

MEMORIAL

Proyecto pictórico a partir del registro
fotográfico y audiovisual doméstico

Andreu Alcaraz Valls



UNIVERSITAT
POLITÀCNCA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Valencia, Julio 2019

Trabajo final de Máster
Tipología 4

Dirigido por Rosa Martínez-Artero Martínez

RESUMEN

El proyecto Memorial es el resultado de una investigación acerca de la relación entre la memoria y el olvido, conceptos clave para el desarrollo de cuatro distintas vertientes artísticas planteadas a partir del análisis de fotografías y archivos audiovisuales almacenados por distintas generaciones en el ámbito familiar. Se indaga principalmente en aquellos momentos y secuencias cotidianos documentados que marcan el desarrollo del individuo, para poder reconstruir recuerdos de la propia infancia olvidada, sobre todo a partir de la apropiación de vivencias ajenas.

La finalidad del proyecto es la realización de tres series entre pintura, vídeo y fotografía, dónde integrar características de las interfaces del mundo digital, dando así visibilidad a la preocupación por esta nueva naturaleza de la memoria en la que las redes sociales se han erigido como nuestros nuevos sistemas de presentación y almacenamiento de recuerdos.

Palabras clave:

Pintura figurativa, memoria, recuerdo, sociedad, fotografía, infancia, archivo, redes sociales, arte.

ABSTRACT

Project Memorial is the result of an investigation about the relation between memory and oblivion, key concepts to the development of four different artistic aspects brought up from the analysis of photographs and audiovisual files stocked up by distinct generations in the familiar scope. It investigates mainly those moments of daily documented sequences that mark the development of the individual, in order to reconstruct memories from the own forgotten childhood, mostly from the appropriation of other's experiences.

The purpose of this project is the realization of three series between painting, video and photography, where we integrate features of the interfaces from the digital world, giving visibility to the concern for this new behavior of memory, in which social networks have raised as our new systems of presentation and storage of memories.

Keywords:

Figurative painting, memory, society, photography, childhood, archive, social networks, art.

A mis padres por su apoyo incondicional, por permitirme estudiar y disfrutar de estos años en la universidad.

A mi abuela por esforzarse en dejar de olvidar, por mostrarme fragmentos de su historia de vida y revelarme sus anécdotas.

A mis amigos Laura, Sergi, Athenea, Noemí, Jessica, Vanessa, Fito, Andrea G. y Andrea C. por cederme desinteresadamente sus preciados recuerdos de la infancia.

A Rosa, mi tutora, por acompañarme durante este proyecto proporcionando consejos y paciencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. MARCO CONCEPTUAL	9
1.1. La sociedad occidental y la generación millennial	9
1.2. La gestión social del recuerdo	10
1.2.1. <i>Transmisión de la memoria</i>	11
1.2.2. <i>Los marcos sociales de la memoria</i>	13
1.3. El individuo social y su intimidad	14
1.4. Los usos sociales de la fotografía y el vídeo	16
1.5. El miedo al olvido	18
1.6. El arte como recurso	22
1.7. El mundo digital y sus medios	26
1.8. El nuevo sistema de almacenamiento masivo; las redes sociales	29
2. PROYECTO MEMORIAL	31
2.1. Primera Fase: Análisis	31
2.1.1. <i>Recogida de datos</i>	31
2.1.2. <i>Digitalización</i>	32
2.1.3. <i>Análisis de las imágenes obtenidas</i>	33
2.1.4. <i>Archivo y sistema organizativo</i>	34
2.1.5. <i>Edición digital</i>	38
2.2. Segunda Fase: Pintura	39
2.2.1. <i>Elección de la superficie</i>	39
2.2.2. <i>Imprimación, adecuación técnica, comportamiento</i>	39
2.2.3. <i>Elaboración del fondo: Litografía y serigrafía</i>	39
2.2.4. <i>Pintura al óleo y veladuras</i>	40
2.3. Tercera fase: contextualización y análisis de las obras	42
2.4. Intervención pictórica sobre frames	57
2.5. Fotografías procedentes del archivo familiar propio	59
2.6. Proyecto para la EMT València	64
CONCLUSIONES	68
FUENTES REFERENCIALES	72
ÍNDICE DE IMÁGENES	74

INTRODUCCIÓN

“Lo preocupante empieza cuando uno cree saber algo y no es consciente de todo lo que ignora”¹.

En el presente proyecto titulado *MEMORIAL. Proyecto pictórico a partir del registro fotográfico y audiovisual doméstico* se desarrolla una investigación plástica sobre la memoria en las relaciones humanas, centrando la atención en los recuerdos registrados y archivados mediante películas familiares. El trabajo está orientado principalmente a la práctica artística en el campo de la pintura, puesto que se ha desarrollado durante el Máster en Producción Artística dentro de la tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

La propuesta nace por la necesidad de tratar de explicarse a uno mismo toda una serie de problemas que se presentan en la actualidad y que afectan a la población de una manera u otra. Uno de los principales es la frialdad de las relaciones familiares y su dificultad en una sociedad cada vez más esquiva. Para poder comprender dicha cuestión, se estudia el concepto de sociedad a una escala más reducida, acotada al ámbito familiar y amistades de la infancia donde observar estos comportamientos. De ahí nace la materialización de un proyecto pictórico.

A su vez, se presenta la cuestión del miedo al olvido como idea implantada en la sociedad occidental. La necesidad de almacenar recuerdos y el sueño de permanecer en la memoria colectiva como meta del individuo, fomentándose desde el desarrollo del sistema fotográfico y el archivo audiovisual para dejar constancia de las actividades realizadas, como signo de existencia e identidad.

Memorial parte de la idea de que existe una identidad colectiva y pretende encontrar antiguas relaciones afectivas mediante el uso y análisis de archivos de vídeo y fotografías, concretamente películas familiares, no propias sino de amigos, reeditándolas y llevándolas a la pintura. Generando con ello una obra pictórica expositiva. El objetivo es por tanto comprender, valorar y desarrollar esta investigación plástica desde la paradójica distancia emocional, en torno a un sentimiento de añoranza de aquellos tiempos particularmente sentidos como más afectivos y cálidos

En las paredes del propio hogar se pueden observar imágenes de eventos pasados, de instantes importantes y de momentos para el recuerdo. No extraña que los individuos que aparecen en esas imágenes se identifiquen con aquello que muestra la fotografía, pero también existe la posibilidad de que no tengan ningún recuerdo de la misma (por la edad que tenían en aquel momento, por falta de interés o alguna patología). Este distanciamiento inquieta al artista, que busca generar nuevas reacciones ante las imágenes con las que se convive.

¹ Bourdieu, Pierre, *un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003. P. 10.

“La memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados”².

Querer recordar la mayor parte de la infancia propia es un objetivo imposible para la gran mayoría de los seres humanos, pues bien, cada uno conserva breves recuerdos albergados en la memoria, que pueden ser despertados y resurgir debido a un estímulo externo o por un periodo de meditación. En la actualidad, no disponemos del tiempo suficiente para la introspección. El ritmo frenético en el que el ser humano convive hace que sea más difícil la tarea de concentración y autorreflexión. Vivimos constantemente alterados en una sociedad que no se detiene un instante. La intensidad con la cual desarrollamos nuestro día a día dentro de la ciudad, el agobio constante, el ruido incesante y el ambiente cargado hacen que nuestro cuerpo vaya resintiéndose.

El tiempo no se detiene y el ser humano es consciente de este hecho. Además, en nuestro día a día, constantemente ocupado, se pierde la percepción del paso del tiempo, concentrando toda la energía diaria en las tareas a desarrollar. Tan solo cuando se dispone de un rato para reflexionar, se hace posible la valoración del ahora en relación al tiempo que fluye.

“Como escribiera Proust, los seres humanos son las figuras que el tiempo los convierte, sin que éstas distintas apariencias remitan a un mismo ser. Una persona, de niño, está más alejada de lo que será, de anciano, que dos seres humanos distintos. No sólo no se reconocen ni podrían hacerlo. Se sienten tan extraños el uno con respecto al otro que si, por un azar que sólo se produce en el sueño o el arte, el niño que fue se encontrara con el anciano en que se ha convertido, lo miraría con la misma indiferencia que a un desconocido”³.

La evidencia del paso de los años se puede observar en gran parte del mundo que nos rodea, pero las fotografías son una verdadera demostración de esta certeza. Imágenes congeladas de un instante que sucedió hace un tiempo, que despiertan en el espectador ecos sobre la época y posiblemente sobre lo que se estaba desarrollando en ese escenario. Todo ello aprisionado en un pequeño papel fotosensible.

“El efecto que produce en mí (La fotografía) no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido”⁴.

Pero ¿Ha sido? Mi memoria, carente de imágenes de la propia infancia, ha despertado el particular interés en indagar dentro del subconsciente buscando reminiscencias de posibles acciones desarrolladas en el pasado dentro de un ámbito familiar. Para ello se ha recurrido a la revisión de fotografías y películas domésticas, lo que conlleva una investigación sobre el propio pasado.

² Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 16.

³ Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 129.

⁴ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 145.

Memorial es por consiguiente, un proyecto pictórico relacionado con la memoria, el olvido, la infancia y el registro documental doméstico. A su vez, desarrolla un registro del proceso a modo de terapia de autoconocimiento.

Para la metodología se decidió inicialmente no usar material propio, se consideró necesario realizar un breve trabajo de investigación, sondeando dentro de un círculo de personas cercano al artista, sobre la profundidad de su memoria y el peso del recuerdo a través de las imágenes reencontradas. Paralelamente, se estudiaron las fotografías, los archivos y grabaciones, observando el movimiento de la cámara de vídeo, los enfoques y las características obtenidas de la grabación amateur, para descubrir entre la mirada subjetiva de la cámara y lo grabado nuevas relaciones no percibidas con anterioridad. Y por supuesto también plásticamente los errores digitales y desencuadres, apreciando la posible belleza de esa composición no artística.

El proyecto reúne una serie de obras con la intención de sacar a la luz recuerdos olvidados e intentar que el espectador pueda sentirse identificado con ellos, para de esta forma despertar aquellas dudas que el artista quiso tratar de explicarse a sí mismo. Supone un trabajo de investigación artística que nace a partir de las motivaciones e intereses que han ido conformando la obra plástica realizada durante los últimos años. Se pretende profundizar, replantear y adquirir nuevos conocimientos con el fin de continuarlo con mayor calidad y madurez en futuros proyectos.

Dicha investigación es secundada teóricamente por el estudio reflexivo de conocidos autores como Roland Barthes, Joel Candau y Henri Bergson entre otros, empezando a comprender sus posicionamientos ante esta gran incógnita y desarrollando posibles derivas a partir de referentes del campo artístico. Entre estos artistas destaco a Ivan Galuzin, Shawn Huckins, Lino Lago y Jorge Julve.

La estructura del presente proyecto está organizada en distintos apartados:

En el *Marco conceptual* se hace una breve revisión del concepto de sociedad e individuo, como introducción al posterior análisis sobre el factor de la memoria y los marcos sociales de la misma, haciendo énfasis a su vez en el proceso de transmisión de los recuerdos para poder realizar un paralelismo con el proceso de pintar. Seguidamente se profundiza en el concepto de individuo e intimidad analizado por Byung Chul Han en *El enjambre*, para luego tratar de definir los usos sociales de la fotografía y el video a partir de textos de Pierre Bordieu y Joan Fontcuberta, centrando el interés en el relato fotográfico amateur.

Tras comprender la importancia de la imagen se procede a hablar del olvido y el terror que causa en el ser humano, quien indefenso ante tal hecho no se detiene en la búsqueda de opciones para evitar caer en su oscuridad, usando el arte como un recurso ante esta guerra a favor de la memoria.

Para concluir el desarrollo conceptual, se abre el discurso del mundo digital y sus medios, citando tanto las ventajas como los graves problemas que acarrea. Se acaba el apartado

hablando de la importancia de las redes sociales como sistema de almacenamiento masivo y los medios que tanto el usuario como las aplicaciones utilizan para la publicación de recuerdos.

La segunda parte se dedica al proyecto *Memorial*, donde se expone el desarrollo práctico dividido en fases:

La primera será el análisis, donde se explica el procedimiento para la recogida de datos y la investigación a partir de las imágenes obtenidas. Mostrando el sistema organizativo del nuevo archivo generado y aclarando las herramientas escogidas para la edición digital de los videos.

La segunda fase se centra en el ejercicio de la pintura a partir de las imágenes analizadas previamente. Se describe el proceso de materialización en el taller de una forma general para comprender los distintos pasos que conforman la creación de las obras finales que son contextualizadas y explicadas en la tercera fase.

A continuación se exponen otras vías de trabajo plástico relacionadas con el tema tratado y elaboradas paralelamente a las pinturas. Impresiones de frames y fotografías procedentes del archivo familiar propio, son los puntos 2.4. *Intervención pictórica sobre frames*, 2.5. *Fotografías procedentes del archivo familiar propio* y entre estos se destaca el 2.6. *Proyecto para la EMT València* realizado durante el curso 2018-2019 dentro del evento PAM!19.

Tras ello se desarrollan las conclusiones como parte final del trabajo. Éstas permiten revisar el aprendizaje adquirido durante la elaboración de este proyecto, lo que supone un análisis muy valioso para el artista y además pone de manifiesto inquietudes que servirán para abrir un nuevo camino hacia posibles derivas futuras.

Por último se puede encontrar un listado con las fuentes referenciales que se han usado para la investigación realizada.

1. MARCO CONCEPTUAL

A partir de los objetivos marcados para el proyecto, surgen toda una serie de dudas que se pretenden ir resolviendo por medio de la lectura de distintos artículos y textos. De ellos se extraen conclusiones que serán comentadas en distintos puntos de este apartado. Inicialmente se tratará la sociedad en la que convivimos, para poco a poco ir focalizando la atención en el campo de las relaciones interpersonales e intergeneracionales. Finalmente el objetivo es trabajar el recuerdo así como algunos recursos y técnicas artísticas figurativas, intertextuales, que fomenten la no desaparición del mismo; consiguiendo sacarlo de nuevo a la luz, extrayéndolo de las zonas más profundas de la memoria del individuo.

1.1. La sociedad occidental y la generación millennial⁵

“El imperativo neoliberal del rendimiento transforma el tiempo en tiempo de trabajo. Totaliza el tiempo de trabajo. La pausa es solamente una fase del tiempo de trabajo. Hoy no tenemos otro tiempo que el del trabajo. Y así lo llevamos con nosotros también a las vacaciones, e incluso al sueño. Por eso hoy dormimos inquietos. Los agotados sujetos del rendimiento duermen de la misma manera que se duerme la pierna. Y la relajación no es más que un modo de trabajo, en la medida en que sirve para la regeneración de la fuerza laboral. La diversión no es lo otro del trabajo, sino su producto. Tampoco la llamada desaceleración puede engendrar otro tiempo. También ella es una consecuencia, un reflejo del tiempo acelerado del trabajo”⁶.

La velocidad, los medios de comunicación, el bombardeo de imágenes que a diario acuden a nuestra retina y demás estrategias visuales agresivas, son causantes de una pérdida de interés por las imágenes por parte nuevas generaciones. La publicidad, ya sea en el mundo televisivo o internet, es una vía que a diario impacta sobre nuestro campo de percepción. Vivimos en un entorno tecnológico en el que ya no nos detenemos a observar las imágenes.

La incesante búsqueda de nuevas sensaciones podría ser un problema para el ser humano. No contento con lo descubierto y disfrutado hasta el momento, continua con su espíritu incansable en busca de nuevas emociones. Pero el error no está en fomentar esta cacería, sino en olvidar aquellas experiencias más naturales, relativas a nuestro origen. Aquellas vivencias primigenias que son infravaloradas o a las que no se presta suficiente atención.

Generación tras generación se ha intentado dejar de lado los aspectos más connaturales a la especie, distanciándola por completo de lo que aparentemente la identificaba como relativa al reino animal. Con el desarrollo tecnológico y sus descubrimientos se ha ido perdiendo la necesidad de contacto entre los distintos sujetos dentro del grupo social. En este caso, es alarmante el hecho de que un individuo en la actualidad puede sobrevivir completamente apartado de la sociedad sin ninguna dificultad. Es un suceso contradictorio para el planteamiento que desde los inicios nos es impuesto: la necesidad de interactuar con otras

⁵ La generación millennial, término acuñado al conjunto de personas que se hicieron mayores de edad con la entrada del nuevo milenio, y que actualmente padecen de forma más directa, el crecimiento y deterioro de la sociedad.

⁶ Han, Byung Chul, *El enjambre*, Herder Editorial, Barcelona, 2014, p. 40.

personas. Y esto se muestra en la película de Spike Jonze: *Her* (2013). En la que un hombre solitario compra un nuevo sistema operativo basado en el modelo de Inteligencia Artificial, diseñado para satisfacer todas las necesidades del usuario, permitiéndole no interactuar con nadie más salvo la voz femenina de ese sistema operativo a la que llama Samanta.

