador y un flujo de imágenes sin una línea narrativa concreta reflexiona a través del valor de la memoria y cómo la reescribimos constantemente.

Otro de los referentes clave de este proyecto ha sido la metodología empleada por Jean-Luc Godard en su pieza videográfica *Histoire(s) du cinéma* (1988) en la que a través de un sinfín de imágenes monta una visión subjetiva de la historia del cine centrándose en conceptos muy concretos o autores destacables para el director. Sin embargo, Godard cuestiona y acusa sobre la responsabilidad que las personas han tenido a la hora de producir cine, ya que a pesar de toda esa historia, no han sabido como montar ni filmar los horribles sucesos desarrollados en los campos de concentración creados en la II Guerra Mundial. Sin embargo, el análisis exhaustivo de esta pieza en concreto excede la páginas de esta memoria, pero si es imprescindible destacar la influencia que ha tenido en el proyecto, ya que su metodología de montaje ha ayudado a construir una estética próxima al archivo y al ensayo con la imagen.

1

WEINRICHTER, A. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. p, 61.

4. USO DE LAS IMÁGENES. DESARROLLO DEL PROYECTO

A partir de esta sección de la memoria se describirá todo el proceso que se llevó a cabo para la realización de las piezas que componen el proyecto. El transcurso de esta producción comienza con la selección de ideas y las consecuentes imágenes que hacen falta para cada pieza, a continuación se escogen los medios en los que se formalizarán y finalmente el cómo se llevan a cabo.

Este apartado finalizará con una descripción del proceso que se realizó para la exposición de las piezas bajo un contexto instalativo en el que las obras concluyeran en una atmósfera determinada que favoreciera el recorrido y las relaciones entre las imágenes junto a las otras, predominando la visión de conjunto.

4.1. SELECCIÓN DE LAS IMÁGENES Y LOS MEDIOS

La selección de imágenes ha sido una manera de separar unas de otras desde que los seres humanos comenzaron a producirlas. Ya sea bien por desechar unas ideas de otras o por centrar la atención a una manera determinada de querer reproducir una imagen anterior. La selección siempre ha sido una constante para decidir sobre qué elementos se va a trabajar, por lo que es una necesidad del artista enfrentarse a estas decisiones.

Sin embargo, seleccionar también ha servido para escoger qué imágenes debían sobrevivir o incluso, qué partes en concreto. Un ejemplo de la manera de proceder durante la producción de este proyecto tiene vinculaciones con ciertos cuadros del s. XVIII. Se puede apreciar en este tipo de pinturas retratos de cámaras reales, casas de coleccionistas o incluso muestras expositivas en las que la masificación de cuadros colgados en sus paredes demuestra el poder de la relación entre unas piezas y otras. Ejemplos de piezas de esta índole pueden ser *The Tribuna of the Uffizi* (1777) de Johann Zoffany o *Roman Ruins and Sculpture* (1757) de Giovanni Paolo Pannini, en los que se puede observar cómo la selección y puesta en común beneficia una visión de conjunto.



Giovanni Paolo Pannini
Roman Ruins and Sculpture
Óleo sobre lienzo
172.1 x 233 cm
1757



Fotografías preparadas para su futura impresión para la pieza de este proyecto *Cartografía 2 (la imagen técnica)*.

Por lo tanto, la selección de imágenes debía acompañar, en cada caso concreto, una serie de elementos que se repitieran y favoreciesen esa visión de conjunto. Didi-Hubermann ha seguido este patrón para algunas de sus exposiciones como por ejemplos *Soulèvements* (2017) en las que a pesar de las diferencias de imágenes todas compartían un mismo tema común o en como en la muestra *Nouvelles Histories de Fantome* (2013) también de Didi-Huberman, en la que las imágenes proyectadas directamente en el suelo generaban una cartografía a gran escala que permitía observar las diferencias entre unas y otras.

Así pues, lo principal era arrancar con la selección de las ideas en las que formalizar las piezas para poder centrarse después en las imágenes a escoger. En primer lugar, se eligieron los medios, tal y como los entiende Hans Belting: "El concepto de medios, por su parte, solamente adquiere su significado verdadero cuando toma la palabra en el contexto de la imagen y el cuerpo"¹ Es por lo tanto, lo que nos ayuda a materializar las imágenes en un contexto físico para que podamos percibirlas.

Por ello, es relevante poder comprender cada medio y tratar de favorecer a la pieza escogiendo el medio más apropiado. Así pues, se establecieron una serie predominantemente fotográfica y tres piezas pictóricas. Por un lado la serie fotográfica, basada en las láminas de Aby Warburg de su *Atlas Mnmosyne*, buscaba reproducir cartografías que diesen muestra de ciertas temáticas en concreto. Estas temáticas estarían directamente relacionadas con mi entorno más cercano como es la memética, los videojuegos o los atlas sobre fauna y flora, mientras que por otro lado, también generar una serie de cartografías que describiesen otros medios sobre los que se construye el pensamiento visual como puede ser la pintura, el dibujo o la imagen técnica. Por lo tanto, la selección de imágenes, una vez escogidas las diferentes temáticas, se rigió por la pauta de cada concepto. La búsqueda, basada en la apropiación, se centró en encontrar elementos similares o que compartiesen un campo semántico en concreto para obtener como resultado final una visión de conjunto.



Parte del archivo informático personal de las imágenes con las que se realizó la pieza *Cartografía 3 (una historia de la pintura)*.

Por otro lado, en las pinturas se tuvo que realizar un proceso más depurado y selectivo de las imágenes. En este caso en particular, se escogió centrar la pintura en conceptos como la memoria, escogiendo como referente la película *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, el cuerpo, seleccionando una fotografía del fotógrafo Darren Black de la *drag queen* Violet Chacki y sobre el retrato, que en este particular fueron los retratos de algunos de los referentes teóricos del marco en el que se respalda este proyecto, generando en este caso una pieza pictórica que simulara ser una cartografía.

4.2. LA CARTOGRAFÍA COMO PIEZA ARTÍSTICA: PROCESO DE DESARROLLO

Aunque en todo momento se realizó la producción de las piezas al mismo tiempo, en primer lugar se comenzará con el proceso de producción de las cartografías de fotografías en primer lugar. Como se ha mencionado anteriormente, las piezas cartografías deben mucho a la herencia del ámbito de estudio de los Estudios Visuales. Del mismo modo, es indudable que un referente clave que inspiró en principio estas piezas es el proyecto *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

La manera en la que Warburg reagrupaba y reorganizaba las imágenes en láminas fue decisivo a la hora de escoger realizar estas piezas. Colocaba los distintos documentos e imágenes en tabloncitos de madera recubiertos de tela negra para poder dar cuerpo a las relaciones que iban surgiendo según sus propias investigaciones, esto le permitía tener libertad para estar constantemente cambiando y observando los acontecimientos que se iban dando en cada nueva relación con respecto de una anterior. Por lo tanto, estas cartografías no eran más que un reflejo de su propio pensamiento, qué es esto último lo fundamental a la hora de escoger hacer una pieza similar a este formato.

