

TFG

LOST IN TIME

PROYECTO DE VIDEOINSTALACIÓN

Presentado por Stefana Magdalena Tirle

Tutora: Pepa López Poquet

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Lost in time, es el título del presente *Trabajo de Fin de Grado*, un proyecto videoinstalativo generado a partir de una historia personal basada en la figura de mi abuelo que padece de Alzheimer, en una fase avanzada de la pérdida de la memoria y del propio habla. En base a esto, planteamos la realización de una serie de obras videográficas y fílmicas que exploran la degradación de la identidad y la memoria.

PALABRAS CLAVE

VIDEOINSTALACIÓN, MEMORIA, IDENTIDAD, TIEMPO, PERDIDA, RECUERDO.

ABSTRACT

Lost in time, is the title of the present *Final Degree Project*, a video installation project based on a personal story involving the figure of my grandfather, who is an Alzheimer's patient in an advanced stage of the disease, with most of his memory lost and being unable to speak. Based on this situation, we propose conducting a series of videographic and filmic pieces which explore the degradation of the identity and memory.

KEY WORDS

VIDEOINSTALLATION, MEMORY, IDENTITY, TIME, LOST, MEMENTO.

En memoria de Ioan Mare.

Si recuerdo quién fui, otro me veo,
y el pasado se hace presente en el recuerdo.
Quien fui es alguien que amo
aunque solamente en sueños.

Y la tristeza que me aflige la mente
No es por mí ni por el pasado visto,
Sino por quien habito
tras los ojos ciegos.

Nada, salvo el instante, me conoce.
Mi propio recuerdo es nada, y siento
que quien soy y quien fui
son sueños diferentes.

Odes de Ricardo Reis.
Fernando Pessoa, 1930.

ÍNDICE

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

1.INTRODUCCIÓN.....	5
2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
3.CUERPO DE LA MEMORIA.....	7
3.1.REFERENTES CONCEPTUALES.....	7
3.1.1. <i>Marc Augé</i>	7
3.1.2. <i>Chris Marker</i>	8
3.1.3. <i>Jacques Lacan</i>	9
3.1.4. <i>Henri Bergson y Paul Ricoeur</i>	10
3.2.REFERENTES FORMALES.....	11
3.2.1. <i>Greg Sand</i>	11
3.2.2. <i>Bill Viola</i>	13
3.2.3. <i>William Utermohlen</i>	14
4.PROYECTO DE VIDEOINSTALACIÓN <i>LOST IN TIME</i>.....	15
4.1.CONCEPTOS Y PRÁCTICA ARTÍSTICA	15
4.2.MOTIVACIÓN	17
4.3.TRABAJOS PREVIOS.....	17
4.4.MATERIALIZACIÓN DE <i>LOST IN TIME</i>.....	22
4.4.1. <i>Mental landscape</i>	25
4.4.2. <i>Conversation piece</i>	28
4.4.3. <i>Ray of light</i>	32
5.CONCLUSIÓN.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	42
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	44

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto se titula *Lost in time* y surgió a partir de una historia personal basada en la figura de mi abuelo que padece de Alzheimer, manifestando una progresiva pérdida de memoria. En base a esto, he querido plantear la realización de una serie de piezas audiovisuales en las que se ha tratado de explorar la capacidad de las imágenes para retener o reflejar la memoria. A partir de un proceso de búsqueda de información acerca de la memoria, el olvido y la importancia de los recuerdos, como creadores y sustentadores de la identidad personal, se crearon esta serie de propuestas atendiendo a los conceptos de álbum de familia y retrato. Con ellas se ha pretendido realizar un homenaje a la memoria de mi abuelo, a la vez que tratar de hacer visibles las enfermedades relacionadas con el Alzheimer y los devastadores efectos derivados de la pérdida de memoria y el consecuente quebrantamiento de la identidad.

Comenzamos este documento exponiendo algunos autores y artistas que tratan los conceptos sobre la memoria y cómo pueden llegar a quebrantar la identidad personal distintas enfermedades relacionadas con la pérdida de esta. Hablamos sobre las obras que nos han servido como referentes, para desarrollar el proyecto personal organizado en diversos apartados que estructuran sus diversas partes.

En primer lugar, mostramos los trabajos previos realizados en los años anteriores, los cuáles sientan las bases plásticas y conceptuales de este.

Continuamos explicando la motivación del proyecto.

Seguido, exponemos la materialización del proyecto y su desarrollo, explicando en diferentes apartados, tanto la parte conceptual como técnica de cada elemento que constituye la videoinstalación.

Finalizamos el documento exponiendo el resultado final, realizando un análisis y redactando las conclusiones extraídas de esta experiencia.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos generales del trabajo son dos:

Realizar una videoinstalación cuyo concepto parte y esta vinculado directamente a una historia familiar.

Investigar y visibilizar los problemas relacionados con la pérdida de memoria para aumentar la conciencia social.

Los objetivos específicos del trabajo se centran en:

Estudiar los conceptos memoria, recuerdo y olvido, y su relación en la en la formación y sustentación de la identidad personal a partir de los escritos de varios autores.

Analizar referentes artísticos que hayan trabajado con estos conceptos y técnicas.

Desarrollar un juicio crítico para adecuar el resultado final a la idea conceptual, realizando las pruebas y selección pertinentes.

Realizar un homenaje a mi abuelo, y a todas las personas que padecen de Alzheimer u otras enfermedades que producen la pérdida de la memoria.

Motivar la reflexión del espectador haciéndole participe de esta historia, que puede ser el reflejo de otras muchas.

La metodología empleada para desarrollar este proyecto ha girado entorno a un proceso clave de investigación conceptual y formal. De modo que se ha realizado una serie de apuntes sobre; las instalaciones, el video arte, las fotos de archivo y cuestiones sobre la temporalidad.

Los fundamentos principales de la parte conceptual están basados en los siguientes conceptos; identidad, memoria, olvido, recuerdos.

Formalmente el proyecto ha sido desarrollado atendiendo a una poética personal y experimental.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. REFERENTES CONCEPTUALES

Para la realización de este trabajo ha sido necesario el cuestionamiento inicial sobre el concepto de identidad y cómo intervienen los recuerdos en la formación y sustentación de esta. Partimos de una selección de textos y libros de autores que hablan de ello. A continuación expondré los conceptos de los que me he servido de autores como Marc Augé, Chris Marker, Jacques Lacan y Paul Ricoeur.

«Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro»¹

3.1.1. Marc Augé

Marc Augé (Poitiers - 1935) es un antropólogo francés especializado en etnología. Fue docente impartiendo clases en la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales de París.

En 1998 publicó su libro *Las formas del olvido*, en el cual habla de varios conceptos que resultaron interesantes para la propuesta de este proyecto. En la obra escribe lo siguiente: *“Formularé a continuación algunas palabras «enormes»: la palabra «olvido» en primer lugar, y aquellas que se le oponen aun estando relacionadas, como «memoria» y «recuerdo»; algunas otras, que son más bien armonizaciones, deformaciones o excrecencias de las primeras -como «perdón», «indiferencia» o «negligencia», en la línea del olvido, «remordimiento», «obsesión» o «rencor» en la línea de la memoria; y otras dos palabras más: «vida» y «muerte», que son las menos simples de todas por ser las más opuestas y más próximas que uno pueda concebir, porque no es posible utilizar una sin pensar en la otra y porque, incluso antes de que intentemos traducirlas a otras lenguas o encontrar un equivalente en otras culturas, nos confrontan, pese a la universalidad de lo designado, a la imposibilidad de decir la última palabra, de no poder pronunciar jamás la palabra final.”²*

El diccionario *Le Littré* define el olvido como «la pérdida del recuerdo». Esta definición es más sutil de lo que parece: lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos «puros y simples» tal y como han transcurrido en el momento, sino el recuerdo. Lo que realmente significa el recuerdo es una «impresión» que permanece en la memoria. La impresión se puede definir como el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos.

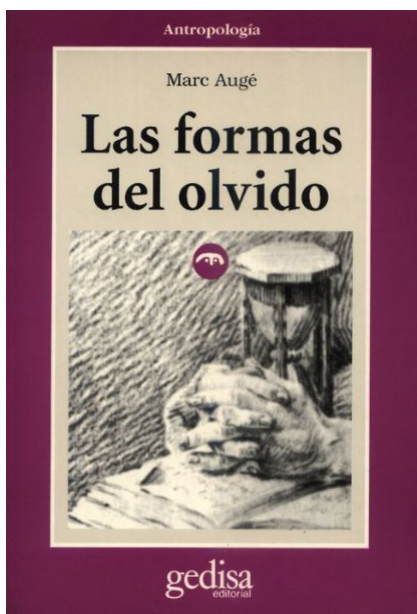


Fig. 1.
Portada de libro.
Marc Augé. *Las formas del olvido*, 1998.

¹ HUYSEN, A. *Monument and Memory in a Postmodern Age*, p. 37.

² AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. 1998.

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que lo que olvidamos es un acontecimiento ya tratado, un fragmento de materia resultado de la impresión que queda grabado en la memoria. Sin embargo, no recordamos todo. Hay recuerdos que deben eliminarse rápidamente para dejar paso a que otros se desarrollen. Es evidente que nuestra memoria quedaría «saturada» en algún momento si conservásemos todas las imágenes y recuerdos desde nuestra infancia. Lo interesante es que lo que queda de todo ello es el producto provocado por el olvido. Del mismo modo que una foto pierde su imagen con el paso del tiempo. El olvido es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de esta.

En su libro Marc Augé se pregunta por la calidad del recuerdo producido y dice; *“Los recuerdos de infancia se asemejan a recuerdos-imágenes: presencias fantasmagóricas que acechan, unas veces levemente y otras con más insistencia, la cotidianidad de nuestra existencia, paisajes o rostros desaparecidos que encontramos también a veces, fugitivamente, en nuestros sueños, detalles incongruentes, sorprendentes por su aparente insignificancia. Partir en busca del recuerdo más antiguo es una experiencia extraña y decepcionante, pues es extraño que nos conformemos con dejar que acudan las imágenes -con la ayuda de otro si es aún posible- sin intentar ponerles una fecha, situarlas, relacionarlas, en definitiva, convertirlas en un relato.”*¹

3.1.2. Chris Marker

*“Me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino más bien su reverso. No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia”*²

Chris Marker, (1921, Neuilly-sur-Seine - 2012, París), fue un escritor, fotógrafo y director de cine francés. Los ejes fundamentales de su obra son: la memoria, el tiempo y las imágenes, no exclusivamente como instrumento del recuerdo. La memoria en la obra de Marker, es una herramienta que posibilita la vida y construye imágenes a través del tiempo. Esta temática cubre todo el trabajo de Chris Marker, inclusive lo más experimental. Marker hizo mezclas difíciles de nombrar, ya que en su obra, poesía, narrativa y ensayo confluyen dentro de un solo recurso audiovisual. Me interesa el carácter experimental de su obra y los conceptos que trata.

La narración, estructurada como una sucesión de fotografías, remite a la fragmentación de los recuerdos acumulados en nuestra memoria, al devenir de un tiempo descompuesto que se recompone en las fronteras de la realidad y la irrealidad, a los breves y escasos instantes de felicidad conservados en nuestra mente, que se evaporan con el tiempo.



Fig. 2.
Fotograma.
Chris Marker. *Sans Soleil*, 1983.

1 AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. p. 13

2 MARKER, C. *Sans Soleil* 1983

Quiero trasladar esto, en cierta medida a mi proyecto, recomponer y descomponer imágenes, jugar con una narración fracturada, fragmentada y distorsionada a través del tiempo (el tiempo de la enfermedad y de la propia reproducción de los videos).

3.1.3. Jacques Lacan

Jacques Lacan, (1901 - 1981, París), fue medico psiquiatra y psicoanalista francés. Es bien conocido por sus aportes teóricos dentro del campo del psicoanálisis que están basados principalmente en la experiencia analítica y en la lectura de Freud, realizando un retorno a su propuesta sobre el inconsciente. Él mismo define sus aportes como un «retorno a Freud». Su estilo innovador generó gran controversia y fue un exponente fundamental de la corriente estructuralista. Su reformulación del psicoanálisis lo llevó a modificar muchas ideas dentro de la practica clínica y a proponer un complejo esquema de la constitución psíquica del hombre.

En sus escritos, desarrolla el concepto de *El estadio del espejo*¹, que designa una fase del desarrollo psicológico del niño en la cual se encuentra por primera vez capacitado para percibirse, o más exactamente, percibir su apariencia corporal completa en el espejo. De donde Lacan deduce: esa primera identificación ante el espejo es clave para la formación del yo, es literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones que le seguirán luego e irán constituyendo el yo del ser humano. En esta fase, de acuerdo a la teoría lacaniana, se desarrollaría el yo como instancia psíquica.

El estadio del espejo como formador de la función del yo, está descrito en el primero de sus *Écrits*, que es considerado uno de sus trabajos más importantes. La fase sería, según Lacan y en este momento temprano de su obra, universalmente perceptible en el desarrollo de todos los seres humanos, constituyendo para el autor un hito fundacional del yo y del sujeto. El espejo nos separa de nosotros mismos. Para poder reconocermé, debo separarme de mi mismo. Así, la identidad como noción puedo considerar que aparece.

Este concepto de la teoría lacaniana tiene gran importancia para el proyecto, en cuanto a que esta fuertemente ligada a una experiencia personal. Se trata de una anécdota que me incentivo a emprender el presente proyecto. Todo gira en torno a observar la figura de mi abuelo y los patrones que sigue cuando intenta buscar su reflejo en las ventanas y espejos alrededor de su casa. Esto ocurre habitualmente y es un hecho que me llevo a reflexionar y preguntarme por qué sucede esto, si en algún momento se reconoce y si es consciente de su identidad reflejada.

