

TFG

RECUERDOS Y FOTOGRAFÍA

Presentado por **Dolores Sabater Martínez**
Tutor: **Fernando Evangelio Rodríguez**

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Belles Artes
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

“Recordar es una función tan importante de la memoria como olvidar”

FONTCUBERTA, J. *El Beso de Judas*

“Que te sea permitido vivir hasta que los recuerdos te abandonen y tú puedas a tu vez abandonarte a ellos”

BOBBIO, N. *De Senectute*

RESUMEN

Cuando te percatas de cómo se te escapa la vida, de qué forma tan veloz se escabulle entre tus manos, ese justo instante cuando recurres a los recuerdos, regresas a tu pasado para demorar el tiempo y recrearte en tu historia. Desde este concepto, el proyecto que aquí se presenta pretende la reflexión de estos instantes desde el presente.

Este TFG (trabajo final de grado) es un proyecto académico que propone hacer una síntesis sobre algunas de las prácticas realizadas durante los tres últimos años del Grado en Bellas Artes. Distintas técnicas como la fotografía, el grabado, el fotograbado, las cianotipias, transferencias, pintura y cosidos han sido abordadas en este trabajo. Aunque el hilo conductor ha sido la fotografía, partiendo siempre de ésta elaboramos la obra gráfica-plástica, poniéndose en práctica todas las posibilidades de los materiales que a cada una de ellas les corresponden y todo ello desde una percepción unida o ligada a los recuerdos, al paso del tiempo, la infancia, la familia, la identidad, entre otros.

Este trabajo se estructura en dos partes: una teórica y otra práctica. La parte teórica, en la que se contextualizan e investigan diversas técnicas y sus correspondientes materiales, al igual que los artistas relevantes que se han tomado como referentes por sus trabajos e investigaciones. La otra la parte, la práctica, es en la que se elaboran las piezas que conforman la obra en sí. Toda ella se realiza con la técnica transfer (transferencia de imágenes).

PALABRAS CLAVE: Recuerdos, memoria, transferir, proceso, látex, tinta, hilo.

RESUM

Quan te n'adones de com se t'escapa la vida, de quina forma tan veloç s'esvaeix entre les teves mans, aquest just instant en què recorres als records, tornes al teu passat per demorar el temps i recrear-te en la teva història. Des d'aquest concepte, el projecte que ací es presenta pretén la reflexió d'aquests instants des del present.

Aquest TFG (treball final de grau) és un projecte acadèmic que proposa fer una síntesi sobre algunes de les pràctiques realitzades durant els tres últims anys del Grau en Belles Arts. Diferents tècniques com la fotografia, el gravat, el fotogravat, les cianotípias, transferències, pintura i cosits han estat abordades en aquest treball. Encara que el fil conductor ha estat la fotografia, partint sempre d'aquesta elaborem l'obra gràfica-plàstica, posant-se en pràctica totes les possibilitats dels materials que a cadascuna d'elles els corresponen i tot això des d'una percepció unida o lligada als records, al pas del temps, la infància, la família, la identitat, entre uns altres.

Aquest treball s'estructura en dues parts: una teòrica i una altra pràctica. La part teòrica, en la qual es contextualitzen i investiguen diverses tècniques i els seus corresponents materials, igual que els artistes rellevants que s'han pres com a referents pels seus treballs i recerques. L'altra part, la pràctica, és en la qual s'elaboren les peces que conformen l'obra en si. Tota ella es realitza amb la tècnica transfer (transferència d'imatges).

PARAULES CLAU: Records, memòria, transferir, procés, làtex, tinta, fil.

ABSTRACT:

When you become aware of how life escapes you, how quickly it slips away, that exact moment when your memories come to your mind. You come back to your past to make time stop and recreate your history. Based on that idea, in this project we intend to reflect on those moments from the present.

This BFP (Bachelor's Final Project) is an academic project that proposes to do a summary on some of the practices used during the three last years of the Bachelor's Degree in Fine Arts. Different techniques as photography, engraving, photoengraving, blueprint, transferences, painting and sewing have been presented in this project. Since photography has been the unifying thread, it was the starting point to elaborate the graphic-plastic piece, applying all the possibilities of the materials corresponding to those techniques. Everything is united, bound to the memories, the course of time, the childhood, the family, the identity, among others.

This project is structured in two parts: theory and practice. In the theoretical part, the techniques, their corresponding materials, and the relevant artists who have been taken as examples because of their works and researches are put into context and investigated. In the practical part, the pieces that constitute the project are elaborated. This is all performed by using the transferring technique (transference of images).

KEY WORDS: Memories, memory, to transfer, process, latex, ink, thread.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecerle a la vida la oportunidad de poder realizar uno de mis sueños y poderlo llevar a término.

A la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en especial mi tutor y profesor Fernando Evangelio por su apoyo.

A todos los profesores que he tenido durante estos años de carrera, en particular a: Alejandro Rodríguez León, Javier Chapa, Amparo Berenguer, por haberme introducido en el mundo de las diversas disciplinas que me han servido para desarrollar este proyecto y sobre todo a parar y a observar.

A Vicente, técnico de grabado por sus aportaciones en esta materia.

A la gente de la secretaria de BBAA, por su extremada paciencia y ayuda en cada una de mis dudas.

A Raquel, por sus correcciones, sugerencias, paciencia y sostén en todo momento.

A Neus y Laura, la primera por empecinarse en que me matriculase donde ella estaba estudiando y la segunda por su sostén con la informática.

A Isabel y Africa, por su apoyo incondicional.

A Salva por su resignación a no verme durante horas y horas en estos cinco años.

A mis padres de 88 y 87 años por su extremada preocupación y sus consejos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	10
3. PROCESO	12
3.1. Registro	12
3.2. Mediación e impresión.....	13
3.3. Tipos de Transferencias.....	14
3.4. Idea de la transferencia, cianotipia, grabado, fotograbado.	14
3.4.1. Transferencia con látex	14
3.4.2. Cianotipias (Positivado por contacto).....	15
3.4.3. Grabado Calcográfico, Aguatinta (Grabado en hueco)	17
3.4.4. Fotograbado en hueco	19
4. REFERENTES	20
4.1. Chistian Boltanski (París, 1944)	20
4.2. Anna Maria Guasch (Barcelona 1953)	22
4.3. Gerhard Richter (Alemania, 1932).....	24
4.4. M ^a José Pérez Vicente (Teruel, 1965).....	24
4.5 Rubén Tortosa (Moixent, 1964)	26
4.6. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas 1925).....	27
4.7. Joan Fontcuberta (Barcelona,1955).....	29
4.8 Chiharu Shiota Osaka (1972).....	30
4.9. John Herschel Inglaterra (1792.....	31
4.10. Anna Atkins Inglaterra (1799).....	32
5.OBRA	33
6. CONCLUSIONES	42
7. INDICE DE IMÁGENES	43
7.1. Imágenes aportadas a la memoria como tema de búsqueda.....	43
7.2. Imágenes de las obras realizadas para este proyecto que se presentan en la exposición del TFG.....	44
7.2.1 Transferencias con látex.....	44
7.2.2 Cianotipias.....	44
7.2.3 Aguatinta.....	44
7.2.3 Fotograbados.....	44
8. BIBLIOGRAFÍA	46
8.1 Monografías.....	46
8.2 Consultas on line.....	48

1. INTRODUCCIÓN

Cuando recordamos seleccionamos ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidamos el resto. Por ello fotografiamos, para no olvidar. Las cosas que recordamos, sean reales o no, contribuyen a construir nuestra identidad, nuestra biografía y a ser como somos. Recordamos sucesos e informaciones que son significativos para nosotros, mientras que olvidamos con mucha más facilidad experiencias que no son determinantes para nuestra vida, por este motivo, es más fácil recordar momentos vividos en situaciones específicas y significativas. Un ejemplo de ello es que la mayoría de nosotros recordamos dónde estuvimos de vacaciones y cómo celebramos nuestro cumpleaños el año pasado; mientras, nos es mucho más difícil recordar lo que estuvimos haciendo tres días antes o después de esos acontecimientos especiales, esto es debido a que éstos días para nosotros carecen de significado.

También se fotografía por miedo a la fragilidad de nuestra memoria, a que no responda como esperamos, ya que esto conllevaría la pérdida de nuestros recuerdos.

Walter Benjamín atribuye una cita a Berlot Brecht en la que éste comenta que la cámara está limitada a mostrar las apariencias superficiales de las cosas; sus razones profundas le quedan vedadas.¹ Norberto Bobbio, también dice en su libro *De Senectute*: "...eres lo que recuerdas. Una riqueza tuya, amén de los afectos que has alimentado, son los pensamientos que pensaste, las acciones que realizaste, los recuerdos que conservaste y no has dejado borrarse, y cuyo único custodio eres tú..."²

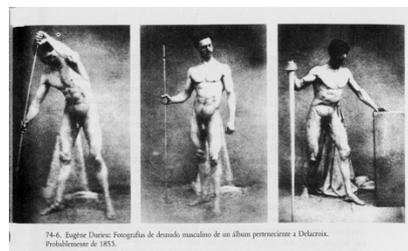
Son muchos los pintores que en el siglo XIX ya utilizaron la fotografía como medio para ejecutar sus obras. Entre ellos estaban: León Riesener, Gustave Courbet, Degas, Delacroix. Según éste último, era necesario que el pintor se

¹ FONTCUBERTA, J, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2015, p.70

² BOBBIO, N, *De senectute*. Madrid: Santillana, S.A. Taurus, 1997, de la traducción: Esther Benitez, p. 41

familiarizase con el verdadero carácter de la luz y la sombra, que observase los matices sutiles de la recesión tonal, y que se iniciase en todos los demás secretos de la naturaleza. Para él la fotografía era el perfecto vehículo en esta especie de preparación. Las primeras observaciones de Delacroix, sobre la importancia de la fotografía en el arte, datan de 1850 y aparecen en su crítica del libro de Elisabeth Cavé titulado: *El dibujo sin maestro*.³

Delacroix utilizaba las fotografías realizadas por Durieu (fig. 1 y fig. 2) para muchas de sus obras.



74-6. Eugène Durieu: Fotografías de desnudo masculino de un álbum perteneciente a Delacroix. Probablemente de 1853.



77. Delacroix: Hijo con buena fecho a partir de las fotografías tomadas por Durieu. Hacia 1854.

Fig. 1 Fotografías de Durieu, desnudos masculinos, pertenecientes a Delacroix. Probablemente 1853.

Fig. 2 Bocetos hechos por Delacroix a partir de las fotografías de Durieu. Hacia 1854.

Durante los años setenta el documentalismo como actitud programática logró una sorprendente hegemonía entre quienes utilizaban la fotografía como medio de creación. Rubricaba así una tradición que había sido inicialmente teorizada por los surrealistas al recuperar la obra de Eugène Atget: no es que la fotografía tuviese una doble naturaleza _arte y documento _ sino que el documento era necesariamente artístico.