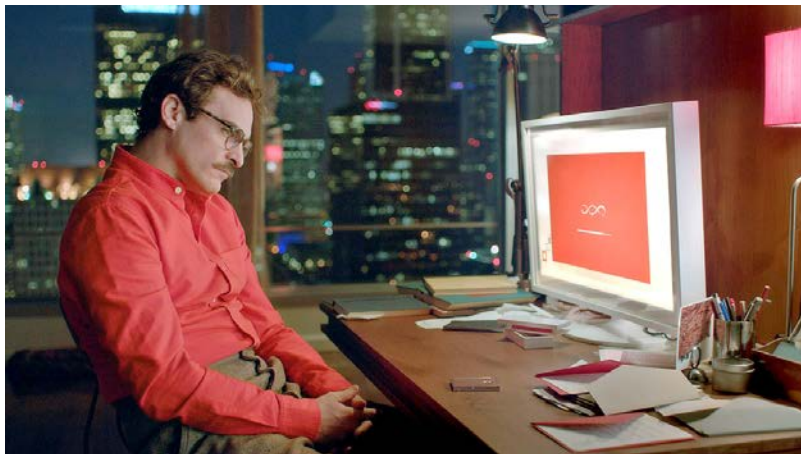


Fig. 1. Spike Jonze (dir.): *Her* 2013. Fotograma de la película.



Fig. 2. Spike Jonze (dir.): *Her* 2013. Poster oficial

“Por la eficiencia y comodidad de la comunicación digital evitamos cada vez más el contacto directo con personas reales, es más, con lo real en general. El medio digital hace que desaparezca el enfrente real. Lo registra como resistencia. Así pues, la comunicación digital carece de cuerpo y de rostro. Lo digital somete a una reconstrucción radical la triada lacaniana de lo real, lo imaginario y lo simbólico. Desmonta lo real y totaliza lo imaginario. El *Smartphone* hace las veces de un espejo digital para la nueva edición posinfantil del estadio del espejo. Abre un estadio narcisista, una esfera de lo imaginario, en la que yo me incluyo. A través del *Smartphone* no habla el otro”⁷.

Con la mayoría de edad de los millennials, la búsqueda y adquisición de mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. El consumo desmesurado se transforma para las distintas comunidades en un deber y a su vez en una obligación. Estas mercancías; tanto del plano físico (dinero, propiedades, coches...) como digitales (la satisfacción que conlleva el correcto desarrollo de las redes sociales), generan muchedumbres solitarias, aisladas del ámbito social que solo ansían la supervivencia individual; justificada y trabajada a partir de las herramientas digitales que ofrecen las nuevas tecnologías. Sin necesidad de interacción humana directa, logrando la soledad absoluta aun estando conectados online con millones de personas.

1.2. La gestión social del recuerdo

La experiencia de vivir en comunidad es un aspecto que define al ser humano como un animal social. Durante su vida, va acumulando ciertos recuerdos y olvidando otros. Todos ellos componen su memoria colectiva permitiéndole así generar una identidad propia. El individuo tiene la virtud de la memoria, se trata de una función natural, de origen neurobiológico y que

⁷ Han, Byung Chul, *op.cit.*, pp. 28-29

surge a partir de diversos estímulos externos. Partiendo de la necesidad del ser humano por cohabitar perteneciendo a una sociedad, se debe resaltar el hecho de que la memoria se transmite mediante una cohesión social.

“Era necesario perder la memoria, aunque más no fuera parcialmente, para darse cuenta que ella es lo que constituye toda nuestra vida”⁸.

Para la construcción de una identidad, es necesaria la existencia y generación de recuerdos. No podría existir una identidad sin reminiscencias, es por ello que Joel Candau en su libro *Memoria e Identidad* propone una clasificación de las diferentes manifestaciones de la memoria:

- Protomemoria: refiriéndose al saber y la experiencia inmediata, imperceptible, mueve al sujeto sin que este sea consciente. Un ejemplo sería el momento en el que un niño inicia su proceso de aprender a caminar.
- Memoria de recuerdo o reconocimiento: evocación deliberada o involuntaria de alusiones, ya sea autobiográficos o de saberes, creencias, sensaciones... etc. El presente proyecto pretende profundizar en varios aspectos de esta manifestación, valorando el reconocimiento de los sujetos con los que se establecieron relaciones.
- Metamemoria: es la representación que cada individuo hace de su propia memoria y a su vez, lo que éste dice de ella. Describe conjuntamente la narración de un recuerdo y las sensaciones que la evocación del mismo generan inicialmente en el emisor.

Para hablar en el contexto de la memoria individual, estos 3 términos serían aceptados, pero cuando se intenta trabajar la memoria colectiva, surgen toda una serie de dudas sobre las discrepancias, por ejemplo, de la protomemoria entre los individuos de distintas sociedades. Asimismo es importante enfatizar que “La memoria colectiva es una forma de metamemoria, es decir, un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo”⁹.

1.2.1. Transmisión de la memoria:

Todo recuerdo necesita ser transmitido de una persona a otra para que genere por un lado una memoria y por otro una identidad. Transmitir narraciones sobre las experiencias siempre ha sido una de las preocupaciones centrales del ser humano, como señala Candau “desde el origen, ella (la memoria) señalará la voluntad de “dejar huellas” que favorezcan una apropiación comunitaria de los signos transmitidos”¹⁰. Las pinturas prehistóricas que se realizaban en las cuevas son ejemplos de estas primeras formas de transmitir reminiscencias.

⁸ Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2000, citado en Candau, Joel, *Memoria e identidad*, trad. Eduardo Rinesi, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2001. p. 13.

⁹ Candau, Joel, *Memoria e identidad*, trad. Eduardo Rinesi, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2001. p. 22.

¹⁰ *Ibidem*, p. 105.

El lenguaje es el marco más elemental de la memoria, y uno no discursivo puede perfectamente actuar como vehículo principal de transmisión, ya sea el lenguaje musical o el iconográfico. Por ello se materializó y exteriorizó la memoria, condensándose inicialmente en imágenes, algunas han perdurado hasta nuestros días, como las pinturas y los grabados de la cueva de Altamira en Cantabria.

“Amón se lamentaba del invento de Toth (la escritura) con las siguientes palabras: “Tu hallazgo fomentará la desidia en el ánimo de los que estudian, porque no se servirán de su memoria, sino que se confiarán por entero a la apariencia externa de los caracteres escritos, y se olvidarán de sí mismos. Lo que tú has descubierto no es una ayuda para la memoria, sino para la rememoración, y lo que das a tus discípulos no es la verdad, sino su reflejo”¹¹.

Con la invención de la escritura fueron cada vez más extensos los relatos que describían diversos acontecimientos almacenados en el recuerdo colectivo. Este medio ha sido el que mayor transmisión ha procurado durante las distintas épocas y sociedades. Pero la asignación de este recurso para el archivo de la memoria conlleva algunas contrariedades como indicaba en su discurso el dios egipcio Amón: Al entregar la tarea de memorización a la escritura, el ejercicio emocional y sensorial de la misma (entre otras manifestaciones intrapersonales citadas por Joel Candau) queda relegado a la experiencia del escritor que, cautivado por el instante, difícilmente logra conseguir plasmar todo lo que conlleva el momento con palabras.

Junto con la televisión y el cine, que posibilitan una producción de recuerdos mayor a la de los libros en la sociedad presente; sin lugar a dudas, Internet es la referencia fundamental hoy en día, con una gran relevancia y dimensión. Los medios de comunicación masivos han generado una producción a gran escala de imágenes, códigos y marcas que permiten la transmisión de recuerdos.

Así pues, la sociedad occidental empieza a almacenar todo recuerdo y huella que permita una reivindicación de la memoria, llegando incluso a “musealizar” la totalidad del mundo conocido. Las ciudades narran la historia acontecida y muestra de ello son los grandes murales y grafitis que el viandante puede encontrarse a diario. Esta proliferación de registros podría ocasionar una saturación de información que derive en un olvido masivo o en una memoria global no individualizada interminable. El individuo al recibir una sobrecarga de datos tiende a no darles sentido, por lo tanto estas imágenes solo son presentadas, pero no interiorizadas. Por dicho motivo, la muestra práctica del proyecto se plantea como un conjunto reducido de obras que permitan al espectador reflexionar pausadamente y sin recibir demasiadas presiones ni una sobresaturación visual.

La transmisión no es solamente la emisión de un recuerdo de un individuo a otro, sino también es la acogida del mensaje. La recepción es una de las partes más importantes dentro del proceso, puesto que sus modalidades condicionarán el resultado de la transmisión, que podrá derivar en la continuidad o ruptura, pasando por la invención. Este proceso hará validar la

¹¹ FONTCUBERTA, Joan. El beso de Judas (Fotografía y verdad). Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1997, p. 55

eficacia o no del recuerdo. Además la recepción dependerá de quienes son los emisores, si son personas autorizadas para realizar dicha tarea, el recuerdo tendrá mayor efecto en el receptor.

“Hoy en día los participantes en la comunicación no consumen las informaciones de modo pasivo sin más, sino que ellos mismos las engendran de forma activa. Ninguna jerarquía inequívoca separa al emisor del receptor. Cada uno es emisor y receptor, consumidor y productor a la vez”¹².

A su vez, en este proceso de transmisión y recepción influye la cantidad de recuerdos. Cuando se vuelven demasiado numerosos los mensajes, aquello que se transmite se torna vago, indefinido. Por tal motivo los receptores podrían darle distinto carácter aceptando o descartando fragmentos según su criterio. Con ello editarían el mensaje original pudiendo ocasionar la pérdida del objetivo o la intención inicial. Siendo imposible pensar en la construcción de una memoria colectiva sin el consenso entre individuos.

El presente proyecto se centra en la transmisión memorialista: Se refiere a la transmisión que se hace a partir de la vivencia de un recuerdo. Es una representación del pasado donde reinan las emociones, los sentimientos, las pasiones... y surge de los recuerdos que tienen los individuos de las experiencias pasadas. Transferencia de la manifestación de memoria descrita anteriormente como referente al recuerdo o reconocimiento.

“Afectiva y mágica, arraigada en lo concreto, en el gesto, la imagen y el objeto, la memoria ‘se compone de detalles que la confrontan; se nutre de recuerdos vagos, enfrentados, [...], sensible a todas las formas de transmisión, pantallas, censura o proyecciones’”¹³.

1.2.2. *Los marcos sociales de la memoria*

Según Maurice Halbwachs en su libro *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* existen tres ámbitos colectivos relevantes implicados en la construcción de la memoria colectiva: la familia, la religión y las clases sociales.

La familia sería el primer marco social, éste permite construir en el individuo una memoria. Es un grupo pequeño y genera cierta cantidad de recuerdos que giran solamente entre sus integrantes. El nombre del individuo es uno de los principales elementos identitarios que permiten referirse a una persona en especial. La importancia por tanto del nombre y el nombrar legitima las relaciones nominales. Este reconocimiento entre los miembros del clan permite que exista un mayor control de la memoria del grupo. A partir de la interacción entre los sujetos se genera una mayor memoria familiar, puesto que es un colectivo casi cerrado.

Según Anne Muxel: “La reminiscencia común y la repetición de ciertos rituales (comidas, fiestas familiares), la conservación colectiva de saberes, de referencias, de recuerdos familiares

¹² Han, Byung Chul, op. cit., p.9.

¹³ Candau, Joel, op. cit., p. 127.

y de emblemas, [...] así como la responsabilidad de transmisión y del contenido de las herencias [...] son dimensiones esenciales [...] de los lazos familiares”¹⁴.

El recuerdo pasa de generación en generación como parte de una herencia inmaterial que se establece en la identidad familiar. La memoria generacional no solamente se remite a la familia, sino también a un grupo social determinado, pues es la conciencia de pertenecer a una cadena de generaciones sucesivas de las que el grupo o individuo se sienten herederos. Este concepto proviene de la “gens” griega.

Tanto la religión como las clases sociales son ámbitos que también se implican en la construcción de la memoria colectiva. No obstante dentro del grupo social escogido para el proyecto, estos dos medios no difieren, no se observan distinciones contrastables. Esto es debido a que los individuos escogidos y sus familias en sus orígenes profesaban la religión católica, conllevando con ello toda una serie de rituales comunitarios en los que no se pretende profundizar. A su vez, todos los individuos pertenecen a la clase trabajadora media. Por lo tanto con el análisis de los videos en estos ámbitos se podría plantear una posible deducción a reducida escala, de algunos de los aspectos que conllevan estos dos ámbitos en la generación de recuerdos y la experiencia vital. No obstante, sería oportuno contrastar dicha información con datos referentes a sujetos de otras religiones y clases sociales.

1.3. El individuo social y su intimidad

La tradición occidental define al ser humano como un ser dotado de una gran profundidad, en cuyo interior se esconde lo más oculto del propio ser: su yo. Éste almacenaría toda la información recopilada; los acontecimientos vividos, imaginados, soñados, experiencias sociales como el amor hacia otras personas, el olvido, los deseos inconfesables, el odio, los sentimientos, recuerdos traumáticos o difusos. En si todo aquello que experimenta el individuo durante su periodo vital, aquello vivido e incluso aquello imaginado. Para el reconocimiento de dichos datos, sería necesaria la realización de un arduo trabajo de introspección, al que el ser humano no está dispuesto o al menos, para el que no dispone de tiempo suficiente¹⁵.

La presente sociedad fomenta novedosas construcciones identitarias debido a los nuevos sistemas de presentación y representación del yo. Ya no existen esas barreras que hace años separaban los ambientes públicos de los privados, y con ello, se vuelve visible nada menos que la intimidad de cada uno.

“La decadencia de lo público y la creciente falta de respeto (mirar hacia atrás, mirar de nuevo) se condicionan recíprocamente. Lo público presupone, entre otras cosas, apartar la vista de lo privado bajo la dirección del respeto. [...] Hoy, en cambio, reina una total falta de distancia, en la que la intimidad es expuesta públicamente y lo privado se hace público. Sin distancia

¹⁴ Ibídem, p. 138.

¹⁵ Sibilia, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 103 y ss.

tampoco es posible ningún decoro. También el entendimiento presupone una mirada distanciada. La comunicación digital deshace, en general, las distancias”¹⁶.

Agentes como la visibilidad y la apariencia (la imagen exteriorizada y modificada del yo) ayudan a determinar la definición de aquello que podría ser cada sujeto. Exhibicionismo de una intimidad que hoy extiende sus horizontes, mostrando espacios, escenas y asuntos que habrían sido impensables hace pocos años. Exponiendo ante la totalidad de la sociedad hechos considerados como secretos íntimos.

La frontera por tanto de la privacidad ligada a lo íntimo estaría limitada por los secretos, aquellos que por definición son esa parte del conocimiento que se impide y prohíbe compartir con el resto de la sociedad y por ello se controlan celosamente.

“Si hoy se preguntase a cualquier habitante de las sociedades occidentales urbanizadas y post avanzadas por el significado del término <intimidad>, es más que probable que las representaciones que con mayor rapidez acudieran a su mente fueran la <soledad> y la <autenticidad>. Está muy extendida la creencia de que únicamente somos nosotros estando solos, y de que en ello radica la intimidad (falacia del solipsismo)”¹⁷

La privacidad entonces se disuelve al proyectar su intimidad mediante distintas muestras de narcisismo, voyeurismo y exhibicionismo en las pantallas. “El imprevisible trabajo de la humanidad produzca siempre más, y siempre más variadas formas de afirmación de la personalidad y del valor de la existencia”¹⁸. Estas muestras pueden observarse en las redes sociales a diario, e Instagram¹⁹ es una de las plataformas que más individuos (en este caso, tratados como usuarios) utilizan para mostrarse al resto de la sociedad. En esta cultura de las apariencias, del espectáculo y la visibilidad²⁰, las tendencias exhibicionistas fomentan la persecución de un efecto: el reconocimiento en los ojos ajenos y el premio de ser visto. Hay que aparecer para ser. Porque todo lo que permanece oculto, fuera de la vista de los demás, corre el riesgo de nunca ser visto y por tanto probablemente se le considere como inexistente. Siguiendo el discurso de Guy Debord “lo que parece es bueno, y lo que es bueno aparece”²¹. En ese monopolio de la apariencia, todo lo que quede encubierto simplemente no existe.

Probablemente esta sea una de las motivaciones del individuo por materializar instantes para el archivo de recuerdos. A su vez también justificaría el planteamiento del artista de generar obra a partir de archivos ajenos, que pasaría a ser una forma de procurar mayor visibilidad de

¹⁶ Han, Byung Chul, *op. cit.*, p.7.