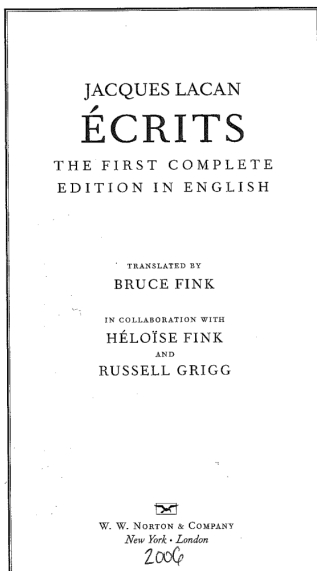


Fig. 3.
Escritos.
Jacques Lacan. *Écrits. The first complete edition in English.* 2006.

¹ LACAN, J. *El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos presenta en la experiencia analítica*, *Escritos*, p. 86-93.

3.1.4. Henri Bergson y Paul Ricoeur

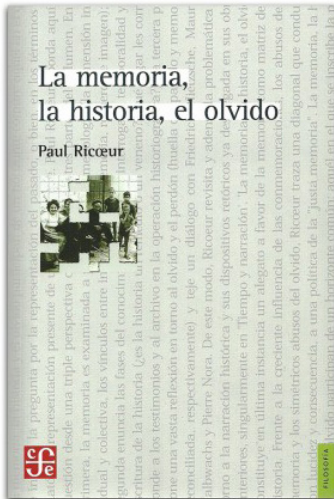


Fig. 4.
Portada de libro.
Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. 2008.

Henri Bergson, (1859 - 1941, París), filósofo francés que mantiene la concepción del tiempo como proceso. El tiempo tal y como la ciencia lo trata, es más bien espacio.

La fotografía y el cine son para Bergson ejemplos de la forma de producir el tiempo de la ciencia. Los instantes captados fotográficamente pueden ser entre sí todo lo más próximos posibles, pero siempre serán figuras en reposo. Estos estados en reposo mantienen una diferencia de configuración en el espacio y no en el tiempo.

El tiempo real es un tiempo paralizado rebajado por el intelecto a instantes paralizados. La consideración espacial del tiempo necesita del concepto de duración, ya que cuando algo cambia, en ese algo existe un substrato que permanece a través de los diferentes estados, pero no se puede decir que entre un estado y otro exista una duración. Esos estados son ajenos al tiempo, están en el espacio.

La duración real es para Bergson, todo aquello que jamás puede ser objeto, es decir, la conciencia misma, tal y como se nos revela antes de toda construcción científica.

En *Materia y memoria*, escrita en 1896 imaginaba en el acto de recordar como un cono invertido: en la base del cono puesta hacia arriba, la masa de recuerdos; abajo, en la punta, la llegada del recuerdo con la imagen aflorando en la superficie del presente vivo. Momento del reconocimiento del pasado en dichas imágenes.

Paul Ricoeur, (1913, Valence - 2005, Châtenay-Malabry), filósofo y antropólogo francés que adopta la propuesta de Bergson para ejemplificar su fenomenología de la memoria en *La memoria, la historia, el olvido*.

Ricoeur entiende que al haber un cumulo de recuerdos variados, diferentes y muchos de ellos complejos, existe la necesidad de un “*travail de mémoire et non devoir de mémoire*”¹. En consecuente, elabora un nuevo cono que se entenderá con la punta hacia abajo: arriba en la base estaría lo que Ricoeur llama la aporía inaugural de la memoria, la presencia de lo ausente y lo que ha pasado; bajando a lo largo del cono, todas las dificultades de la memoria impedida, manipulada, forzada; en la punta aflora el pequeño lugar del conocimiento histórico, el reconocimiento, único y precario testimonio de la fidelidad de la memoria.

¹ Traducido como el trabajo de la memoria y no como “deber” de la misma. El autor hace referencia a esto, ya que el deber atiende a un imperativo, que fácilmente –y se ha hecho– llega a manipular el ejercicio de la memoria.



Fig. 5.
Greg and. *Photo Booth*, 2008.
Print digital de found footage manipulado.
Dimensiones: 8" x 1.5" .

3.2. REFERENTES FORMALES

3.2.1. Greg Sand

Greg Sand es un artista contemporáneo graduado en fotografía por *Austin Peay State University* en 2008. Actualmente produce su obra en Clarksville, Tennessee, y realiza exhibiciones en Estados Unidos. En sus propias palabras nos dice; *"Mi trabajo es sobre la memoria, el paso del tiempo, la mortalidad y el papel de la fotografía en la conformación de nuestra experiencia de la pérdida. La fotografía tiene una capacidad única para capturar un momento fugaz que expone la temporalidad de la vida."*

En su trabajo llama la atención obras como *Remnants* (2011), una serie de fotografías en las que por medio de la combinación de tres fotografías de retrato (tomadas en varios momentos de la vida del sujeto), cortadas y entrelazadas como si se tratase de un tejido, el tejido de la memoria, que entrelaza recuerdos y vivencias mostrando la identidad del sujeto como la suma de la propia persona a lo largo del tiempo. Su obra tiene como objeto cuestionar la naturaleza y definición tradicional de la fotografía.



Fig. 6.
Greg Sand. *Remnants: Herbert*, 2011.
Print digital de found footage manipulado.

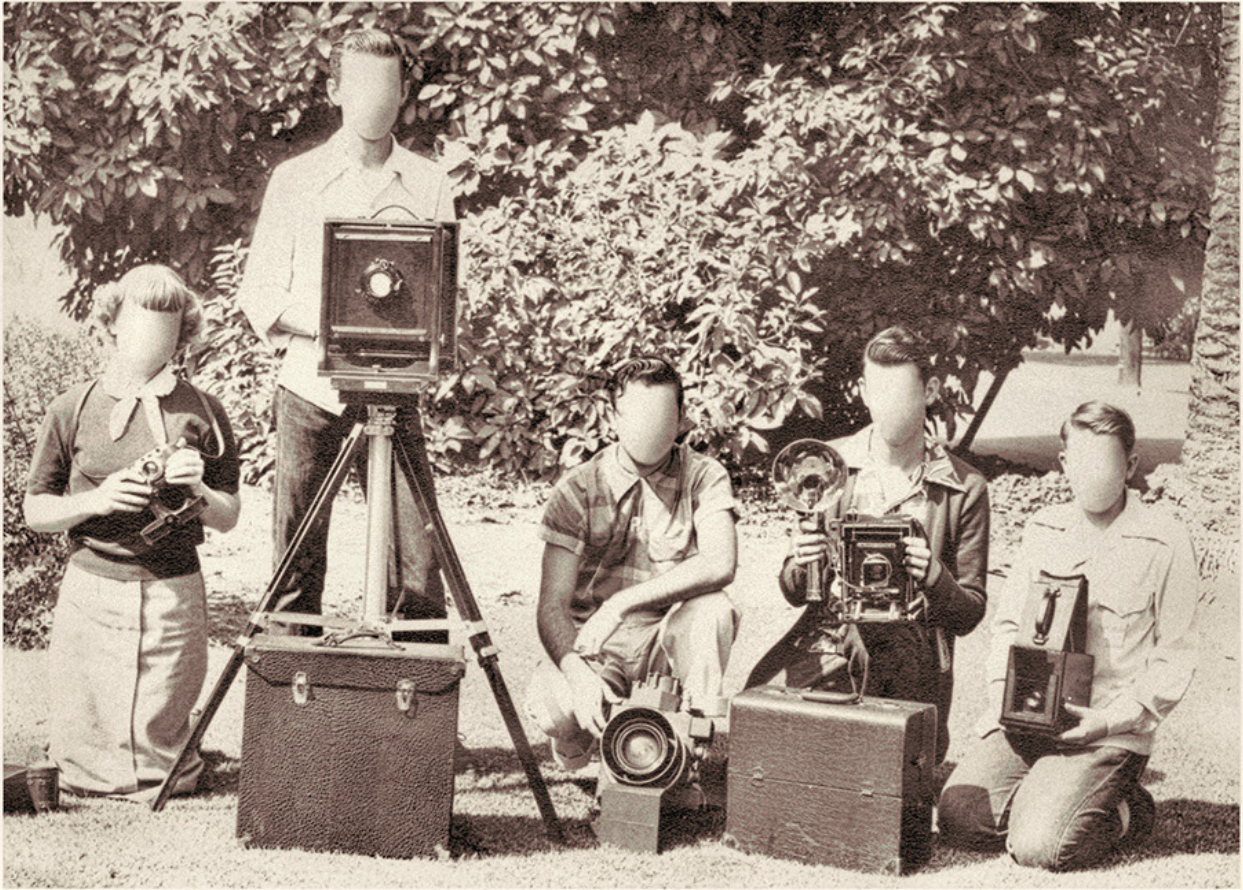


Fig. 7.
Greg Sand. *Snapshot: Camera club*, 2015.
Print digital de found footage manipulado.
Dimensiones: 3.5" x 4.75" .

En otra serie fotográfica llamada *Snapshot* (2008-2015) también utiliza la fotografía en relación con la memoria, el tiempo y la muerte. Presenta escenas familiares y cotidianas, excepto que los sujetos que aparecen en la fotografía han sido intervenidos. Estas escenas familiares son recuerdos de vidas que una vez fueron vivamente presentes.¹

¹ <https://gregsand.net/copy-of-once-removed-1>

3.2.2. Bill Viola

Bill Viola (Nueva York, 1951) actualmente es internacionalmente reconocido como una de las figuras más importantes en el campo del video arte. Su trabajo se distingue por su precisión y simplicidad directa mediante el uso de la tecnología. Viola sostiene que la experiencia humana está basada en una percepción global de imagen y sonido, por ello el tiempo y el sonido son factores clave en sus obras. Bajo la premisa de que el vídeo puede hacer visible lo invisible, concibe el medio como una herramienta para analizar los límites de la percepción y con ello aborda temas sobre la complejidad de la experiencia humana con una clara vocación experimental.



Fig. 8.
Bill Viola. *Heaven and Earth*, 1992.
Dimensiones de la galería: 2,9 x 4,9 x 5,5 m.
Reproducción en bucle.



Fig. 9. Detalle.
Bill Viola. *Heaven and Earth*, 1992.

En *Heaven and Earth* (1992), enfrenta cara a cara a dos extremos: su madre en el lecho de muerte, y a su hijo recién nacido. Dos monitores de televisores se miran entre sí sostenidos por dos columnas de madera, desde la distancia parecen dos pantallas en blanco y negro que lucen casi obsoletas o desfasadas, pero que al acercarse recuperan visiones de dos pasos trascendentales: el camino hacia la vida y la muerte, como dos variaciones solo superadas por esa mínima distancia entre ambos contextos. La mínima distancia entre ambas fases, esa delgada línea que traza lo humano de lo divino o trascendental, pero también esa imposibilidad de encuentro entre el que nace o vive, pero que en el fondo pertenecen a un mismo ciclo vital.

3.2.3. William Utermohlen

William Utermohlen (Filadelfia, 1933 - Londres, 2007). Estudió en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania y en la *Ruskin School of Art* en Oxford. En 1995, se le diagnosticó la enfermedad del Alzheimer.

Los signos de su enfermedad son evidentes en su trabajo. Sin embargo, el brote más fuerte de Alzheimer que recibió William es aún más perceptible en sus últimos trabajos realizados entre 1995 y el año 2000. En este periodo se muestra con claridad la evolución y el paso de los años a través de una serie de autorretratos. El miedo, la ira y la resignación se expresan mientras el artista lucha para preservar su conciencia artística contra el progreso gradual de la demencia y la pérdida progresiva de su capacidad de comunicación verbal.

Mediante sus autorretratos, el artista lucha por conservar su conciencia artística, y consciente o inconscientemente ilustra las devastadoras consecuencias del avance de la enfermedad. En ellos se evidencia el deterioro de sus capacidades artísticas, su pérdida de memoria, la deformación de sus rasgos, y como consecuencia de todo esto, por tanto, la pérdida de su identidad. He querido trasladar la idea de la pérdida de la identidad, mediante el deterioro y deformación de los rostros en mis videos. Utermohlen, con su obra, nos ha mostrado el modo en que el Alzheimer nos hace perdernos a nosotros mismos, y también como afrontar ese olvido desde el coraje de seguir siendo quienes somos.



Fig. 10.
William Utermohlen: Autorretratos, 1996-2000.
Evolución de sus autorretratos durante la enfermedad.

4. PROYECTO DE VIDEOINSTALACIÓN *LOST IN TIME*

4.1. CONCEPTOS Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

Lost in time es un proyecto videoinstalativo. Se ha optado por este medio artístico porque tiene un carácter especial, ya que la videoinstalación cobra vida meramente durante la duración de su exposición. Tras este periodo desaparece de la vista hasta la próxima ocasión que se presenta. Al contrario que las obras producidas en medios tradicionales, para poder acceder a una videoinstalación, esta debe estar completamente montada y con sus medios audiovisuales reproduciéndose. La forma en la que la videoinstalación es materializada puede cambiar de una exhibición a otra, ya que se adapta a las circunstancias espaciales y también, en muchos casos a otras tecnologías.

La videoinstalación *Lost in time*, es una reconstrucción de un paisaje mental fragmentado, como una arqueología de la memoria de mi abuelo. Del mismo modo en el que una videoinstalación cobra sentido cuando las piezas que la componen están montadas y en función, la memoria solo tiene sentido mientras mantiene la facultad de guardar los recuerdos y todo aquello que constituye y define al sujeto.

La videoinstalación, exige un receptor activo, que participe tanto física como psíquicamente en el proceso de reconocimiento cuando se encuentra en contacto con la obra. Sin este receptor, el trabajo artístico permanece inactivo. En este proyecto los elementos espaciales y temporales coinciden en niveles diferentes. El paso a través de la videoinstalación coloca al receptor en una situación en la que se enfrenta su propia individualidad con una imagen electrónica en movimiento.