Los profesores Cristina Tartas y Rafael Guridi describen las cartografías del siguiente modo: “La confrontación de imágenes en mesas de trabajo define cartografías propias, universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos”.¹ Esto nos puede recordar inmediatamente a proyectos artísticos como *Atlas* de Gerhard Richter en cuanto a la manera en las que organizaba las imágenes u otros ejemplos como podrían ser el libro de *Autobiography* de Sol LeWitt e incluso *Parabasis* de Simon Wachsmuth. Todos tienen el componente común de la forma de archivo y, más concretamente, del atlas. Sin embargo, lo que los convierte en cartografías es precisamente su capacidad de estudio sobre la propia obra. La Real Academia de la Lengua Española define a las cartografías entre otras cosas como “ciencia que estudia los mapas”, por lo que muchas de estas piezas artísticas están planteadas para generar mapas de conocimiento que ayuden al espectador a que por su propia cuenta pueda trazar su propio mapa mental y averiguar sobre el contenido que le plantea la obra. Así pues, la cartografía dentro de la práctica artística es uno de los medios más idóneos para plantear una pieza que establezca relaciones entre distintos elementos.

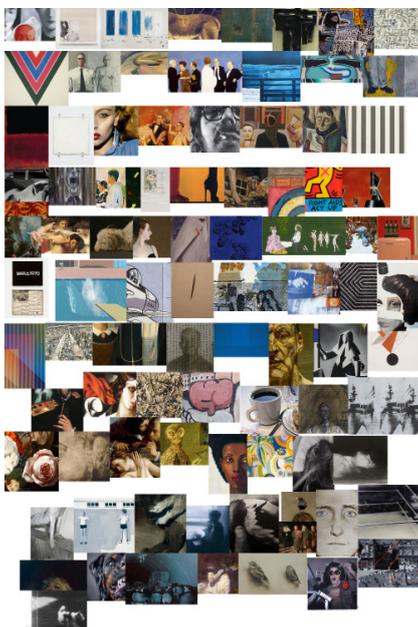


Autobiography, Sol LeWitt, 1980.
Instalación en la exposición *Sol LeWitt Between the Lines* en La Fondazione Carriero (Milán)



Instalación de *Parabasis* del artista Simon Wachsmuth en 2009

1 TARTAS, C; GURIDI, R. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el atlas mnemosyne*. p. 6



Fotografías preparadas para su impresión para *Cartografía 3 (una historia de la pintura)* de este proyecto.



Vista lateral de *Cartografía 3 (una historia de la pintura)* expuesta, pieza de este proyecto.

Por ello, la decisión de emplear la cartografía como formato era una solución coherente con la idea del proyecto. Por lo que el siguiente paso fue escoger qué temáticas serían las definitivas. Hubieron muchas opciones ya que toda imagen narra un relato qué poniendola en común junto a otra lo multiplica. Por lo que escoger era complicado, sobre todo por las necesidades económicas y físicas del proyecto. Finalmente, las temáticas se basaron en reflexionar a qué nivel ayudan a desarrollar el pensamiento, qué medios se emplean más a menudo o la cercanía con mi propio entorno. Esto se vió definido por seis cartografías echas en parejas de dos láminas que acogerían los siguientes temas: los atlas en los que se analizaban diferentes tipos de flora y fauna, la pintura en su propio desarrollo y experimentación a través de la historia, el dibujo como herramienta para diseñar y pensar, la imagen técnica como medio más contemporáneo de creación, en relación a este anterior emplear el desarrollo de videojuegos centrándose en los paisajes naturales y las paletas de color que emplean y por último la memética, que se centra en el estudio de los memes tan al día de la comunicación actual dentro de Internet.

Todas las láminas no perseguían un estudio exhaustivo de cada temática, sino presentar una ínfima parte de cada uno dándole valor a como las imágenes que forman las láminas dan información concreta sobre cada temática. Por lo tanto, el objetivo principal era que a través del conjunto uno valorara el cómo las piezas cartográficas informaban y describían distintos aspectos de cada contenido. El primer paso era la selección de imágenes para cada pieza. Esta parte fue mucho más ardua ya que requería de un tiempo ingente de búsqueda a través de distintos medios. Un pieza personal anterior a este proyecto, *Cartografía_1* (2018), se realizó de la misma manera, por lo que ya había una experiencia al proceso de producción de las cartografías. Cada cartografía, dependiendo del tamaño de las fotografías, constaba de un mínimo de setenta imágenes y hasta un máximo de ciento veinte aproximadamente. Una vez con la selección terminada, se ponían todas las fotografías en el programa de edición de imagen Adobe Photoshop para ajustarlas en láminas de cien por setenta centímetros para poder imprimirlas en un papel fotográfico mate que favoreciera la calidad de las imágenes una vez impresas.



Detalle de *Cartografía 5 (el dibujo)*, pieza de la serie *Cartografías* de este proyecto



Detalle de *Cartografía 2 (la imagen técnica)*, pieza de la serie *Cartografías* de este proyecto

El hecho de que estas cartografías fueran todas de fotografía era básicamente porque la fotografía brinda la forma en la que normalmente se suelen hacer este tipo de proyectos. La fotografía posee una estética que se aproxima al documento y eso ayuda a ver las imágenes, en este caso, para poder dialogar entre ellas y tratar de trazar mapas subjetivos según cada espectador. Sin embargo, la pieza de *Cartografía 5 (el dibujo)* no estaba hecha exclusivamente de fotografías, sino que se incluían también varios dibujos personales que estuvieran realizados para analizar un aspecto de anatomía, de proporción, un estudio de facciones o incluso un recuerdo familiar. Todo, siempre, en relación a un dibujo que nos ayude a comprender otro aspecto en sí y no exclusivamente en la ejecución del dibujo propiamente.

Cuando todas las imágenes estuvieron impresas, se pasaba a un exhaustivo recorte a base de tijeras y cúter tratando de dejar las fotografías lo más ajustadas posibles a su tamaño geométrico particular, ya fuera cuadrado o rectangular. Una vez terminado con esta parte, se procedía a desplegar en parejas los soportes vacíos en los que se realizarían finalmente las cartografías. En este caso, los soportes son cartones pluma blancos de un tamaño de cien por setenta centímetros. Este tipo de soporte favorecía el transporte de las piezas pero a su vez le daba un aspecto sólido para las imágenes que se colocarían encima. Una vez con los soportes vacíos preparados se procedía lentamente a ir estableciendo relaciones entre las fotografías dependiendo de su tamaño o su tema. En un principio, se procedían con las más grandes primero para acabar con las pequeñas para que las superposiciones no taparan demasiado ninguna imagen en particular ya que no existía una jerarquía narrativa. Así pues, en cuanto a la colocación de las mismas, en una podría ser por las gamas cromáticas, otras por orden cronológico de su creación, otras por la similitud entre los medios que representaban o incluso por semejanza de elementos entre imágenes. Realmente el orden no era la prioridad, pero sí ayuda al espectador a establecer una especie de ruta principal con la que poder comenzar a observar las imágenes, pero que cada uno pudiese llegar a establecer sus propias relaciones subjetivas e incluso entre cartografías de diferentes temáticas.

Por último, una vez estuvieron todas las fotografías colocadas en cada soporte, se colocaron papeles vegetales, acetatos, cinta adhesivas negras, blancas o rojas junto a algunos *post-its* para remarcar un trabajo de capas y, a su vez, generar una similitud con los paneles de estudio en el que se unen las imágenes con los apuntes personales que enlazan dichos elementos, como se pueden observar por ejemplo en algunos paneles policiales o en pizarras de estudio en ámbitos de investigación.

4.3. PENSAR CON LA PINTURA: DE LA IMAGEN A LA MATERIA PICTÓRICA

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, la pintura es una parte importante del proceso de desarrollo del proyecto. Pero, ¿Hace falta pintar una fotografía? ¿Es necesario incluir la pintura de un modo más tradicional al proyecto?