La idea de este proyecto da comienzo a partir de algunos planteamientos que han ido surgiendo a través de los últimos tres años en el Grado en Bellas Artes. Empieza a cobrar forma a raíz de unos recuerdos sobre la infancia, la familia, la adolescencia, ciertos lugares, sus característicos olores, y la huella que deja en nosotros el correr del tiempo. Al recordar nos envolvemos de una luz suave y triste y nos elevamos con el pensamiento por encima de todo...⁴

³ CAVÉ E., *El dibujo sin maestro*, citado por SCHAT, A. *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1994, p. 125.

⁴ Federico García Lorca García Lorca *"Impresiones y paisajes"*. Citado por DRA. Carmen PORTA SALVIA, C. Profesora de pintura de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Trabajo de investigación y docencia que forma parte del proyecto que lleva por título: *"Reactivación crítica aplicada a la docencia del arte"* p.16.

El hilo conductor de este trabajo es la fotografía, habiendo experimentado con ésta y con diversas disciplinas como el grabado, fotograbado, cianotipias, transferencias, pintura y cosidos. Todos éstos, junto con los recuerdos que siempre están latentes, han impulsado a elaborar un discurso de carácter gráfico-plástico.

La fotografía en este trabajo alude al pasado, llevado desde el presente, ya que en el momento en que se realiza una fotografía ya es tiempo pretérito. Las otras técnicas mencionadas transforman el sentido de las imágenes (cambian las imágenes de contexto). Pasando de ser una representación objetiva a ser una evocación subjetiva de unos recuerdos. A esta competencia de trasladar una imagen de un contexto a otro se resume el proceso de producción que caracteriza a cada obra. Todo este procedimiento se ha llevado a cabo mediante la técnica transfer y la posterior manipulación de las imágenes encontradas, para luego ser transferidas a los soportes definitivos o finales.

A partir de esta experiencia se han recuperado valores vinculados con los recuerdos y el paso del tiempo. El trabajo comprende una parte teórica, en la que se recoge toda la información necesaria para comprender el proceso de ejecución de la obra presentada; y una práctica, que desemboca en la creación de la serie de obras que en sí mismas componen la parte esencial del proyecto.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este proyecto es desarrollar una investigación sobre un proceso de transferencia, personalizándolo. La técnica de transferir se puede ejecutar en el campo de la pintura, la fotografía, el grabado, el fotograbado, la cianotipia, etc., elaborando para ello una memoria escrita, donde se encuentran los aspectos, reflexiones que generan y desarrollan la parte práctica, construyendo una idea o concepto:

El concepto de idea, es lo que dicta la realización, acompaña la mano. Cuanto mayor es la definición de la idea, tanto mayor será su simplicidad y su grandeza. Ser simple, no menesteroso. Creo en el mundo de lo visible. Creo en el estilo pictórico, es decir, en la abstracción lograda por el trato con la naturaleza. "Quien

puede extraer de la naturaleza, la posee” (Durer). Estudiar la naturaleza, asumirla en su totalidad y luego reflejar el propio rostro interior... El mayor esfuerzo de un artista es la maduración de una idea. No se anticipan a ella de forma precipitada, sino que pueden esperar el grado de su culminación. Debemos llevar, por lo tanto, la idea junto al corazón, como una mujer en cinta, y fomentarla con una vida minuciosa.⁵

Otro objetivo planteado ha sido el intento de encontrar nuestro propio lenguaje.

Con la interpretación del mensaje que pueda proporcionar la obra, tanto del pasado, como del presente. Al igual, la confluencia de hilos entrecruzados que se aprecian en algunos trabajos de este proyecto, contribuyen a construir ese mundo de neuronas interconectadas que cooperan con los procesos neuronales necesarios para producir los recuerdos, que al final construyen nuestra propia identidad. Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, del sujeto y del propio medio. En fotografía estas tres facetas fueron denominadas gráficamente por Joan Costa como ojo, objeto y objetivo.⁶

La metodología utilizada para este trabajo ha sido:

- _ La recuperación de imágenes, tanto analógicas como digitales.
- _ La generación digital de las fotografías analógicas.
- _ La recopilación de bibliografía apropiada, tanto en el ámbito conceptual, como en el técnico. La búsqueda de diversos referentes ha sido notable y enriquecedora tanto a nivel conceptual como formal, ya que ha ayudado a entender de igual a igual la obra de estos autores con la de nuestros trabajos, encontrando semejanzas en algunos aspectos precisos.

_Se ha ido indagando en el aspecto procesual con los diferentes medios, materiales y técnicas, también se han creado diversos fotolitos tanto para los fotograbados como para la cianotipias. Al mismo tiempo todos los problemas técnicos que han ido apareciendo en las diversas disciplinas, como la calidad de las cianotipias, en los grabados la estampación etc., se han ido resolviendo satisfactoriamente. Este conjunto de averiguar y solucionar ha concluido con la

⁵ SCHLEMMER, O. *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, danza cartas y diarios*. Barcelona, Buenos Aire, México: Ediciones Paidós, 1987. p. 13-14-24. Citado por Carmen Porta Salvia. Profesora de pintura en la facultad de Bellas Artes de al Universidad de Barcelona. [En línea], Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/14362/6/PRESENTACIO_REDICE.pdf [Consulta: 2016-05-15]

⁶ Comentado por FONTCUBERTA, J, en el libro *El beso de Judas*, Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2015, p.20.

finalización de la obra que aquí se presenta y que queda abierta, a nuestro quehacer artístico y nuestra investigación.

3. PROCESO

3.1. REGISTRO

En primer lugar, se han recopilado las fotografías que debido al desarrollo tecnológico presentaban diferentes formatos. Las más remotas respondían al formato analógico, por lo que se han escaneado posteriormente para trabajar a partir de las copias generadas digitalmente, preservando el original, sin provocarles un deterioro; y las más recientes, ya eran en formato digital. Todas ellas se han extraído de diferentes fuentes: la casa de la dicente, la de sus padres y otros familiares.

La gráfica digital permite generar una nueva visión, como una huella, a través de los actuales medios, como puede ser un escáner, una cámara digital, una impresora o un fax. En este caso el escáner y la cámara digital han sido los que han permitido el poder avanzar en este proceso creativo, con un resultado bidimensional. Para crear tridimensionalidad, en algunas de las obras, se han añadido cosidos y para ello, se ha empleado una máquina de coser Singer, usando hilos de algodón de diferentes tonalidades, para ir tejiendo y con ellos generar otros procesos (lenguajes).

El acto de tejer se puede manejar como vínculo emocional ligado a los recuerdos, a tiempos pasados vividos con nuestras madres y abuelas, que de un modo u otro simbolizan lo mismo, apego o unión. Maribel Domenech en la presentación de su trabajo: *“tejer historias, vestirse de palabras”*, define la acción de tejer como el acto de escribir, cuando tejemos se van narrando aspectos vinculados con el sistema emocional.⁷

⁷ DOMENECH M. *Tejer historias, vestirse de palabras* [En línea], Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-VtEF96eprA>, [Consulta: 2016-06-09]

3.2. MEDIACIÓN E IMPRESIÓN

Para la realización de este proyecto se han empleado diversas disciplinas artísticas como se ha comentado más arriba: como la fotografía, el grabado, el fotograbado, la cianotipia y las transferencias con látex.

En primer lugar, se han impreso todas las imágenes seleccionadas sobre papel de 80 gr, con una impresora Olivetti láser de tóner. Estos papeles (soportes temporales) serán los que transportarán las imágenes que queremos transferir a sus nuevos soportes.

_En el caso del grabado, hemos iniciado el proceso con la edición que posibilita el programa Adobe Photoshop, una vez concluido se prepara la matriz de zinc para pasarle la imagen y trabajarla por medio del aguatinta, siguiendo luego con la estampación sobre tela.

_En el fotograbado, del mismo modo que en el grabado, se trabajan las imágenes digitalmente, después se imprimen sobre un acetato, de forma que sirva como fotolito para poder trasladarlas a una plancha de zinc, para ser grabadas y proceder a su estampación sobre tela.

_De igual modo, en las cianotipias se trabajan las imágenes con el Adobe Photoshop, se imprimen sobre un acetato o fotolito y se transfieren por medio de un proceso de insolación sobre un soporte de tela preparada con anterioridad con una emulsión fotosensible (soporte definitivo).

_Para las transferencias con látex, igualmente se manipulan las imágenes digitalmente, se imprimen con una impresora Olivetti láser de tóner, sobre un papel de 80 gr (soporte temporal), para luego ser transferidas sobre una tela preparada con látex (soporte definitivo). En este caso, antes de ser trasladadas a la tela, la primera mano de látex tiene que estar en estado mordiente, para que la imagen pueda ser transportada satisfactoriamente.

El soporte temporal, es en el que se deposita el tóner⁸ en un principio al pasar por una fotocopidora y cuya distribución sobre él conforma la imagen que queremos trasladar. Se le denomina soporte temporal porque es el primer

⁸ El tóner o la tinta seca, es un material termoplástico, las partículas del tóner son fundidas por el calor del tambor, haciendo que se adhieran al papel.

receptor de la imagen y, así mismo, es el pretexto que hace posible transportar la imagen de un soporte a otro receptor que será el definitivo.⁹

3.3. TIPOS DE TRANSFERENCIA

Las tecnologías, los soportes y las técnicas de transferir son precisos para comenzar a componer una nueva poética. Transferir, según la rae, es pasar o llevar algo de un lugar a otro. Se saca la imagen de su contexto primario y se traslada a otro de carácter artístico y experimental, objetivo que se consigue con las transferencias, los grabados y las cianotipias; con lo que ésta adquiere un nuevo aspecto y significado (descontextualización). Por lo tanto transferir implica controlar ese exceso de significación o sentido que se le da al otro soporte. Se apuesta por la idea del doble, unas segundas imágenes que generan una reinterpretación del episodio real. También puede entenderse como concepto de huella codificada, que muestra el desajuste entre imagen y experiencia. Por todo esto, se puede llegar a la conclusión de que las huellas son unidades de memoria.

La transferencia puede hacerse por calor, con látex o con disolvente. En este trabajo se han utilizado transferencias con látex. Los soportes de los que nos hemos servido han sido el papel como soporte temporal, y la tela de algodón como definitivo.

3.4. IDEA DE LA TRANSFERENCIA, CIANOTIPIA, GRABADO, FOTOGABADO.

3.4.1. TRANSFERENCIA CON LÁTEX

Los procesos de transferencia, como tales, se sirven de tratamientos precursores adaptados a los medios de su época. Cuando nos referimos a

⁹ PASTOR, J.; ALCALÁ, J.R. Véase más información en *"Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística"*. Pontevedra: Ediciones Diputación de Pontevedra. 1997 P. 25-26.

transferencias aludimos a aquellos procesos en los que se traslada el tóner de fotocopias obtenidas de originales.