Dado que el proyecto está compuesto de material en formato video, que es un medio artístico explícitamente basado en tiempo, en esta videoinstalación el receptor es quien define por sí mismo el tiempo de experiencia que quiere invertir en la obra artística. Así pues, el observador decidirá en que momento se sumerge en el caudal de imágenes, cuanto tiempo recibirá la información visual y cuando decidiría terminar la experiencia y dejar de transitar el espacio instalativo. Siendo ésta una obra con varias multiproyecciones y reproducción en bucle, la autonomía del receptor puede crear inseguridad, puesto que una comprensión completa es bastante difícil ya que puede verse interrumpida en cualquier momento por decisión propia del receptor u otros factores.

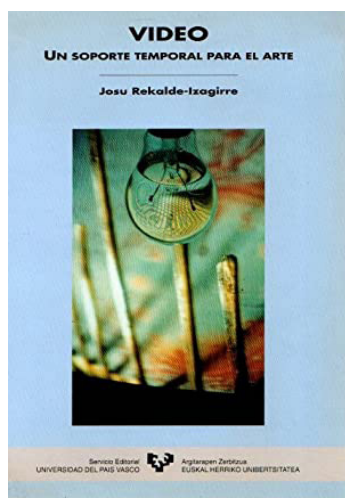


Fig. 11.
Portada de libro.
Josu Rekalde-Izagirre. *Video: Un soporte temporal para el Arte*, 1995.

“Entiendo el Video-Arte como un campo que utilizando los útiles teológicos actuales recoge de alguna forma toda una tradición de experimentar con la imagen móvil.”¹

Podemos definir el video arte como una disciplina artística que utiliza un soporte nuevo; la pantalla televisiva y como objeto nuevo; el televisor, pero que participa de la tradición artística anterior.

“A diferencia de otras formas artísticas, el arte video no se identifica con su material objetivo, es decir, con su propia maquinaria, más bien lo que hace con la manipulación de factores psicológicos y humanos que constituyen su sujeto -en sí- mucho antes que con la producción de imágenes.”²

La realidad en el arte tradicional es la que la mirada del espectador da a la obra, en cambio en el video, esta realidad se nos impone *“el mensaje se convierte en imagen y la representación en transmisión directa de los acontecimientos, en acciones, en informaciones, la obra a cambiado de código.”³* En la esfera del video arte podríamos incluir aquellas prácticas experimentales que independientemente de su función y exhibición, utilizan el video como material plástico.

Por otro lado, el concepto de temporalidad que se genera en el formato video se ha convertido en materia y punto constante de referencia conceptual, al igual que anteriormente lo ha sido para filósofos. La teoría, se comprueba mediante la práctica y ésta, a su vez, es analizada en una crítica teórica. Por ello, los referentes teóricos de este proyecto son en gran parte filosóficos. Además de los autores mencionados anteriormente, destacamos otros conceptos que resultan interesantes para la práctica artística en relación con el concepto de temporalidad.

En la concepción filosófica moderna, el tiempo es concebido como un fenómeno interno. Para filósofos como Kant, el tiempo no subsiste por sí mismo ni pertenece como determinación objetiva: *“El tiempo es la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismos y de nuestro estado interior”* El tiempo es para Kant el *“modo que tengo de representarme a mi mismo como objeto.”*

Nietzsche introduce desde la experiencia sensible un nuevo pensamiento: el eterno retorno. Para Nietzsche, ser es permanecer. Este permanecer pertenece a lo sensible mismo, al devenir. Por ello es preciso que el instante no sólo pase, sino que siempre retorne. No se puede hablar de un determinado instante dentro de un tiempo X y de otro instante dentro de otro instante X, sino del mismo instante que retorna. Entiende el tiempo como algo real e infinito, algo que siempre sigue pero que nunca empezó un devenir, sin no

1 REKALDE-IZAGIRRE J. *Video: Un soporte temporal para el Arte*, 1995.

2 D.BLOCH, 1983, p. 26.

3 D.BLOCH, 1983, p. 7.



que dura siempre. En Nietzsche los instantes se repiten, y entre uno y otro instante, el tiempo no pasa.

Estas dos interpretaciones de la temporalidad, como un estado interno y bucle infinito, se traslada al modo de representación empleado en la videoinstalación. Mediante dos videos reproduciéndose en un bucle constante y a su vez la representación del estado interno de mi abuelo, que se ve reflejado en el propio contenido.

4.2. MOTIVACIÓN

El proyecto comenzó el pasado verano de 2019, cuando visité a mi familia y celebrar el cincuenta aniversario del matrimonio de mis abuelos. Durante el mes que estuve de visita en mi país de origen, Rumanía, descubrí en una caja las fotos que he utilizado posteriormente para desarrollar el proyecto. Las fotos se encontraban en mal estado de conservación y me dio la impresión de que estaban abandonadas en aquella caja vieja, olvidadas en una habitación en la que solo había objetos y mobiliario que no se utiliza o que ya no sirve. Descubrir el estado de estas fotos y ver el estado avanzado de la enfermedad de mi abuelo, me conmovió. A partir de esto, decidí rescatar estas imágenes y realizar un proyecto en homenaje a mi abuelo, y a todos las personas que padecen de enfermedades que producen la pérdida de la memoria. Y también poder conservar los pocos recuerdos físicos que mi abuelo ya ha olvidado.

4.3. TRABAJOS PREVIOS

El proyecto *Lost in Time* es la culminación de un proceso de aprendizaje sobre distintos medios y técnicas que se han adquirido a lo largo del grado en Bellas Artes. Existen varios trabajos previos en los que se han explorado estas técnicas y conceptos, entre los que me gustaría señalar dos; *Ma tête* (2018) y *Poética de la vida* (2018).

Medios Audiovisuales y Procesos Fílmicos ha sido una asignatura esencial para el aprendizaje de nuevos medios de representación y la experimentación con distintas técnicas sobre película analógica fílmica, que actualmente tiene una base estética y experimental muy importante en mis obras. Los conceptos de la memoria y la degradación fueron explorados por primera vez en esta asignatura, en concreto en el ejercicio *Ma tête* (2018).

Fig. 12.
Stefana Magdalena Tirle: *Ma tête*, 2018.
Película filmada de 35mm intervenida.

Ma tête (2018) es un trabajo realizado a partir de una selección de fotogramas de película filmada (formato 35mm) sobre la que se ha intervenido con rasgado y experimentado con diferentes productos químicos. En los fotogramas de la secuencia fílmica seleccionada, aparece la imagen de un hombre sobre el cual se inscribe “C’est moi, listen to your ... AAA ma tête, tout est une farce ... Au revoir”. La escena se va degradando poco a poco a medida que la figura del individuo desaparece.



Fig. 13. Detalle.
Stefana Magdalena Tirle: *Ma tête*, 2018.
Película filmada de 35mm intervenida.



Fig. 14. Detalle.
Stefana Magdalena Tirle: *Ma tête*, 2018.
Película filmada de 35mm intervenida.

También la experimentación sobre el soporte fílmico se efectuó con instrumentos que provocaran calor, perforación e incisiones. Todo ello como técnicas que aplicadas sobre las características propias del propio soporte potencian la fragilidad y desaparición de la imagen, en este caso la imagen del individuo. Por lo tanto, se intuye que hubo una presencia anteriormente, una impresión perdida.



Fig. 15. Detalle.
Stefana Magdalena Tirle: *Sin título*, 2018.
Película filmada de 35mm intervenida.

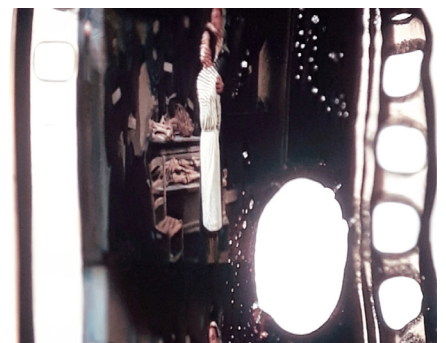


Fig. 16. Detalle.
Stefana Magdalena Tirle: *Sin título*, 2018.
Película filmada de 35mm intervenida.

Poética de la vida (2018) es una videoinstalación realizada en la asignatura *Videocreación*. Se trata de un trabajo íntimo y personal que gira en torno a mi persona y quiere mostrar la vulnerabilidad de las cosas, como la vida es un ciclo, como lo vivido son flashes que se quedan grabados en la mente y como las cosas empiezan y terminan para volver a empezar de nuevo. En los tres distintos videos que componen la instalación, encontramos varios simbolismos a través de objetos y acciones que se repiten, se detienen o pasan como flashes. Estos simbolizan; delicadeza, pureza, fugacidad, ciclos de vida y muerte, estados mentales (miedos, ansiedad, empoderamiento, superación...) entre otras cosas. Considero este trabajo como un predecesor al proyecto actual, ya que trata conceptos similares en una dimensión de enfermedad mental distinta.

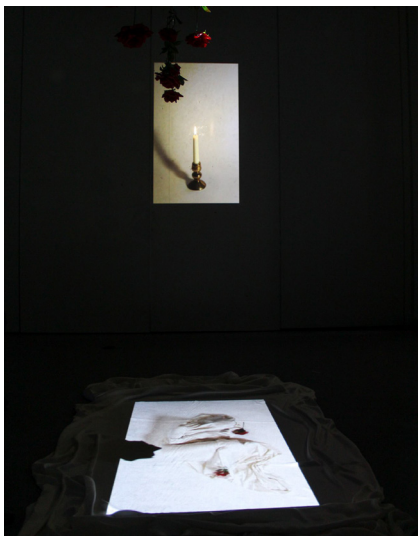


Fig. 17. Instalación.
Stefana Magdalena Tirle: *Poéticas de la vida*, 2018.



Fig. 18. Instalación.
Stefana Magdalena Tirle: *Poéticas de la vida*, 2018.

Fig. 19. Fotograma.
Stefana Magdalena Tirle: *Ciclos I*, 2018.
Duración: 03:03 min.
Reproducción en bucle.



La videoinstalación se compone de tres videos titulados; *Ciclos I*, *Ciclos II* y *Ciclos III*. El material audiovisual se ha trabajado con el programa de edición de videos *Adobe PremierPro*. *Ciclos I*, se presenta en forma de proyección cenital en el centro de la sala sobre una tela en el suelo. En cuanto a la edición de la imagen, he utilizado algunos ajuste de color manteniendo la imagen limpia y neutra.

La estructura del video en base a la linea de trabajo es bastante simple, seleccionando partes que me interesaban, ralentizando o bien aumentando la velocidad y retrocediendo el tiempo. El video contiene el audio principal que se reproducen en la sala, *Night Hills* de Livio Amato.

Ciclos II es la grabación de una vela consumiéndose a lo largo de diez horas grabando en intervalos de treinta minutos. Tras seleccionar un par de segundos de cada grabación se anidaron en una secuencia para manipular el tiempo. Como vemos en la linea de tiempo a lo largo del video hay un mayor contraste entre lo que dura cada clip de consumición/ reconstrucción. En la pista de audio se escucha llamas de fuego y el sonido del mechero encendiéndose. Al ser un sonido muy sutil no interfiere con la fuente de sonido del otro video.



Fig. 20. Fotograma.
Stefana Magdalena Tirle: *Ciclos II*, 2018.
Duración: 06:04 min.
Reproducción en bucle.

Fig. 21. Detalle.
Espacio de trabajo de *Ciclos II*, 2018.
Duración: 03:03 min.

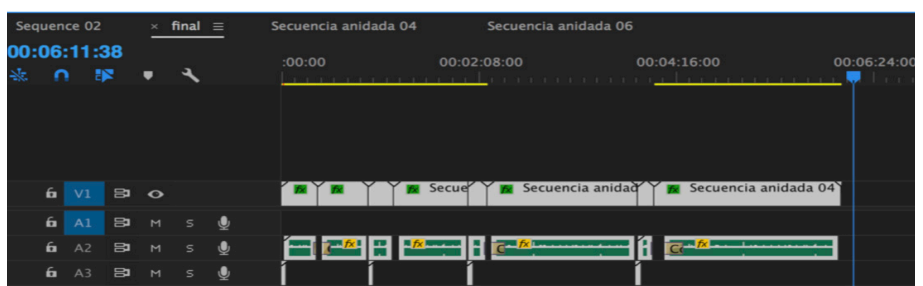




Fig. 22. Fotograma.
Stefana Magdalena Tirle: *Ciclos III*, 2018.
Duración: 01:48 min.
Reproducción en bucle.

Ciclos III se encuentra en la esquina derecha de la sala, frente a la puerta. Es el video que más trabajo de edición supuso. Consta de varios clips que se reproducen en bucle a modo de 'flashes'. Para la edición seleccioné las partes que me interesaban y cree un filtro en *Lumetri Color* para ajustar uniformemente los videos. También he empleado *Croma Key* para algunas escenas, mascarar para seleccionar las zonas que me interesaban fusionar con otras capas, distintos modos de fusión (aclamar, oscurecer color, sobreponeer...), *Stop Motion* para girar elementos, ajustes de opacidad y *Remapeo de tiempo* (ralentizando, acelerando y retrocediendo).

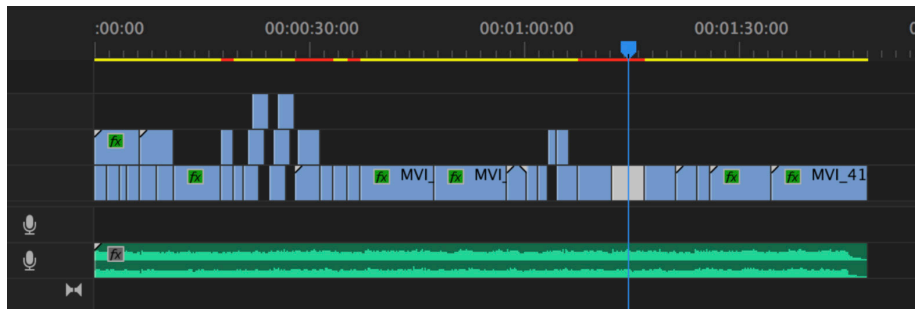


Fig. 23.
Detalle de línea de tiempo.