Desde la invención de la cámara fotográfica la pintura ha sido puesta en jaque en cuanto a su capacidad de representación, por ello se llegó al empleo de la pintura para representar lo que no era visible, tanto desde la figuración como desde la abstracción. Por lo que, emplear la fotografía para pintar puede parecer redundante a primera vista. El hecho de usar la fotografía como modelo nos ayuda a mantener el detalle y se puede volver a ellas las veces que uno necesite. A pesar de todo ello, pintar una fotografía en muchas ocasiones escapa simplemente a su uso como mero referente para la pintura. No es una cuestión del modelo, sino del contenido. Muchos pintores del siglo XX se han enfrentado a la cuestión de la representación fotográfica desde la pintura, en muchos casos por la nueva realidad que aporta la materia pictórica.

Por lo tanto, es una cuestión del contenido por lo que el artista realice dicha traducción a la pintura. Puede ser una cuestión de recuperar cierta imagen o dotarle de una vida que algunos opinan que la fotografía le sesga. Ciertamente es que la materia pictórica dota a las imágenes de un registro totalmente diferente ofreciendo una recepción distinta que si se viese la misma imagen en otro medio. La pintura le otorga un nivel de estratigrama matérico que transporta las imágenes a otra atmósfera diferente. Así pues, compartiendo personalmente lo antes mencionado, en este caso en particular parte de la necesidad de realizar esa traducción pictórica de ciertas imágenes tiene que ver con su requerimiento de tiempo en su realización.

La producción pictórica requiere tiempo, requiere observación, mucho de ensayo y error hasta que uno se aproxima a un resultado. Es precisamente ese tiempo uno de los elementos que me hacen pintar ciertas imágenes. Ese tiempo que pasa al pintar la imagen te obliga a observarla muy detenidamente, es igual que el dibujo. Son herramientas que se emplean para dar cuerpo a un pensamiento, por lo que el hecho de pintar me ayuda a pasar tiempo con las imágenes sobre las que quiero reflexionar, tratando de aproximarme a ellas, aunque sea en principio desde un aspecto exclusivamente formal *a priori*. La familiaridad del pintor con las imágenes ayuda a la reflexión, ayuda al pensamiento.

Hallo,
Bild ?



Fotografía de referente y manipulada en digital para *Hallo, bild ?*



Detalle del texto pintado de *Hallo, bild ?*, pintura de esta producción pictórica

Retomando el desarrollo de las piezas en cuestión, se realizaron tres piezas pictóricas para este proyecto: *Hallo, Bild?*, *Marker (la memoria)* y *Ensayo de un(as) imagen(es)*. Estas tres piezas tendrían un contenido concreto e imitarían en parte a la forma de las cartografías fotográficas. Pero, para poder abarcar la descripción de manera coherente se irá explicando el proceso de cada una.

En primer lugar, la pieza más grande es *Hallo, bild?* que mide un metro con sesenta y dos centímetros de alto por noventa y dos de ancho. Es un óleo sobre tela montado en bastidor y se puede observar a una mujer vestida con un traje de látex cogiendo un teléfono, junto a esta figura en la parte superior izquierda se lee escrito en grande el propio título de la pieza. El punto de partida de esta pieza son dos ideas: por un lado la llamada, ya que normalmente se considera a las imágenes como algo visual cedido a la mirada exclusivamente, sin embargo W.T.J Mitchell en su libro *¿Qué quieren las imágenes?* las describe como si tuvieran la capacidad de la vida, como si fueran totalmente libres de existir entendiéndolo casi como entes orgánicos propios, por lo que me llamó la atención y decidí girar la visualidad por el sonido haciéndolo que si son como un ente orgánico ¿seríamos capaces de escucharlas? ¿Que podrían decir?. Mientras que por el otro lado, la figura no está escogida al azar. Esta pintura está basada en una sesión fotográfica a la *drag queen* Violet Chacki realizada por el fotógrafo Darren Black. La ambigüedad de género que las *drag queens* suelen manejar es una cuestión interesante sobre la imagen proyectada sobre nuestro cuerpo, tal y como insiste Hans Belting, pero también sobre los condicionamientos de género que socialmente se atribuyen. Por lo tanto, me resultó interesante plantearme esta imagen proyectada y las posibilidades de la misma.

En cuanto al desarrollo técnico, el proceso fue bastante clásico: se realizaron bocetos de la fotografía, tanto en montaje digital como en dibujo. Más adelante este dibujo se transfirió mediante proyector pintándolo con pintura muy diluida a la tela previamente imprimada con cola de conejo. A partir de aquí el proceso fue intuitivo ya que se fue cubriendo capa por capa toda la superficie mediante una escala de grises. El proceso fue estimulante y, como se menciona antes, reflexivo sobre la imagen que tenía delante y las inquietudes a las que me iba llevando. Por último, el texto fue realizado mediante reservas de cinta de arroz tras haber escogido la tipografía adecuada. Por lo tanto, el proceso sigue unas pautas más tradicionales que me permiten centrarme en mis intereses para con esa imagen.



Selección y composición de los fotogramas seleccionados de la película *Sans Soleil* para la pieza pictórica

Las referencias en este trabajo son importantes, ya que dan base sobre la que trabajar. Del mismo modo que la pieza pictórica de *Sekretärin* de Richter fue clave para la realización de *Hallo, bild?*, los fotogramas de la película *Sans Soleil* fueron imprescindibles para la ejecución de la segunda pieza titulada *Marker (la memoria)*.

Así pues, la pieza vinculada con *Sans Soleil* bebe directamente de los fotogramas escogidos para la pintura y colocados a modo de listado archivístico que diera una visión de conjunto sobre el cuaderno de bitácora que se narra con esas imágenes en la película. Es una pieza de setenta y tres por sesenta centímetros sobre soporte rígido en la que se empleó de nuevo una imprimación de cola de conejo. Sin embargo, en esta pieza se utilizó una gama cromática obtenida por una paleta restringida que solo constaba de blanco y negro junto a rojo, azul y amarillo.

El procedimiento es idéntico al de la pieza anterior, con una metodología clásica de pintura por capas. Se comienza abocentando la idea, en este caso en particular se fueron recopilando fotogramas de la película y se hicieron distintos montajes digitales hasta elegir el definitivo. Se compuso la imagen separando la pieza como en dos mitades: la parte izquierda llevaría la carga de imágenes y la de la derecha solo habría una sola imagen mucho más grande y con una frase que definiera la idea del cuadro. La frase en cuestión es: *We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten*. Esta es una frase de la película que da en el clavo con parte del mecanismo de la memoria poniendo el acento en cómo la memoria colectiva es capaz de reescribir la historia, un elemento de consenso institucional normalmente. Por lo tanto, es una concepción que nos hace reflexionar sobre los procesos vinculados con la memoria, es decir, un mismo recuerdo no se recuerda exactamente igual a lo largo de toda la vida, por lo tanto se reescribe. Esta reescritura es una posibilidad a tener en cuenta, ya que es una herramienta que nos permite reactivar siempre que sea necesario un relato para revisar los elementos que lo constituyeron. Un mecanismo que debería también ser tomado en cuenta en todos los procesos historiográficos para que en ningún momento sea exclusivamente un punto consensuado en una determinada época en la que estén reflejados todos los prejuicios de ese momento. Así pues, me parecía una frase idónea que resumía el punto de partida de esta pieza pictórica.