Para la realización de ésta práctica, en primer lugar, se decide qué imagen deseamos transferir sobre un soporte temporal, que para este trabajo ha sido papel blanco de 80 gr. Sobre la imagen impresa (soporte temporal) se aplica el látex vinílico por ambas caras, primero por el reverso y cuando ésta ha secado se aplica sobre la cara que está impresa la imagen, cuando el látex se encuentra en estado mordiente se coloca directamente sobre el soporte final o definitivo haciendo presión sobre éste. En este proyecto, como ya hemos dicho anteriormente, el soporte definitivo ha sido tela de algodón blanca. Es un procedimiento bastante costoso y delicado, porque requiere un tiempo de secado, en nuestras transferencias este intervalo ha sido de 24 horas para poder eliminar el papel excedente que ha quedado en el soporte definitivo, esta manipulación se realiza con extrema precaución, con una esponja natural que se mantendrá húmeda, para evitar arrastrar la imagen durante este proceso.

Fig. 3 Fotolito para Cianotipias. 2016



3.4.2. CIANOTIPIA (POSITIVADO POR CONTACTO)

La totalidad de las técnicas del siglo XIX, utilizaban como fuente lumínica para la exposición los rayos solares.

La cianotipia es un procedimiento fotográfico monocromático de color azul, llamado cianotipo o blue print. Se basa en la sensibilidad a la luz de las sales férricas: el ferri-cianuro potásico y el citrato férrico amoniacal.

A partir de 1880, la cianotipia se utilizó para la reproducción de dibujos de arquitectura e ingeniería, hasta que fue sustituida, primero, por las copias ozálicas y después, por las fotocopias. Entre 1890 y 1900 muchos aficionados utilizaban el papel cianotípico, que ya se fabricaba industrialmente, para realizar pruebas por contacto de sus instantáneas.¹⁰

¹⁰ZELICH,C. *Manual de Técnicas fotográficas del siglo XIX*, Utrera (Sevilla): Arte y Proyectos Editoriales, S.L., 1995, p.4.

En esta disciplina, para este proyecto se ha partido siempre de un fotolito digital: un archivo obtenido con una cámara digital o una imagen escaneada, ésta debe estar preferentemente en alta resolución (300 -240 ppp) en modo escala de grises e invertida para negativizarla (de manera que donde esté el negro se verá el blanco de la tela o papel y viceversa).

El proceso consiste en emulsionar el soporte definitivo (tela) con una sustancia fotosensible, siempre en la oscuridad.

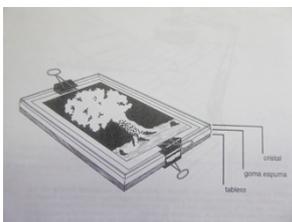


Fig. 4 Prensa con pizas, para la exposición del fotolito a la luz solar

Una vez seco, con un prensa, se interpone entre la tela y la luz el negativo o fotolito en el que estará impresa la imagen que deseamos transferir. Se coloca la tela emulsionada + fotolito u objeto + cristal. (fig. 4) A continuación se expone a la luz. Ésta puede ser solar (UV), o luz de insoladora. Siempre teniendo en cuenta el tiempo de exposición (se observará que la emulsión va cambiando de color, hasta convertirse en un verde grisáceo). Si utilizamos la luz solar la exposición variará en tiempo según si el día está nublado o soleado. En día nublado se estima un tiempo de entre 20-30 minutos, y en un día soleado entre 3-5 minutos. En la insoladora el tiempo de exposición suele ser de 8 minutos.

Al exponer la superficie a la luz ultravioleta, el hierro en las áreas expuestas se reduce cambiando el papel al color azul (cian), que da el nombre al procedimiento. El cambio de color depende de la cantidad de la luz. Una vez finalizada la exposición se lava con agua corriente (nunca estanca). Esta operación se realizará siempre con la luz de seguridad del laboratorio, durante esta acción se deben eliminar todas las sales de hierro que no hayan reaccionado, de modo que hay que seguir lavando hasta que desaparezca por completo el velo amarillo en las zonas más claras. Una vez finalizado el lavado, la imagen obtenida es estable y se procede a su secado, bien colgándola al aire o utilizando un secador.

Para obtener una buena emulsión en un procedimiento normal se mezclan en igual cantidad una solución al 8% de ferri-cianuro de potasio y una solución al 20% de citrato de amonio y hierro.

- _Citrato férrico amoniacal (verde).....20 gr.
- _Agua destilada.....100 cc.
- _Ferri-cianuro de potasio.....8 gr.
- _Agua destilada.....100 cc.

El citrato férrico amoniacal verde es un producto hidrocópico y por lo tanto habrá que conservarlo herméticamente cerrado. Hidrocópico según la RAE: propiedad de algunas sustancias de absorber y exhalar la humedad según el medio en que se encuentran. Las superficies emulsionadas, una vez secas pierden sensibilidad y por lo tanto se aconseja no almacenarlas más de una semana. Los soportes emulsionados se almacenaran siempre protegidos de la luz y de la humedad.

Para emulsionar se utilizará un pincel plano. Si las cerdas estuvieran sujetas por metal, habrá que limpiarlo a menudo con agua corriente, y evitar que la parte metálica se oxide ya que podría reaccionar la emulsión y producir manchas en el soporte.

Los negativos más adecuados para ser positivados con la cianotipia son aquellos que presentan una gama de densidades amplia, que permita una obtención de blancos y toda una gama de azules hasta llegar al azul oscuro.

Los negativos subexpuestos darán imágenes empastadas, sin blancos y los extremadamente contrastados, serán difíciles de positivar salvando al mismo tiempo los detalles en las sombras y en las luces altas.

Se puede intensificar el tono de la copia final con un baño oxidante:

- _ Agua a 20º C..... 200 cc.
- _Agua oxigenada20 cc.

3.4.3. GRABADO CALCOGRÁFICO, AGUATINTA (GRABADO EN HUECO)

La historia del Grabado, es la de la civilización. El hombre, al hollar el suelo con su planta del pie y hender su mano en el barro, comienza a ser consciente de que la tierra recibe la forma que él le transmite y que ésta es receptora de su influencia. Por ello traza líneas incidiendo con un útil de pedernal (variedad de cuarzo, compacto, traslúcido en los bordes y que produce chispas al ser

golpeado), en la dura superficie de los objetos que le rodean, produciendo en ellos grabados en hueco, de los dibujos que su cerebro le dictó. En el siglo XV, con la llegada del Renacimiento nace el Grabado extendiendo su influencia mediante la estampación.¹¹

El grabado según la RAE: Arte de grabar.

Estampar según la RAE: reproducción de un dibujo, pintura, fotografía, etc., trasladada al papel o a otra materia, por medio del tórculo o prensa, desde la lámina de metal o madera en que está grabada, o desde la piedra litográfica en que está dibujada.

El aguatinta produce áreas con tonalidades variadas. Esto se consigue mediante el grabado de una textura muy fina con distintas profundidades en la plancha. Cuanto mayor sea la profundidad, más oscura será la impresión. La imagen se crea sumergiendo la plancha en ácido en distintas etapas para crear las diferentes tonalidades. Cuando en una parte de la imagen se ha conseguido la tonalidad deseada, se le aplica barniz de tapar para evitar que el ácido siga actuando sobre esa zona.

El aguatinta precisa la aplicación de un material resistente al ácido que pueda cubrir toda la plancha con una fina capa de partículas depositada aleatoriamente. Los métodos tradicionales utilizan polvo de resina, que se funde y adhiere a la plancha mediante calor. La resina se aplica manualmente o con una caja de resinar. La pintura en spray o en barniz duro acrílico en estado líquido rociado con aerógrafo también pueden utilizarse con resultados similares. En nuestro caso, como se pretendía conseguir una aguatinta fina y uniforme, se ha utilizado la caja de resina.

Esta caja es una gran cámara de aire con un contenedor de resina en la parte inferior y un mecanismo que lo agita para proyectar una nube de polvo en el espacio de la caja. La matriz se coloca en un estante en la parte inferior de la caja y de este modo recoge una capa de polvo muy homogénea. Para fijar la resina a la plancha se coloca ésta sobre una rejilla metálica donde se aplica calor con un hornillo de camping por la zona inferior. Cuando las partículas se funden y se convierten en minúsculas gotas hay que dejar enfriar la plancha. Es

¹¹ ESTEVE BOTEY, F., *História del Grabado*, Madrid: Editorial Labor, 1997, pp. 9, 12.

necesario controlar el tiempo de aplicación de calor porque si se excede, la fusión de la resina puede llegar a licuarla de tal modo que forme una película uniforme que impida que el ácido actúe sobre la superficie de metal¹² (fig. 5).

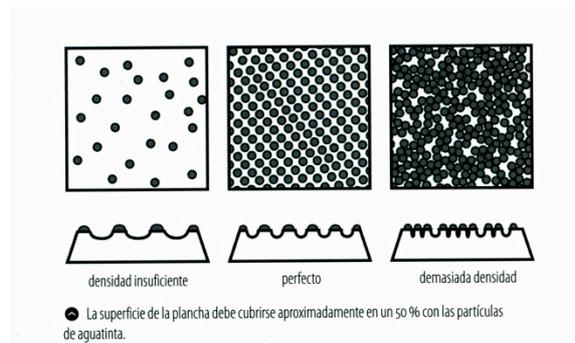


Fig.5 Densidad adecuada de resina

3.4.4. FOTOGRAFADO EN HUECO

El fotograbado es el proceso que consiste en utilizar una película sensible a la luz que actúe como barniz. En primer lugar y como en todos los grabados, lo imprescindible es que la plancha esté bien pulida y desengrasada. Una vez realizada esta labor y comprobar que no haya quedado nada de polvo sobre su superficie, se procede a rociarla con un spray fotosensible, (Positiv-20 Photo Copying lacquer) una vez comprobado que está seca esta emulsión, se coloca sobre una chofereta durante 30', para que quede perfectamente adherida a la matriz. Después se procede a fijar la imagen en la plancha, para ello se coloca debajo de ésta la imagen que ya habremos preparado con anterioridad con el Photoshop e impreso sobre un acetato (fotolito) y se traslada a la insoladora (fuente de luz ultravioleta) donde se tendrá sobre un minuto y medio (fig. 6).¹³

Fig. 6 Loles Sabater, plancha de cinc 26 x 19 cm para Fotograbado en hueco, 2015



Posteriormente se sumerge en una cubeta donde ya tendremos preparada una solución de 1 litro de agua, con 12 gr de sosa caustica, hasta que va apareciendo la imagen sobre la plancha, rápidamente se enjuaga con agua y se deja secar a temperatura ambiente y verticalmente. Después se rocía con un spray acrílico (spray para grafitis), que hace la función del aguainta (resina) y

¹² FICK, B.; GRABOWSKI B. Véase más información en *El Grabado y la impresión. La guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona: Art Blume, S.L. 2015. pp. 125, 126, 127, 128.