Este video también cuenta con una pista de audio, *Soft and nothing* del artista Fluid, que esta aislada del resto mediante el uso de auriculares conectados al televisor.

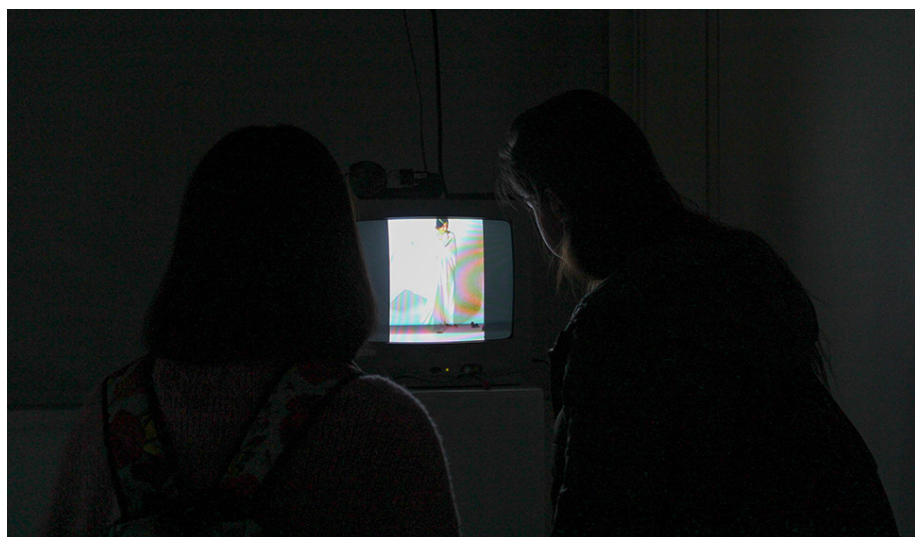


Fig. 24. Instalación.
Stefana Magdalena Tirle: *Poéticas de la vida*, 2018.

4.4. MATERIALIZACIÓN DE LOST IN TIME

La videoinstalación *Lost in time* esta compuesta por tres elementos;

- Un proyector de diapositivas (*Reflecta Classic*), que proyecta la serie *Ray of life* (2019), sobre una estructura metálica que sirve de armazon para sujetar la pantalla flexible. El proyector esta colocado sobre una peana y la estructura metálica se encuentra en el hueco de la sala.
- Un mini proyector *Qumi*, que proyecta el video *Mental Landscape* (2019), en la pared de la entrada. Este proyector, también se encuentra colocado sobre una peana.
- Dos televisores de tubo *JVC*, que componen la pieza *Conversation piece* (2019), que reproducen los videos *I look into your eyes so you may remember who you once were* (2019) y *Forgive me for forgetting you* (2019). Ambos se encuentran enfrentados en el suelo en el centro de la sala.

A la hora de materializar la instalación, seleccionar el equipo audiovisual y otros materiales necesarios, se ha tenido en cuenta el equipo disponible en la facultad. Además del equipo mencionado anteriormente, también se utilizó; dos reproductores para transmitir la señal digital con sus respectivos adaptadores para la televisión, una tela de poliéster (2x3 metros) como pantalla flexible, dos ladrones y el resto de cableado necesario.

La videoinstalación *Lost in time* cobra vida meramente durante la duración de su exposición. Además es importante recalcar que cobra sentido cuando las piezas que la componen están montadas y en función. Del mismo modo, exige un receptor activo, que participe tanto física como psíquicamente en el proceso de reconocimiento cuando transita por el espacio videoinstalativo. Sin este receptor, el trabajo artístico permanece inactivo.

La temporalidad es un aspecto muy importante y es el receptor quien define por sí mismo el tiempo de experiencia que quiere invertir en la obra artística. Este es un aspecto muy importante en la comprensión de la videoinstalación.

El entendimiento de estos distintos factores y el rol que tienen es determinante a la hora de elegir como exponer los elementos en el espacio. Ya que, esto pasa a formar parte de la experiencia que se ofrece al espectador en el recorrido por el espacio. El espacio también puede transformar el modo de exponer la obra. La forma en que la videoinstalación es materializada puede cambiar de una exhibición a otra, adaptándose a las circunstancias espaciales y también a otros medios tecnológicos.



Fig. 25. Proyector de diapositivas *Reflecta Classic*.

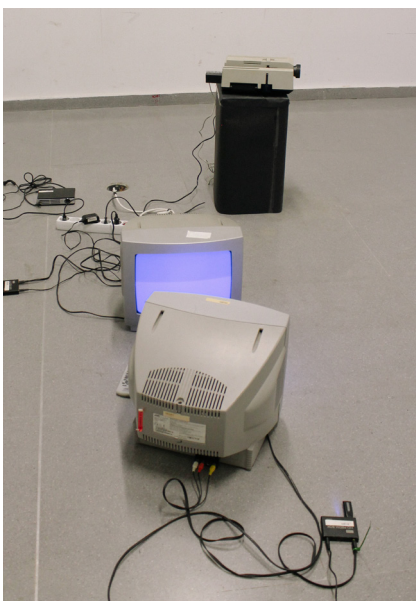
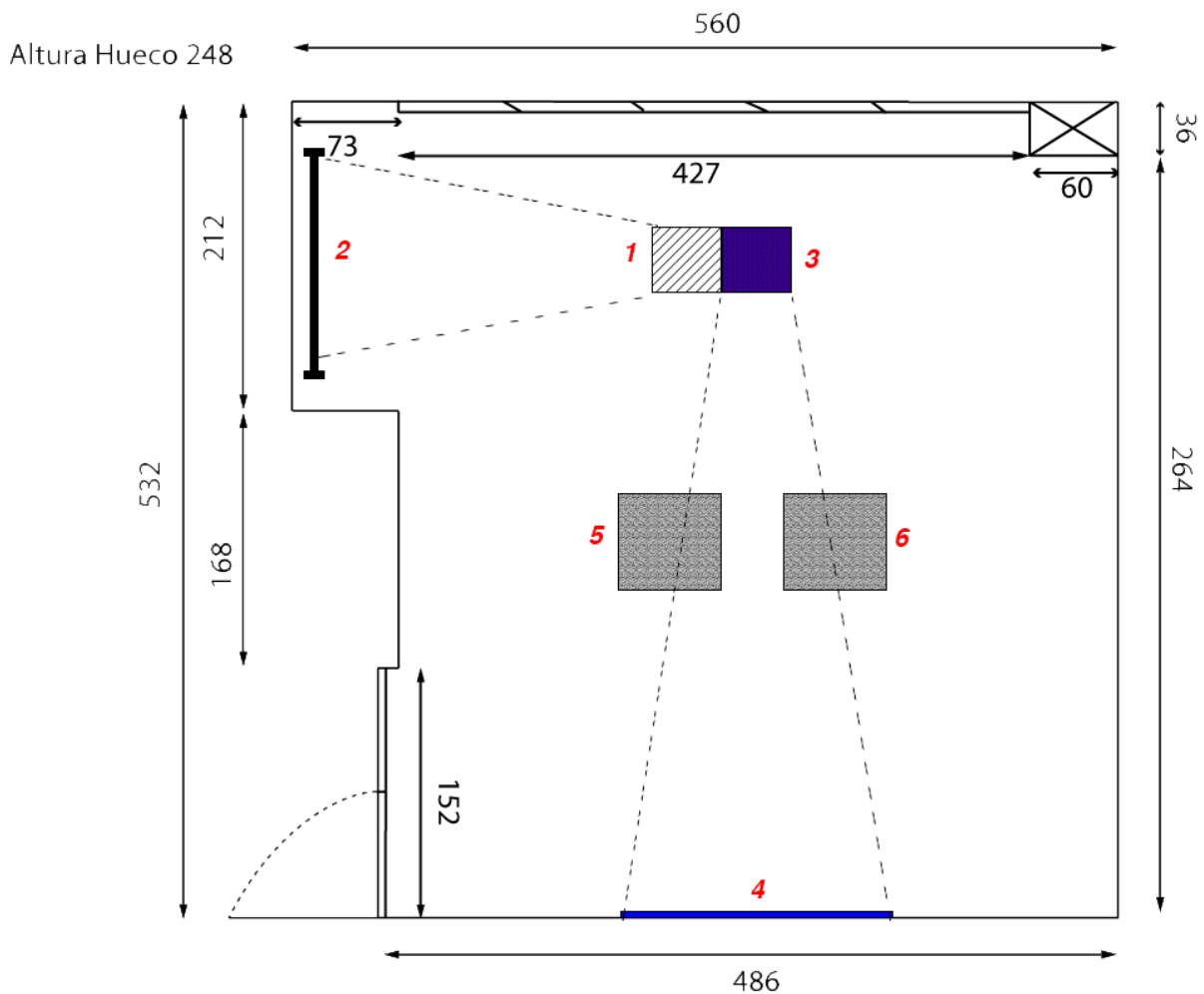


Fig. 26. Montaje de la videoinstalación *Lost in Time*.

Esta propuesta se mostró en la *Project Room A-3-9* de la *Facultad de Bellas Artes*.

El plano muestra la colocación final del equipo y las distintas proyecciones.



- 1 Proyector de diapositivas *Reflecta Classic* sobre peana.
- 2 Estructura metálica y pantalla de tejido flexible. Proyección serie *Ray of light*.
- 3 Mini proyector *Qumi* sobre peana.
- 4 Proyección de *Mental Landscape* sobre muro.
- 5 Televisor *JVC*. Reproducción de *I look into your eyes so you may remember who you once were*.
- 6 Televisor *JVC*. Reproducción de *Forgive me for forgetting you*.

A-3-9
Con TECHO TÉCNICO

Altura 357
287

Fig. 27.
Stefana Magdalena Tirlé: Plano videoinstalación *Lost in time*, 2019.

Project Room A-3-9, Facultad de Bellas Artes.

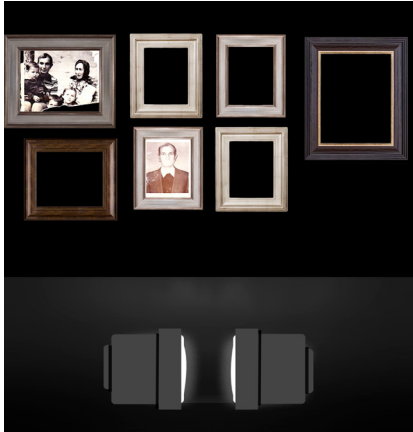


Fig. 28.
Boceto digital: proyección de video y colocación de los televisores.

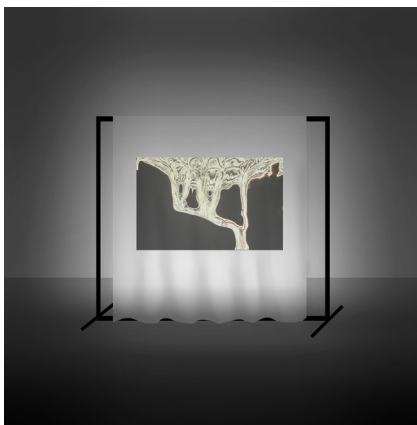


Fig. 29.
Boceto digital: proyección de diapositivas y soporte.

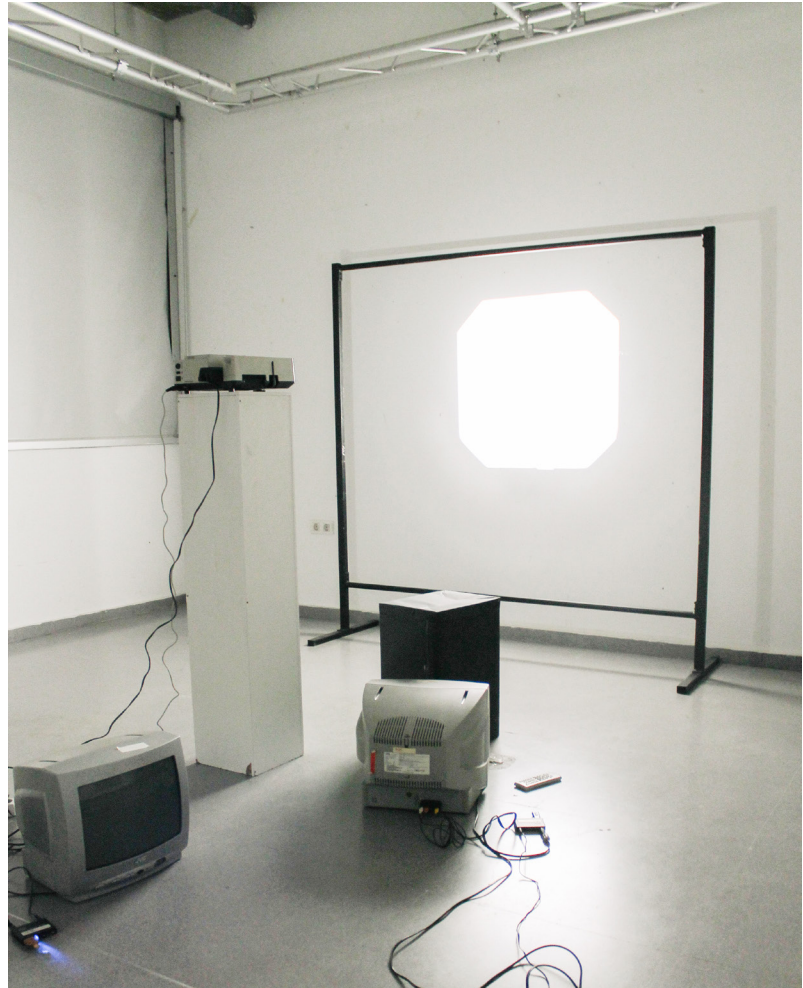


Fig. 30.
Montaje de la videoinstalación.