Detalle de *Marker (la memoria)*, pieza de esta producción pictórica



Aproximación compositiva digital para *Ensayo de una(s) imagen(es)* pieza de este proyecto



Dibujo base de la pieza izquierda de *Ensayo de una(s) imagen(es)* pieza de este proyecto

Por último, la pieza que falta por describir es *Ensayo de una(s) imagen(es)*. Esta pintura es un óleo sobre tela formado por dos bastidores de cien por setenta centímetros. Su título, que bebe directamente del título de la película *Histoire(s) du cinéma*, es un enlace que hago entre ambas, ya que en la pieza pictórica solo se retratan a varios de los autores empleados en el marco teórico, es decir, parte de los pensadores que a través de sus ensayos han tratado de aproximarse a la imagen y su capacidad para registrar y presentar información. Así pues, esta pieza es un modo de conectar ese mundo académico con mi propia práctica artística, reflexionando a través del retrato los contenidos de los escritos leídos.

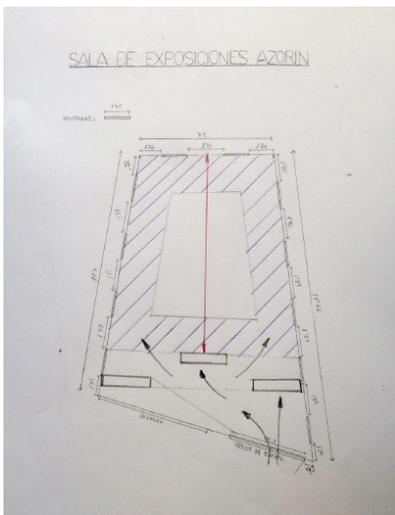
Al igual que las piezas anteriores, el procedimiento también es de una metodología tradicional. Es tela montada sobre bastidor, con una imprimación de cola de conejo y pintado con una paleta de grises a las que se le añadía cantidades variables de azul índigo. Se comenzaba con unos bocetos a lápiz y digitales para preconcebir la composición de la pieza para más adelante comenzar con el dibujo sobre la tela con carboncillo y pintura diluida. A partir de aquí, es un proceso lento de capas que se van superponiendo aproximándonos cada vez más a la forma definitiva de los retratos. En este caso, no era tan importante el realismo de la fotografía de la que se partía, sino una pintura con un carácter más intuitivo teniendo siempre en mente que la pintura en este caso sirve para reflexionar sobre las figuras representadas.

La composición de las figuras de nuevo recuerda a las cartografías, ya que cada retrato está enmarcado en un recuadro simulando ser un panel de fotografías. Este tipo de estrategia pictórica viene directamente de pinturas próximas al trampantojo como las de Lucy Mckenzie en las cuales simula a través de la pintura paneles de corcho en los que emparejan ciertos elementos que describen por ejemplo un estilo artístico o una época histórica. Por lo tanto, partiendo de este referente, se trata también de emplear la pintura como un marco en el que pintar las fotografías de referencia y simular un panel de estudio sobre las figuras escogidas para ello.

4.4. LA INSTALACIÓN EXPOSITIVA COMO PARTE DEL PROYECTO

Por último, toda la producción debía potenciarse con un marco instalativo que favoreciera una relación entre las mismas piezas y los posibles espectadores. Por lo que, fue necesario encontrar un ámbito expositivo que acogiera esta producción y mediante la instalación conseguir una coherencia formal y contextual de todo el proyecto.

Así pues, el primer paso fue buscar por Valencia salas expositivas que pudieran acoger la muestra pero que a su vez el propio emplazamiento, arquitectónicamente hablando, ayudara a la visión que se buscaba para el proyecto. Finalmente, la sala escogida fue la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal de Patraix en Valencia. Se procedió a su solicitud mediante la elaboración de un dossier artístico curricular junto a la idea expositiva que se quería realizar en la sala en cuestión, para poder entregarlo a Registro General en el Ayuntamiento de Valencia. Una vez aprobada la solicitud, se elaboró un plan de acción sobre los planos de la sala y se simuló un renderizado 3D que ayudara a visualizar el posible resultado definitivo. En cuanto a los bocetos y planos de la sala se realizaron varios dibujos de escala teniendo en cuenta las particularidades que presentaba la misma sala. Se hicieron bocetos y planos de varias posibles soluciones y se midieron mediante el dibujo las posibilidades reales de las piezas de este proyecto en la sala en cuestión. El proyecto no era *in situ*, pero sí debía tener en cuenta cuál sería la mejor manera de ser expuesto.



Boceto y estudio de un posible recorrido sobre el plano de la sala expositiva.



Foto de captura de la simulación virtual de la exposición en el programa SketchUp

Para aproximarse a la idea expositiva a parte de los bocetos también se utilizó el programa informático de *SketchUp* para poder visualizar de una manera espacial lo que se estaba resolviendo en los bocetos y planos. Se simuló la sala expositiva a escala en el programa y se plantearon varias versiones de la muestra hasta dar con la visión que más se aproximaba al resultado esperado. Una vez conseguido esto se simularon las piezas sobre los emplazamientos en los que irían expuestas y se documentó mediante capturas fotográficas del programa. Con esta perspectiva, se podía estudiar con mayor detenimiento qué tipo de recorrido se buscaba trazar entre las piezas, cómo iban a ser vistas o qué estrategias favorecían a la idea principal de la exposición. Debido a que el motivo de la muestra era enseñar diferentes facetas de las imágenes y su poder para dar una información, era importante que se mantuviera en todo momento una visión de conjunto como ya se ha explicado anteriormente. Por lo que, era primordial generar un espacio que invitara al estudio y la reflexión según uno iba observando cada pieza e incluso que las pudiese comparar en cualquier momento.



Primer día de montaje de la exposición, durante el mes de mayo

El haber planteado la idea expositiva junto a estudios de plano y renderizados 3D ayudó a agilizar el proceso de montaje una vez llegaron las fechas acordada. Durante todo momento, hubo un contacto previo al montaje con la directora de la sala y brindó toda la ayuda que estaba a su alcance. La sala en cuestión es una sala casi rectangular a pesar de una inclinación en su lado derecho desde la entrada con una altura de dos metros con cincuenta y dos centímetros desde el suelo a los rieles en los que irían los ganchos para el montaje de las piezas, cuenta también con un circuito de focos que iluminan por igual todas las paredes de la sala. Junto a esto, la sala dispone también de tres paredes móviles de dos metros de alto por dos metros y sesenta centímetros de ancho, por lo que se convirtieron necesariamente en parte del montaje expositivo.

Con todos estos elementos y una vez en fechas de montaje, se comenzó con el mismo. En un primer momento se limpió la sala y se colocaron las paredes. Estas se decidió ponerlas a modo de entrada para no hacer la exposición tan visible desde la puerta de la sala, de este modo quedaría semioculta detrás de ellas a modo de velo, por lo que al cruzarlas el espectador se vería con toda la sala diáfana sin ningún obstáculo que le permitiese poder ver en todo momento desde cualquier ángulo toda la sala. El siguiente paso fue obtener tres mesas que cedió la misma biblioteca. Una de ellas se destinaría a *catering* pero las otras dos serían para generar dos mesas en las que se expondrían bibliografía, apuntes, imágenes y algunos dibujos que hayan influido o formen parte del proceso del proyecto. La artista Gelen Jeleton en la serie de conferencias realizadas por el MACBA con el nombre de *La condició de contorn. Sobre l'arxiu i els seus límits*, mencionó que la bibliografía en su trabajo era muy importante, hasta el punto en que la bibliografía podía ser considerada como parte íntegra de la producción e incluso como si se tratase de una biografía de la propia artista. Por lo tanto, se adoptó esta idea y se expusieron en esas dos mesas que irían divididas en archivo y estudio de la imagen. Cada mesa estaría en un pared opuesta. Finalmente, se comprobó que tanto la colocación de las paredes y las mesas era la idónea para la idea del proyecto.