¹³ La colocación de la imagen debajo o encima de la plancha depende del tipo de insoladora que se utilice, según si la luz les viene de arriba o de abajo.

se deja secar durante 30' para proceder a sumergir con el ácido nítrico (diluido al 10%) el tiempo del baño en el ácido depende de la incisión que necesitemos crear sobre la matriz. Por ello, se va comprobando hasta que éste haya mordido la plancha lo necesario, para de nuevo limpiar, desengrasar y poder pasar al entintado y su posterior estampación sobre papel o la tela (esta técnica de grabado de grabado en hueco fue aprendida y puesta en práctica en la Academia de Bellas Artes de Urbino-Italia por la concesión de una beca Erasmus de cuatro meses en 2015).

4. REFERENTES

Todos los referentes que se citan a continuación elegidos para apoyar este proyecto no han sido fruto del azar, algunos ya se conocían otros se han descubierto durante este proceso de investigación, de ellos nos hemos servido para enriquecer tanto a nivel conceptual como formal el trabajo que se presenta, de igual modo nos han ayudado a comprender tanto este proyecto como los suyos, pudiendo observar semejanzas en algunos puntos concretos, ya que todos ellos tienen alguna práctica si no igual, similar a las que se han utilizado para realizar éste.

4.1. CHISTIAN BOLTANSKI (PARÍS, 1944)

Boltanski es un artista multidisciplinar que ha trabajado con pintura, videos, fotografía, instalaciones. Aunque está ligado al desarrollo de los principales movimientos de los años setenta y ochenta: Pop Art, Nuevo Realismo, Arte Mínimal, Arte Conceptual, Art Brut, Arte Povera, etc. no se le puede clasificar dentro de ninguno de ellos. Su trayectoria en solitario combina una poética estrictamente personal con ciertas reflexiones sobre el mundo del arte y los comportamientos contemporáneos .

Se puede apreciar que la gran protagonista de la obra de Boltanski es la memoria que enlaza directamente con las teorías de Freud sobre las relaciones entre la memoria y el “bolg mágic”, entendido como extensión de la memoria finita. Freud asocia la memoria con todo aquello que se puede olvidar y por lo

tanto, con el propio consciente. La obra de Boltanski representa todo lo contrario. En esta, la memoria se borra a sí misma para no colapsar la mente, para no revivir aquello invisible: la memoria ya no sepultará la herida a los bajos fondos de la mente. La obra de Boltanski establece una lucha contra la “amnesia” (no como represión, ni como olvido), sino como un mecanismo de borrado que deja huellas en el sistema psíquico.¹⁴ Su obra se caracteriza por su actividad de contar historias, en las que recurre a elementos extraídos de recuerdos infantiles. Boltanski siente una gran atracción por la estética del archivo que resolverá con cajas de galletas o de cartón a modo de archivos viejos o corroídos por el tiempo. Es evidente que al artista francés no le interesa la reconstrucción del pasado sino la memoria como un hecho antropológico y existencial.

Con el archivo, Boltanski, hace referencia a la memoria del holocausto, de lo perdido, de la muerte y de la ausencia.

En su libro *Reconstrucción de un accidente que todavía no me ha sucedido y en el que encontré la muerte (1969)*, anticipa su desaparición física. Entre 1990-1991 es cuando realiza la instalación *La Réserve de Suisses Morts* (fig. 7) constituida por unas fotografías de ciudadanos de Suiza que fueron publicadas en el obituario de periódicos de éste país, donde, según el artista francés, al hacer referencia a ellos, al nombrarlos en estas instalaciones les devuelve la vida unos instantes.

Boltanski, al igual que Freud, permitiría comprender cómo el trabajo de archivo conserva y participa de la pulsión de la muerte: el trabajo de archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo. De ahí esta contradicción inherente al archivo y que Derrida, recogiendo las observaciones de Freud, expone en su “Mal archivo” y a la vez que conserva la pulsión del archivo que pretende destruir: “No habría deseo de archivo, según Derrida, sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido.”¹⁵

Fig 7 Boltanski, *La Réserve de Suisses Morts*, 1990-1991



¹⁴ Citado por: GUASCH, A.M. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *MATERIA 5*, 2005 pp. 175-176. [En línea], Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454> [Consulta 2016,03,15]

¹⁵ *Ibíd.*, p. 177, ver bibliografía

Lo mismo ocurre con las obras de Boltanski que no desafían el aura, sino que, por el contrario, en su proceder de aislar diversos objetos de su contexto original, como documentos fotográficos de eventos familiares y anónimos encontrados, consigue rodearlos de un aura y convertirlos en reliquias modernas al hacerlos objetos museológicos. La similitud de la obra de Boltanski con este proyecto es la recopilación de imágenes encontradas y el tema del archivo.

Refiriéndose al caos que entraña la muerte, Estrella de Diego ha escrito:

Pues lo terrible de la muerte no es la manera en que nos priva de la presencia de las personas amadas, de su voz. No es tampoco la soledad ni la pérdida de cuerpo en el cual nos sumerge. No. Lo aterrador de la muerte son los objetos tangibles que deja desperdigados tras su paso devastador, ropas familiares, cartas recibidas, fotografías en desorden, libros subrayados, frascos de perfumes a medio consumir... lo que perturba de la muerte es el modo incierto en que impone el recuerdo, primero como una obsesión, para diluirlo luego, de forma imperceptible, hasta que un día nos desposee por completo de la efigie de los que se han ido.¹⁶



Fig. 8 Boltanski. *El Caso 1988*. Exposición organizada por El Centro de Arte Reina Sofía, Asociación Francesa de Acción Artística y Ministerio de Asuntos exteriores de Francia.



Fig. 9 Boltanski. *Cortinas Blancas 1996*

Se han seleccionado estas dos imágenes, como referentes por el tipo de instalación (fig. 8, fig. 9). Un tipo de instalación que nos ha dado ideas de cómo afrontar la exposición de nuestra obra en un futuro.

4.2. ANNA MARIA GUASCH (BARCELONA 1953)

Como referente de investigación, se puede recurrir a la catedrática de historia de la universidad de Barcelona y crítica de Arte Anna María Guasch, que desde 1994 hasta la actualidad su investigación gira en torno al estudio de

¹⁶ Citado por: YUSTI, C. en *ESCÁNER CULTURAL*, Revista Virtual. Número 43
De Diego, E. *Travesías por la incertidumbre*: Barcelona, Seix Barral, 2005 [En línea], Disponible en:<http://www.escaner.cl/escaner43/yusti.htm> [Consulta:2016,03,16]

los procesos creativos del arte internacional de la segunda mitad del siglo XX. Ha escrito numerosos artículos en revistas especializadas y ha publicado importantes libros para el estudio del arte contemporáneo global. Los manifiestos del Arte Posmoderno, Autobiografías visuales como: *Arte y archivo 1920-2010*, entre otros.

En su trabajo *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* 2005, ésta menciona a artistas, filósofos e historiadores, que han investigado en el campo de la fotografía y el archivo:

Para el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado.¹⁷

Walter Benjamin al igual que Warburg, sostienen que las condiciones materiales de la vida contemporánea estaban conduciendo a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultural. En el caso de Benjamín este planteamiento se desarrolla en "*Pasajes*" en donde hace del almacenamiento su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas en las que durante más de treces años (desde 1927 hasta su muerte en 1940) alterna documentos autobiográficos con conjuntos de citas (sobre fuentes ya publicadas). Warburg, en su proyecto paralelo en el tiempo *Atlas Mnemosyne*, empezó a reconocer que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implicaba a su vez una radical reorientación en la representación y la experiencia del "espacio-tiempo", en el cual tanto los cambios materiales como los conceptuales concluían en una idea de colapso de espacio y de tiempo condicionado por la «simultaneidad visual».¹⁸

A mediados de los años veinte del siglo XX, el fotógrafo August Sander emprende un proyecto visual a gran escala: *Ciudadanos del siglo XX*. La obra de Sander conforma pues, un modelo de archivo fotográfico: centenares de fotografías que se agrupan en 45 portafolios, cada uno conteniendo alrededor de 12 fotografías. En una carta escrita por éste al historiador de la fotografía Erich Stenger en 1925, cuenta que pretende realizar un corte significativo a la

¹⁷ Citado por: GUASCH, A.M. Op. Cit. p. 157

¹⁸ *Ibíd.*, p. 160, ver bibliografía

sociedad de su tiempo presentando retratos, sirviéndose de portafolios organizados en diversas categorías sociales y profesionales y siempre con la ayuda de la fotografía clara, pura y absoluta.¹⁹

4.3. GERHARD RICHTER (ALEMANIA, 1932)

Artista alemán que, siempre trabajando desde la pintura, se sirve de la fotografía para la elaboración de sus proyectos, es uno de los fundadores del Realismo capitalista, un reflejo satírico del Pop Americano caracterizado por el empleo de fotografías en la creación de imágenes. Entre 1971-1972 ilustra 48 retratos de destacados intelectuales, evidenciando el abismo del tiempo.²⁰

4.4. M^a JOSÉ PÉREZ VICENTE (TERUEL, 1965)



Fig. 10 M. José Pérez Vicente, Construyendo Miradas 2013

La primera vez que pude ver la obra de Pérez Vicente, fue en la Galería La Metro de Valencia (2013) y fue la serie titulada “Construyendo Miradas”.²¹

¹⁹ *Ibíd.*, p. 164, ver bibliografía

²⁰ MUSO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA [En línea], Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gerhard-richter> [consulta, 2016-03-20]

²¹ [En línea], Disponible en: http://www.metrovalencia.es/wordpress/?page_id=18 [Consulta: 2016-01-08]

[En línea], Disponible en: <http://es.slideshare.net/almargeespaidart/al-marge-espai-dart-mara-jos-perez-vicente> [Consulta 2016-01-08]

[En línea], Disponible en: http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/162075_sala-lametro-metrovalencia-acoge-hasta-exposicion-made-maria-jose-perez-vicente.html [Consulta: 2016-01-08]

[En línea], Disponible en: <http://infoenpunto.com/not/5908/-ldquo-made-rdquo-exposicion-de-maria-jose-perez-vicente-en-lametro> [Consulta: 2016-01-08]



Figs. 11, 12 M. José Pérez Vicente, *Construyendo Miradas*, técnica mixta. 2013

Estudió Bellas Artes en la Facultad San Carlos de Valencia, licenciándose en la especialidad de pintura en 1991 y con la de grabado en 1994. Disciplinas que siempre compagina en sus proyectos. Inicia su trayectoria expositiva en Xàtiva, en 1993. Le seguirán varias muestras como en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, la Sala de exposiciones del Ministerio de Cultura. Sala Millares (antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo) de Madrid, entre otros.