A continuación, explicaremos el proceso de trabajo y la parte conceptual y técnica de los distintos elementos que componen la videoinstalación. En primer lugar explicaremos *Mental Landscape* (2019) que recoge las fotos de archivo familiar. A continuación explicaremos *Conversation piece* (2019) que se compone de las dos televisiones y guardan los retratos de mi abuelo. Seguido, la serie *Ray of light* (2019) compuesta por siete diapositivas experimentales. Por último veremos una muestra del resultado final de la materialización de *Lost in time* (2019).

4.4.1. Mental landscape

«El archivo es el sistema de “enunciabilidad” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado».¹

A partir de la observación y análisis de trabajos de otros artistas se realiza esta propuesta artística; trabajar con la fotografía de archivo, los recuerdos y vivencias mostrando la identidad del sujeto como la suma del propio individuo a lo largo del tiempo. A la vez, contraponer esta idea mediante la deconstrucción de las fotografías, representando el paisaje mental fragmentado, como una arqueología de su memoria.

Estas imágenes, guardan una mirada incorrompida del pasado. Esta claro que los archivos familiares son una fuente de conocimiento sobre el pasado de mucho valor. Por ello, se decidió trabajar con este importante recurso que resulta fundamental en la reconstrucción de la memoria. Ya que estos momentos, entre muchos otros, son esenciales en la construcción del propio individuo.

El proceso comienza con la selección de varias fotografías de archivo que pasan a ser escaneadas y digitalizadas para después intervenir sobre ellas mediante *Photoshop*. Las técnicas que se utilizan para la edición fotográfica son; la clonación, el recorte, mascarar de ajuste y pinceles de corrección entre otras cosas.



Fig. 31.
Foto de archivo.
Dimensiones: 8cm x 5cm.



Fig. 32.
Foto de archivo. Proceso de intervención
Dimensiones: 6cm x 4cm.

¹ FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, p. 129.



Fig. 33.
Foto de archivo. Proceso de intervención.
Dimensiones: 5,5cm x 4,5cm.

Como se puede observar en estos ejemplos del proceso de intervención, a partir de la fotografía original se crea una serie de varias intervenciones en las que se refleja este concepto de pérdida de la identidad de modo progresivo.

Posteriormente, tanto las fotos originales como las intervenidas fueron importadas a un proyecto de video en *AdobePremier* donde se realiza un montaje de vídeo que intenta reflejar el paisaje mental de la memoria. El video *Mental Landscape* (2019), recrea siete marcos vacíos en los que se proyectarán estas fotos de archivo a modo de flashes, intentando provocar una sensación de vislumbreción o destellos. Para ello, se ha utilizado principalmente modificaciones del tiempo y efectos de pixelación.

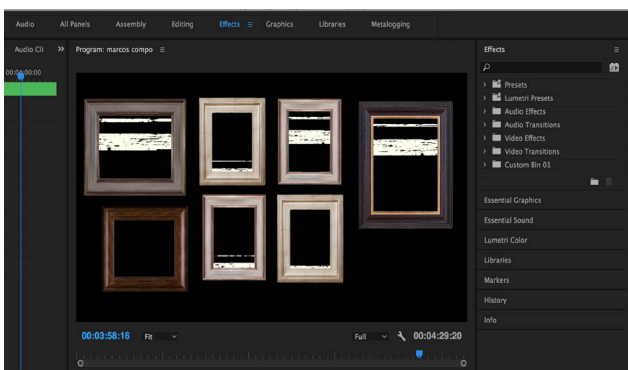


Fig. 34.
Proceso de edición de *Mental Landscape*.

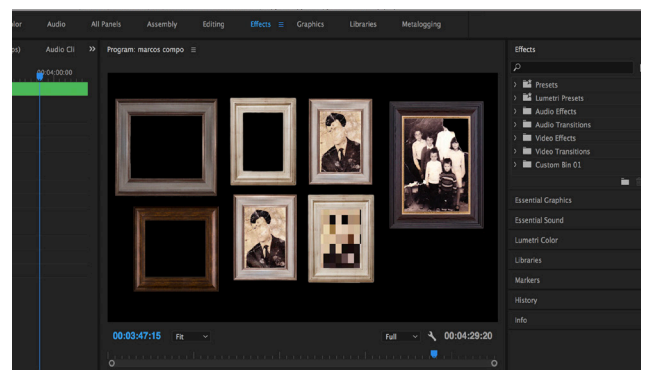


Fig. 35.
Proceso de edición de *Mental Landscape*.

El uso de la pixelación se basa en el concepto de deconstrucción del recuerdo, ya que la imagen digital es la suma de una cantidad innumerable de píxeles. De modo que, a medida que el video se reproduce, las imágenes proyectadas se encuentran en constante modificación, construcción y deconstrucción.



Fig. 36.
Proyector *Qumi*.

También hay momentos de ausencia de fotos proyectadas, que hace alusión a la pérdida de estos recuerdos y la propia pérdida de la identidad. La reproducción del video es en modo bucle. Como en Nietzsche los instantes se repiten, y entre uno y otro instante, no pasa el tiempo.

La proyección del video *Mental Landscape* se encuentra situada en la pared de la entrada, utilizando un proyector de video *Qumi*.

La reproducción del video se emite a través de un *USB* conectado al proyector. Como se indica en el plano de la *Project Room*, el proyector esta ubicado en el centro enfrente a la pared, colocado encima de una peana.



Fig. 37.
Mental Landscape.
Duración: 04:29min.
Reproducción en bucle.

4.4.2. Conversation piece

Conversation piece (2019), se muestra en dos monitores televisivos ubicados en el suelo y enfrentados. En ellos, se reproducen los videos *I look into your eyes so you may remember who you once were* (2019) y *Forgive me for forgetting you* (2019). Estos dos videos presentan dos retratos de mi abuelo. Se tratan de fotos de carnet, que en última instancia es la forma más común de representar la identidad de una persona. Se reproduce una foto de cuando era joven y en el monitor enfrentado, otra en fase de la enfermedad más avanzada.

Los puntos conceptuales centrales de esta propuesta son los modelos del tiempo y el espacio, así como en la visión del cuerpo humano como material artístico. La formalización del individuo se presenta a través de un medio electrónico, en este caso el monitor de la televisión, que es tratado como un objeto tridimensional que se relaciona formalmente con los otros elementos del entorno.

Ambas fotografías están presentadas en formato vídeo, manipulandolas con filtros de ruido y otros efectos mediante modos de fusión en *Adobe Premier*. También se ha intervenido en las imágenes fragmentándolas y reconstruyendo el rostro con los fragmentos de modo intercalado, es decir cambiando el orden de forma azarosa. Estos fragmentos aparecen en negativo en el video *Forgive me for forgetting you*. En este mismo video encontramos elementos que aluden a la pérdida de la capacidad de comunicar a través de letras y numeros que aparecen aleatoriamente.

El ruido y los efectos de pixelación reflejan la idea de “identidad rota o descompuesta” ya que la imagen, que en sí esta formada mediante pixeles, esta en constante estado de distorsión.



Fig. 38.
Foto de archivo.
Dimensiones: 5cm x 4cm.

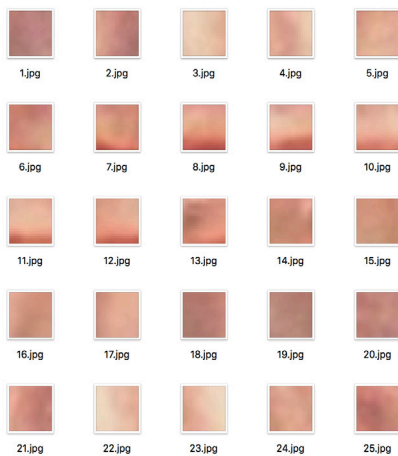


Fig. 39.
25/266 fragmentos del rostro.

Fig. 40.
Stefana Magdalena Tirle: *Forgive me for forgetting you*.
Videoinstalación *Lost in Time*, 2019.
Duración: 5 min.
Reproducción en bucle.





Fig. 41.
Foto de archivo.
Dimensiones: 4,5cm x 3,5cm.

Ambos videos duran cinco minutos y se reproducen en bucle. Las imágenes transmitidas en las televisiones son grabaciones almacenadas y reproducidas en modo monocanal por los monitores, que crean una presencia propia en el lugar. Enfrentando ambas, los rostros se reflejan el uno en el otro. Retomando la idea de Jacques Lacan en sus escritos, el espejo nos separa de nosotros mismos. Para poder reconocermé, debo separarme de mi mismo. Así, la identidad como noción puedo considerar que aparece.

Para incidir más en esta idea, el video que contiene el retrato de mi abuelo de joven, se va quemando lentamente hasta fundirse en negro. Durante unos segundos la pantalla se queda en negro y solo queda reflejado el rostro de mi abuelo en el vacío de la pantalla, remitiendo a la pérdida de su identidad.



Fig. 42.
Stefana Magdalena Tirle: *I look into your eyes so you may remember who you once were.*
Videoinstalación *Lost in Time*, 2019.
Duración: 5 min.
Reproducción en bucle.

Los propios títulos de ambos videos explican la intención de este enfrentamiento. *“Te miro a los ojos para que puedas recordar lo que una vez fuiste”* y *“Perdóname por haberte olvidado”*. De este modo, quería representar esa delgada línea entre lo que ‘es y ya no es’ y ‘lo que una vez fue y ya no recuerdo’ y la imposibilidad de encuentro entre la persona y la memoria.



Fig. 43.
Detalle de pantallas televisivas.

La definición de muerte como horizonte de toda vida individual, adquiere un sentido más sutil y más cotidiano, en cuanto se percibe como una definición de la vida misma, de la vida entre dos muertes.

Lo mismo sucede con la memoria y el olvido. La definición de olvido como pérdida del recuerdo toma otro sentido en cuanto se percibe como un componente de la propia memoria.

Esta proximidad de las dos parejas de palabras -vida y muerte, memoria y olvido- se percibe, expresa y simboliza en todo lugar. Para muchos no es sólo de orden metafórico (el olvido como una especie de muerte, la vida de los recuerdos), sino que pone en juego concepciones de la muerte (de la muerte como otra vida o de la muerte como inmanente a la vida) que rigen a su vez los papeles asignados a la memoria y al olvido: en un caso la muerte se halla ante mí y debo en el momento presente recordar que un día tengo que morir, y en el otro la muerte está tras de mí y debo vivir el momento presente sin olvidar el pasado que habita en él.



Fig. 44.
Detalle de pantallas televisivas.

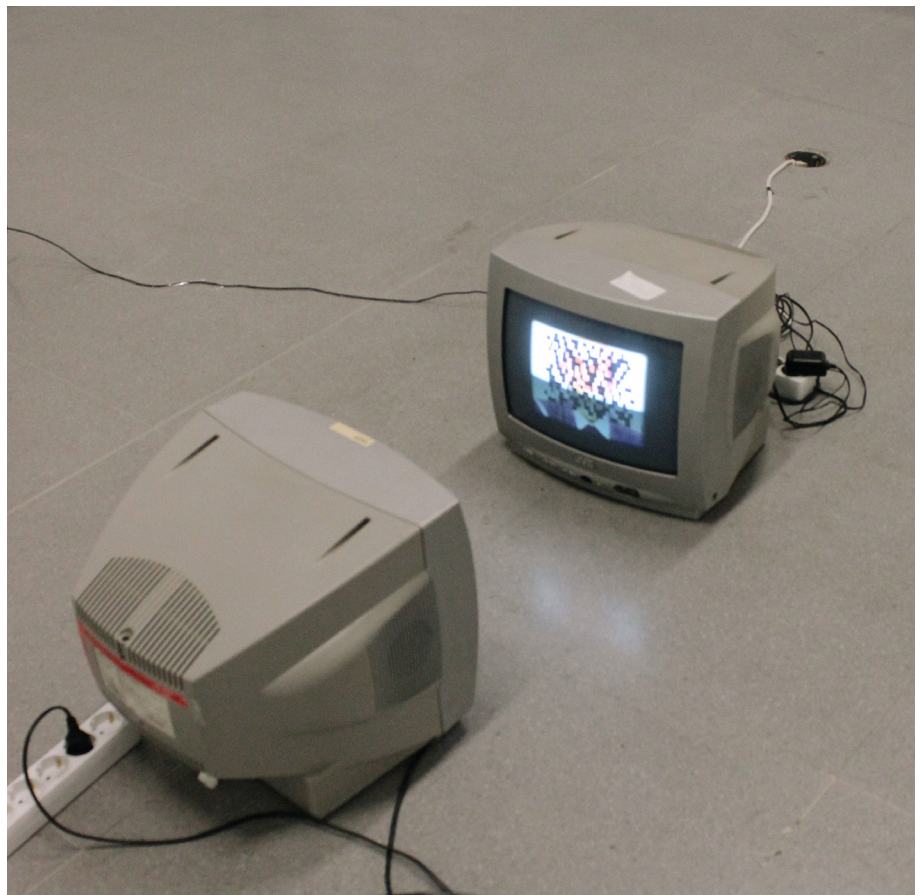


Fig. 45.
Videoinstalación *Lost in Time*, 2019.
Duración: 5 min. Reproducción en bucle.



Fig. 46.
Detalle de conexión de señal.

Los televisores de tubo (modelo *JVC*) están situados en medio de la sala, aproximadamente a 30cm de distancia. Gracias a la curvatura de la pantalla, la imagen de los videos se reflejen en la pantalla contraria. Se optó en colocarlas directamente en el suelo, ya que aporta más peso añadiendo un carácter escultórico a los propios elementos. A su vez, permite al espectador visualizarlo desde cualquier punto de vista e incluso transitar entre ambas.