Segundo día de montaje de la exposición durante el mes de mayo, con todas las cartografías

El segundo día de montaje se trajeron las cartografías sobre cartón pluma. Con unos enganches específicos para el montaje de fotografías sobre cartón pluma que aseguraban una fuerte sujeción pero sin afectar al grosor del cartón pluma se colgaron de los cables de la propia sala en sus correspondientes rieles. La colocación de estas piezas se dispuso en dos series de tres piezas cada una, en una pared opuesta a la otra.



Cartel promocional de la exposición *Monstra_Astra*

Debido a la colocación de las paredes móviles que aseguraban dos entradas no jerarquizadas, el recorrido se podía comenzar desde el lado que se quisiese, por lo tanto las cartografías tampoco tenían una jerarquización dependiendo de su temática. El único punto a tener en cuenta a la hora de organizarlas fue que en una de las paredes se colocarían herramientas más tradicionales de pensamiento como el dibujo o la pintura y en la otra herramientas más vinculadas con el mundo digital o contemporáneo como la imagen técnica o los paisajes virtuales. Sin embargo, para no generar cierto ritmo no se expusieron a la misma altura, por lo que se fueron improvisando diferentes colocaciones y alturas para cada pareja de cartografías.

Al tercer día de montaje se colocaron todas las pinturas, que en este caso irían todas en el muro del fondo de la sala debido a su tamaño y menos *Ensayo de un(as) imagen(es)* que irían detrás de una de las paredes móviles del principio para conectar directamente los retratos con los libros numerándolos con cinta adhesiva, elemento que no tiene la pieza en sí fuera de la exposición.

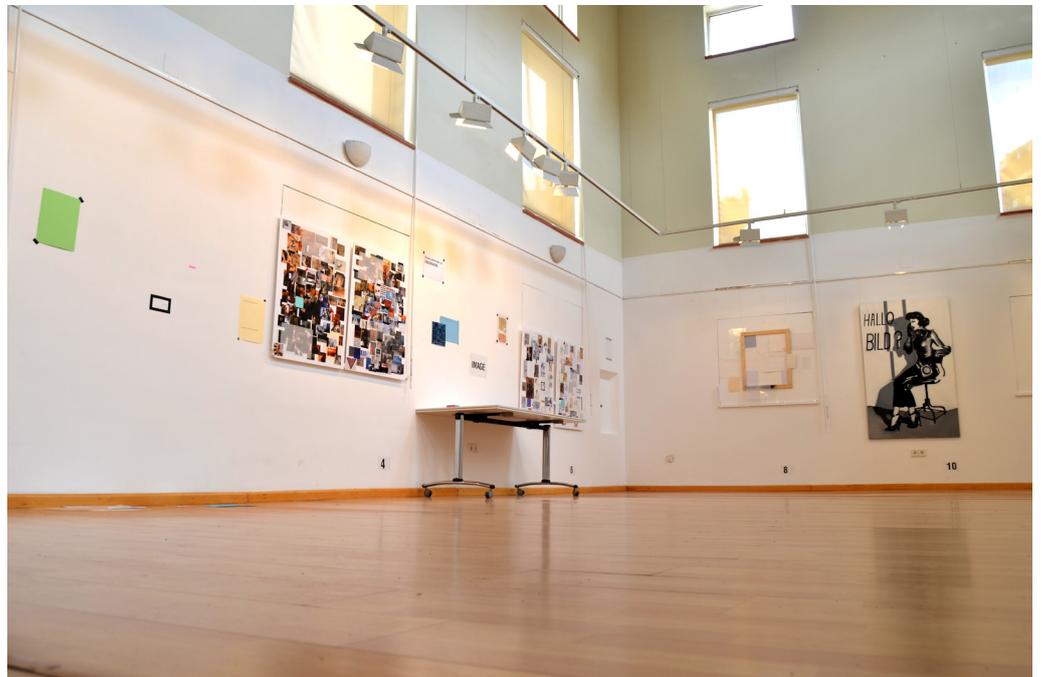
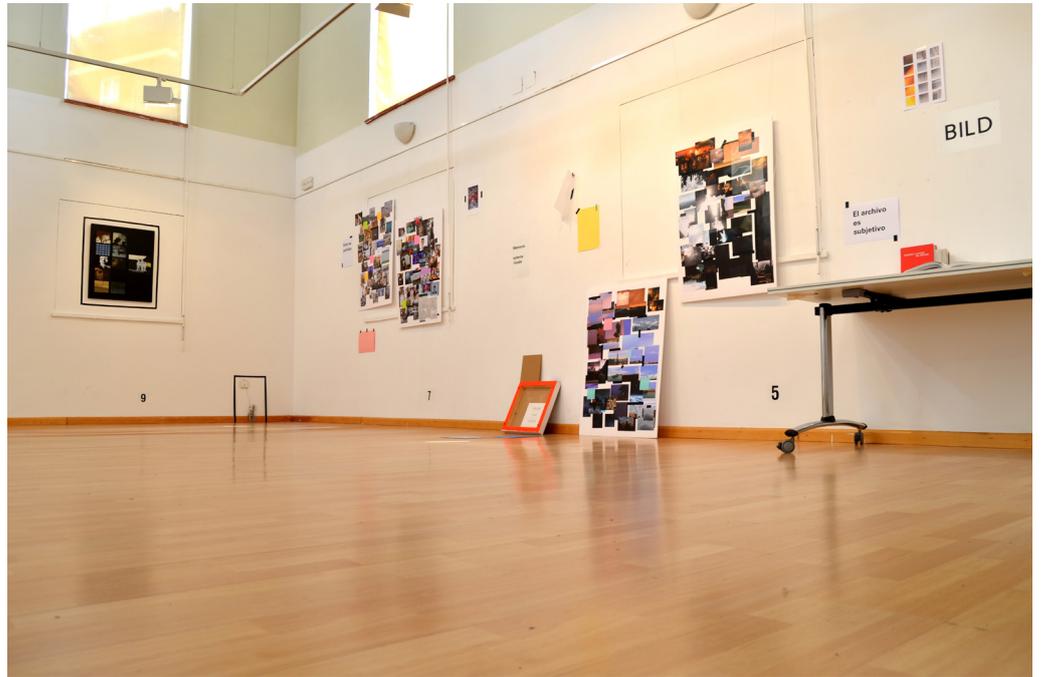
Para terminar, el último día de montaje, coincidiendo con la inauguración, se colocaron distintos mensajes y piezas anteriores en los espacios que quedaban vacíos entre las piezas. De este modo se generaba una conexión mayor entre ellas obligando a recorrerlo todo como un conjunto. Nada de esto último formaba parte de la producción del proyecto, pero su posterior instalación en la sala expositiva favoreció que se gestionaran estas estrategias expositivas que ayudaban a obtener la atmósfera deseada para el proyecto.



Vista de la exposición momentos antes de su inauguración

Finalmente, aunque en paralelo a todo lo anterior, se realizaron también tareas de promoción, nota de prensa y diseño gráfico en cuanto al cartel, el texto de sala, las invitaciones al evento o tarjetas de contacto con el artista. Debido a las peticiones de la directora de la sala, en vez de emplear vinilo para la colocación del texto, el título y varias frases preparadas para la sala se buscó la alternativa de imprimir en pegatina con fondo transparente el cual dió un buen resultado abaratando además los gastos de montaje. Junto a esto, también se empleó una cinta adhesiva especial por las dos caras para montar parte de las imágenes que iban directamente a la pared pero que respetaran la pintura una vez se desmontara la exposición.