Siempre trabaja por series y cada una de ellas tiene unas características concretas: colores, lenguajes, símbolos y motivos. Su método de trabajo, como bien dice la artista, es como si de un juego se tratase, compone y equilibra. Comienza uniendo pequeños trozos de diferentes telas, jugando con los colores de las mismas, o con las texturas de tal forma que va configurando la superficie del cuadro. Corta y recorta, pinta, cose, dibuja. Sus trabajos parten del grabado que nunca utilizó como medio de reproducción de una obra, sino como obra única. Sus grabados son collages sobre papel y sus pinturas son collages sobre tela. Se sirve de la simbología para buscar formas, elementos o motivos sencillos, representados de forma plana, sin volúmenes y con una identificación más o menos figurativa. Cuando fue invitada en la Expo de Zaragoza (dedicada al agua) para participar en el Pabellón de Zaragoza, empezaron a aparecer las gotas en sus cuadros. La mano surge como elemento definitorio por todo lo que simboliza dentro de este entramado, en paralelo a la palabra "Made" (hecho a mano, manufactura, la mano es la que nos permite hacer, es el hilo conductor de la serie).

En su trabajo utiliza las líneas y grafías como formas imaginarias de piezas de patrones que al ser cortadas pierden la visión de lo que eran, y depende del

espectador que las observa y las interpreta; para la artista son cartografías, itinerarios, caminos, y plantea una pregunta sobre si se considera más o menos artesanal su obra según utiliza aguja e hilo o cuando trabaja con pintura y pincel. Para la artífice es lo mismo porque tanto una manera de trabajo como otra, son diferentes formas de expresión dentro de su proceso creativo y de investigación, que utiliza para seguir con la búsqueda de su lenguaje personal.

Hemos propuesto el trabajo de M^a José Pérez Vicente como referente por la investigación que realiza con los cosidos, las líneas y los patrones, ya que este proyecto, está compuesto en parte por disciplinas si no iguales, sí similares.

4.5 RUBÉN TORTOSA (MOIXENT, 1964)

Es profesor del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia y doctor en Bellas Artes. Como artista se dedica a la plena investigación y experimentación de las herramientas tecnológicas aplicadas a la creación artística.

Rubén Tortosa es uno de los artistas españoles englobado en el copy-art. En su obra, desde los comienzos, ha estado presente la controversia entre el original y la copia, la transformación de la copia en original, la copia de la copia, la generación de copias originales por la intervención de la máquina. La mayor parte de su producción artística nace del registro digital, la impresión y los procesos de transferencia. Su trabajo ha sido exhibido en exposiciones nacionales e internacionales: España, Francia, Brasil, USA, Bélgica, Alemania, Japón, Escocia, México, Dinamarca, Italia, entre otros.

Ha trabajado con artistas vinculados a las nuevas tecnologías como David Hockney, Les Levine, Antoni Muntadas, José Ramón Alcalá, Sonia Landy Sheridan, Bruno Munari y Fernando Canales.²²

Este artista se nos dio a conocer en segundo curso del Grado en Bellas Artes de la mano del profesor y también artista Javier Chapa, quien nos introdujo en el

²² [En línea], Disponible en: http://www.rubentortosa.com/?page_id=10 [Consulta: 2016-03-21]

[En línea], Disponible en: http://www.rubentortosa.com/?page_id=6 [Consulta: 2016-03-21]

lenguaje de las transferencias tomando a Rubén Tortosa como referente, mostrándonos junto a éste su exposición “Tras la espera”, que se inauguró en octubre del 2011 en el Museo de la Ciudad y en la que se presentaban unas obras de gran formato realizadas con la técnica transfer (transferencia de imágenes).²³



Fig. 13 Rubén Tortosa, Registro digital sobre óleo 2013

4.6. ROBERT RAUSCHENBERG (PORT ARTHUR, TEXAS 1925-2008)

Robert Rauschenberg nació en Port Arthur, Texas, en 1925. Estudió en Black Mountain College cerca de Asheville, Carolina del Norte, donde trabajó bajo la dirección de Josef Albers y donde conoció otros artistas progresistas que formaron en gran medida su identidad artística, entre ellos John Cage y Merce Cunningham.

Artista multidisciplinar, trabajó con un gran abanico de temas, estilos, materiales y técnicas, lo que le hizo merecer el calificativo de precursor de casi todos los movimientos de la posguerra, como el expresionismo abstracto .

Rauschenberg estaba profundamente interesado en la iconografía de la cultura popular estadounidense. A mediados de los 50, retando a la estética moderna dominante, realizó los Combinados (Combines) en los que introdujo

²³ [En línea], Disponible en: http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/139784_museo-ciudad-acoge-exposicion-ruben-tortosa-combina-oleo-imagenes-digitales. [Consulta: 2016-03-21]

[En línea], Disponible en http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/145915_exposicion-ruben-tortosa-museo-ciudad-prolonga-hasta-enero.html. [Consulta: 2016-03-21]

imágenes y objetos del mundo real en el mundo de la pintura abstracta. Estas obras establecieron el diálogo continuo del artista entre los medios, entre lo artesano y lo readymade (ya hecho) y entre la técnica gestual del pincel y la imagen reproducida mecánicamente.

Sus pinturas blancas (White Paintings) se convirtieron en pantallas para luces y sombras que respondían a las condiciones que las rodeaban y el collage de periódicos formó la base en las pinturas negras (Black Paintings), 1951-1953.

Entre 1949 y 1954, realiza sus primeras mono-impresiones dedicándose a la fotografía. En su obra *Madre de Dios (Mother of God)* amplía su lenguaje para incluir en sus obras temas figurativos como mapas, diagramas y números.

La imagen encontrada adquirió una importancia transcendental en el lenguaje visual de Rauschenberg a finales de los 50 y principios de los 60, para ello incorporará periódicos y revistas a sus dibujos, impresiones y pinturas a medida que perfeccionaba las técnicas de la transferencia con disolventes, la litografía y la serigrafía.²⁴ Es en 1960 cuando se le atribuye la investigación sobre la técnica transfer.



Fig. 14 Robert Rauschenberg
Retroactive 1 (1964), óleo y
serigrafía sobre lienzo.

Para su collage *Retroactive 1* (1964), Rauschenberg rescató imágenes de acontecimientos contemporáneos tomados de revistas y diarios para una enorme fotografía de prensa de John F. Kennedy hablando en una conferencia televisada, fue la fuente para esta serigrafía sobre lienzo. Superpuso a la imagen de Kennedy otra serigrafía fotográfica de un astronauta en paracaídas.

La superposición y la aparente disparidad de la composición crea un colorido comentario visual sobre una cultura saturada por los medios que lucha por comprender la era de la televisión.

Esta mezcla de figuración y abstracción continúa siendo el distintivo del estilo del Artista:

²⁴[En línea], Disponible en: <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/robert-rauschenberg-retrospectiva/>[Consulta: 2016-02-20]

No quiero que una pintura parezca algo que no es. Quiero que parezca lo que es. Y creo que una pintura se asemeja más al mundo real cuando está hecha del mundo real. Rauschenberg, Robert.²⁵

4.7. JOAN FONTCUBERTA (BARCELONA, 1955)



Fig. 15 Joan Fontcuberta. *Sputnik: Official portrait of the astronaut Ivan Istochnikov*, 1997. Fotografía 30 x 40 cm

Aparte de un trabajo prioritario como creador, Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) ha desarrollado una actividad multidisciplinar en el mundo de la fotografía como docente, crítico, historiador y comisario de exposiciones.

Entre otras distinciones, ha recibido la medalla David Octavius Hill, otorgada por la Fotografisches Akademie GDL en Alemania en 1988, y en 1994 fue distinguido como Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura en Francia, en ambos casos como reconocimiento por el conjunto de su actividad fotográfica. En 1998 recibió el Premio Nacional de Fotografía, otorgado por el Ministerio de Cultura.²⁶

La idea de la fotografía de Fontcuberta se basa en la imagen como documento histórico al que se le atribuye inmediatamente el valor de verdad absoluta y juega precisamente con esta creencia, especialmente con la fotografía científica, haciendo suyo el axioma *cogito ergo sum*, es decir, fotografío y soy fotografiado, luego existo.

Más que una tendencia, la fotografía de todo tipo de momentos, privados, públicos, autorretratos etc., es el síntoma de la cultura en la que vivimos. Esta obsesión colectiva por el archivo y la memoria cree encontrar en el uso de la cámara sus ansiedades y aspiraciones.²⁷

²⁵ [En línea], Disponible en: www.warhol.org./sp/app_rauschenberg.html [Consulta: 2016-01-08]

²⁶ [En línea], Disponible en: www.fontcuberta.com. [Consulta: 8-01-2016]

www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta/default.html, [Consulta: 8-01-2016]

www.telefonica.es/fat/esputnik/html, [Consulta: 8-01-2016]

http://juansilio.com/archives/fontcubertacv2005_01.pdf, [Consulta: 8-01-2016]

²⁷ [En línea] disponible en: reseña crítica aparecida en la revista *EXIT EXPRESS.com*, exposición de Joan Fontcuberta, fotografía, ergo sum. Sala Canal Isabel II, comunidad de Madrid, 2015 [consulta: 2016-03-13]

Se ha decidido tomar a Fontcuberta como referente por la investigación que realiza sobre la fotografía.

4.8 CHIHARU SHIOTA (OSAKA 1972)

Chiharu Shiota estudió Bellas Artes en la Universidad de Kyoto y posteriormente en Alemania, donde reside en la actualidad. En su lenguaje pictórico, orientado hacia la realización de performances e instalaciones realizadas en la década de 1970, se aprecia una clara influencia de las academias alemanas. Se la reconoce por la creación de obras que llenan espacios vacíos y que la artista llama: ambientes poéticos, monumentales y delicados. Su obra hace referencia a la memoria y el olvido, los sueños, las huellas del pasado, la infancia, la ansiedad. En su trabajo se halla la impenetrable instalación de hilo negro que a menudo encierra hogares y objetos que en ella habitan, utiliza estos espacios para jugar con los recuerdos de la mente (fig. 16 y fig. 18).

Su trabajo esta influenciado por artistas como Marina Abramovic, Ana Mendieta, Janine Antoni, Louise Bourgeois, Carolee Schneemann y Rebecca Horn. En sus instalaciones estos hilos son venas por las que circulan hilos conductores de relatos particulares y lágrimas universales; el miedo al abismo, la vida y la muerte, todo esto entremezclándose con un rizoma a través de múltiples ramificaciones que interponen la relación entre el sujeto y el mundo.²⁸

Es un referente de gran apoyo relacionado con la temática y los materiales.

²⁸ [En línea], Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/local/lleida/20151007/54437086190/chiharu-shiota-fundacion-sorigue.html>, [Consulta: 2016-03-20]

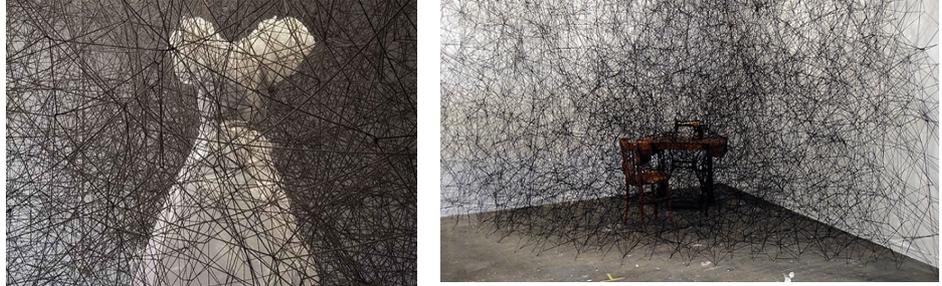


Fig. 16 y 17 Chiharu Shiota, Instalación: *Sincronizando hilos y rizomas*, 2013

4.9. JOHN HERSCHEL (INGLATERRA, 1792)

Sir John Herschel fue un matemático y astrónomo inglés. En el ámbito de la fotografía inventó la cianotipia, es por ello que es un referente en éste trabajo. También acuñó los términos fotografía, negativo, positivo y descubrió el uso del tiosulfato de sodio como fijador de las sales de plata.