La reproducción de los videos se emite a través de un *USB* conectado a un reproductor que transmite la señal a la televisión mediante un cable con tres salidas; el canal de video, el canal audio y la señal.

Para que los videos se reproduzcan en bucle se debe seleccionar la preferencia en los ajustes de reproducción del reproductor. La televisión recibe la señal del reproductor a través del canal a *AV-1*. Del mismo modo, la señal del sonido también se emite a través de uno de los televisores.



Fig. 47.
Proceso de montaje y configuración.

4.4.3 Ray of light

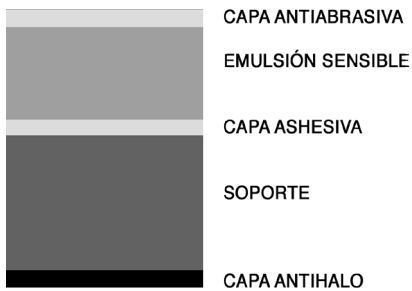


Fig. 48.
Composición de la película.

El último elemento que compone la videoinstalación es una proyección de diapositivas. Se trata de la serie *Ray of light* (2019), compuesta por siete fotogramas de 35mm sobre las que se ha intervenido de manera experimental.

La película es una cinta plástica de acetato de celulosa sobre la que se extiende una emulsión de gelatina que contiene una sustancia sensible a la luz. Como podemos observar en el esquema, su composición consta de al menos 5 capas. En este proceso, lo que se intenta conseguir es corroer la emulsión interviniendo con un lavado de químicos sobre las distintas capas que componen la película.

El proceso de intervención comienza sumergiendo la película en agua tibia. Posteriormente, se introduce ligeramente uno de los extremos en el envase con el químico y se inclina para permitir la expansión por la superficie. El proceso se repite varias veces a medida que las capas se van desintegrando. Finalmente, la actuación química se detiene sumergiendo de nuevo la película en agua limpia. El resultado que se obtiene son zonas transparentes (quemadas) que permiten pasar la luz.

La serie se compone de siete diapositivas en referencia a los hijos de mi abuelo. La disposición en el carro del proyector de diapositivas sigue una división espacial. En cada séptima ranura se inserta una diapositiva, de este modo se conservan huecos vacíos que permiten pasar directamente la luz que emite la bombilla del proyector. A medida que el espectador pulsa el mando para pasar de diapositiva, se emite luz o la proyección de uno de los fotogramas manipulados. Esta idea remite al proceso de intentar recordar, la luz representa el vacío y la proyección el estado de desintegración/deterioro de la memoria.



Fig. 49.
Distribución de las diapositivas.

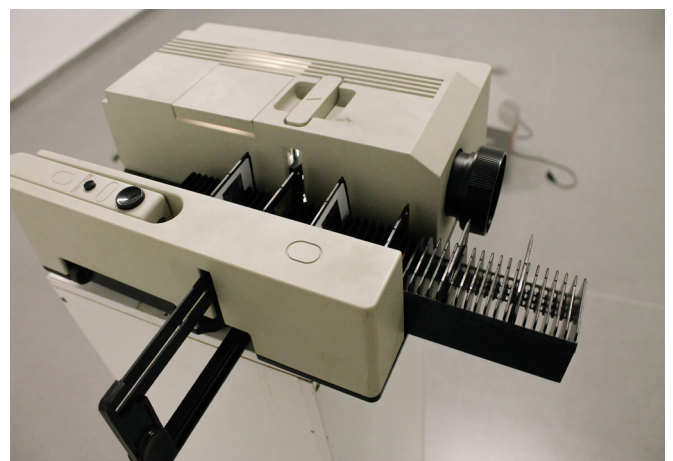


Fig. 50.
Distribución de las diapositivas.

Fig. 51.
Stefana Magdalena Tirlu: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotografamas de 35mm.

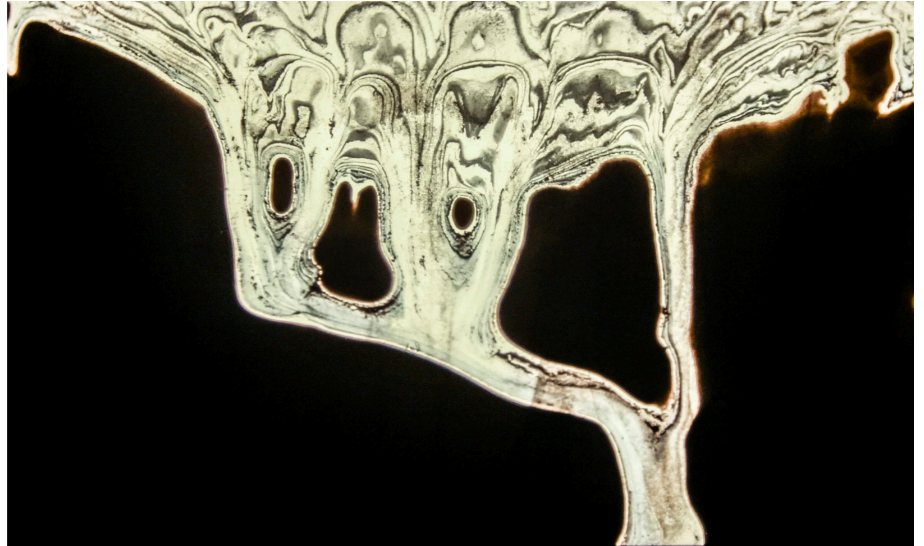


Fig. 52.
Stefana Magdalena Tirlu: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotografamas de 35mm.



Fig. 53.
Stefana Magdalena Tirlu: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotografamas de 35mm.

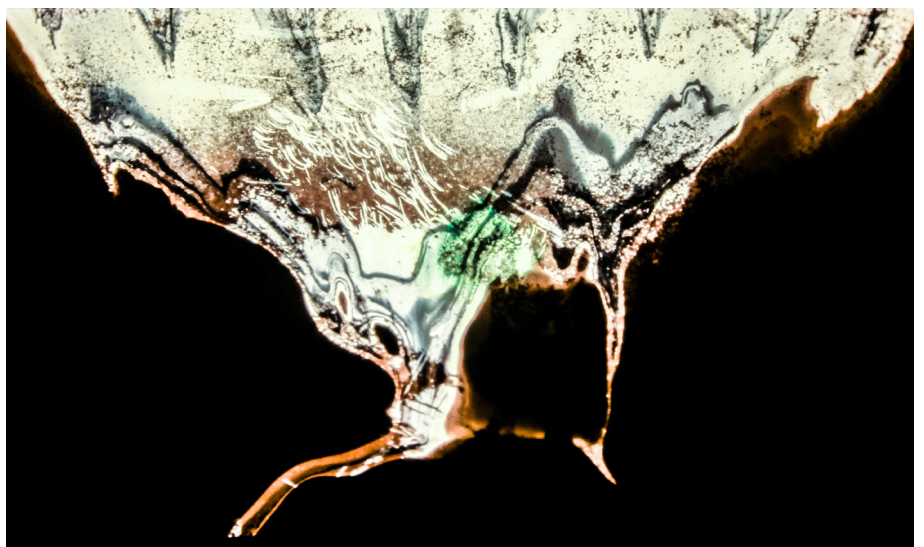


Fig. 54.
Stefana Magdalena Tirlu: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotografamas de 35mm.

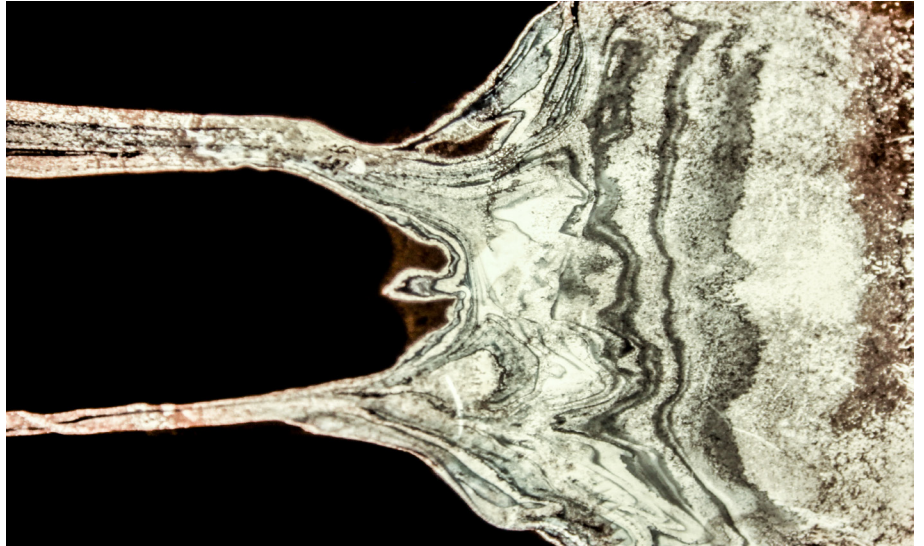


Fig. 55.
Stefana Magdalena Tirlu: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotografamas de 35mm.

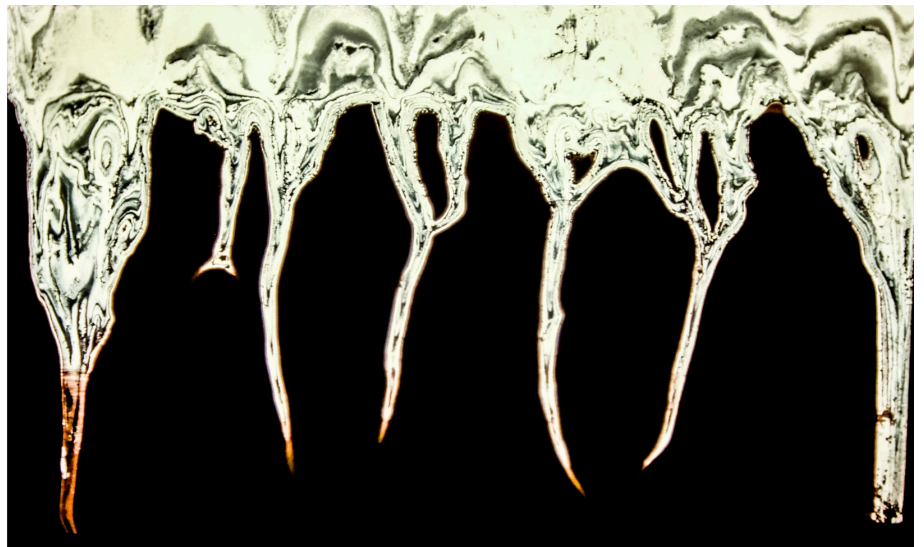


Fig. 56.
Stefana Magdalena Tirlu: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotografamas de 35mm.

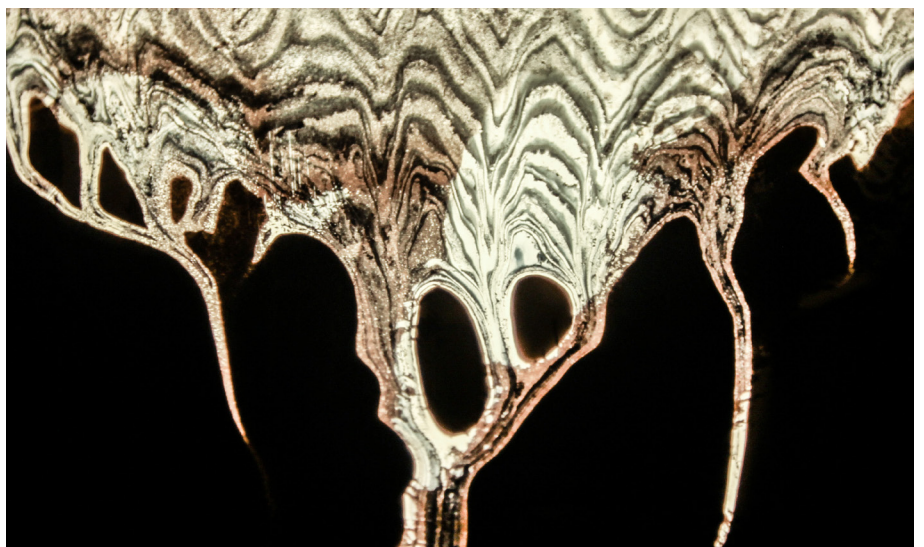
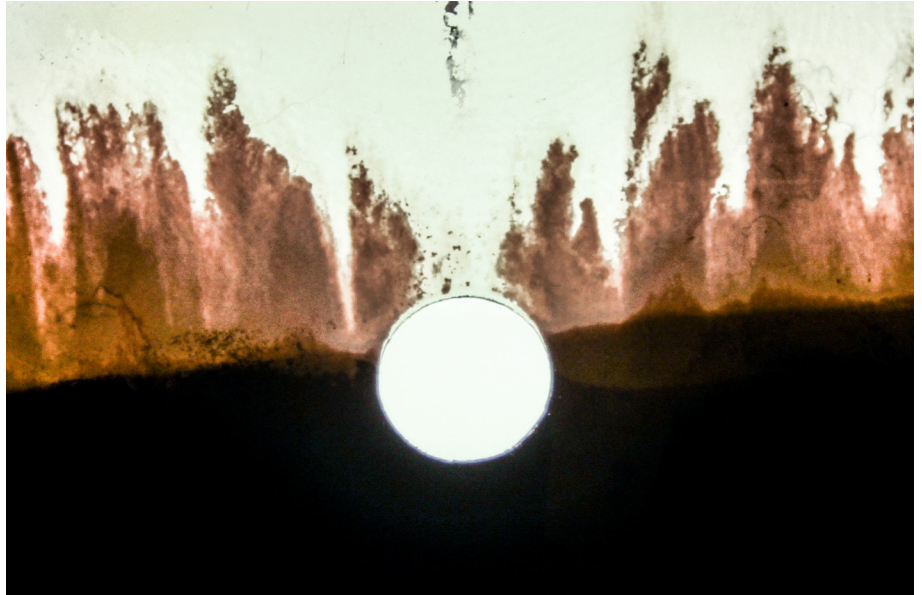


Fig. 57.
Stefana Magdalena Tirle: *Ray of light* ,
2019.
Serie de siete fotogramas de 35mm.