*Vistas de la Exposición
Monstra_Astra*



5. CONCLUSIONES

Recapitulando y observando este proyecto de manera conjunta, creo que se han conseguido la mayoría de los objetivos propuestos para el mismo. Partiendo de la premisa general de que se mantuviera una coherencia formal y conceptual creo que se ha conseguido en la mayoría de los casos. Por lo tanto, estoy satisfecho con la resolución del trabajo.

Sin embargo, siendo más concretos, a pesar de la obtención de los objetivos propuestos, la mayoría se han alcanzado a distintos niveles. Así pues, los objetivos específicos vinculados con la multidisciplinariedad y el trabajo desde la fotografía si se han alcanzado plenamente ya que todo partía de la fotografía como herramienta principal de trabajo y, a su vez, en el resultado final se han empleado distintos medios de representación. A pesar de ello, la coherencia formal es algo que se ha quedado más indefinido en comparación al resto de objetivos, ya que las piezas han requerido más tiempo para su realización. Pero finalmente, considero que siempre se han tenido en cuenta tanto a los referentes teóricos como los artísticos, por lo que es lo que más me enorgullece de esta experiencia, el poder encontrar un contexto teórico-práctico en el que sentirme realizado.

De este modo, el principal objetivo personal a pesar de no haber sido desarrollado a lo largo de la memoria, ha sido poder encontrar un espacio de trabajo en el que poder encajar y sentir pasión por el mismo. Esta es una experiencia que considero que me ha situado frente a un contexto de producción que me interesa y que me relaciona con mi entorno.

Sin embargo, el proyecto ha tenido ciertas lagunas bajo mi criterio personal vinculadas con la ejecución de la producción en concreto. Debido a mi modo de trabajo, dependo de estar en constante contacto con las fuentes teóricas del proyecto, por lo que abarcarlo todo en su momento y mantenerse actualizado hace que la producción varíe. Por desgracia, la ejecución de las piezas habría excedido las fechas de entrega de este trabajo junto al resto de responsabilidades del grado y el resultado ha sido una producción que aún le falta tiempo.

Para ser más específicos, en primer lugar, las cartografías no han sido las más problemáticas en cuanto a su acabado, debido a la inmediatez que ofrece la fotografía. En este caso, debo decir que estoy bastante satisfecho con el resultado y su posible vinculación con algunos de los referentes que más respeto. A pesar de las críticas frente a esta forma de trabajar, personalmente estoy agradecido de haberlo hecho y, de este modo, poder valorar de primera mano las posibilidades de la cartografía dentro de la práctica artística.

En segundo lugar, la pintura es lo que más se ha visto afectado dentro de las fechas y el marco de este escrito. La pintura requiere tiempo, ya no solo por la física del secado por capas, sino también por los derroteros que puede ir tomando la pieza desde que se empieza hasta que se termina. Por lo tanto, las piezas pictóricas son las que más se han resentido de mi propia necesidad de incluirlas en el proyecto. No significa que no las continúe más adelante, pero a la hora de presentar este trabajo sí que han necesitado de más tiempo y atención en su realización.

Junto a la producción, la exposición ayudó a poder observar las piezas desde una perspectiva conjunta que favoreció comprender las posibilidades del proyecto. La instalación expositiva fue una gran experiencia que me puso en contacto directo con el mundo profesional desde un ámbito no universitario que, a su vez, benefició la comprensión completa del trabajo tal y como se estaba esbozando. Del mismo modo, se consiguió también la puesta en contacto del trabajo con agentes externos que también pudiesen dar su punto de vista y poder enriquecer así a la producción, pero sobre todo, a las posibilidades del mismo. Por lo tanto, esta parte ha sido fundamental para poder dar una conclusión más completa a este trabajo y valorar su futuro.

En cuanto a esta memoria escrita, ha sido un buen punto final del mismo, ya que he podido sintetizar de nuevo desde los referentes y el marco teórico, pasando por las influencias artísticas hasta llegar a la producción personal. De la misma manera que la exposición propició una panorámica del proyecto, esta memoria lo ha vuelto a hacer desde un marco escrito y académico. Por lo tanto, ha reforzado las ideas personales que había dentro de este trabajo, dándole una base sobre la que poder continuar y ampliar sus propias fronteras. Por otro lado, debido al formato de este escrito muchos referentes teóricos y plásticos se han tenido que quedar fuera como Harun Farocki, Troy Brauntuch, Razvan Boar, Marcel Van Eeden o Wilhelm Sasnal, entre otros. Muchas de estas influencias han formado parte del proyecto, pero no han podido ser reflejados en la memoria escrita. Del mismo modo, parte de las reflexiones que ha ido brindando la realización de esta producción artística tampoco han podido ser reflejadas con todo detalle en la memoria.

En conclusión, a nivel personal, considero que este trabajo se ha quedado bastante amplio en cuanto al concepto de la imagen como herramienta para el conocimiento debido a que precisamente es un asunto con muchos puntos de vista y distintas disciplinas que tratan de abarcarlo. Por lo que la producción se ha visto también dentro de esa ambigüedad. Aun así, precisamente este elemento me ha ayudado a vislumbrar las posibilidades que comienzan desde este trabajo y las que podrían llegar. Del mismo modo, esta producción me ha hecho ver mis propias inquietudes y hacia qué caminos me interesaría continuarlo. Cabe añadir que ha sido refrescante poder encontrar un hilo del que poder ir tirando hacia un futuro que abarque desde mis intereses conceptuales hasta los vinculados con los medios y su técnica. Por lo tanto, todo el proceso que ha abarcado desde las horas de lectura, los bocetos en papel, la planificación de las piezas, su tiempo de trabajo, todo el montaje de exposición y su síntesis en esta memoria me han resultado una experiencia completa en mi formación artística.

6. BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona etc. : Paidós, 1986.

AZNAR, Yayo; FERNÁNDEZ, Aurora; LÓPEZ, Jesús. *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid : ed. Ramón Areces, 2015

AZNAR, Yayo; CONSTANZA, Nieto; GARCÍA, Miguel Ángel. *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid : ed. Ramón Areces, 2011

BARRO, David. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. S.l.: Arte Contemporáneo y Energía AIE, D.L. 2009

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid : Katz, 2007.

BERGER John. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001

BLASCO Gallardón, Jorge. *Culturas de archivo = Archive cultures* : [Exposición]. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, D.L. 2002

BLASCO, Jorge; Estévez, Fernando; SANTA ANA, Mariano. *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia : s.n., D.L. 2010.

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen : imagen-materia, film, e-image*. Madrid : Akal, D.L. 2010.

BREA, José Luis. *Estudios visuales : la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid : Akal, D.L. 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo : una impresión freudiana*. Madrid. Trotta, D.L., 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : TF Editores, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [catálogo]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : TF Editores, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, D.L. 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A.. 2012.

FARGE, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia : Institució Alfons el Magnànim, 1991.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Pensar la imagen/Pensar con las imágenes*. Madrid: Delirio S.L., 2014

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización*. En: *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004*. Madrid, Ed. Complutense, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. México : Siglo XXI, 1970.

FRIEDEL, Helmut; WILMES, Ulrich. *Gerhard Richter, Atlas of the photographs collages and sketches*. New York. Distributed Art Publishers. 1997.