Sus intereses científicos se extendieron a distintas áreas, como la óptica, la cristalografía, la mineralogía, la geología, la meteorología, la química y otras más. Estaba interesado en aprender cuánto calor pasaba a través de los filtros coloreados con los que observaba el sol, ya que había notado que la cantidad de calor que transmitían dependía del color. Herschel diseñó un experimento muy original para comprobar su hipótesis, haciendo pasar luz solar a través de un prisma de cristal para generar un espectro: el arco iris. Luego midió la temperatura de cada color. Al medir las temperaturas de la luz violeta, azul, verde, amarilla, naranja y roja, notó que cada color tenía una temperatura determinada que aumentaba al ir del violeta al rojo. Después de realizar ese experimento, Herschel decidió medir la temperatura en una zona ubicada un poco más allá de la luz roja del espectro, al parecer desprovista de luz. Para su sorpresa, descubrió que esta región tenía la temperatura más alta de todas. Eran los “*rayos caloríficos*” (posteriormente denominados rayos infrarrojos), que existían más allá de la región roja del espectro. Encontró que eran reflejados, refractados, absorbidos y transmitidos igual que la luz visible. Colaboró en la década de 1840 con Henry Collen, retratista de la reina Victoria.

Descubrió originalmente el proceso del platino sobre la base de la sensibilidad a la luz ultravioleta de las sales de platino, que sería posteriormente desarrollado por William Willis.²⁹

4.10. ANNA ATKINS (INGLATERRA, 1799)

Ésta botánica inglesa cambió la historia de la fotografía. Conocida por ser la primera mujer de la historia en publicar un libro con fotografías. Es seleccionada como referente histórico para éste proyecto.

Anna Atkins popularizó la cianotipia, un procedimiento inventado como se ha comentado más arriba por el astrónomo inglés Sir Jhon Herschel. Aprovechando la realidad y fidelidad que ofrecía esta técnica, Atkins publicó un año más tarde del descubrimiento de la cianotipia, una serie de libros sobre especies vegetales. Con unas ilustraciones azuladas, *British Algae: Cyanotype Impressions*, se convirtió en el primer intento real de aplicar la fotografía con el fin de reproducir fielmente la realidad a través de la repetición de imágenes. Personajes del mundo de la literatura como Man Ray o Moholy-Nagy beberían muchos años después del trabajo de Anna Atkins, quien se convirtió en una verdadera inspiración para ellos.

Atkins aportó más de 250 ilustraciones. Sus dibujos de moluscos, fueron realizados con una gran minuciosidad y preciosismo, comparables con los realizados por una cámara fotográfica. Éstos ilustraron el libro Lamarck, traducido y resumido por su padre, Hohn Geroge Children, químico y minerólogo. Fue este el punto de inflexión que marcó el futuro de Anna Atkins, el precedente que tiempo después serviría para su gran obra sobre las algas.



Figs. 18-19 Anna Atking, serie:
British Algae, 1850

29 [En línea], Disponible en: <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/04/sir-john-herschel.html> [Consulta: 2016-04-11]

5. OBRA

A menudo estás allí durante horas, y no te atreves a empezar... Porque tienes una idea, pero entonces estás casi seguro, casi convencido, de que te equivocas, de que empiezas algo que no saldrá bien. Siempre es el comienzo lo que es difícil. Después..., aquello puede evolucionar de una forma o de otra..., puedes dejarlo correr, puedes continuar...Yo mismo quisiera explicarme el procedimiento, pero... no hay nada que explicar. No lo sé... Yo mismo no sé... por qué una tela sale bien y otra no, y por qué no avanza. Por qué una tela con nada..., si te la miras de cerca no hay absolutamente nada, en cambio resulta que es una tela bien resuelta. No hay materia, ni colores, no hay nada, si la miramos bien... pero aun así... Ahí está el misterio..., justo ahí. No se puede explicar por qué, qué es el arte... Dentro de nada, con nada, todo está ahí.³⁰

Como bien dice ésta cita de Federico García Lorca, son muchas las horas que dedicas antes de comenzar, la inseguridad te lleva a la indecisión, al no saber si esto resultará o no, si con ello se conseguirán los objetivos que se tienen en mente. Pero de pronto ves como comienzan a resolverse todas las dudas.

Desde el primer momento, la búsqueda en el proceso de transferencia de esta obra grafico-plástica ha sido el principal objetivo, partiendo siempre de fotografía, con el deseo de encontrar nuestro propio lenguaje y hacer partícipe al espectador con un diálogo abierto y una dinámica creativa de este proyecto, mediante los recuerdos y el transcurrir del tiempo.

Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o un intercambio. En suma, una inflexión distinta de información almacenada, de memoria.³¹

Este proyecto consta de una serie de imágenes titulada “recuerdos”, se ha elaborado con diferentes disciplinas, procesos, soportes y herramientas.

³⁰ Zoran Music Catálogo de exposición. *Zoran Music. De Dachau a Venecia*. Barcelona: Caixa de Catalunya, 2008. pp. 49-55. Citado por DRA. Carmen Porta Salvia. Profesora de pintura de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Trabajo de investigación y docencia que forma parte del proyecto que lleva por título: “*Reactivación crítica aplicada a la docencia del arte*”
Código del proyecto:
REDICE A0801-30
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/14362/6/PRESENTACIO_REDICE.pdf [Consulta: 2016-05-31]

³¹ FONTCUBERTA, J, Op. Cit p.58, ver bibliografía.

En algunas de las obras se han aportado cosidos, para crear en ellas cierta profundidad y tridimensionalidad. El acto de tejer como pequeños recuerdos que unidos unos a otros, en su conjunto, recrean un todo que se interpreta como memoria. Estos cosidos también se pueden interpretar como los diversos patrones que desde el momento en el que naces ya te sugieren seguir (los roles familiares, de la sociedad). Éstos se han realizado con hilos de diferentes colores, buscando los distintos significados de cada uno de ellos en la cultura occidental³² y para cada una de las obras en las que se han tejido:

_Amarillo: calor, de la luz, de la alegría, la energía.

_Azul: fidelidad, del amor, de la paz, de lo infinito, de lo soñado de la renuncia.

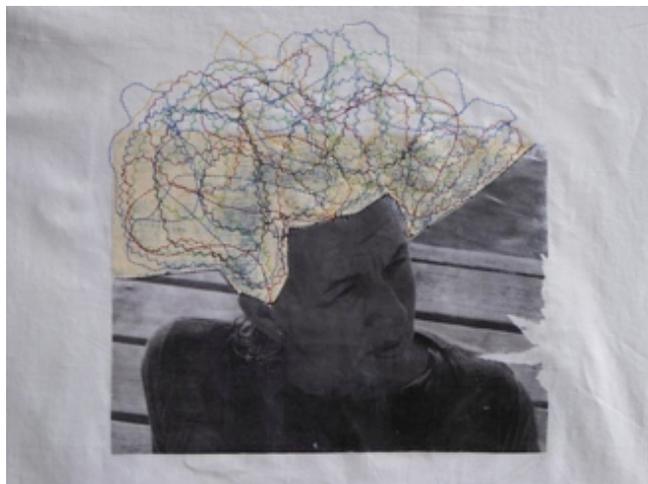
_Blanco: ausencia de color, los aparecidos, de la simplicidad, de la discreción.

_Negro: color relacionado con la tristeza, la pérdida, elegancia, modernidad.

_Rojo: dinamismo, creatividad, alegría, infancia, materia, amor, erotismo.

_Verde: destino, buena y mala suerte, el campo, de lo permitido de la libertad.

La primera obra es un autorretrato ejecutado mediante transferencia con látex, en el que se ha abstraído parte de la imagen, utilizando para ello pigmento acrílico, posteriormente se han aportado cosidos con distintas tonalidades, que van desde amarillo, azul, blanco, negro, rojo y verde. Ésta se



realiza también con fotograbado, incidiendo un texto sobre la matriz. Seguida del resto de obras transferidas con látex.

Fig. 20 Registro digital transferido con látex/cosidos, 48 x 42 cm, 2016

³² PASTOUREAU, M. *Diccionario de los colores*. Barcelona, Paidós 2009. pp. 24- 25, 40- 41, 82-83, 222, 223, 260, 261, 262, 293, 293, 294.



Fig. 21 antes de aplicar cosidos, no se expone.



Fig. 22 Registro digital transferido con látex/cosidos 39 x 44 cm, 2016



Fig. 23 libre de cosidos cosidos, no se expone.



Fig. 24 Registro digital transferido con látex/cosidos 42 x 43 cm, 2016

Las fig. 20, 22, y 24, se han transferido sobre tela, para más tarde ser intervenidas con pigmento acrílico y cosidos.



Fig. 25 Registro digital transferido con látex, 52 x 36,5 cm, 2013



Fig. 26 Registro digital transferido con látex/cosidos 38 x 45 cm, 2016



Fig. 27 Registro digital transferido con látex/cosidos, 26,5 x 35 cm, 2013



Fig. 28 Registro digital, transferido, con látex/cosidos, 33,5 x 45 cm, 2015-2016



Fig. 29 Registro digital, transferido con látex, 37,5 x 48,5 cm, 2015-2016



Fig. 30 Registro digital transferido con látex/cosidos, 42,5 x 43 cm, 2016



Fig. 31 Registro digital transferido con látex/cosidos, 38 x 43,5 cm, 2016

Las figuras 26, 27, 28, 30 y 31, se han transferido con látex e intervenidas con cosidos.

Las nueve obras realizadas con fotograbado, tienen un texto muy sutil insertado con punta seca concretando el momento en que se realizó la imagen primera de la cual ha resultado la obra, al mismo tiempo y junto éste se crea una liberación de la experiencia de ese instante, figs. 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47. Para conseguir otro lenguaje se han estampado interponiendo tarlatana entre la matriz y la tela, produciendo con ello una intersección de filamentos, que se pueden entender como recuerdos, figs. 40, 42, 43, 45, 47.