La proyección de las diapositivas se encuentra en el espacio lateral de la pared izquierda. Aprovechando este espacio, se ha colocado una estructura metálica que hace de soporte a la tela sobre la cual se proyecta el fotograma. El proyector de diapositivas se encuentra en frente del soporte a una distancia de dos metros aproximadamente. Esto permite una proyección clara del fotograma. El proyector de diapositivas es un modelo *Reflecta Classic*.



Fig. 58.
Diapositivas.

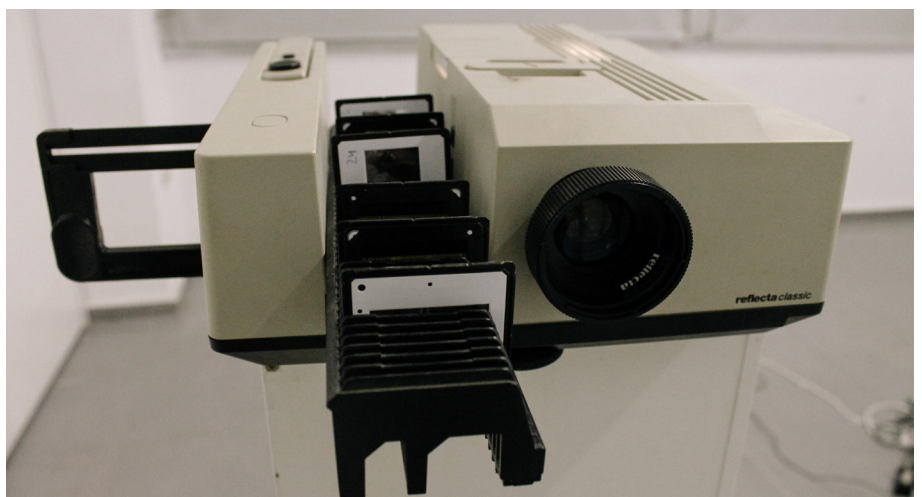


Fig. 59.
Proyector de diapositivas *Reflecta Classic*.

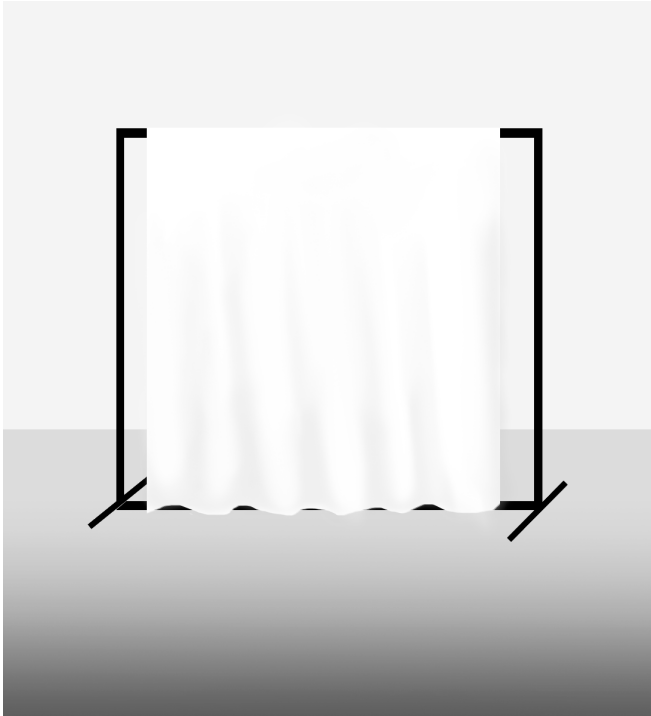


Fig. 60.
Boceto soporte de proyección.

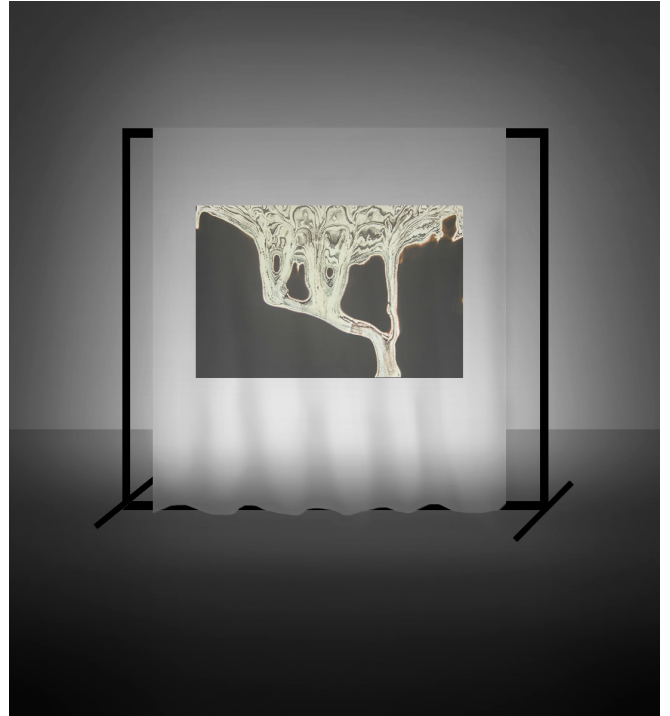


Fig. 61.
Boceto soporte de proyección.

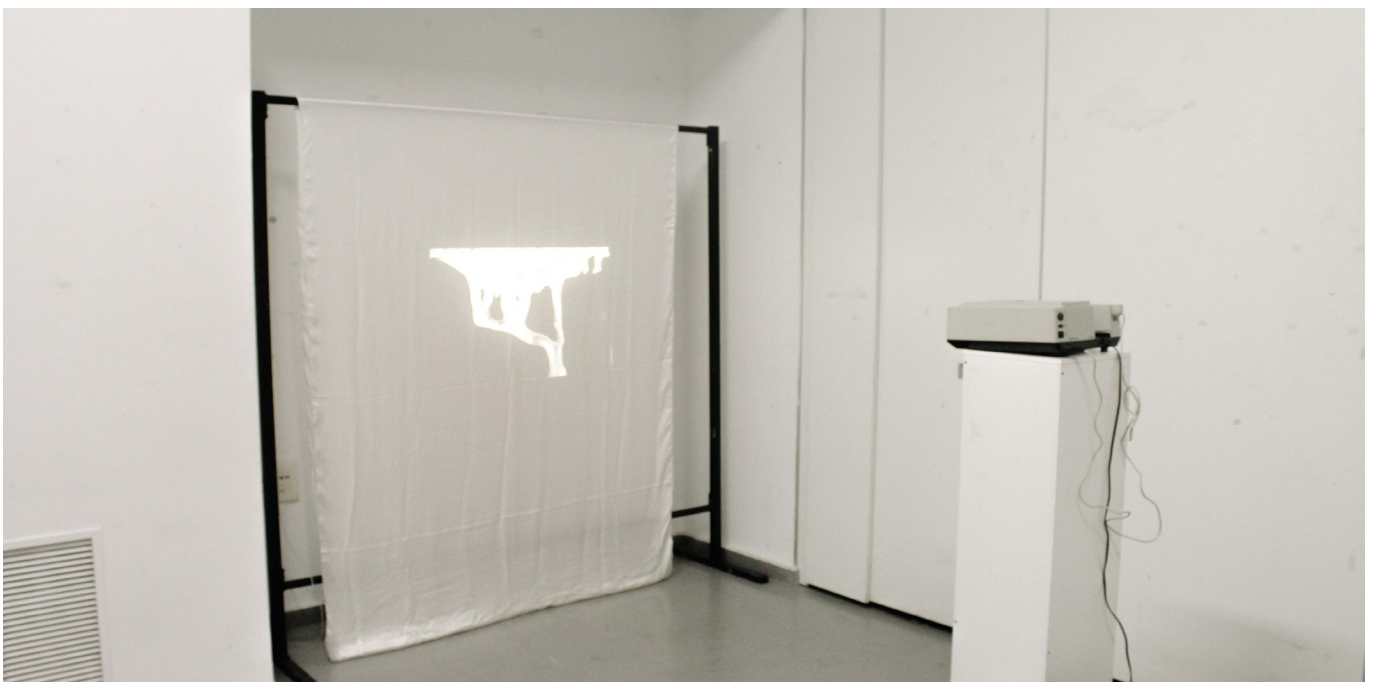


Fig. 62.
Proyección de diapositivas.

La presentación de *Lost in time* tuvo lugar el día diez de diciembre de 2019, en la *Project Room A-3-9* de la *Facultad de Bellas Artes de San Carlos*. Acompañando esta presentación diseñamos una página web; <https://efitirle.wixsite.com/tirlefi> en la que se recoge todo el proceso y contenido de la instalación. Del mismo modo, la presentación quedó registrada en un vídeo que podréis encontrar en la misma página.



Fig. 63.
Videoinstalación *Lost in time*, 2019.



Fig. 64.
Videoinstalación *Lost in time*, 2019.

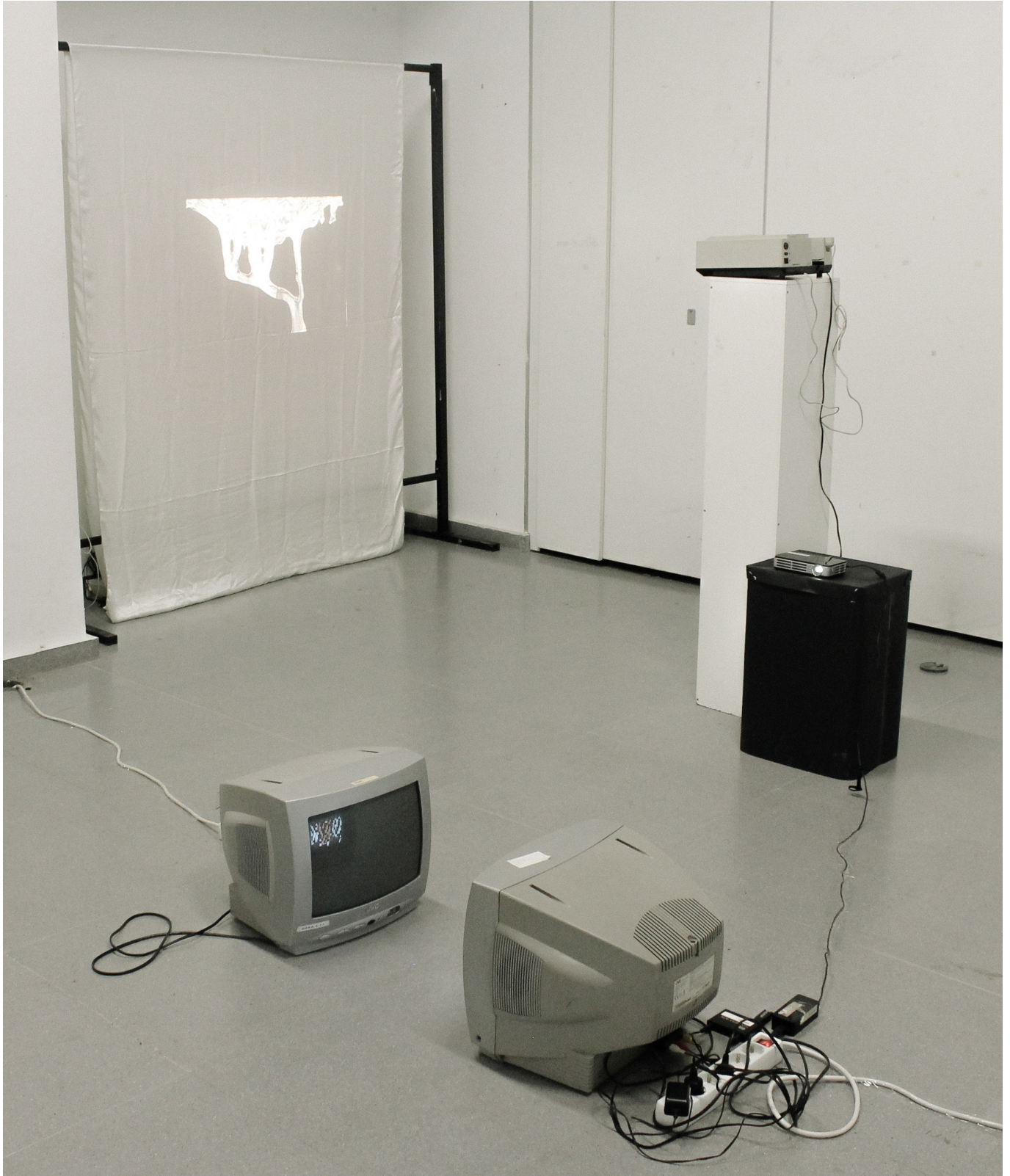


Fig. 65.
Stefana Magdalena Tirlé: *Lost in time*, 2019.
Project Room A-3-9, Facultad de Bellas Artes.



Fig. 66.
Stefana Magdalena Tirlé: *Lost in time*, 2019.
Project Room A-3-9, Facultad de Bellas Artes.



Fig. 67.
Detalle televisor.