GARCÍA VARAS, Ana. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal S.L. 2011

GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid. Siruela. 2009

HERNÁNDEZ, Luis | COOK, Terry. *Combates por la memoria : archivística de la posmodernidad*. Salamanca: ACAL, D.L. 2007.

MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001

MARTÍN PRADA, Juan. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Ediciones Akal S.L., 2018

MC PHAIL FANGER, Elsie. *Desplazamientos de la imagen*. México : Siglo XXI, 2013.

MITCHELL, William J.T. *¿Qué quieren las imágenes?*. Bilbao. Sans Soleil Ediciones. 2017

MIRZOEFF, Nicholas. *Como ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona : Espasa Libros , S. L. U. 2016

WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madrid : Akal, D.L. 2010.

REVISTAS

GARCÍA VARAS, Ana. *Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento*. En: Paradigma: revista universitaria de cultura. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga: 2015, num 18, ISSN: 1885-7604.

GUASCH, Anna María. *Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión*. En: Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. Asociación Acción Paralela : 2003, num. 1, ISSN 1698-7470.

LATORRE IZQUIERDO, Jorge. *Los Estudios Visuales en la encrucijada. Justificaciones académicas de la deficiente formación estética imperante en las sociedades tecnológicamente desarrolladas*. En: Estudios sobre Educación. Navarra: Servicio Publicaciones de la Universidad de Navarra: 2008, num. 14, ISSN: 1578-7001

LUMBRERAS, María. *Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft*. En: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid: 2010, num 22, ISSN: 1130-5517

MC PHAIL FANGER, Elsie. *La imagen como objeto interdisciplinario*. En: Razón y palabra. ITESM Campus Estado de México: 2011, num 77, ISSN: 1605-4806.

TARTAS RUIZ, Cristina; GURIDI GARCÍA, Rafael. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. En: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013, num 21, ISSN: 1133-6137.

7. ANEXO DE IMÁGENES

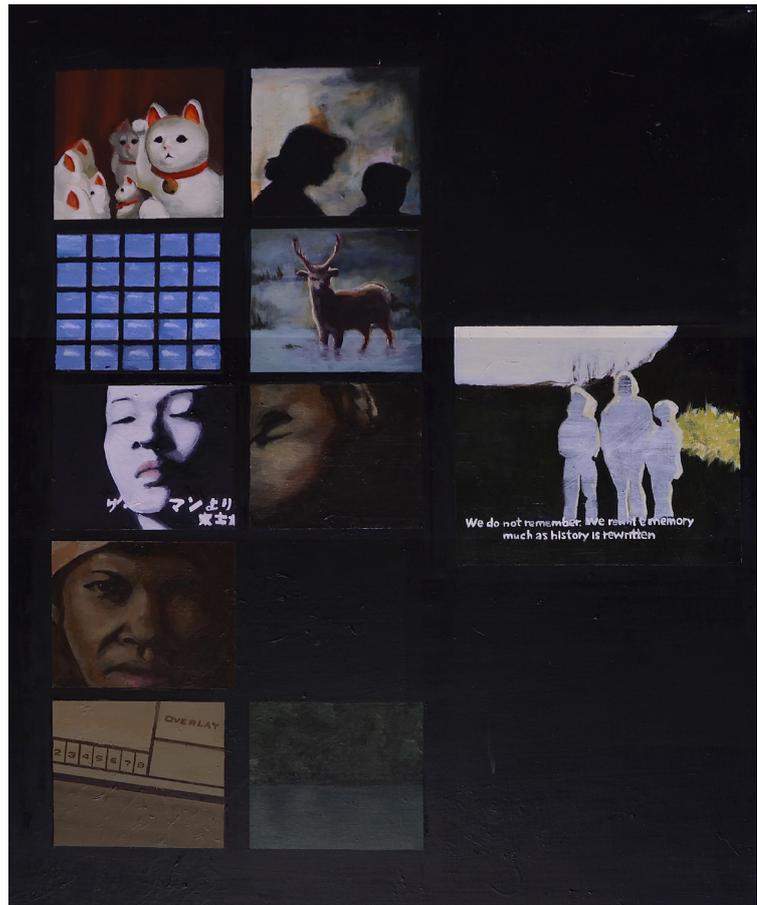
Sergio Martínez Martín
Hallo, Bild ?
Óleo sobre tela
162x92cm
2018



Fragmentos detalle
Hallo, Bild ?
Óleo sobre tela
162x92cm
2018



Sergio Martínez Martín
Marker (la memoria)
 Óleo sobre soporte rígido
 73x60cm
 2018



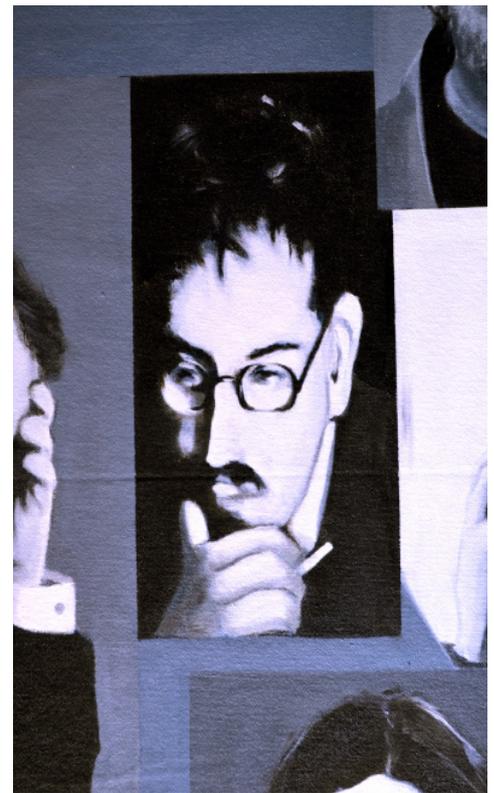
Fragmento detalle
Marker (la memoria)
 Óleo sobre soporte rígido
 73x60cm
 2018



Sergio Martínez Martín
Ensayo sobre una(s) imagen(es)
 Óleo sobre tela
 100x140cm
 2018



Fragmentos detalle
Ensayo sobre una(s) imagen(es)
 Óleo sobre tela
 100x140cm
 2018



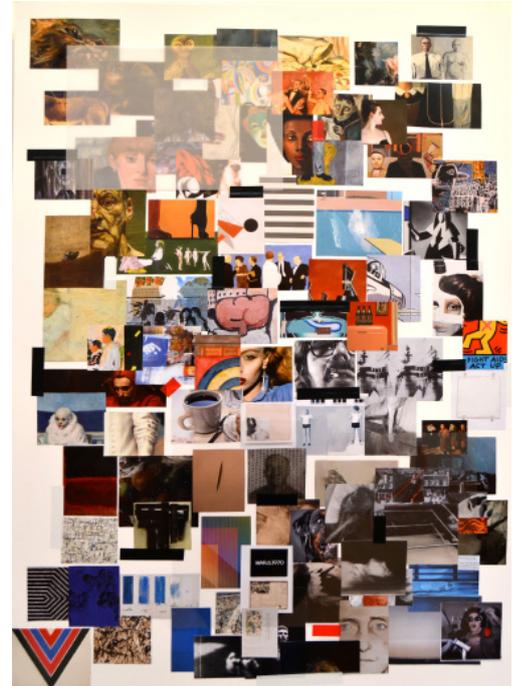
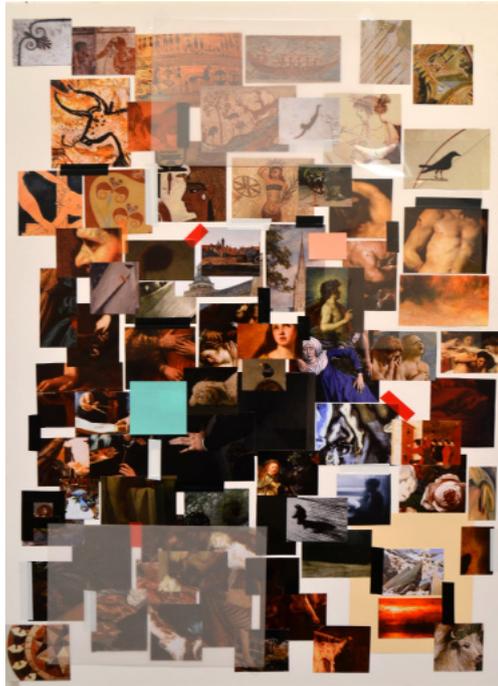
Sergio Martínez Martín
Cartografía 1 (flora y fauna)
 Fotografía digital sobre cartón
 pluma
 100x140cm
 2018