La tinta utilizada tanto para los fotograbados como para la aguatinta, ha sido una tinta grasa de la marca Charbonnell tono sepia. Esta tonalidad nos hace pensar casi siempre en el pasado. Un pasado que está lejano pero que ya no tiene que ver con el presente: el de las imágenes representadas por las fotografías antiguas y por las primeras tarjetas postales.³³

La tela que hemos manejado para todo el proyecto ha sido como hemos comentado más arriba de algodón blanco y crudo. No han sido adquiridas para

³³ *Ibíd.*, p. 280, ver bibliografía.

este trabajo, sino que han sido encontradas en los mismos lugares que algunas de las fotografías que han servido para este, por lo que tiene mas de sesenta años de antigüedad, estas telas se han adecuado lavándolas y posteriormente planchándolas para poder estampar sobre ellas.

Se incorporan también cinco obras elaboradas con cianotipias, a dos de ellas se les han efectuado cosidos, con el mismo propósito que en las obras anteriores.



Fig. 32 Loles Sabater, Serie "Recuerdos" Registro digital transferido con Cianotipia /cosidos sobre tela. 55 x 42 cm 2016



Fig. 33, 34, 35 Loles Sabater serie "Recuerdos", Registros digitales transferidos con Cianotipia/reservas sobre tela, 41 x 51,5 cm 2016, 41 x 55,5 cm, 41 x 51,5 cm, 2016

Durante todos estos procesos han ido surgiendo diferentes problemas en las Cianotipias: controlar bien el tiempo de exposición y que la emulsión estuviese recién hecha para que no perdiese propiedades.



Fig. 36 Prueba para cianotipia, tiempo de exposición insuficiente



Fig. 37 Prueba para cianotipia, emulsión con pocas propiedades.

Para la Aguatinta, se seleccionó en su día esta imagen de una compañera, que nos estuvo cuidando durante 12 años. Por muchos años que pasen aunque su recuerdo no esté totalmente claro en nuestra mente gracias a la fotografía y a estos trabajos, le devolvemos a la vida cada vez que nos detenemos y la observamos, al igual que hizo Boltanski en su obra *“La Réserve de Suisses Morts”*, 1990-1991.

En esta obra se ha tenido en cuenta que el ácido estuviese débil para que no saltase y se produjesen calvas, también que todas las zonas estuviesen bien protegidas con laca de bombillas, antes de sumergirla en el ácido.



Fig. 38 Loles Sabater, serie “Recuerdos” Aguatinta/cosidos sobre tela, 41 x 45 cm, 2013-2016

En las obras de fotograbado, los problemas se generaron en la distribución del spray fotosensible y del spray para grafitty. El primero es extremadamente tóxico por lo que teníamos que aplicarlo al aire libre, en cuanto al segundo, se tiene que incorporar en su justa medida, ya que hace las funciones de la resina pero sin necesidad de aplicarle calor.

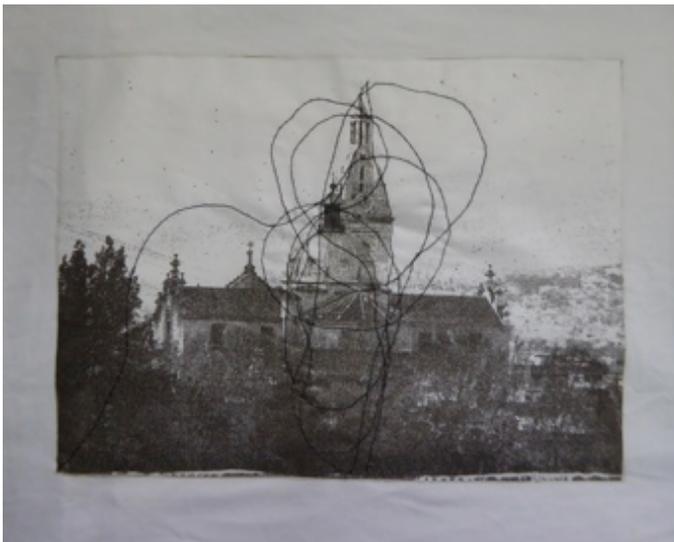
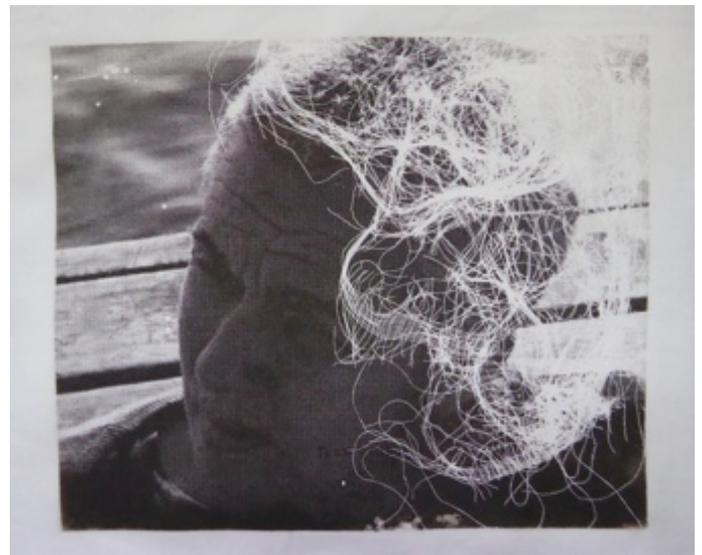


Fig. 39, 40, 41, 42 Loles Sabater serie "Recuerdos", registros digitales, Fotograbado/reservas/cosidos, sobre tela, 43 x 45 cm, 44 x 46,5 cm, 46 x 43 cm, 44 x 43 cm, 2015-2016

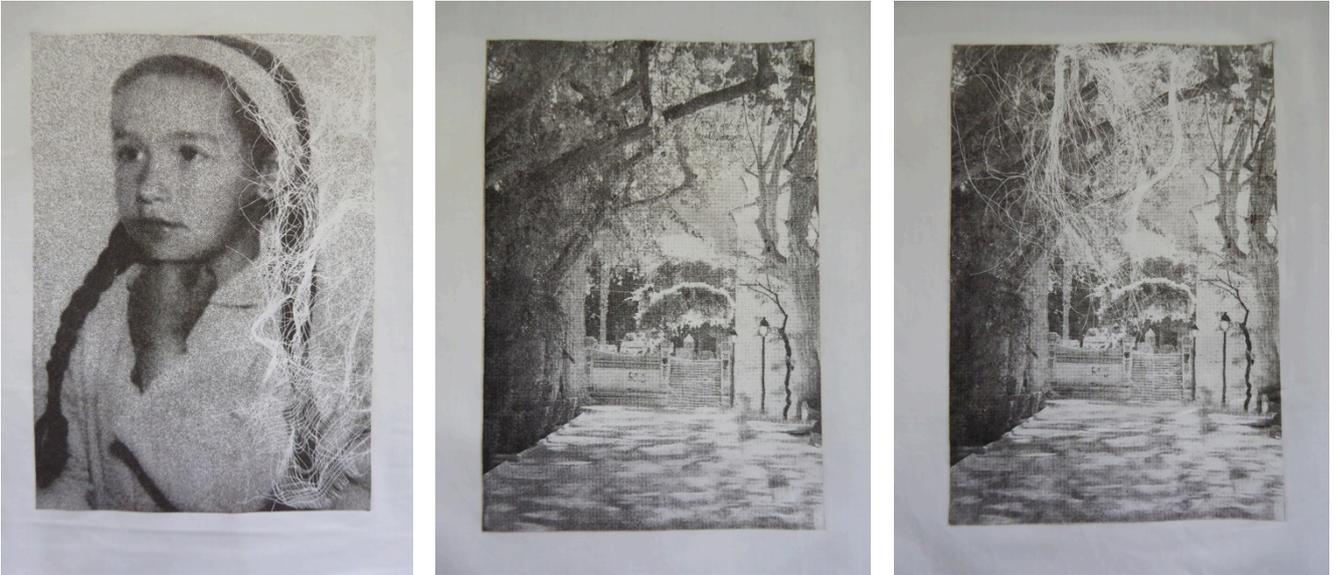


Fig. 43, 44, 45 Loles Sabater, serie " *Recuerdos*", registros digitales, Fotograbado/reservas sobre tela, 35 x 47 cm, 36,5 x 48,5 cm, 31,5 x 45 cm, 2015-2016

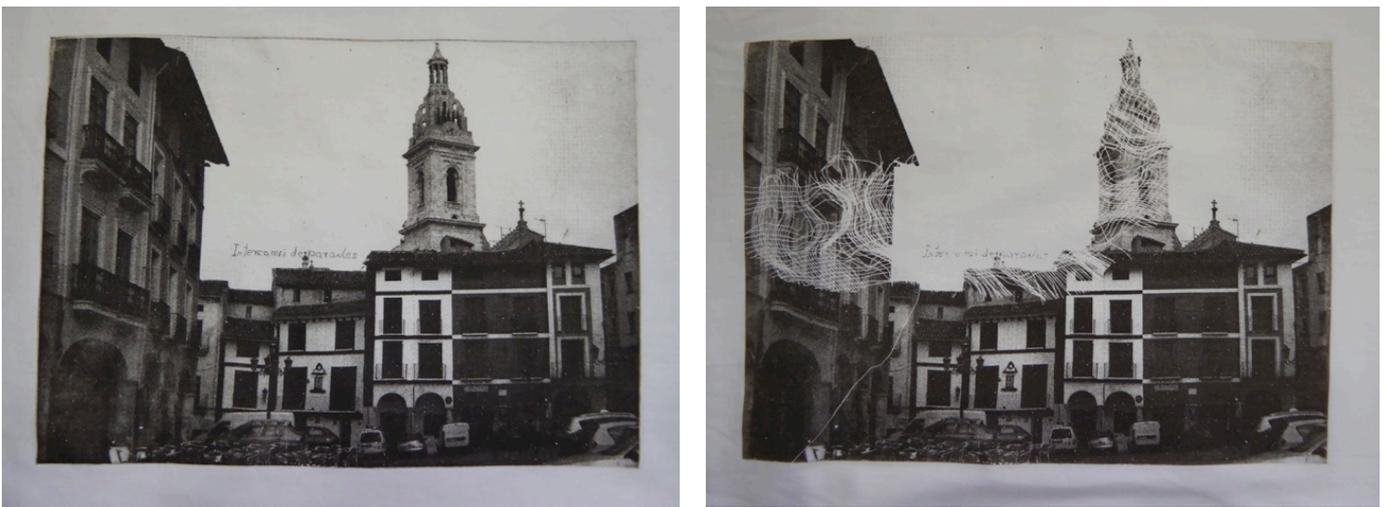


Fig. 46, 47 Loles Sabater, serie " *Recuerdos*", registros digitales, Fotograbado/reservas sobre tela, 36,5 x 48,5 cm, 43,5 x 46,5 cm, 2016

6. CONCLUSIONES

Este trabajo, basado en el proceso transfer, parte de impresiones digitales realizadas con el fin de ser transferidas a nivel artístico sobre diferentes soportes.