¹⁷ Pardo, José Luis, *La intimidad*, Pre-textos, Valencia, 2004. p. 140.

¹⁸ Simmel, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986. p. 117.

¹⁹ Instagram: una de las redes sociales más usadas en la actualidad, que permite publicar fotos y videos. Cierta parte de su interés reside en la posibilidad de colocar efectos y filtros en la misma imagen, haciendo que esta sea embellecida de forma instantánea. Creada en Estados Unidos y lanzada al mercado en el 2010.

²⁰ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, trad. Rodrigo Vicuña Navarro, Ediciones naufragio, Santiago de Chile, 1995, p. 8 y ss.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

éstos. No obstante cabría destacar que las obras se muestran sin reconocimiento para la persona retratada, pero sí para el autor que presenta experiencias íntimas de individuos desconocidos al resto de la sociedad.

Lo más valioso de cada individuo pasa a ser aquello que lo caracteriza como único. Precisamente todo lo que no comparte con los demás miembros de la sociedad porque concierne específicamente al propio yo: el carácter original de su personalidad. Pero en el caso de que esta personalidad sea compuesta por conceptos, acciones, contextos que refieran directamente a un pequeño apartado de la sociedad, aceptarla como un aspecto exclusivo no sería del todo correcto. La individualidad tan ansiada sería entonces extraída del interior de un reducido grupo social (adquiriendo el matiz de común, aunque a escala reducida) que como cualquier congregación, comparte celebraciones, mitos, leyendas...

La subjetividad ciertamente renuncia a las pretensiones de ser sincero acerca de quien se es. El nuevo objetivo es ser auténtico, en vez de buscar la sinceridad, mostrando al público las convicciones, los pensamientos privados. Cada vez más, aquello que el sujeto exterioriza y el desempeño visible de sus acciones asumen la tarea de indicar la personalidad. Es más; esas definiciones pueden y van cambiando regularmente junto con la sociedad y los supuestos ideales. Por ello se estimula la experimentación, invitando a coleccionar sensaciones e intensificar la experiencia inmediata para sacarle el máximo provecho.

1.4. Los usos sociales de la fotografía y el vídeo

El individuo y por consiguiente la sociedad, han ido cambiando, evolucionando junto al desarrollo de las nuevas tecnologías. La necesidad de ser vistos, de ser recordados por el resto de seres humanos es una idea que ha estado vigente desde los inicios como ya se ha comentado con anterioridad. Para el presente proyecto se pretenden estudiar y analizar algunos de aquellos recursos que se han encargado de ir registrando el pasado. Específicamente van a trabajarse aquellos de los que se dispone en la actualidad y que muestran escenas además de instantes del pasado, de algunas generaciones que cohabitan hoy en día en el núcleo familiar y están cerca de ausentarse; fotografías analógicas y cintas VHS.

“Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascensos hacia la autoafirmación y el conocimiento”²²

Plantearse el estudio de un hecho social no precisa el aislamiento del mismo, al contrario, es necesario reconectarlo con las múltiples dimensiones que contempla. Para investigar por tanto los usos sociales de la fotografía y el vídeo (lenguaje audiovisual), se deberían priorizar los sectores sociales que son responsables de la mayor parte de las instantáneas que circulaban y circulan en la actualidad. Se estaría hablando entonces de aquellos que gozaban de un capital suficientemente alto para poder disponer de herramientas que captasen esos instantes o profesionales que lo hiciesen por ellos. La metodología más sencilla por tanto, para iniciar esta

²² Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 55.

investigación sería pedirle a un familiar que mostrase las fotos antiguas que suelen guardarse en una caja de zapatos.

La sociedad subordina la práctica de *caza de recuerdos* a la regla colectiva, de modo que la imagen más insignificante expresa; además de las intenciones explícitas del cámara, el sistema de percepción, de pensamiento y de apreciación, comunes a todo un grupo. Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, están vinculados al sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo social, los ámbitos que citaba previamente Hallwachs. Se realiza la acción de fotografiar para la preservación del andamiaje de la propia mitología personal.

“Si en esas fotografías congeladas, “de pose”, engoladas, afectadas, tomadas según las reglas de la etiqueta social, que hacen los fotógrafos de fiestas de familia y de “recuerdos” de vacaciones, no ha sabido reconocerse ese cuerpo de reglas implícitas y explícitas que definen las estéticas, es sin duda porque se ha dejado en suspenso una definición demasiado restringida (y socialmente condicionada) de la legitimidad cultural”²³.

Las funciones sociales principales a las que la mayoría subordina la fotografía son principalmente el registro y atesoramiento de evocaciones de objetos, personas o acontecimientos considerados como socialmente importantes. La facilidad económica y técnica de la fotografía (que requiere poco o nulo aprendizaje) además de las motivaciones universales de tener cámara y mostrar las imágenes generadas, hacen que haya sido y siga siendo un recurso asequible e indiscutible para la concepción de un archivo de la historia propia.

Entonces se podría considerar que tomar fotografías, conservarlas y/o mirarlas aporta satisfacciones en cinco campos distintos: una especie de protección contra el paso del tiempo, un estímulo comunicativo con la sociedad, la autorrealización, el prestigio social y por último la distracción o evasión de la realidad momentánea. Por tanto entre muchos de sus cometidos, la fotografía tendría como función principal ayudar a sobrellevar la angustia que genera el paso del tiempo, ya sea proponiendo un mágico sustituto de lo que éste se ha llevado, ya sea reemplazando las lagunas de la memoria y sirviendo de sustento para la regresión de recuerdos. En sí produciendo un latente sentimiento de victoria sobre el tiempo y su poder de destrucción.

La práctica fotográfica en la mayoría de los casos existe por la función que le atribuye el grupo familiar; dar constancia y eternizar los grandes momentos de la vida en familia, reforzando la integración del grupo en la sociedad y su sentimiento de unidad. A su vez es remarcable el hecho de que la presencia de niños en el hogar pueda conllevar la necesidad de poseer una cámara, para así capturar sus etapas de crecimiento.

La fotografía se desarrolló como un medio para celebrar al individuo y por lo tanto a su vez como un medio de control social. Esta celebración del individuo se centra en el género del retrato puesto que éste democratiza la posesión del cuerpo propio y del ajeno. Una posesión

²³ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 45.

simbólica de aquellos a quienes queremos, además de la apropiación de quienes reconocemos como los otros, como externos al núcleo familiar.

El álbum familiar expresa la realidad del recuerdo social. Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, evocan sucesos que se consideran merecedores de ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en ellos.

“Cualquier aventura singular que el recuerdo individual guarde en la particularidad de un secreto, se desvanece, y el pasado común o, si se quiere, el pasado como el común denominador más alto, adquiere la pureza casi coqueta de un monumento fúnebre fielmente visitado”²⁴.

A su vez, la fotografía adquiere una función normalizadora que la sociedad confía inicialmente a los ritos funerarios: reaviva indisociablemente la memoria de los desaparecidos, recordando que en otro momento estuvieron vivos.

Pero en su dimensión temporal es donde se desvela toda la paradoja de la fotografía popular. Una instantánea del mundo visible, la fotografía proporciona el medio de congelar la realidad sólida y compacta de la percepción cotidiana en una infinidad de imágenes fugaces, de fijar momentos absolutamente únicos de la situación recíproca de las cosas, de captar como ha mostrado Walter Benjamin, los aspectos imperceptibles, en tanto instantáneos del mundo percibido.

“Fotografío para recordar, nos dice Pedro Meyer, y a poco que lo pensemos la obviedad parece tornarse tautología. Porque siempre es así. Porque siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria”²⁵.

1.5. El miedo al olvido:

“Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar”²⁶.

El olvido se considera contrario a la memoria, su enemigo. Se presenta como una amenaza cuando se trata de recuperar el pasado. La omisión de elementos albergados en el interior del ser que, por un descuido, desaparecen de la retentiva para sumirse en la más profunda oscuridad. Se distinguen distintos registros del proceso de olvidar dentro de la mente humana, en relación al objeto relegado:

Por un lado el olvido selectivo se revela beneficioso en el plano derivado de la evocación o rememoración, el ser humano no puede acordarse de todo. Una memoria sin lagunas sería, para la conciencia despierta, un peso insoportable.

²⁴ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 69.

²⁵ Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 58.

²⁶ Flusser, Vilém, *Sobre la memoria (electrónica o cualquier otra)* citado en Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 58.

“No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida. Jorge Luis Borges, en su relato de *Funes el memorioso* nos habla de la infelicidad a que nos aboca una memoria excesivamente prodigiosa”²⁷.

Puesto que acordarse de todos los actos realizados y acontecidos durante la existencia, no permitiría vivir el momento presente. Tal vez la mayoría del tiempo se invertiría en añorar la posibilidad de haber hecho algo distinto en el pasado para evitar las acciones presentes. Un perpetuo repaso de las experiencias y los detalles más mínimos que no permitirían conciliar el sueño ni experimentar la actualidad. Es necesario olvidar ciertos detalles y acontecimientos para poder continuar con la jornada de trabajo en la que el ser humano está restringido.

Por otro lado, el olvido profundo trata de suprimir el rastro de lo que se ha aprendido o vivido. Socava la propia inscripción del recuerdo. Borrar la huella, supone convertirla de nuevo en polvo, en cenizas. Desaparece por completo una parte que conforma la identidad del sujeto.

“Decimos del pasado que ya no es, pero también decimos que ya ha sido. Mediante la primera denominación, subrayamos su desaparición, su ausencia. Si entendemos el olvido en el sentido de recurso inmemorial y no en el de destrucción inexorable, comprenderemos el carácter aparente de la paradoja”²⁸.

Una metáfora visual del presente olvido podría entenderse con la observación de frescos y pinturas murales desconchadas. Donde fragmentos de la imagen desaparecen, se desprenden de la superficie pintada, dejando entrever el fondo blanco que en su momento fue el punto de partida, el vacío previo. Como en la capilla de San Pedro de la catedral de Valencia, donde varios frescos sufrieron un incendio en 1936 y ahora tan solo permanecen algunos fragmentos de las pinturas tras su restauración. Estas imágenes destruidas fueron focos de inspiración para el presente proyecto y su materialización artística. Los espacios grises que generan contornos, siluetas donde antes se observaban personajes. La pérdida de la pintura frente al tiempo y las catástrofes provocadas por el ser humano. Genera un olvido de manera visual, no se puede reconocer completamente la composición, ni siquiera a los individuos reflejados, tan solo se observan los ropajes y algunos fragmentos del cielo. No obstante la imagen atrapa, se convierte en un misterio para el espectador que intenta reconstruirla con su imaginación.

²⁷ Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid Arrecife, Madrid, 1999. p. 8.



Fig. 3. Capilla de San Pedro de la catedral de Valencia. Frescos restaurados de la pared izquierda



Fig. 4. Capilla de San Pedro de la catedral de Valencia. Frescos restaurados de la pared derecha.

A partir de este recurso plástico, se considera oportuno citar la obra de Ivan Galuzin (Murmansk, Rusia, 1979). Galuzin es un artista conceptual que trabaja instalación, pintura, performance, texto y poesía. Su interés por el cuerpo humano, los desperdicios y el proceso orgánico de descomposición (temas centrales en su práctica artística) lo incitaron a intercambiar el aceite tradicional y la pintura acrílica por sustancias químicas que se encuentran en el cuerpo humano, como el calcio, el azufre y el fósforo.



Fig. 5. Ivan Galuzin, *Sick Skin*, 2014. Pintura de dos componentes sobre lienzo de lino, 245 x 186 cm



Fig. 6. Ivan Galuzin, *Anthracite Skin*, 2014. Pintura de dos componentes sobre lienzo de lino, 245 x 186 cm



Fig. 7. Ivan Galuzin, *Hubba Bubba Skin*, 2014. Pintura de dos componentes sobre lienzo de lino, 245 x 186 cm

En específico llaman la atención estas tres obras: *Sick Skin*, *Anthracite Skin* y *Hubba Bubba Skin*. Cuando se expusieron por primera vez parecían pinturas monocromas, pero el olor penetrante de los productos químicos advertía de algo mucho más peligroso. Los lienzos se habían cubierto con una capa de pintura industrial de dos componentes que creaba superficies de plástico monocromo en rosa, amarillo y negro. El hedor intenso de los químicos de la pintura de dos componentes provocó fuertes reacciones entre los espectadores, además de una sensación de descomposición que pronto se manifestó en las superficies de las pinturas: se fracturaron lentamente y comenzaron a desprenderse como piel muerta, como un equivalente pictórico a la inevitable decadencia del cuerpo.

El miedo a dicha decadencia se muestra gracias a la superficialidad del individuo. Tanto las pinturas como las fotografías son mecanismos para elogiarse. Por temor a que el aspecto físico sea olvidado, el ser humano se envuelve de imágenes, las genera de una manera desmesurada, lo que conlleva una saturación visual. Una especie de Narciso²⁹ enamorado de su reflejo. El vivo retrato de Dorian Gray³⁰ que pretende mantener su juventud eternamente, cazando instantes llenos de belleza para no dejar de ser lo que en un momento verdaderamente fue, joven.

“La imagen de un espejo es fugaz y el reflejo no queda retenido. La fotografía, en cambio, ese <espejo con memoria> según se llamaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de muerte”³¹.

Al olvido se le une una connotación dolorosa. Algunas enfermedades muestran al individuo la tristeza de no ser recordado, y más aun por un familiar. El Alzheimer es una enfermedad que conforme avanza, la persona desarrolla un deterioro grave de la memoria, perdiendo con ello la capacidad de realizar tareas cotidianas. Todo el mundo tiene lapsos de memoria ocasionales: es normal olvidarse de dónde se dejaron las llaves o el nombre de algún conocido. Pero esta enfermedad conlleva una pérdida irremplazable de recuerdos, afectando a la protomemoria. Las actividades rutinarias se transforman en una dificultad, conllevando finalmente demencia.

El ser humano siente pavor por la posible supresión de su identidad durante la propia existencia. Dejar de ser consciente y autosuficiente asusta. Ser olvidado en vida y no poder hacer nada para remediarlo inquieta al artista, que plantea con sus pinturas distintos ejercicios de rememoración profunda.

“La foto corre comúnmente la suerte del papel (percedero) [...] incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no por ello es menos mortal: como un organismo viviente nace a partir de

²⁹ Mito griego en el que un joven llamado Narciso se enamora perdidamente de su propio reflejo en un lago, lo que le lleva a arrojarlo a las aguas y morir ahogado.

³⁰ *El retrato de Dorian Gray* novela de Oscar Wilde publicada en 1890 en Inglaterra. Una ficción psicológica donde el personaje principal llamado Dorian no sufre los estragos del paso del tiempo, al contrario que su retrato, que refleja también la oscuridad de su alma.

³¹ Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 30.

los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece”³².

La velocidad de capturar imágenes y desecharlas plantea el cuestionamiento de la importancia de lo visual en el presente. ¿Qué busca el espectador en las fotografías? Y en este caso, sería interesante analizar cómo la traducción a la pintura, como acción entre el recuerdo congelado y las sensaciones evocadas, repercute en la identidad de la obra final.

1.6. El arte como recurso:

Una de las tareas que encomienda el hombre de a pie al mundo del arte es buscar una nueva forma de presentar al público el medio en el que convivimos, ralentizando el consumo de imágenes y a su vez distorsionándolas, editándolas, despertando en el espectador nuevas sensaciones.

Se entendería entonces el arte como un modo de reflexión, un diálogo constante entre la realidad y los pensamientos. Un generador de cuestiones y buscador de respuestas. En un mundo masificado de imágenes, el arte puede ser la solución para desarrollar el pensamiento, contemplar imágenes pausadamente y observarlas valorando el tiempo que éstas requieren. Debería ser un recurso para facilitar la comprensión de la esencia de aquello que rodea a la humanidad.

El foco de interés en el presente proyecto se centra en aquellos artistas que por medio de sus creaciones fomentan el ejercicio de la memoria y hablan del olvido al que el ser humano está sujeto, ya sea de manera implícita o explícita.

El pintor Justin Duffus (Pasadena, California, 1981) es un referente a la hora de trabajar con imágenes encontradas. Durante un tiempo trabajó restaurando y pintando paredes, entablando relaciones con sus vecinos, llegando a coleccionar sus cajas de fotografías familiares desechadas. La falta de contexto en las imágenes abandonadas es algo que interesa profundamente al pintor. Las figuras borrosas se materializan en sus pinturas. Duffus utiliza su colección de fotos encontradas para construir mundos surrealistas, colocando caras anónimas descoloridas, insertando personas en salas de estar, sitios de picnic, vestíbulos vacíos, superponiendo miembros y cabezas donde no estaban destinados a estar. Las pinturas están realizadas con óleo y esencia de trementina, generando manchas de color difusas que encierran la escena en el cuadro.

³² Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 143.