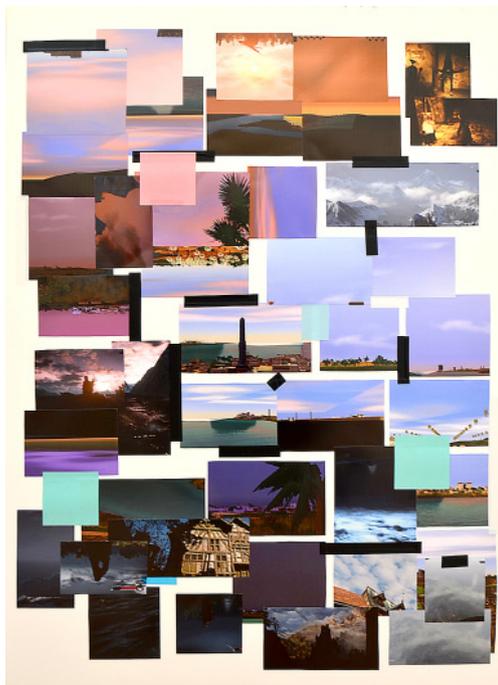
Sergio Martínez Martín
Cartografía 2 (la imagen técnica)
 Fotografía digital sobre cartón
 pluma
 100x140cm
 2018



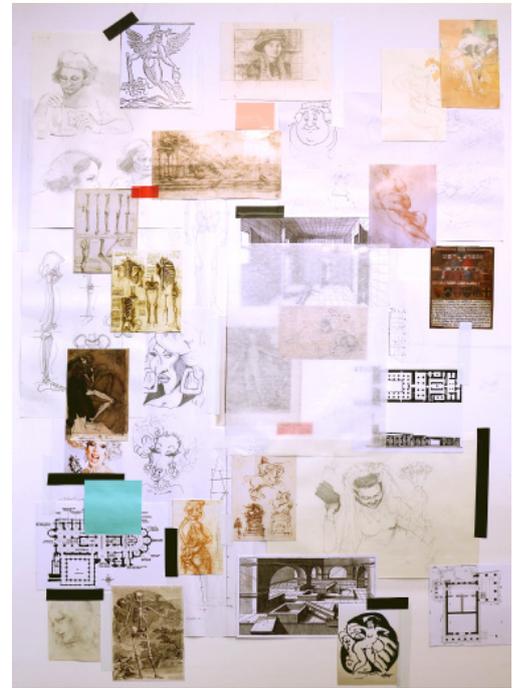
Sergio Martínez Martín
Cartografía 3 (una historia de la pintura)
 Fotografía digital sobre cartón
 pluma
 100x140cm
 2018



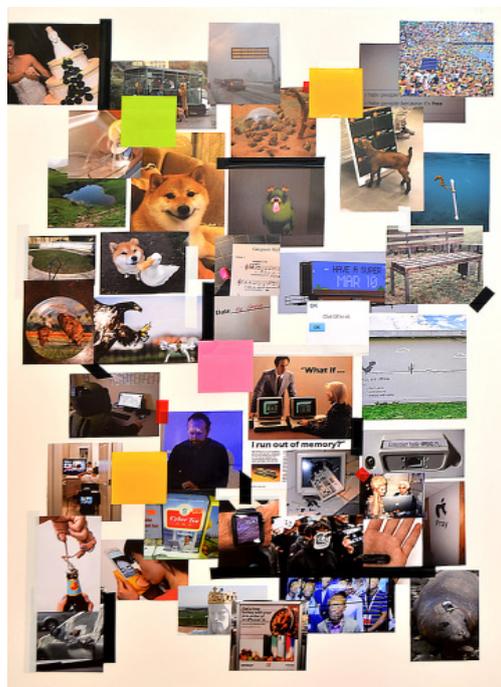
Sergio Martínez Martín
Cartografía 4 (geografías virtuales)
 Fotografía digital sobre cartón
 pluma
 100x140cm
 2018



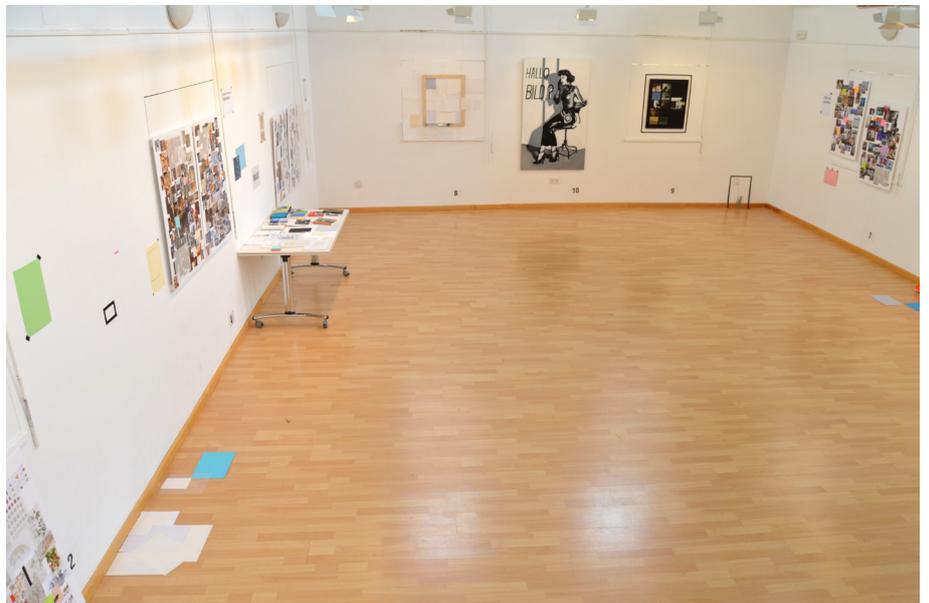
Sergio Martínez Martín
Cartografía 5 (el dibujo)
 Fotografía digital y dibujo sobre
 cartón pluma
 100x140cm
 2018



Sergio Martínez Martín
Cartografía 6 (la memética)
 Fotografía digital sobre cartón
 pluma
 100x140cm
 2018



*Vistas de la Exposición
Monstra_Astra*



Vistas de la Exposición
Monstra_Astra



*Vistas de la Exposición
Monstra_Astra*



*Vistas de la Exposición
Monstra_Astra*



Enlace al catálogo digital de Monstra_Astra:

https://issuu.com/serge_martin/docs/catalogo_monstraastra2

Enlace al vídeo promocional de Monstra_Astra:

<https://vimeo.com/275522071>