Esta posibilidad, que se plantea conjuntamente con la idea de Recuerdos y Fotografía, ha ido evolucionando, alcanzando con ello el principal objetivo de este trabajo, era el de desarrollar una búsqueda en el proceso de transferencia personalizándolo, encontrando de este modo un lenguaje algo peculiar, que sería lo planteado en el segundo objetivo de este proyecto.

La utilización de procesos digitales en las prácticas artísticas, es cada vez más frecuente como hemos ido viendo con los distintos referentes aportados.

El intento de transferir, estampar, sobre tela para más tarde ser intervenidas algunas de las piezas con pigmento acrílico, otras con cosidos, reservas, patrones, líneas, trasladar la imagen de un contexto primario a otro experimental, etc., ha sido gratificante, al mismo tiempo ha dado lugar a una variación de concepto, en cuanto al soporte definitivo más usual y a una posible reinterpretación de los recuerdos por parte del espectador.

En cuanto a la evolución del grabado, éste admite continuar con las pruebas de estado y de artista, del mismo modo que acepta una infinidad de procedimientos sobre diferentes soportes y técnicas. Creando con ello lenguajes y conceptos innovadores que llevan a nuevas formas de ver.

Se han podido apreciar ciertos obstáculos procesuales en la incorporación de la tinta para estampar, hasta dar con la adecuada, en este caso se ha empleado tinta Charbonnel, sepia natural y con la frescura de la emulsion (es primordial que esté recién hecha para un resultado óptimo).

Concluyo aquí este trabajo con el sentimiento de haber superado los objetivos en un principio planteados y con la esperanza de dejar este proyecto abierto a fin de seguir indagando y experimentando con todos estos procesos, técnicas y soportes e ir incrementando la producción artística.

7. INDICE DE IMÁGENES

7.1. IMÁGENES APORTADAS A LA MEMORIA COMO TEMA DE BÚSQUEDA

Fig. 1 Fotografías de Durieu, desnudos masculinos, pertenecientes a Delacroix. Probablemente 1853.

Fig. 2 Bocetos hechos por Delacroix a partir de las fotografías de Durieu. Hacia 1854.

Figs. 3 Fitolitos para Cianotipias, 2016.

Fig. 4 Prensa con pizzas, para la exposición del fitolito a la luz solar.

Fig. 5 Densidad adecuada de resina.

Fig. 6 Loles Sabater, plancha de cinc 26 x 19 cm, para Fotograbado en hueco, 2015

Fig 7 Boltanski, *La Réserve de Suisses Morts*, 1990-1991.

Fig. 8 Boltanski, *El Caso 1988*. Exposición organizada por El Centro de Arte Reina Sofía, Asociación Francesa de Acción Artística y Ministerio de Asuntos exteriores de Francia.

Fig. 9 Boltanski, *Cortinas Blancas*, 1996.

Fig. 10 M. José Pérez Vicente, *Construyendo Miradas*, 2013.

Figs. 11, 12 M. José Pérez Vicente, *Construyendo Miradas*, técnica mixta, 2013.

Fig. 13 Rubén Tortosa, registro digital sobre óleo, 2013.

Fig. 14 Robert Rauschenberg, *Retroactive 1*, óleo y serigrafía sobre lienzo, 1964.

Fig. 15 Joan Fontcuberta, *Sputnik: Official portrait of the astronaut Ivan Istochnikov*, fotografía 30 x 40 cm, 1997.

Figs. 16, 17 Chiharu Shiota, Instalación: *Sincronizando hilos y rizomas*, 2013.

Figs. 18, 19 Anna Atking, serie: *British Algae*, 1850.

Fig. 36 Prueba, cianotipia, tiempo de exposición insuficiente.

Fig. 37 Prueba para cianotipia, emulsión con pocas propiedades.

7.2 IMÁGENES DE LAS OBRAS REALIZADAS PARA ESTE PROYECTO

Se pueden clasificar en: Transferencias con látex, Cianotipias, Fotograbados, Aguatinta.

7.2.1 TRANSFERENCIAS CON LÁTEX

Fig. 20 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex/cosidos, 48 x 42 cm, 2016.

Fig. 21 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido antes de aplicar cosidos, no se expone.

Fig. 22 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex/cosidos, 39 x 44 cm, 2016.

Fig. 23 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido libre de cosidos, no se expone

Fig. 24 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex/cosidos, 42 x 43 cm, 2016.

Fig. 25 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex, 52 x 36,5 cm, 2013.

Fig. 26 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex/cosidos, 38 x 45 cm, 2016.

Fig. 27 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex, 35 x 26,5 cm, 2013.

Fig. 28 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido, con látex/cosidos, 33,5 x 45 cm, 2016.

Fig. 29 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex/cosidos, 37,5 x 48,5 cm, 2016.

Fig. 30 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex /cosidos, 42,5 x 43 cm, 2016.

Fig. 31 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, transferido con látex/cosidos, 38 x 43,5 cm, 2016.

7.2.2 CIANOTIPIAS

Fig. 32 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*” registro digital, transferido con Cianotipia /cosidos sobre tela, 55 x 42 cm, 2016.

Fig. 33, 34, 35 serie “*Recuerdos*”, registros digitales, transferidos con Cianotipia/reservas sobre tela, 41 x 51,5 cm, 2016, 41 x 55,5 cm, 2016, 41 x 51,5 cm, 2016.

7.2.3 AGUATINTA

Fig. 38 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registro digital, Aguatinta/cosidos sobre tela, 41 x 45 cm, 2013-2016.

7.2.4 FOTOGRABADOS

Figs. 39, 40, 41, 42 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registros digitales, Fotograbado/reservas/cosidos sobre tela, 43 x 45 cm, 44 x 46,5 cm, 46 x 43 cm, 44 x 43 cm, 2015-2016.

Figs. 43, 44, 45 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registros digitales, Fotograbado/ reservas sobre tela, 35 x 47 cm, 36,5 x 48,5 cm, 31,5 x 45cm, 2015-2016.

Figs. 46, 47 Loles Sabater, serie “*Recuerdos*”, registros digitales, Fotograbado/reservas sobre tela, 36,5 x 48,5 cm, 43,5 x 46,5 cm, 2015-2016

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. MONOGRAFÍAS.

- BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1975.
- BOBBIO, N. *De senectute y otros escritos biográficos*. Madrid: Santillana, S.A. Taurus, 1997.
- ESTEVE BOTEY, F., *Historia del Grabado*, Madrid: Editorial Labor, 1997.
- FICK, B.; GRABOWSKI, B. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona: Art, Blume, S.L. 2015.
- FONTUBERTA, J. *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- PASTOR, J.; ALCALÁ, J.R. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. Pontevedra: Ediciones Diputación de Pontevedra, 1997.
- PASTOUREAU, M. *Diccionario de los colores*. Barcelona, Paidós 2009.
- SCHARF, A. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1994.
- ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Utrera (Sevilla): Arte y Proyectos Editoriales, S.L., 1995.
- WALTER, B. *Pequeña historia de la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

8.2. CONSULTAS ON LINE.

- ALCALÁ, J.R. ¿Puedo mirar? Reinventando la mirada -artística- en la era del dispositivo tecnológico. 2001. [Consulta: 2016-03-22]. Disponible en: <http://www.rubentortosa.com/?p=179>
- CASA ASIA. Exposición de Chiharu Shiota: Sincronizando hilos. Barcelona, 2012. [Consulta: 2016-06-02]. Disponible en: <https://www.casaasia.es/actividad/detalle/208187-exposicion-sincronizando-hilos-y-rizomas-de-chiharu-shiota>
- DOMENECH, M. Tejer historias, vestirse de palabras. En: You Tube. San Mateo, California (US): You Tube, 2011-04-04. [Consulta: 2016-06-09]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VtEF96eprA>
- EL PERIODIC. La exposición de Rubén Tortosa permanecerá en el Museo de la Ciudad hasta el 8 de enero. En: [elperiodic.com](http://www.elperiodic.com) [en línea]. Valencia, 2011-11-15. [Consulta: 2016-03-22]. Disponible en: http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/145915_exposicion-ruben-tortosa-museo-ciudad-prolonga-hasta-enero.html

- FONTCUBERTA, J. El artista y el archivo (CV). En: Galería Juan Silió. Santander, 2005. [Consulta: 2015-11-14]. Disponible en:
http://juansilio.com/archives/fontcubertacv2005_01.pdf.
- __Joan Fontcuberta. Web del artista. [Consulta: 2015-11-14]. Disponible en:
www.fontcuberta.com
- FUNDACIÓN PEDRO MEYER. ZoneZero. México. [Consulta: 2015-11-14].
Disponible en:
[.www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta/default.html](http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta/default.html).
- FUNDACIÓN TELEFÓNICA. España. [Consulta: 2015-11-14]. Disponible en:
www.telefonica.es/fat/esputnik/html.
- GARCÍA, F. Los recuerdos encubridores (1899): la obra más literaria de Sigmund Freud (estudio crítico). En: Universidad Complutense. Madrid, 2005. [Consulta: 2016-04-14]. Disponible en:
http://eprints.ucm.es/8296/1/LOS_RECUERDOS_ENCUBRIDORES.verseprint.pdf
- GUASCH, A.M. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. Materia. Revista d'art. Barcelona, 2005, num. 5, pp. 175-176, ISSN: 1579-2641. [Consulta: 2016-03-15]. Disponible en:
<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>. También disponible en: http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/01/Anna-Maria-Guasch_Los-Lugares-de-la-Memoria.pdf
- LÍNEA CULTURAL. Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias. Santiago de Chile, 2002, num. 43. [Consulta: 2016-05-13]. Disponible en: <http://www.escaner.cl/escaner43/>
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA [Consulta: 2016-03-20].
Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gerhard-richter>
- PASIÓN FOTOGRÁFICA. Todo sobre el mundo de la fotografía (Blog). [Consulta: 2016-03-22]. Disponible en:
<http://www.pasionfotografica.com/cianotipia/>.
- PORTA, C. Bases y pautas para la lectura de la pintura contemporánea. En: Reactivación crítica aplicada a la docencia del arte. REDICE A0801-30. Barcelona: Repositorio digital de la Universidad de Barcelona, 2010. [Consulta: 2016-05-15]. Disponible en:
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/14362/6/PRESENTACION_REDICE.pdf

PERIÓDICO LA VANGUARDIA. [Consulta: 2016-06-02]. Disponible en:
<http://www.lavanguardia.com/local>

PUNSET, E. El mundo no existe sin memoria. En: Youtube. San Mateo, California (US): You Tube, 2012-06-12. [Consulta: 2016-06-02].
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8IJ9qXsr0Hc>

__ Cómo construimos los recuerdos. En: You Tube. San Mateo, California (US):
You Tube, 2013-06-23. [Consulta: 2015-11-12]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=do6MSDpF4OI>

YUSTI, C. Christian Bolstanky o el inventario de la muerte y la memoria. En:
Escáner Cultural. Santiago de Chile, 2002, num. 43. [Consulta: 2016-04-
30]. Disponible en: <http://www.escaner.cl/escaner43/yusti.htm>