Fig. 8. Justin Duffus, *Dimmer*, 2016. Óleo y acrílico sobre tabla, 58 x 58 cm



Fig. 9. Justin Duffus, *Pool side*, 2016. Óleo y acrílico sobre tabla, 30 x 30 cm

"Lo que estoy pintando no es nostálgico, sino un sentido de lo familiar de una manera desconocida, un sentido de la distancia"³³, dijo el artista durante una entrevista. "Muchos de nosotros sentimos alienación. Cuando pinto retratos familiares que a menudo me llegan".³⁴

Figuras fantasmales se ocultan en campos de color en la obra del artista Wendelin Wohlgenuth (Berlín, Alemania, 1988). Pintadas a partir de viejos archivos fotográficos o fotogramas de películas en color, las figuras de las pinturas de Wendelin aparecen atrapadas por error en el marco de la imagen, en el proceso de desaparecer lentamente. Al igual que los viejos negativos estropeados, manchas y borrones de marcas pictóricas recorren la superficie de las obras figurativas, comprometiendo la ilusión fotográfica y recordando al espectador la materialidad del medio.



Fig. 10. Wendelin Wohlgenuth, *Estudios de multitudes* (Tríptico), 2017. Óleo sobre tabla, 20 x 20 cm c.u.

³³ Manitch, Amanda, Justin Duffus: pintor proletariet, City Arts Magazine, Diciembre, 2016, [Consulta en 21/05/2019] Disponible en: <<https://www.cityartsmagazine.com/justin-duffus-proletariet-painter/>>

³⁴ *Ibidem*.

A partir de imágenes encontradas, las figuras en las pinturas de Wendelin son anónimas. Sin embargo, la representación realista de las mismas crea una incómoda sensación de familiaridad, como mirar el álbum de fotos familiar de un desconocido en el que se reconocen escenas y rostros, pero permaneciendo fuera, excluidos de dichos recuerdos.



Fig. 11. Wendelin Wohlgemuth, *Desierto*, 2017. Óleo sobre tabla, 20 x 20 cm.



Fig. 12. Wendelin Wohlgemuth, *Nadador*, 2017. Óleo sobre tabla, 24 x 30 cm.

En sus cuadros, la imagen fotográfica se oculta en el plano del fondo con pequeñas interrupciones, para superponer por capas elementos abstractos y matéricos. Aplica el efecto de desenfoque borrando sus propias pinceladas con un pincel seco sobre pintura húmeda. Las imágenes a partir de las cuales trabaja están en color y tienen una resolución extremadamente baja. El efecto de imagen difusa llega hasta un punto donde la fotografía de referencia está casi perdida y se acerca a la abstracción pura.

A parte del desenfoque, el ejercicio de la elipsis es un recurso muy utilizado en la actualidad para hablar del olvido. Varios artistas contemporáneos desarrollan su obra en torno a dicho procedimiento, pero con distintos acabados. Por un lado, es interesante destacar a Shawn Huckins (Denver, Colorado, 1984) un artista estadounidense que tras algunos períodos breves como director de cine, arquitecto y luego como diseñador gráfico, encontró una vía a desarrollar en su pintura.

En sus obras fusiona la revolución política del siglo XVIII con la revolución tecnológica del siglo XXI. En el proceso de comparar ambos períodos de tiempo, Huckins enfatiza la confrontación de las prioridades de una sociedad basada en el poder y el espectáculo. Pero lo interesante de este artista es el uso del borrado digital como parte de la composición de la obra. La generación de una profundidad visual, la creación en el cuadro de dos espacios que se unen por medio de una obertura en la pintura original (generalmente un retrato clásico).



Fig. 13. Shawn Huckins, *Coronel Julius A. Andrews*, 2013. Acrílico sobre lienzo 107 x 86 cm

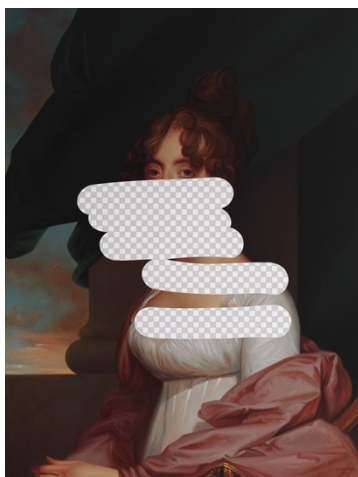


Fig. 14. Shawn Huckins, *We The Peep-Hole (Anna Payne Cutts, Colección de arte de la Casa Blanca, Erasure No. 12)* 2018. Acrílico sobre lienzo, 107 x 81 cm.



Fig. 15. Shawn Huckins, *Si solo pudiera recordar tu nombre (Mary Elizabeth Woodbury, Colección de Arte de la Casa Blanca, Erasure No. 8)* 2018. Acrílico sobre lienzo 46 x 36 cm

Su obra no se genera digitalmente ni se diseña en Photoshop. Huckins pinta cada pieza al óleo, incluidas las distintas tipografías. Continúa su sátira basada en las redes sociales con varias series, entre ellas *The American __tier*. Uniendo el prestigio de las bellas artes con las expresiones ocasionales de las redes sociales, hace alarde de una marca individual de humor artístico, aparte de su gran habilidad y técnica.

Por otro lado, también es oportuno citar el trabajo de Lino Lago (Vigo, Pontevedra, 1973) en especial la serie *Fake Abstract*, donde se puede observar la supresión completa de retratos clásicos mediante la superposición de una tinta plana ya sea de color rojo, negro, azul o rosa. En ese plano monocromo se abre una brecha donde se observa parte del cuadro tapado. Es el mismo recurso del borrado digital, pero en cambio de obtener la trama de cuadrados, se encuentra el retrato original que la tinta plana tapa. En estas pinturas el trazado del borrado adquiere la máxima importancia, reflejando el gesto del artista al decidir qué zonas quiere descubrir de nuevo. Son decisiones arriesgadas, en las que se deben determinar los focos de atención que posibilitarán el reconocimiento de la imagen en el caso de que sea conveniente.



Fig. 16. Lino Lago, *Resumen falso (F. Boucher)* 2018. Óleo sobre lienzo. 213 x 183 cm.



Fig. 17. Lino Lago, *Resumen falso*, 2019. Óleo sobre lienzo. 150 x 120 cm.



Fig. 18. Lino Lago, *Resumen falso*, 2018. Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm.

1.7. El mundo digital y sus medios:

En la presente sociedad se ha instaurado la necesidad de la comunicación online. Cada vez son menos los individuos que no pertenecen a ninguna red social o que no disponen de ordenador. La dependencia generacional a partir de los millennials hacia los medios digitales, edita el comportamiento social establecido por las generaciones anteriores. El espacio público se convierte en un lugar de tránsito donde las personas no se comportan del modo natural, sino que están condicionadas por factores implícitos establecidos por la sociedad, que los lleva a actuar de un modo entendido como fingido.

Los nuevos dispositivos digitales son una extensión de nosotros mismos y con ello, de nuestra privacidad. En ellos se construye un espacio privado virtual, que puede mostrarse al público o no. Teóricamente está bajo el control del sujeto y éste tiene el poder de decidir si su información privada se comparte con el resto de Internet. Estos dispositivos almacenan todo nuestro ser: sentimientos, pensamientos, datos legales, cuenta bancaria, fotografías con amigos y familiares...etc. Las acciones íntegras que desarrolla el ser humano durante la jornada, queda reflejado en la nube a partir del dispositivo del cual no se separa en ningún momento; el móvil. Además con la activación de la ubicación, también se conoce el emplazamiento donde se sitúa a tiempo real. Todo ello conlleva que el ser humano es observado y espiado por los medios digitales, pudiendo éstos acceder a toda la información relativa al sujeto.

“El medio digital es un medio de presencia. Su temporalidad es el presente inmediato. La comunicación digital se distingue por el hecho de que las informaciones se producen, envían y reciben sin mediación de los intermediarios. No son dirigidas y filtradas por mediadores. La instancia intermedia que interviene es eliminada siempre. La mediación y la presentación se

interpretan como intransigencia e ineficiencia, como congestión del tiempo y de la información”³⁵.

El individuo reconoce ese espionaje al que está sometido y en algunas ocasiones lo utiliza a su favor (como los escándalos y acusaciones de robo de información por parte de la presidencia de Estados Unidos). Estos casos se cometen a pesar de la existencia del Reglamento General de Protección de Datos europeo, que refuerza las obligaciones de las empresas en materia de seguridad para evitar pirateos masivos de datos personales. De hecho, este tipo de problemas recuerdan que el sujeto en la sociedad ya no es mero receptor y consumidor pasivo de información, sino emisor y productor activo. El mundo digital ofrece ventanas para la visión pasiva y también puertas para publicar nueva información generada por el usuario. Hoy cada uno quiere presentar su opinión sin ningún intermediario y eso exactamente es lo que ofrece la Red, una trampa en la que todos caemos.

A su vez se van creando nuevas aplicaciones que conllevan la parcial supresión del contacto humano. La necesidad original de interactuar cara a cara se reduce con aplicaciones de mensajería instantánea como Whatsapp y Skype que posibilitan la realización de video llamadas. Con ellas se observan en los respectivos dispositivos las caras del emisor y del receptor, conversando a tiempo real. Pero a pesar de todos los avances informáticos, la percepción no se desarrolla como en otros tiempos. Antes se percibía a la otra persona, prestando más atención al rostro o a la mirada, a través de la cual se conectaba con el otro. La comunicación digital es pobre en mirada, a pesar de que se vea un video en directo del rostro de la otra persona, no se construye una relación cercana al nivel presencial. El medio digital nos aleja cada vez más del otro espacialmente, para fomentar un acercamiento únicamente virtual.

Junto a algunas de estas aplicaciones se presentó en su momento la webcam (cámara Web), que se conectaba al ordenador para facilitar una conversación fluida durante la video llamada. Estas cámaras generan un conjunto de imágenes muy características debido a su posición: normalmente se colocaban cerca del ordenador, sobre la pantalla, debajo o a un lado. La calidad de imagen suele ser baja y carente de profundidad. El hecho de estar unidas al ordenador hace que las imágenes generadas muestren espacios dónde éste se dispone; en interiores del hogar, la habitación del usuario (lugar donde se desarrolla la máxima intimidad).

Algunos artistas como Pierre Derks (La Haya, Holanda, 1980) utilizan esta herramienta para generar obras. Al hilo del discurso presentado, es interesante hablar de su instalación *Re-streaming Reality*, donde el artista construye un espacio donde el espectador se convierte en espía. Seis pantallas de televisión en el suelo que transmiten más de 6 horas de grabaciones filmadas previamente a partir de webcams. Las imágenes seleccionadas y editadas con atención muestran las secuencias de vigilancia a las que se puede acceder públicamente a través de internet. Las pantallas están rodeadas por asientos para que el espectador una vez sentado, observe las imágenes desde el mismo ángulo de grabación de la cámara.

³⁵ Han, Byung Chul, *op. cit.*, p. 22



Fig. 19. Pierre Derks, *instalación Re-streaming Reality*, 2016.



Fig. 20. Pierre Derks, *instalación Re-streaming Reality*, 2016 (ejemplo de imágenes proyectadas en las televisiones).

Utilizando también las webcam como captadoras de imágenes de referencia, se genera la obra de Jorge Julve (Castellón, 1989). Su trabajo se nutre de fotogramas que captura de internet. Imágenes íntimas cazadas por este tipo de cámaras que pueden visualizarse en la red. Los archivos sirven como punto de partida para crear procesos pictóricos mentales, formados por la observación y la acumulación de sensaciones generadas por el consumo diario de información virtual, que posteriormente son trasladados al soporte físico manteniendo un diálogo entre lo virtual y lo pictórico.

Existen ciertos puntos comunes en todas sus imágenes propuestas, como son los elementos compositivos, la atmósfera, las franjas que se crean alrededor de las imágenes y de los vídeos, o los encuadres poco trabajados fruto de la inmediatez que proporcionan los dispositivos digitales. Se realiza una traducción pictórica y subjetiva de lo digital, donde la pintura cobra un papel protagonista, creando zonas totalmente abstractas combinadas con elementos figurativos.



Fig. 21. Jorge Julve, *s/t*, 2016.
Acrílico sobre tela, 120 x 107 cm.



Fig. 22. Jorge Julve, *s/t*, 2016.
Acrílico sobre tela, 120 x 107 cm.

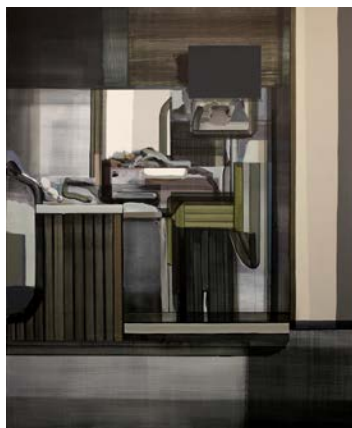


Fig. 23. Jorge Julve, *s/t*, 2016.
Acrílico sobre tela, 195 x 162 cm.

No obstante, tras valorar dicho recurso, se consideró más oportuno para el proyecto trabajar con imágenes y videos grabados con otra herramienta. La webcam dentro del hogar no se usa con el fin de generar grabaciones (aunque si hay y se siguen generando toda una serie de vídeos, puesto que siguen siendo utilizadas con fines eróticos) por lo que es complicado adquirir archivos procedentes de este medio con el planteamiento escogido.

1.8. El nuevo sistema de almacenamiento masivo; las redes sociales

Crear un perfil propio en Internet (Instagram, Twitter, Facebook...) supone crear una identidad virtual, en la cual las fotografías muestran al individuo al público. La identidad online se genera en consecuencia de la expresión de los propios intereses, dando la posibilidad de mostrar solo aquello considerado como atractivo de la realidad física. También se ofrece la facultad de manipular la imagen expuesta generando un nuevo espectáculo que atraiga las miradas de los voyeurs.

“Hoy, con ayuda del medio digital, producimos imágenes en enorme cantidad. Esta producción masiva de imágenes puede interpretarse como una reacción de protección y de huida. El delirio de optimación se apodera también de la producción de imágenes. Huimos hacia las imágenes, a la vista de una realidad que percibimos como imperfecta. Aquello con cuya ayuda nos contraponemos a la facticidad, ya sea la de los cuerpos, el tiempo, la muerte, etcétera, ya no son las religiones, sino técnicas de optimación. El medio digital deshace la facticidad”³⁶.

A diferencia del espacio privado de las épocas anteriores, el virtual almacena toda la información cedida. Las conversaciones y fotografías privadas quedan archivadas en carpetas que posiblemente se compartan en internet a pesar de no ser el planteamiento inicial. Pero también se debe tener cuidado, es posible ser víctimas de ataques virtuales: usuarios que intentan robar información de carácter personal (suele tratarse de información privada de interés para el asaltante como números de la cuenta bancaria o incluso imágenes eróticas).

Originalmente se tenía un completo control del espacio privado, las palabras se quedaban almacenadas en la memoria, las cartas y fotografías se podían quemar para no dejar rastro. Ahora esa ya no es la situación, cuando se borra un archivo online, no se sabe ciertamente si ha sido completamente eliminado, o aún queda una copia vagando por Internet. No obstante esta preocupación por las publicaciones en internet no es propia de los jóvenes, que sin dudar un instante, publican imágenes íntimas en sus redes sociales. Espectacularización de la intimidad a cambio de fama o reconocimiento por parte de los observadores cibernéticos.

En ese momento se inicia un proceso de censura en algunas de las redes sociales. En el caso de Instagram se inició eliminando cualquier fotografía que contuviese desnudos (sin importar el contexto), penalizando usuarios y cerrando cuentas. Pero se cambió el discurso censor y ahora se presenta una forma menos agresiva, que ya no implica la eliminación directa: el desenfoque. Una especie de medida preventiva que avisa al espectador antes de que vea un contenido que la aplicación considera que puede ser provocador u ofender. Es intrigante la decisión sobre qué escandaliza al usuario. Las normas sociales están establecidas en la red social, por lo que ésta no otorga libertad total al individuo.

Pero el ser humano es morbosos: los sistemas de clasificación de supuestos escándalos y contenidos provocativos solo acentúan las ganas de observar lo oculto. Y de esto se nutre la obra más reciente de Mauro C. Martínez, un artista contemporáneo estadounidense que vive y trabaja en Laredo, Texas. Su trabajo es un intento de comprender y articular las diversas

³⁶ Han, Byung Chul, *op. cit.*, p. 22

facetas de la condición humana y la sociedad. Identidad, significado, aislamiento y mortalidad son los temas clave que impulsan sus proyectos.