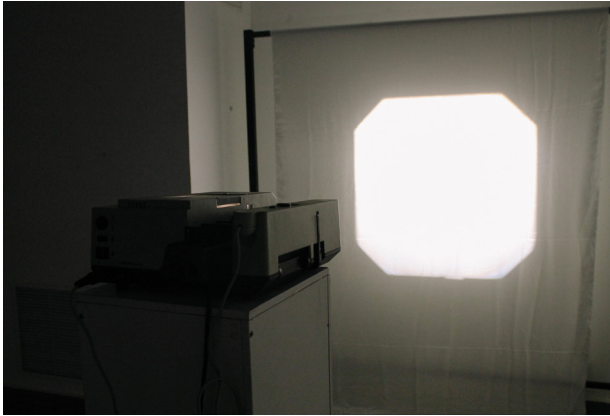


Fig. 68.
Proyección vacía.



Fig. 69.
Detalle televisor.

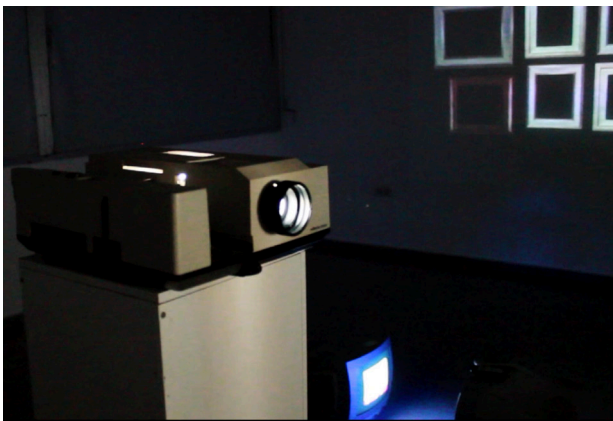


Fig. 70.
Proyector de diapositivas.



Fig. 71.
Proyección *Mental Landscape*.



Fig. 72.
Presentación *Lost in time*.



Fig. 73.
Presentación *Lost in time*.

5.CONCLUSIÓN

Durante el proceso de creación del presente proyecto, he aprendido que la memoria vive en el lenguaje, en la posibilidad de comunicar aquello que requiere nuestro presente y nos negamos a abandonar en el olvido. Los recuerdos vuelven con la fragilidad de las cosas perdidas, que en cierto momento dejaron de acompañarnos pero que reposan en algún lugar de nuestra mente, esperando a ser llamados por nuestra voz. La memoria intenta afinar el recuerdo mediante el lenguaje, dotar las imágenes de las cualidades y perfiles que perdieron con el paso del tiempo, en esa dinámica de conservación-supresión con la que se construyen nuestras historias de vida. Por tanto, los recuerdos son frágiles como la vida y es precisamente su inconsistencia lo que les permite adherirse íntimamente a la continua narración de nuestra existencia.

A través de la materialización de la videoinstalación y el desarrollo del proyecto he adquirido muchos conocimientos nuevos que me permitirán seguir ampliando mi campo de experimentación y seguir indagando en otros conceptos.

La parte práctica y de experimentación ha sido siempre mi favorita. Sin embargo, he disfrutado mucho desarrollando la parte conceptual más en profundidad y descubrir a nuevos autores. Siempre me ha parecido interesante la filosofía, tal vez sea por ello por lo que he utilizado a tantos referentes filosóficos. Existen muchos otros artistas que se encuentran en mi repertorio mental de referentes y que seguramente han influido inconscientemente en algunas de mis elecciones.

También he adquirido nuevos conocimientos sobre aspectos más técnicos relacionados con las instalaciones audiovisuales y el empleo del equipo. A pesar de mis limitaciones, creo que he podido aprovechar bien el equipo que tenía a mi disposición y, a su vez, aprovechar sus propios defectos.

Me ha parecido muy interesante trabajar combinando la imagen digital y analógica. La materialización de la videoinstalación puede cambiar de una exhibición a otra, ya sea por la adaptación en relación con el espacio o el empleo de otro equipo. No obstante, creo que el equipo que he empleado ha funcionado muy bien con los conceptos que quería tratar e incluso le ha podido añadir otra dimensión al significado conceptual.

El proyecto videoinstalativo *Lost in time* surgió de una poética personal y experimental que se basa en los conceptos tratados por los referentes teóricos y la observación de la práctica artística de otros autores. El resultado final es la culminación de la puesta en práctica de los conocimientos y habilidades técnicas adquiridas durante los años de carrera en el grado de Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. Ed. Gedisa. 1998.

ARNHEIM, R. *Estudio sobre el contrapunto espacial en Poéticas del Espacio*, Yates, P. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1995.

ARNHEIM, R. *El pensamiento Visual*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986.

ARNHEIM, R. *El poder del centro : estudio sobre la composición en las artes visuales*, Ed. Akal, Madrid, 2001.

BACHELAR, G. *La Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1965.

BARON, J. *The archive effect. Found Footage and the audiovisual experience of history*. Ed. Routledge Taylor & Francis Group. 2014.

BERGSON, H. *La evolución creadora*. Madrid, Ed. Austral. 1973.

BERGSON, H. *El pensamiento y lo molinete*. Madrid, Ed. Austral. 1976.

BUCHLOH, B.H.D. *Procedimientos alegóricos : apropiación y montaje en el arte contemporáneo en Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, G. y Ribalta, J. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

BURGIN, V. *Mirar fotografías, en Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, G. y Ribalta, J. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

FACIOLINCE, H. A. *Traiciones de la memoria*. Ed. Alfaguara. 2010.

KANT, E. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires, Ed. Losada. 1934.

LACAN, J. *Ecrits. The first edition in English*. Ed. W.W. Norton & Company.

MARINA, J.A. *El laberinto sentimental*. Ed. Anagrama. 2006.

MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Ed. Anagrama. 2006.

MARINA, J.A. *El fracaso de la inteligencia. Teoría de la estupidez*. Ed. Anagrama. 2006.

MARTIN S. *Videoarte*. Ed. Taschen, 2006.

MediaArt Installations. Preservation and presentation, 2007.

- POPPER, F. *Art on the electronic age*. Ed. Thames And Hudson, Londres, 1993.
- PROUST, M. *En busca del tiempo perdido*. La fugitiva. Ed. Alianza, Madrid, 1986.
- REKALDE-IZAGIRRE, J. *Video Un soporte temporal para el Arte*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- RIKOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*. 2008.
- RODRÍGUEZ, M. E. *La realidad fragmentada*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992.
- SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Ed. Alianza, Madrid, 1994.
- SIMMEL, G. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Ed. Península, Barcelona, 1998.
- STANGOS, N. *David Hockney: paper pools*. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1980.
- STANGOS, N. *Pictures by David Hockney*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1976.
- SUTTON, D. y MARTIN-JONES, D. *Deleuze reframed*. Ed. I.B.Tauris. Londres, 2013.
- TISSERON, S. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.
- TORÁN, E. *El espacio en la imagen. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico*. Ed. Mitre, Barcelona, 1985.
- VV.AA. *The Polaroid Book*. Ed. Taschen, Colonia, 2008.
- VV.AA. *Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Museum Collections*, Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 2003.
- VV.AA. *David Hockney portraits*, Yale University Press, New Haven, 2006.
- WESCHLER, L. *Cameraworks, David Hockney*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1984.
- YATES, P. *Poéticas del Espacio*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- ZUBIRI, X. *El concepto descriptivo del tiempo. REALITAS II: 1974-1975*, Sociedad de Estudios y Publicaciones. Ed. Labor, Madrid, 1976.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*, Cátedra / Universidad del País Vasco, Madrid, 1989.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Portada de libro. Marc Augé. *Las formas del olvido*, 1998. P. 7.

Fig. 2. Fotograma. Chris Marker. *Sans Soleil*, 1983. P. 8.

Fig. 3. Escritos. Jacques Lacan. *Écrits. The first complete edition in English*. 2006. P. 9.

Fig. 4. Portada de libro. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. 2008. P. 10.

Fig. 5. Greg Sand. Photo Booth, 2008. Print digital de found footage manipulado. P.11.

Fig. 6. Greg Sand. *Remnants: Herbert*, 2011. Print digital de found footage manipulado. P. 11.

Fig. 7. Greg Sand. Snapshot: Camera club, 2015. Print digital de found footage manipulado. P. 12.

Fig. 8. Bill Viola. *Heaven and Earth*, 1992. P. 13.

Fig. 9. Bill Viola. *Heaven and Earth*, 1992. P. 13.

Fig. 10. William Utermohlen: Autorretratos, 1996-2000. P. 14.

Fig. 11. Portada de libro. Josu Rekalde-Izagirre. *Video: Un soporte temporal para el Arte*, 1995. P. 16.

Fig. 12. Stefana Magdalena Tirle: *Ma tête*, 2018. Película filmada de 35mm intervenida. P. 17.

Fig. 13. Stefana Magdalena Tirle: *Ma tête*, 2018. Película filmada de 35mm intervenida. P. 18.

Fig. 14. Stefana Magdalena Tirle: *Ma tête*, 2018. Película filmada de 35mm intervenida. P. 18.

Fig. 15. Stefana Magdalena Tirle: *Sin título*, 2018. Película filmada de 35mm intervenida. P. 18.

Fig. 16. Stefana Magdalena Tirle: *Sin título*, 2018. Película filmada de 35mm intervenida. P. 18.

Fig. 17. Instalación. Stefana Magdalena Tirle: *Poéticas de la vida*, 2018. P. 19.

Fig. 18. Instalación. Stefana Magdalena Tirle: *Poéticas de la vida*, 2018. P. 19.

Fig. 19. Fotograma. Stefana Magdalena Tirlé: *Ciclos I*, 2018. Duración: 03:03 min. Reproducción en bucle. P. 20.

Fig. 20. Fotograma. Stefana Magdalena Tirlé: *Ciclos II*, 2018. Duración: 06:04 min. Reproducción en bucle. P. 20.

Fig. 21. Detalle. Espacio de trabajo de *Ciclos II*, 2018. Duración: 03:03 min. P. 20.

Fig. 22. Fotograma. Stefana Magdalena Tirlé: *Ciclos III*, 2018. Duración: 01:48 min. Reproducción en bucle. P. 21.

Fig. 23. Detalle de línea de tiempo. P. 21.

Fig. 24. Instalación. Stefana Magdalena Tirlé: *Poéticas de la vida*, 2018. P. 21.

Fig. 25. Proyector de diapositivas *Reflecta Classic*. P. 22.

Fig. 26. Montaje de la videoinstalación *Lost in Time*. P. 22.

Fig. 27. Stefana Magdalena Tirlé: Plano videoinstalación *Lost in time*, 2019. Project Room A-3-9, Facultad de Bellas Artes. P. 23.

Fig. 28. Boceto digital: proyección de video y colocación de los televisores. P. 24.

Fig. 29. Boceto digital: proyección de diapositivas y soporte. P. 24.

Fig. 30. Elementos de la videoinstalación *Lost in time*, 2019. P. 24.

Fig. 31. Foto de archivo. Dimensiones: 8cm x 5cm. P. 25.

Fig. 32. Foto de archivo. Proceso de intervención. Dimensiones: 6cm x 4cm. P. 25.

Fig. 33. Foto de archivo. Proceso de intervención. Dimensiones: 5,5cm x 4,5cm. P. 26.

Fig. 34. Proceso de edición de *Mental Landscape*. P. 26.

Fig. 35. Proceso de edición de *Mental Landscape*. P. 26.

Fig. 36. Proyector *Qumi*. P. 27.

Fig. 37. *Mental Landscape*. Duración: 04:29min. Reproducción en bucle. P. 27.

Fig. 38. Foto de archivo. Dimensiones: 5cm x 4cm. P. 28.

Fig. 39. 25/266 fragmentos del rostro. P. 28.

Fig. 40. Stefana Magdalena Tirlé: *Forgive me for forgetting you*. Videoinstalación *Lost in Time*, 2019. Duración: 5 min. Reproducción en bucle. P. 28.

Fig. 41. Foto de archivo. Dimensiones: 4,5cm x 3,5cm. P. 29.

Fig. 42. Stefana Magdalena Tirlé: *I look into your eyes so you may remember who you once were*. Videoinstalación *Lost in Time*, 2019. Duración: 5 min. Reproducción en bucle. P. 29.

Fig. 43. Detalle de pantallas televisivas. P. 30.

Fig. 44. Detalle de pantallas televisivas. P. 30.

Fig. 45. Videoinstalación *Lost in Time*, 2019. Duración: 5 min. Reproducción en bucle. P. 30.

Fig. 46. Detalle de conexión de señal. P. 31.

Fig. 47. Proceso de montaje y configuración. P. 31.

Fig. 48. Composición de la película. P. 32.

Fig. 49. Distribución de las diapositivas. P. 32.

Fig. 50. Distribución de las diapositivas. P. 32.

Fig. 51. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 33.

Fig. 52. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 33.

Fig. 53. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 33.

Fig. 54. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 34.

Fig. 55. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 34.

Fig. 56. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 34.

Fig. 57. Stefana Magdalena Tirlé: *Ray of light*, 2019. Serie de siete fotogramas de 35mm. P. 35.

Fig. 58. Diapositivas. P. 35.

Fig. 59. Proyector de diapositivas *Reflecta Classic*. P. 35.

Fig. 60. Boceto soporte de proyección. P. 36.

Fig. 61. Boceto soporte de proyección. P. 36.

Fig. 62. Proyección de diapositivas. P. 36.

Fig. 63. Videoinstalación *Lost in time*, 2019. P. 37.

Fig. 64. Videoinstalación *Lost in time*, 2019. P. 37.

Fig. 65. Videoinstalación *Lost in time*, 2019. P. 38.

Fig. 66. Stefana Magdalena Tirlé: *Lost in time*, 2019. Project Room A-3-9, Facultad de Bellas Artes. P. 39.

Fig. 67. Detalle televisor P. 39.

Fig. 68. Proyección vacía. P. 40

Fig. 69. Detalle televisor. P. 40

Fig. 70. Proyector de diapositivas. P. 40

Fig. 71. Proyección *Mental Landscape*. P. 40

Fig. 72. Presentación *Lost in time*. P. 40

Fig. 73. Presentación *Lost in time*. P. 40