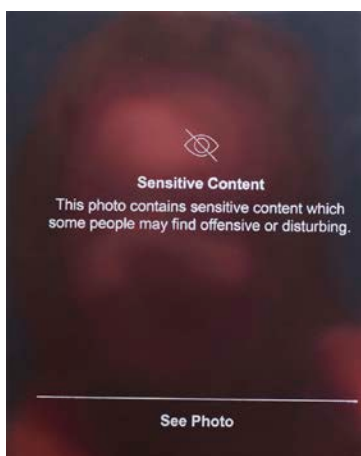


Fig. 24. Mauro C. Martínez, *Contenido sensible 1*, 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm.

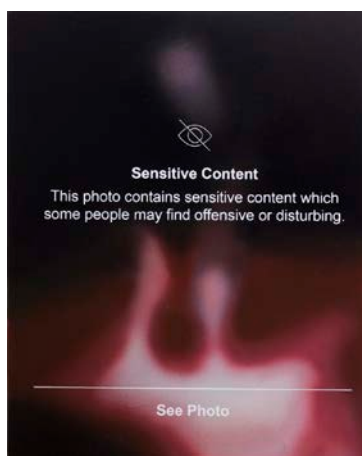


Fig. 25. Mauro C. Martínez, *Contenido sensible 2*, 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm.



Fig. 26. Mauro C. Martínez, *Me going sicko mode*, 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm.

Trabajando principalmente con la forma humana al óleo, las figuras en sus pinturas a menudo están fragmentadas, inconexas o en estado de colapso. Sus principales inspiraciones son los sujetos sin identificar y las fotografías perdidas dentro de Instagram. Las obras de Mauro C. Martínez constituyen un archivo de imágenes violentas o extrañas apropiadas. Es por ello que empezó a trabajar la desaprobación digital de dicha red social en sus cuadros, retransmitiendo de nuevo ese morbo que plantea la censura.

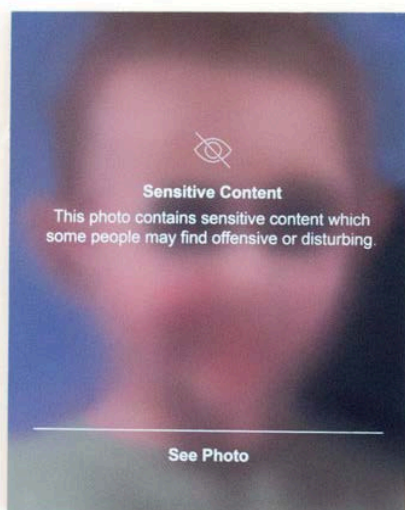


Fig. 27. Mauro C. Martínez, *Contenido sensible 3* (Díptico), 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm c.u.

2. MEMORIAL. Proyecto pictórico a partir de registro fotográfico y audiovisual doméstico.

2.1. Primera fase: análisis

El proyecto práctico que justifica la investigación teórica se ha ido desarrollando por fases. Estas etapas han sido simultáneas, los datos se han ido recogiendo escalonadamente a la vez que el resto del proceso. De esta forma se ha posibilitado el replanteamiento de la propuesta y el descubrimiento de nuevas posibilidades plásticas.

2.1.1. *Recogida de datos (videos caseros)*

La consideración inicial es la elección de un único sistema de almacenamiento de recuerdos para reproducir a partir de él; en este caso, el proyecto se inicia con la preferencia por las cintas VHS. Se considera oportuna una contextualización de dicho recurso para una mayor comprensión de la selección del mismo dentro del marco de la problemática del proyecto:

El VHS; siglas en inglés de Video Home System (Sistema de Video Casero), fue un popular sistema doméstico de grabación y reproducción analógica de video. Hasta la aparición del DVD, fue el sistema de video más utilizado. Se empezó a comercializar en 1976 y fue progresivamente siendo sustituido a partir del 2002.

Un videocasete de VHS puede tener un máximo de 430 m de cinta, ofreciendo alrededor de 3 horas y media de visionado para el sistema NTSC y 5 horas para PAL en modo de calidad estándar (SP). El vídeo grabado en VHS equivale aproximadamente a 320x480 píxeles con un ratio de señal de reducción de la imagen de 43 dB.

En 2016 la empresa japonesa Funai Electric (la única que seguía fabricando el producto en el mundo) anunció el cese de la producción de aparatos reproductores además de cintas VHS debido a la dificultad de seguir adquiriendo los diferentes componentes para su fabricación y a la escasa demanda.

El sistema VHS a pesar de estar obsoleto, sigue siendo un formato de almacenamiento de imágenes caseras bastante completo, puesto que conserva la película de una manera excelente. Ofreció en su momento un método accesible para grabar cualquier contenido audiovisual tanto de los programas de televisión, como mediante cámaras de video del instante presente.

No obstante, en la actualidad la gran mayoría no dispone de lector, debido a que se estropeaba fácilmente y llegó un momento en el que ya no se reparaba en cualquier tienda de electrónica. Pero aun así, las cintas permanecen dentro de cajas, bajo la nostálgica idea de digitalizarlas en algún momento para poder observarlas de nuevo. Esta propuesta es posible debido a que existe la posibilidad de convertir las grabaciones en VHS a formatos digitales, como DVD y Blu-ray, con la conversión de analógico a digital, ofrecida generalmente por empresas especializadas, aunque también se puede realizar de forma manual con otros aparatos. Es por todo ello que se considera oportuna la elección del formato VHS para la investigación plástica de escenas y fragmentos del archivo de recuerdos familiares.

Estas cintas VHS son requeridas a individuos cercanos al artista, puesto que el contenido de los mismos es íntimo y personal, se ha estimado conveniente dicha petición a gente con la que tiene alguna relación cercana. La presente condición hace que se reduzcan los sujetos de estudio pertinentes, abriendo dos núcleos distintos en cuanto a espacio/localización donde se desarrollan las grabaciones: Alcoy y Valencia.

A su vez se marcan distintas pautas para la elección de vídeos, ya que no todas las grabaciones aportan la información requerida o buscada. Inicialmente se pretenden evitar eventos religiosos como bautizos, comuniones, bodas... etc. Puesto que la intención es trabajar aspectos dentro de la cotidianidad, del día a día en el hogar. Este tipo de acontecimientos, aunque forman parte de la vida ordinaria, no estarían restringidos únicamente a las relaciones y acciones interpersonales familiares que se investigan, sino a toda una serie de tradiciones/costumbres que a su vez también dependen del ámbito sociocultural y que quizás sean campo de estudio en un futuro proyecto.

También hay que hablar de la elección del número de cintas a trabajar; cada individuo entrega al proyecto 2 cintas, para que el tiempo visualizado por persona sea relativamente parecido. Las cintas son escogidas por el propietario, con ello el artista pierde la posibilidad de elección pero se abre con ello el riesgo del azar, intentando encontrar el interés o el objetivo que el dueño de la cinta planteó al entregarla. Con la observación de esas imágenes en movimiento se obtiene una visión general de entre otros aspectos; el tipo de grabaciones familiares, los recursos inconscientes del cámara y la elección de escenas a grabar para la posteridad.

2.1.2. *Digitalización*

El proceso de conversión de los videos de las cintas VHS a videos digitales es tedioso, debido a que para la digitalización de las mismas se utiliza un programa especializado y en algunas ocasiones no funciona correctamente.

La cinta se introduce en un lector de VHS que se conecta al ordenador mediante un adaptador Video Adapter With Audio USB para grabar las imágenes en el nuevo formato. El programa utilizado se llama Honestech VHS to DVD 3.0 SE y en varias situaciones deja de funcionar durante el proceso de digitalizado. En ocasiones las imágenes del video aparecen distorsionadas debido a que el lector de video no las interpreta de manera óptima, generando un aspecto de glitch³⁷ (muy interesante en algunos instantes) que generalmente marea al visualizador del video, agotando y forzando de esta forma, la vista del mismo.

Una vez digitalizados los VHS, las cintas son devueltas a sus dueños. Los vídeos a su vez son enviados mediante una plataforma online de envío con alta capacidad (Wetransfer) para que éstos dispongan de ellos y puedan verlos en el ordenador o conectarlos a la televisión.

³⁷ Un glitch es un error digital que no afecta negativamente a la composición de la cinta de grabación, es una característica no prevista que se visualiza a partir del lector.



Fig. 28. Imagen glitch procedente de las cintas de video de Laura Giner.



Fig. 29. Imagen glitch procedente de las cintas de video de Laura Giner.

2.1.3. Análisis de las imágenes obtenidas

Las imágenes digitalizadas son visualizadas varias veces con el objetivo de encontrar escenas acordes a la idea planteada con la investigación teórica; buscando instantes que reflejen la experiencia infantil cotidiana en relación con otros sujetos pertenecientes al organismo familiar. A su vez estas acciones son escogidas en base a un posible alumbramiento de una reminiscencia propia del artista, que como comenta previamente, navega en el más profundo olvido de la propia infancia y busca despertar en su interior imágenes del pasado.

En los videos el observador se desprende del instante pregnante (es aquel que permite proyectar la acción hacia delante y hacia atrás en el tiempo, fomentando que el espectador imagine lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir) característico de la pintura y fotografía, para atarse visualmente a ese momento que se escapa de la retina, recogiendo un periodo de tiempo grabado, un espacio y un conjunto de individuos. Haciendo posible el movimiento, el transcurso y entendimiento de las acciones que componen una escena. Henri Cartier-Bresson propugnaba el instante decisivo, capturar el momento que recogía la tensión de una escena y sintetizaba la esencia con la máxima contundencia.³⁸

“El dinamismo es la ley de oro de nuestro tiempo. Todo se pone en movimiento, todo transcurre, todo se transforma. Tanto en las sociedades como en los objetos y formas. El equilibrio ha dejado de hallarse en la inmovilidad, para encontrarse sólo en el movimiento. Tenemos una experiencia directa, íntima del movimiento. Tanto cuando miramos un filme como cuando circulamos en el mundo o cuando miramos las máquinas generadoras/destructoras de materia. Era inevitable que el arte llegara a expresar, con los medios adecuados, esta nueva experiencia que el hombre tiene del mundo exterior.”³⁹

³⁸ Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, Gustavo Gili, Barcelona, 2017, pp. 15-31.

³⁹ Francastel, Pierre Albert Émile Ghislain, *Art et technique*, Gontier, 1956, citado en Bértola, Elena, *El arte cinético: El movimiento y la transformación: Análisis perceptivo y funcional*, Nueva Visión, Colección ensayos arte y estética, Buenos Aires, 1973, p.124.

A la contemplación y el análisis de estos videos se le une la necesidad de capturar frames⁴⁰ que puedan describir el momento principal de la acción del que anteriormente se renegaba. Mediante la captura de pantalla se logra el congelamiento de la imagen, que todo seguido es guardada en distintas carpetas del archivo digital.

2.1.4. Archivo y sistema organizativo

Las imágenes extraídas de los vídeos se almacenan en distintas carpetas, dividiéndolas según el sujeto que aparece en ellas y la cinta a la que pertenecen. Es un archivo completamente visual, las carpetas tienen el nombre del dueño del VHS y en su interior se dividen en 2 archivadores que corresponden a las 2 cintas digitalizadas. En su interior se sitúan las capturas de pantalla, organizadas según el momento de grabación si es posible (y se conoce dicho dato por la numeración colocada en la esquina inferior derecha del vídeo: la fecha), y si no en orden de visualización digital establecido por el programa digitalizador.

Este archivo permanece en constante cambio, ya sea de crecimiento o de reducción, a partir de las distintas visualizaciones de los videos, puesto que éstos no se dejan de analizar una vez creada la carpeta, sino que el artista los observa varias veces y con largos periodos de tiempo de reflexión, para valorar si se ha dejado alguna acción sin reflejar o si considera oportuno suprimir alguna otra.

Actualmente se dispone de ocho carpetas en las que se almacenan las grabaciones de ocho individuos distintos, de los cuales tan solo uno pertenece a la ciudad de Valencia y el resto son del municipio de Alcoy.

·Laura Giner: natural de Valencia. En sus cintas se observan escenas de la vida cotidiana en el barrio de Benimaclet. Se visualizan escenas de primavera y verano de distintos años. Procesiones, cumpleaños y las fallas son instantáneas cazadas a partir de la digitalización del video. En la totalidad de las grabaciones aparece con su prima, con ello se aprecia el estrecho vínculo infantil entre ellas, puesto que la gran mayoría de veces en las que aparecen juntas, van cogidas de la mano.



Fig. 30. Imagen del video de Laura Giner (V2_35:01).



Fig. 31. Imagen del video de Laura Giner (V1_15:38).

⁴⁰ Un frame es la unidad mínima, en forma de imagen estática, en que se puede descomponer la secuencia de un vídeo.

·Andrea García: Sus videos muestran distintas épocas: se inicia con la celebración del fin de año en una casa con sus familiares (escena de donde surgirán los cuadros titulados *Fin de año*). También se observan escenas que podrían estar enmarcadas en la estación de primavera, en la casita rural, donde aparece jugando junto a su hermano con el gato familiar. A su vez también se reflejan imágenes de verano, aprendiendo a nadar en la piscina del colegio San Vicente de Paúl de Alcoy, donde al igual que el artista, transcurren sus primeras fases educativas.



Fig. 32. Imagen del video de Andrea García (V1_40:51).



Fig. 33. Imagen del video de Andrea García (V1_45:00).

·Andrea Cortés: En su caso las imágenes que presentan sus cintas son parte de una grabación de la jornada de guardería, donde junto a compañeros de su edad, se realizan mini talleres y juegos. También se muestra el proceso de aprendizaje infantil para poder ir solo al orinal. Por último se pueden observar escenas de aniversarios, en una casa rural de propiedad familiar con piscina, en pleno verano.



Fig. 34. Imagen del video de Andrea Cortés (V2_10:08).



Fig. 35. Imagen del video de Andrea Cortés (V1_08:45).

·Athenea Tejedor: En sus videos se puede apreciar que es hija única. Recogen imágenes de festivales de fin de curso y de navidad, en los que se muestra disfrazada y actuando desde muy temprana edad. A su vez toda una serie de escenas filmadas en casa, en las que aparece la niña

jugando con su peluche de Pikachu⁴¹, cantando y/o bailando frente a la cámara. También se aprecian escenas de cumpleaños donde las tartas muestran la obsesión del sujeto con el personaje citado anteriormente.



Fig. 36. Imagen del video de Athenea Tejedor (V1_14:35).



Fig. 37. Imagen del video de Athenea Tejedor (V1_15:55).

·Adolfo García: También es hijo único y se puede apreciar en la gran mayoría de escenas grabadas en el hogar, donde aparece jugando solo con sus juguetes. Asimismo se visualiza la celebración de su cumpleaños en un parque de juegos infantil característico de Alcoy: *Ociolandia*. Los niños jugando en las distintas zonas acolchadas, una mascota grande de peluche saludando a los que querían entrar a jugar en la piscina de bolas y la apertura de regalos entre otras acciones.



Fig. 38. Imagen del video de Adolfo García (V1_48:24).



Fig. 39. Imagen del video de Adolfo García (V1_48:35).

·Jessica y Vanesa Pérez: Los vídeos que aportan estas gemelas retratan una boda en la que ellas fueron las niñas de las flores y las fiestas de moros y cristianos de Alcoy; cuando su tío realizó un cargo importante en dichas festividades y ellas, bien pequeñas, lo acompañaron en todo el proceso y desarrollo del mismo.

⁴¹ Personaje principal de la serie *Pokémon*, que marcó la infancia de los millenials y sigue en la actualidad gustando a cada vez más gente con sus juegos para distintas consolas además de su juego-aplicación para el móvil: *Pokémon Go*.



Fig. 40. Imagen del video de Jessica y Vanessa Pérez (V1_13:02).



Fig. 41. Imagen del video de Jessica y Vanessa Pérez (V1_09:27).

·Noemí García: En sus cintas se puede ver un día en la guardería. Los niños realizan distintas tareas jugando: juegan aplanchar la ropa, a poner la mesa, a limpiar... todo con utensilios de juguete. A su vez, también están las grabaciones del bautizo y el posterior paseo familiar por el parque del Romeral de Alcoy, para la realización de fotos archivadas en el álbum familiar. Estas imágenes son de una calidad inferior al resto de las digitalizadas, por lo que se observan más borrosas y difusas.



Fig. 42. Imagen del video de Noemí García (V1_19:06).



Fig. 43. Imagen del video de Noemí García (V1_25:46).

·Sergi Moltó: Sus vídeos se inician con la apertura de regalos del día de reyes. En las imágenes podemos observar en todo momento un niño inocente y emocionado por la magia de la navidad. También se pueden ver grabaciones en las que el individuo está aprendiendo a ir en bicicleta, además de jugar con su hermana menor y un perro. En algunas escenas se aprecia incluso la nieve. Además hay videos que reflejan la experiencia de una excursión escolar a una granja escuela, dónde juegan con animales, suben a distintos columpios y disfrutan de una mañana junto a compañeros, profesores y monitores.



Fig. 44. Imagen del video de Sergi Moltó (V2_08:43).



Fig. 45. Imagen del video de Sergi Moltó (V1_35:33).

Cada uno de los individuos aporta distintas escenas de su infancia. La gran mayoría tienen puntos en común y actividades que se repiten, debido a que la niñez se ha realizado en un mismo contexto social y espacial. De todas formas, no tienen nada que ver visualmente la misma escena en distintas cintas; cada cámara, cada sujeto ante el objetivo, cada movimiento, el vestuario y la respuesta ante la acción, son completamente distintas.

2.1.5. Edición digital

Entre todas las imágenes capturadas de los ya citados videos, algunas se proponen para su realización en cuadros al óleo. La elección dependerá de la relación y evocaciones del recuerdo provocadas en el artista, que pasará a diseñar una nueva imagen mediante edición en Photoshop valorando distintas posibilidades.



Fig. 46. Captura de pantalla durante la edición de una imagen en Photoshop.

La propuesta pretende dar constancia de forma material del olvido en el que muchos individuos están sumergidos, comentado ya en los apartados anteriores. Mediante la elipsis de algunas zonas de la imagen, consiguiendo fronteras intrigantes entre imagen y fondo que recuerdan a los murales de Paolo Uccello, donde fragmentos de la imagen han ido

desprendiéndose y finalmente cayendo de la pared, desapareciendo completamente, dejando entrever el muro virgen que las sustentaba.

Mediante distintas herramientas de selección, se van escogiendo los espacios más apropiados para la supresión de información. Sin modificar inicialmente el mensaje de la imagen, pero buscando composiciones consideradas como interesantes.

2.2. Segunda fase: pintura

2.2.1. Elección de la superficie

Durante el desarrollo del proyecto se han ido probando distintos materiales con los que trabajar de manera simultánea, siempre buscando registros que aporten cierto interés en el tratamiento de la imagen de partida. Unos tras estudiarlos y usarlos han sido descartados, pero con otros se continúa investigando plásticamente:

- Loneta 100% algodón, con el objetivo de que tras la imprimación, continúe observándose el registro entramado de los hilos de la tela, jugando con ellos para la materialización de la pintura. Trabajar a partir de la textura base con borrosidad y distintos gradientes matéricos. Además interesa el cuerpo que tiene la tela en sí, el peso y la materialidad de la misma transmite al artista una especie de seguridad al pintarla.

- Retorta, otro tipo de tela con menor grosor y cuerpo. Con un mayor grado de elasticidad. El entramado de los hilos no se aprecia. Es una tela relativamente parecida a la que se utiliza para las sábanas.

2.2.2. Imprimación, adecuación técnica, comportamiento.

En los primeros cuadros se puede observar el uso de Gesso negro de base, con el objetivo de que a partir de la completa oscuridad poder ir sacando luces y distintas tonalidades. Este planteamiento conlleva en algunos casos un aspecto tenebrista al final de la realización de la pintura. Pero por otro lado es un reto para la consecución de cuadros luminosos.

Tras esta primera fase de experimentación pictórica, y siguiendo las líneas del planteamiento principal del proyecto, se decide trabajar con Gesso blanco, aplicado mediante distintas herramientas dependiendo de la tela y la intención del momento: Con brocha gorda; obteniendo así un primer registro del paso de los pelos sobre la misma y el reparto casi homogéneo de la materia sobre la tela. Conlleva la necesidad de varias capas para lograr uniformidad. Por otro lado, con el uso de una espátula ancha se consigue otro acabado; se unifica la mancha, no muestra el paso de la herramienta sobre el soporte y se consigue con tan solo dos capas un aspecto uniforme.

2.2.3. Elaboración del fondo: litografía y serigrafía

Tras la imprimación de las telas, se utilizan distintas técnicas para conseguir la trama de borrado digital de una forma directa, y poder avanzar en el proceso de investigación sobre distintas composiciones. Puesto que en las primeras obras la textura de cuadraditos fue

realizada manualmente, se plantea como necesario buscar recursos que faciliten el trabajo para realizar cuadros de mayor tamaño; La litografía y la serigrafía.

En cuanto a la litografía es necesario recalcar que dicho proceso tiene un formato limitado de 44 x 56 cm, y en el caso de querer realizar un ajuste para crear una estampa de tamaño mayor, difícilmente se podrían encajar los módulos evitando que se aprecie un desajuste, por lo tanto se toma dicha dimensión como referencia. Además hay que tener en cuenta el tamaño del tórculo y demás herramientas necesarias que acotan la medida máxima.

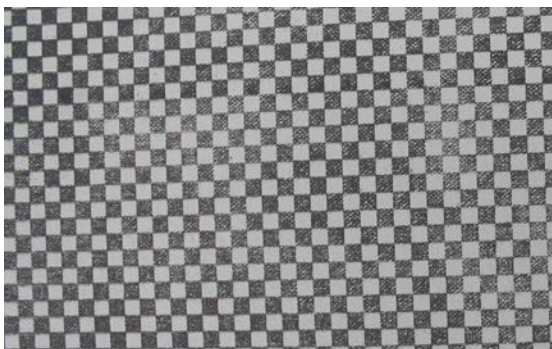


Fig. 47. Registro de la trama hecha con litografía.

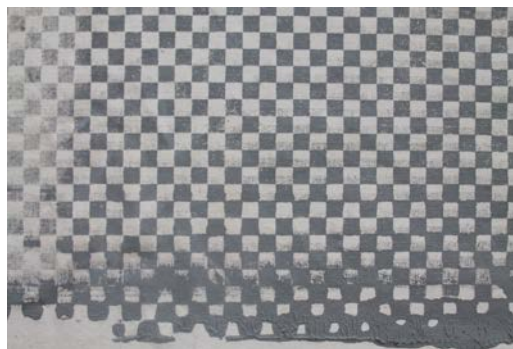


Fig. 48. Registro de la trama hecha con serigrafía.

Con esta técnica se consigue un acabado interesante sobre la loneta, puesto que debido a la textura de la misma, se pueden observar distintas zonas en blanco donde la tinta no acaba de penetrar, generando así manchas difusas dentro de la trama homogénea que era la idea inicial. Da así un aspecto de mayor manufactura, e incluso de error de impresión. También la tonalidad y el acabado de la tinta recuerdan al registro que genera el lápiz sobre la tela.

Por otro lado, con la serigrafía se obtienen resultados completamente distintos a los ya comentados. Una de sus ventajas es que puede encajarse la trama visualmente sin problemas. Cuadrando la imagen se puede realizar una serigrafía por fragmentos tan grande como se considere oportuno.

La tinta adquiere un carácter distinto, se aprecia mayor opacidad. En este caso se ha utilizado tinta de serigrafía Sederlac color gris acero, para mayor facilidad de aplicación en la pantalla. A su vez es importante controlar la cantidad de tinta que se utiliza sobre el soporte, además de la densidad de la misma, generando así tramas homogéneas o degradaciones con una dirección marcada. Todo esto queda reflejado en las obras y se estudia para el momento del diseño de composiciones.

2.2.4. *Pintura al óleo y veladuras*

En el proyecto se observan dos maneras distintas de aplicación del óleo: la primera; por capas. Encaje de la imagen sobre el fondo negro, por medio de finas pinceladas de óleo diluido mediante una gran proporción de aguarrás. Trabajo por capas reduciendo el grado de disolución y los porcentajes de óleo, para finalmente realizar una última utilizando Liquing como aglutinante y secativo.

Se ha ido aplicando el óleo con el uso de distintos tamaños de paletinas, para realizar las manchas iniciales. Tras esto se aplican las siguientes capas con pinceles redondos de pelo de cerda, finalizando el trabajo por último con pinceles planos.

En cuanto al segundo bloque de obras, el diseño de la composición final se realiza a partir del fondo preparado con serigrafía. Valorando los espacios en blanco que genera la trama de cuadrados, las posibles distorsiones o el desencaje de la imagen en relación al formato. Se pretende que la figura se una a las especificidades del fondo y trabajen de forma paralela generando una nueva imagen.

El segundo método de aplicación es más directo e impulsivo, donde la pincelada es más suelta, directa y rápida. Apenas se desarrolla una capa de pintura y se juega con los gradientes de transparencia mediante el uso del Liquing. En algunas superficies se pueden observar insinuaciones de los cuadrados grises del fondo, realizando así una relación fondo-figura que unifica la imagen con la textura principal.

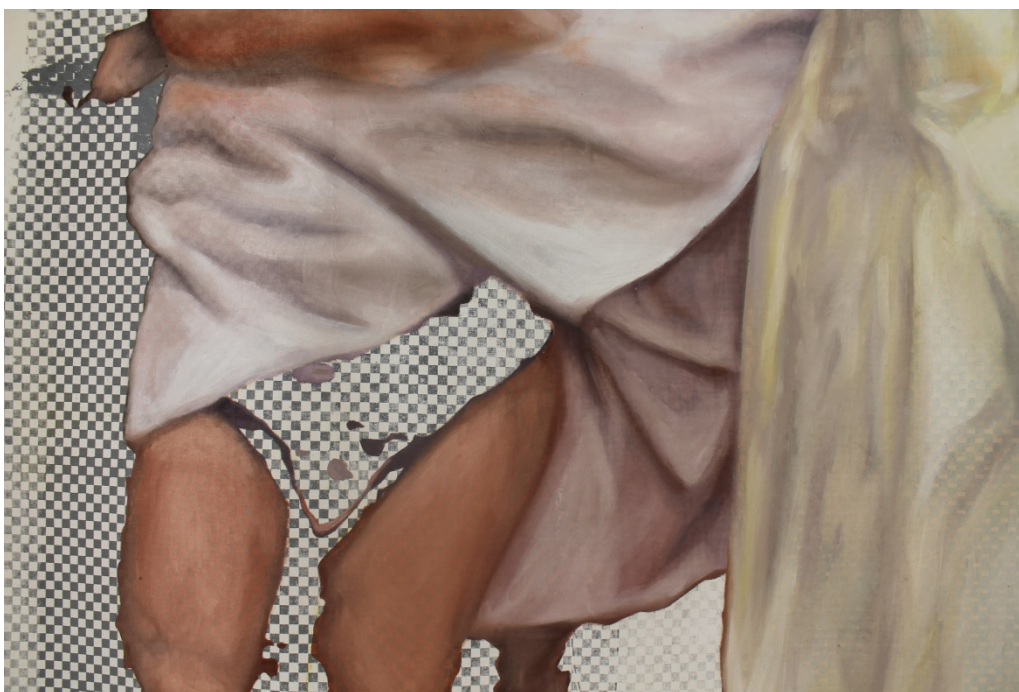


Fig. 49. Andreu Alcaraz, *Sara y Laura 24/05/1999* (Detalle), 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.

Se genera una especie de borrosidad, característica de las imágenes que se han tomado como fuente. Mediante el uso de grandes pinceles y la superposición de capas semitransparentes se genera ese juego de indefinición de contornos que se busca.

“Lo que antes era un accidente, ahora es un efecto voluntario. Que los defectos se conviertan en signos intencionales forma parte de la evolución de la conciencia”⁴².

⁴² Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 105

2.3. Tercera fase: contextualización y análisis de las obras pictóricas

Cada una de las obras realizadas para el proyecto se enmarcan en el recuerdo de un instante, de una acción determinada.

El proceso de investigación se inicia con dos cuadros: *Bostezo* y *Sandía*. (Procedente de los vídeos de Sergi Moltó) En ellos se reflejan dos instantes, dos frames de un mismo video superpuestos. Un juego de transparencias que transmite la sensación de movimiento y aturde al espectador, que visualiza bostezando a unos seres con cuatro ojos y dos bocas. A su vez se puede apreciar la numeración digital, en la esquina inferior derecha, donde se contemplan los números 4. 4.08 dando a entender que la acción sucedió en algún momento del pasado, mostrando una fecha inconexa y desconocida que se valora como un simple guiño a la imagen digital de partida.



Fig. 50. Andreu Alcaraz, *Bostezo*, 2017. Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm



Fig. 51. Andreu Alcaraz, *Sandía*, 2017. Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm

Tras estas primeras obras introductorias que podrían considerarse tenebristas, se continúa con dos cuadros de mayor tamaño y uno muy pequeño: *Bengala*, *El cumpleaños de Laura y Sergi*. En ellos se pinta también a partir de la oscuridad pero poco a poco va iluminándose la escena con tonalidades pastel para ubicar al espectador en el momento de una celebración. Sigue observándose el movimiento y las formas se tornan más difusas, adquiriendo un aspecto espectral. En uno se aprecia casi la totalidad de la numeración digital, mostrando que el aniversario se realizó el 26/02/199?. Dando constancia de esta forma que las imágenes pertenecen al archivo de individuos millennials.



Fig. 52. Andreu Alcaraz, *Bengala*, 2018. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm



Fig. 52. Andreu Alcaraz, *Cumpleaños de Laura*, 2018. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm



El niño acaba de colocar un diente que se le ha caído recientemente, debajo del cojín, para que el ratoncito Pérez se lo intercambie por unas pocas monedas o un juguete.

Fig. 54. Andreu Alcaraz, *Sergi*, 2018. Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm

En el cuadro *Sergi* aparece un niño somnoliento, instantes antes de acostarse. En él se muestra la ingenuidad infantil, los colores pastel generan un ambiente inocente, a pesar del contraluz que se observa en el rostro.

A partir de la obra *Turpin* se inicia un cambio de estilo. Empieza a trabajarse la elipsis, suprimiendo zonas que carecen de interés por decisión del autor e intercambiándolas por la textura del borrado digital, aunque en pequeño formato Los cuadrados grises y blancos son pintados individualmente, mostrándose imperfectos y conllevando un duro y minucioso trabajo con la cinta de carroceros para las reservas en el soporte.



Fig. 55. Andreu Alcaraz, *Turpin*, 2018. Óleo sobre lienzo, Ø 20 cm



Fig. 56. Andreu Alcaraz, *Turpin* (Detalle), 2018. Óleo sobre lienzo, Ø 20 cm



Fig. 57. Andreu Alcaraz, *Blanca_18:45-18:46*, 2018. Óleo sobre lienzo, 21 x 12 cm.

Con *Blanca_18:45-18:46* se inicia una investigación sobre el interés del registro directo del borrado de Photoshop con un borrador redondo y la integración del mismo en la composición de la obra.

Blanca_18:20 y *Blanca_18:40* muestran la evolución en el proceso de investigación. (Imágenes extraídas del archivo de Athenea Tejedor) Son realizadas sobre impresiones litográficas en offset y se empieza a apreciar el estilo que se lleva analizando y desarrollando durante todo el proyecto. La fecha de grabación queda contorneada por la imagen pero es parte del fondo, haciendo que pierda la importancia inicial, siendo números insinuados.

Se trabaja la elipsis de zonas carentes de interés dejando entrever manchas y fragmentos que enfatizan dicha supresión de elementos, dando a entender que a la imagen le empiezan a faltar piezas.



Fig. 58. Andreu Alcaraz, *Athenea_18:20*, 2018. Óleo sobre impresión litográfica de offset en lienzo, 44 x 56 cm.



Fig. 59. Andreu Alcaraz, *Athenea_18:40*, 2018. Óleo sobre impresión litográfica de offset en lienzo, 44 x 56 cm.

Tras ello, se testean nuevas formas de realizar la textura de cuadrados del fondo. Se hacen pequeñas pruebas con una impresora de uso doméstico, de donde surgen *Ventana_1* y *Sergi bengala*, dos obras de formatos muy reducidos donde se une la superposición de distintos frames de un mismo video y la elipsis de distintas zonas, dejando entrever la textura del fondo. A partir de estas pruebas se valora dejar de lado por un tiempo la superposición de dos imágenes, para centrarse en la búsqueda del momento pregnante de la acción.



Fig. 60. Andreu Alcaraz, *Ventana_1*, 2018. Óleo en impresión con impresora doméstica sobre lienzo, 10 x 15 cm.



Fig. 61. Andreu Alcaraz, *Sergi bengala*, 2018. Óleo en impresión con impresora doméstica sobre lienzo, 10 x 20 cm.

Con la obra *Sara y Laura* empieza a asentarse el procedimiento expuesto en el apartado anterior. (Imágenes capturadas de los vídeos de Laura Giner) En esta ocasión se presenta a dos niñas mirando a la cámara y jugando con bolsas de plástico en la cabeza. Esta obra iría seguida de *Sara y Laura_2* para mostrar el desarrollo de la acción.



Fig. 62. Andreu Alcaraz, *Sara y Laura*, 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.



Fig. 63. Andreu Alcaraz, *Sara y Laura_2*, 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 140 x 150 cm.



Fig. 64. Andreu Alcaraz, *Sara y Laura 24/05/1999*, 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.

Paralelamente en *Sara y Laura 24/06/1999* se puede apreciar un paso más profundo en la investigación plástica. Se observa en la parte superior del lienzo la loneta virgen, bajo la cual se inicia la capa de imprimación y la pintura en sí. Es una composición arriesgada que aporta a la imagen propuesta un nuevo interés. Con el uso de colores pastel se muestra una escena cotidiana sin maldad, en la que las niñas juegan con sus vestidos. Se aprecia un atisbo de movimiento en el brazo derecho de la niña del vestido rosa, que expone el desarrollo de la acción; el movimiento de la falda.

Conforme avanza la producción, se van probando nuevos recursos plásticos en la obra. En *Mural de pintura verde* se juega a partir de los errores de impresión del fondo, generando huecos en blanco, cortes y degradaciones en medio de la imagen. A su vez también se observa un ejemplo de error digital, un fallo en las tonalidades del niño de la derecha, cuyo rostro se parte en dos colores marcados por una línea horizontal. Este recurso se observó en el video de Noemí García y quiso materializarse por valorar las posibilidades de los errores tonales de un glitch. En la imagen se presenta a 3 niños realizando distintas fases del proceso de pintar un mural con las manos en la guardería. El niño de la izquierda, que se observa completamente fragmentado, está metiendo su mano en un plato con pintura verde. Siguiendo el recorrido del cuadro, el niño situado en el centro ya tiene las manos manchadas de verde y se está metiendo una mano en la boca. Por último, el niño que se ha citado con anterioridad para hablar del glitch tiene ambas manos limpias y las muestra a la cámara para volver a pintar el mural de nuevo o finalizar su parte de la tarea.

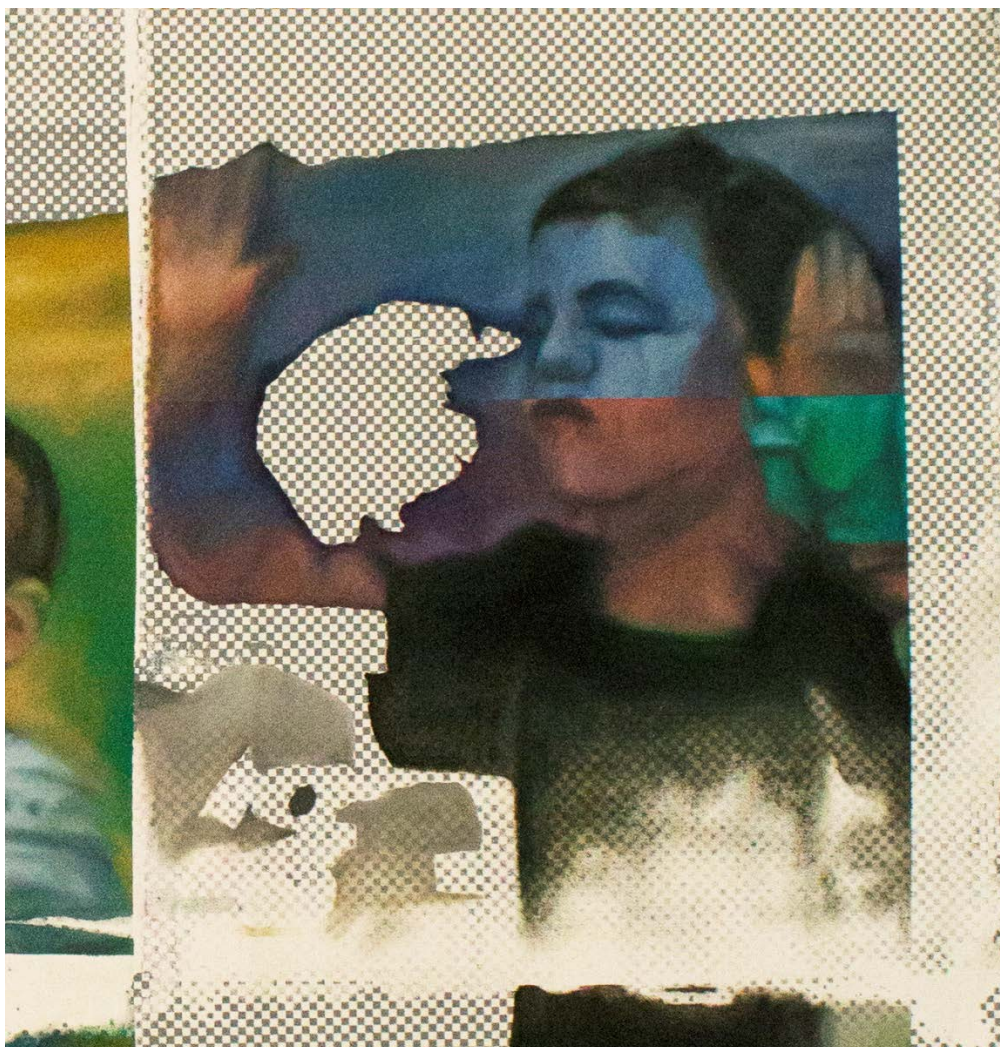


Fig. 65. Andreu Alcaraz, *Mural de pintura verde* (Detalle), 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta. 168 x 140 cm.

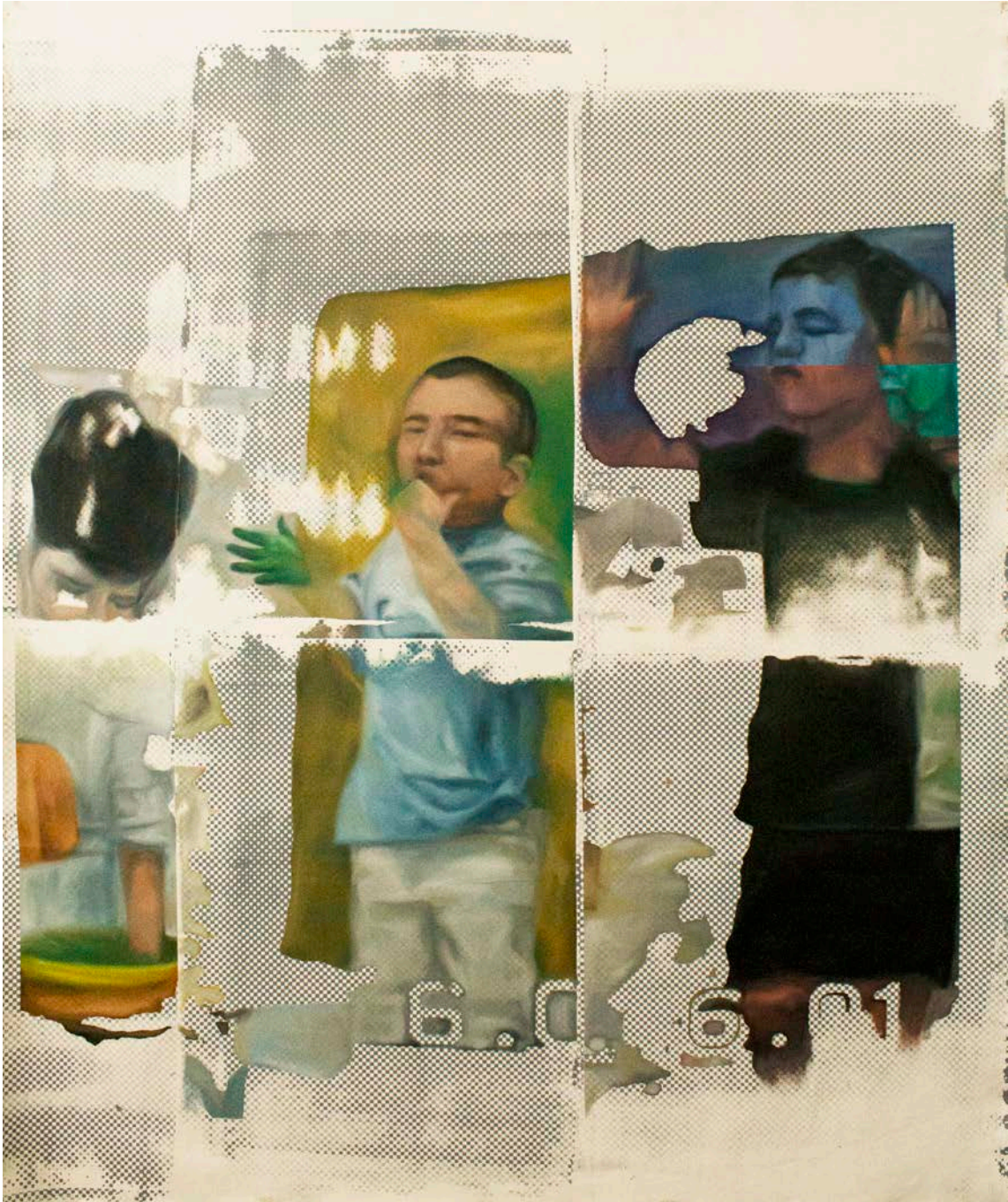


Fig. 66. Andreu Alcaraz, *Mural de pintura verde*, 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta. 168 x 140 cm.

En *Mirad a la cámara* se observa también una escena de guardería, pero en esta ocasión se aprecian seis personajes distintos sentados sobre un banco colocado delante de la pizarra. Es una escena en la que la cámara quiere llamar su atención para que todos miren al objetivo, y lo consigue parcialmente. Es una imagen extraída de las cintas de Andrea Cortés. Se aprecian los encajes de los módulos de la serigrafía del fondo, generando cortes blancos e incluso zonas más blanquecinas y borrosas en la parte superior del cuadro. Fragmentando la imagen propuesta y mostrando tanto el blanco de la imprimación inicial como la serigrafía y sus fallos. Los primeros dos niños, que aparecen como más cercanos al plano visual del espectador aparecen jugando, quizás incluso pegándose entre ellos, haciendo caso omiso al adulto que sostiene la cámara. Siguiendo la diagonal generada por el banco, los siguientes dos niños están sentados y estáticos, uno mirando directamente al objetivo y el otro cuestionando qué está haciendo el primero. Por último, los dos más alejados miran directamente al espectador, atentos y esperando alguna especie de orden para poder levantarse del banco.



Fig. 67. Andreu Alcaraz, *Mirad a la cámara*, 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 131 x 158 cm.

Su primer limón narra los instantes previos a la cata por primera vez de un limón. La cara de deseo de la niña, imagen extraída de las cintas de Andrea Cortés, que no conoce la acidez del fruto. El adulto detrás sosteniéndola y con su mano evitando que se caiga el limón. En la composición de la imagen, se suprimen elementos: el fondo completamente, el brazo del adulto y además se aprecia la silueta de una botella que estaría en primer plano, haciendo así que las dos figuras se unifican en un mismo bloque.



Fig. 68. Andreu Alcaraz, *Su primer limón*, 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.



Fig. 69. Andreu Alcaraz, *El gato Lequio*, 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 130 x 110 cm.

Con *El gato Lequio* empieza la sumersión en las cintas de Andrea García. Aparece una niña sosteniendo al gato por sus patas delanteras, como mostrándolo a alguien que estaría a la derecha de la cámara. En el video de donde se extrae la imagen se aprecia como la niña coge al gato para sentarse con él en una silla de plástico y acariciarlo, mientras que su hermano celoso (que inicialmente estaría situado a la derecha de la cámara y por tanto es a quien la niña enseña al gato) se acerca corriendo y se lo quita de las manos para ponérselo encima y

acariciarlo él. La imagen se fractura siguiendo las formas preestablecidas por la serigrafía. Se puede apreciar la hora de ese instante y la fecha: 17:23h del 23 de enero del 2000.

Siguiendo con el mismo origen audiovisual, se presentan las obras *Fin de año*, dos pequeños retratos que reflejan dos rostros de una misma escena. A la izquierda una niña con todos los elementos decorativos extraíbles de un cotillón: la nariz y los labios de plástico, el antifaz y el gorro de cartón bordeado por un collarín azul de plástico. Al otro lado una niña que juega con los mismos labios de plástico, poniéndoselos en la boca, mientras que la mano de un adulto intenta quitárselos para que no se haga daño.



Fig. 70. Andreu Alcaraz, *Fin de año*, 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 40 x 40 cm.



Fig. 71. Andreu Alcaraz, *Fin de año*, 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 40 x 40 cm.

Por último se vuelve a trabajar el archivo de Laura Giner, esta vez buscando una imagen divertida que transmita un momento de juego. *Laura y su flotador* muestra cómo la niña no puede parar de reírse por la acción que está desarrollando junto a su prima. Están jugando a lanzarse el flotador azul entre ellas. Se refleja el instante en el que el plástico rodea la cabeza de la niña y empieza a reírse por el buen rato que están pasando juntas. La imagen se divide en fragmentos, organizados y pautados por la trama del fondo. Se pueden observar dos cortes muy interesantes en la composición; uno que parte por la mitad inferior la imagen verticalmente, y un corte rectangular en el espacio superior derecho de la tela.



Fig. 72. Andreu Alcaraz, *Laura y su flotador*, 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 114 x 90 cm.

Cada una de estas obras está realizada en un instante distinto, en el que el artista consideraba oportuno reflejar las emociones evocadas por los recuerdos a partir de la visualización de los videos. Por lo tanto, no es de extrañar que surjan nuevas imágenes de videos ya visualizados y analizados anteriormente.

2.4. Intervención pictórica sobre frames:

Paralelamente a la realización de los cuadros, también se investigan otras líneas de creación en base a la teoría planteada en los apartados anteriores. A partir de las imágenes extraídas de las cintas caseras, se proyectan nuevas propuestas plásticas, en este caso intervienen la impresión y la pintura.

Tomando como punto de partida la forma cuadrangular, se editan toda una serie de imágenes de archivo para su posterior impresión en papel fotográfico. La elección del formato es debido al objetivo consciente de que las obras sean publicadas en una plataforma digital: Instagram. La configuración cuadrangular es la más apropiada para esta red social que durante el tiempo que se considere oportuno, alberga, exhibe y archiva imágenes intervenidas por el artista. En este caso solo se presentan escenas sacadas de las cintas de Sergi Moltó y de Laura Giner.

Las estampas se realizan en un tamaño reducido, de 7,5 cm cada lado. La intervención plástica, realizada con acrílico, se utiliza como herramienta para evidenciar o sacar a la luz detalles del instante. A su vez para otorgar importancia al sujeto reflejado, irreconocible en la imagen que se observa borrosa y en movimiento (gracias a la superposición de dos frames distintos del mismo momento del video con un ligero intervalo de quizás menos de un segundo). Pequeñas zonas de pintura que muestran una tinta plana que más que suprimir detalles, aumenta la fuerza e interés en las imágenes.



Fig. 73. Andreu Alcaraz, N_3/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.

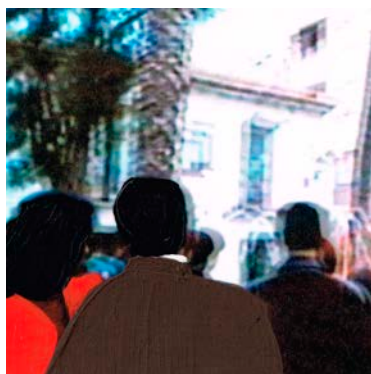


Fig. 74. Andreu Alcaraz, N_1/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 75. Andreu Alcaraz, N_2/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.

Las 18 obras con la contingencia de ser agrupadas. Con esta unión se posibilita la generación de un relato por parte del espectador que pretende explicar o hallar una conexión con el acontecimiento reflejado. En las imágenes se puede ver la nieve, distintos animales, un evento social en la plaza de Benimaclet (Valencia), escenas de juego infantil y paseos con familiares.



Fig. 76. Andreu Alcaraz, N_6/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 77. Andreu Alcaraz, N_7/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 78. Andreu Alcaraz, N_5/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 79. Andreu Alcaraz, N_4/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 80. Andreu Alcaraz, N_8/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 81. Andreu Alcaraz, N_9/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.

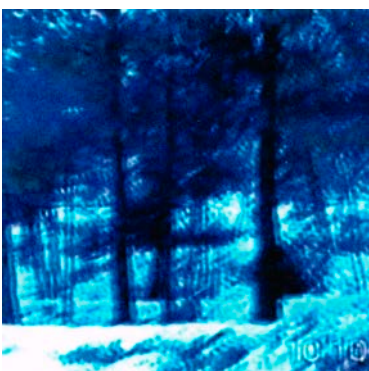


Fig. 82. Andreu Alcaraz, N_10/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 83. Andreu Alcaraz, N_11/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 84. Andreu Alcaraz, N_12/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 85. Andreu Alcaraz, N_13/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.

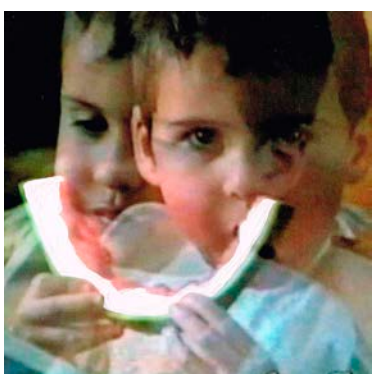


Fig. 86. Andreu Alcaraz, N_16/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 87. Andreu Alcaraz, N_17/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 88. Andreu Alcaraz, N_18/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.

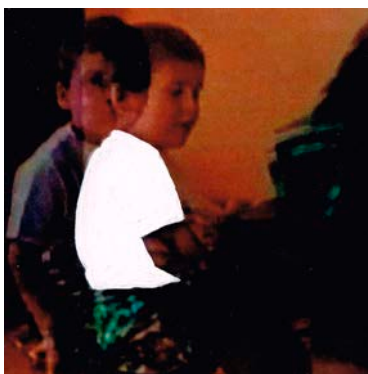


Fig. 89. Andreu Alcaraz, N_15/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.



Fig. 90. Andreu Alcaraz, N_14/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.

2.5. Fotografías procedentes del archivo familiar propio:

Por otro lado, y pese a la negativa inicial del artista por trabajar sobre archivos relacionados con su propia familia, se inicia otra deriva con materiales fotográficos procedentes de una caja de zapatos. Un ejercicio de autorreflexión a partir de las imágenes ocultas al resto de la familia.

Fotografías presentadas por primera vez ante sus ojos por su abuela que padece Alzheimer. No puede dejar de tener la piel erizada cada vez que recuerda el diálogo establecido a partir de cada una de las fotografías. El hecho de no reconocer los rostros más cercanos al tiempo presente muestra los estragos de la enfermedad.

Cada una de esas instantáneas tuvo su momento, y fueron almacenadas en la caja de zapatos posiblemente debido a que no fueron consideradas lo suficientemente extraordinarias como para ser colocadas y pegadas en un álbum o archivador. Ese supuesto sentido ordinario es lo que atrae tanto la atención. No se reflejan eventos religiosos ni de gran carácter social, son fotografías del instante cotidiano; paseo por la ciudad, la compra de un coche, juego en el parque...

Estos momentos capturados en papel fotosensible son escogidos a partir de las muestras de olvido presentadas por la única persona (por relación generacional y familiar) que aún podía tratar de recordar sus nombres y con ello su identidad. Se plantea el uso de la elipsis para suprimir a los desconocidos consiguiendo jugar así con el vacío en la imagen.

Las fotografías originales no se van a trabajar por ahora, han adquirido demasiado valor emocional en el seno familiar. Por ello la parte de intervención artística va a desarrollarse a partir de fotocopias en papel fotográfico, intentando tener el mismo nivel de calidad y reflejando en la imagen las marcas de óxido y roturas o pliegues que dejan el paso de los años junto al sistema de almacenamiento.

Estos retratos son trabajados mediante una Láser OKU 600, que es una grabadora y cortadora láser de 600x1000mm que permite grabar fotos e imágenes vectoriales en escala de grises y grabar/cortar contornos sobre diversos materiales. Dependiendo de la composición y el reconocimiento o no del individuo retratado, con el láser se recortan y queman las siluetas o formas oportunas. Las zonas a recortar son diseñadas y contorneadas mediante el trazado del Illustrator sobre un escaneo de la propia imagen. A partir del archivo .ai con el trazo vectorial en el citado programa informático, se introduce la orden de corte en la Láser OKU 600, para que a partir de la coordenada establecida como 0.0 en el soporte de la máquina (donde se sitúa una esquina de la fotografía) se inicie el proceso de corte láser, evitando las zonas que no tienen el trazado establecido.



Fig. 91. Corte con la Láser OKU 600.

Las piezas extraídas del recorte reducen su tamaño debido al grosor del corte láser y la inflamabilidad del papel fotográfico. Por lo tanto estos excedentes pierden información visual llegando incluso a quemarse en su totalidad.

Los recortes se realizan tanto por la parte de la imagen fotográfica como por el lado posterior del papel. En ese espacio donde en ocasiones hay información que se refiere a la imagen (apuntada a mano con bolígrafo), se puede observar mayormente los estragos del tiempo sobre el soporte fotográfico.

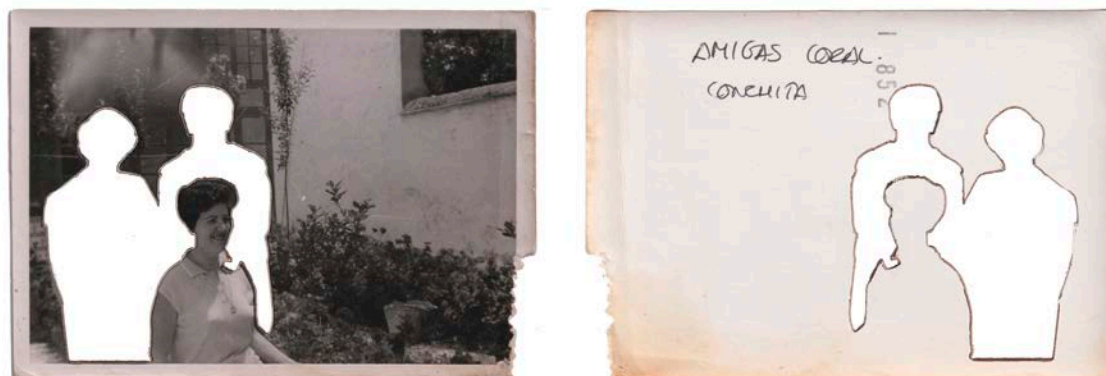


Fig. 92. Andreu Alcaraz, *Amigas coral Conchita 1852*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 7,5 x 10,7 cm.



Fig. 93. Andreu Alcaraz, *Selfie en Barcelona*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 10,5 X 7,5 cm.



Fig. 94. Andreu Alcaraz, *Puente de San Jorge (Alcoy)*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 8,5 X 13,8 cm.

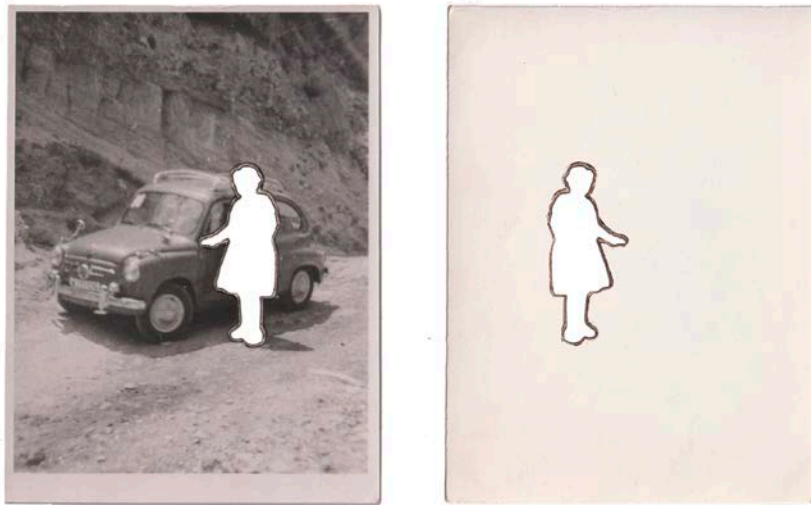


Fig. 95. Andreu Alcaraz, *El nuevo 600*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 11,5 X 8,5 cm.

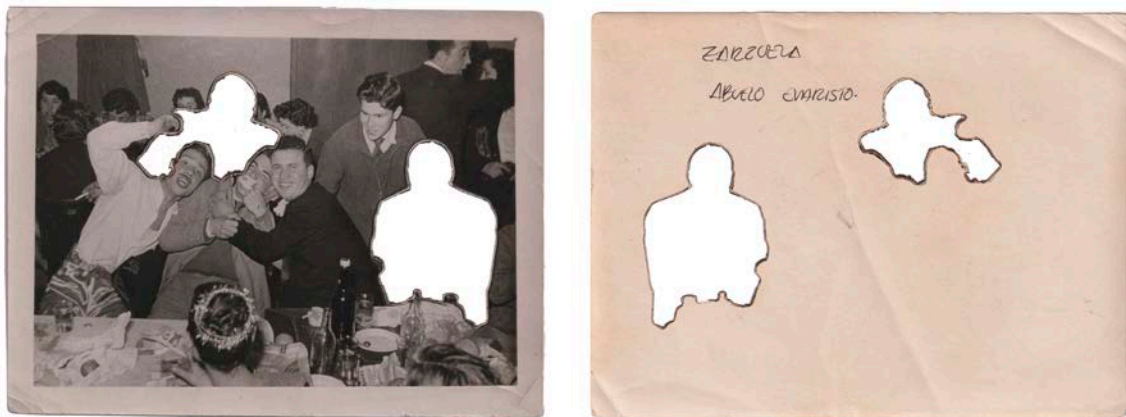


Fig. 96. Andreu Alcaraz, *Zarzuela abuelo Evaristo*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 9 X 12 cm.



Fig. 97. Andreu Alcaraz, *Elvira y Mª Luisa*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 8,7 X 14 cm.

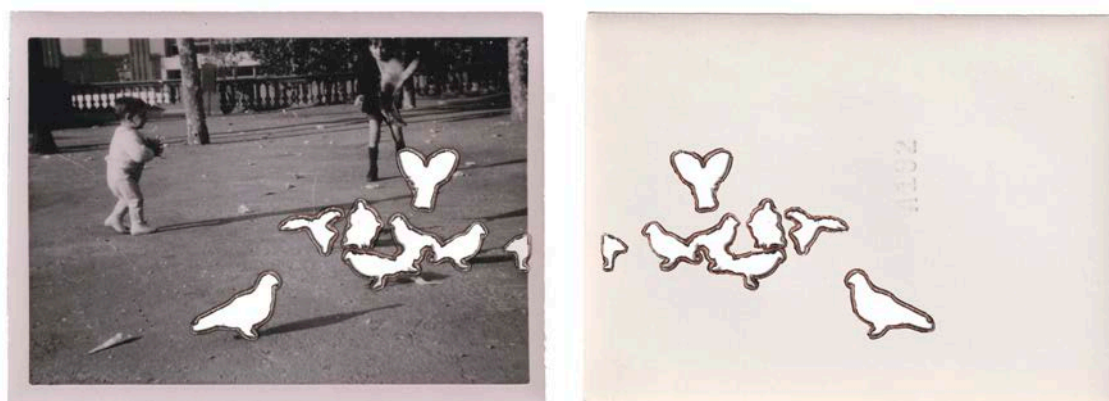


Fig. 98. Andreu Alcaraz, *Palomas A198*, 2019. Corte láser en papel fotográfico, 7,5 x 10,5 cm.

Es interesante trabajar con ambas caras de la fotografía. Cada una aporta una información distinta sobre un instante congelado en el tiempo. Aunque inicialmente parece que la parte posterior de la fotografía no suele aportar información, es a partir del recurso de la escritura, (reducida a un par de palabras en este caso) que contextualiza la imagen o explica lo retratado.

2.6. Proyecto para la EMT València:

Gracias a la selección de la propuesta “Memorial” para el proyecto Transport]ART[e, se plantea una nueva vía de trabajo. Transport]ART[e es un proyecto de intervención artística en colaboración con EMT València dentro del evento PAM! que se viene desarrollando desde 2014. La convocatoria trata de fomentar la difusión de las propuestas artísticas de los jóvenes estudiantes de los diferentes másteres que participan en el proyecto integrándose en los servicios de EMT València y, del mismo modo, hacer visibles las actividades enmarcadas dentro de la muestra PAM!19 en un entorno social más amplio.

El proyecto Memorial para la citada convocatoria se plantea como una nueva forma de transmitir la misma intención presentada en las obras, en un espacio público de la ciudad de Valencia, como es la marquesina de los autobuses.

Para el desarrollo de la intervención se diseñan unos vinilos que cubren la totalidad del espacio disponible, con la textura del borrado digital (cuadrados blancos y grises), guardando relación además del mismo tamaño que en los cuadros.

Sobre estos vinilos se pegan con cola de contacto imágenes en gran formato, extraídas de los archivos de vídeo, escaladas al tamaño conveniente e impresas en el CRA de la Facultad de Bellas Artes de Sant Carles, con papel fotográfico con un gramaje de 200 gramos. Estas impresiones son pegadas sobre los vinilos y durante el secado algunas zonas son arrancadas. Dicho proceso se realiza con el objetivo de mostrar un deterioro en la imagen, una descomposición por fragmentos y dando a entender de una manera visual el olvido de aspectos no considerados como importantes en el contexto de una posible escena reflejada.



Fig. 99. Instantes antes del montaje en la marquesina, con los materiales preparados.

Se escogen estos materiales y dicho procedimiento puesto que a idea principal es, que con el paso del tiempo se vayan deteriorando y despegando las imágenes por fragmentos (por causas

temporales o vandalismo), dejando ver poco a poco la textura del vinilo tapado. Mostrando donde antes había una imagen, la textura del borrado digital (cuadrados de tonos grises y blancos), eliminando cualquier rastro del momento reflejado, enfatizando el olvido en el que nos sumergimos a diario. La intervención por tanto, se plantea como efímera.



Fig. 100. Montaje de la parte exterior de la marquesina.



Fig. 101. Montaje de la parte interior de la marquesina.

La marquesina ofrecida por la EMT València es la de Marqués de Sotelo-Xàtiva, nº de parada 1632, situada entre la plaza del Ayuntamiento y la estación del Norte de Valencia. Un espacio muy transitado tanto por turistas, como por ciudadanos que desarrollan su jornada. Esto posibilita una gran visualización de la intervención y a su vez un gran impacto en el viandante.

Lamentablemente la intervención se montó el jueves 9 de mayo de 2019, finalizando el montaje a las 14:00h. A las 16:00h de ese mismo día ya no quedaba ninguna imagen pegada sobre los vinilos, desapareciendo por completo una parte importante del proyecto, tan solo siendo visible la textura de los cuadrados. Las imágenes fueron arrancadas, quedando aun algún pequeño fragmento sobre el vinilo. Se desconoce qué pudo suceder durante esas 2 horas.

Se plantea la repetición del montaje con el uso de otro pegamento más resistente además de la vigilia hasta la finalización del secado. A su vez se han rediseñado 2 vinilos con el acabado visual que se pretende obtener mediante el pegado del papel sobre el vinilo, para que cuando se pierdan todas las imágenes de nuevo del resto de espacios disponibles de la marquesina, algunas perduren pudiendo mostrar el concepto a transmitir.



Fig. 102. Estado de la intervención en la marquesina a las 16:00h del mismo día de montaje, parte exterior.



Fig. 103. Estado de la intervención en la marquesina a las 16:00h del mismo día de montaje, parte interior.



Fig. 104. Diseño del vinilo explicativo de la intervención realizada en la marquesina.

CONCLUSIONES

La realización del proyecto Memorial ha sido una oportunidad para el artista de sumergirse en una investigación verdaderamente personal acerca de los recuerdos propios de la infancia y el efecto de la memoria dentro de un círculo social cercano. En este apartado la idea es echar la vista atrás para recordar las primeras ideas, los procesos y todos los cambios experimentados para poder llegar a valorar los resultados actuales.

Se ha pretendido profundizar en lo que hasta el momento se entendía como recuerdo, con la finalidad de auto-resolverse cuestiones que eran planteadas por las propias inquietudes como pintor. Con *Memorial* se ha querido mostrar una nueva manera de presentar fragmentos probablemente olvidados, de la memoria individual.

Había que ser consciente del contexto actual y proporcionar un sentido al hecho de abordar este trabajo hoy. Dentro de la imposibilidad de ser innovador, lo importante era empezar a comprender aquellos conceptos sobre los que se dudaba, acerca de la memoria, la intimidad y la sociedad. Se plantea por tanto un juego de preguntas y respuestas interminable que potencia ese afán investigador, que ha sido despertado a partir de la lectura de distintos artículos y libros al respecto, así como una tendencia del arte actual hacia el archivo y las imágenes. Durante todo el periodo de construcción del Trabajo Final de Máster, se ha pretendido mantener una actitud reflexiva y crítica, consultando de nuevo la información ya estudiada para extraer ideas, contrastando artículos e investigando aquellas referencias que enlazaban con otros bancos de información.

El Marco conceptual ha ayudado a reflexionar sobre la sociedad occidental del presente y su experiencia del recuerdo, haciendo énfasis en esta sociedad cambiante, donde una de las prioridades del ser humano es el consumo, y por ello se dedica la mayor parte del tiempo a trabajar, siguiendo las normas establecidas por el sistema capitalista. El ejercicio de la memoria, quedaría relegado a momentos de introspección. No obstante, para la construcción de la identidad, es necesaria la existencia y generación de recuerdos. Esto nos lleva a considerar que a pesar de que el ser humano no sea consciente del hecho, la propia existencia, su carácter y personalidad se construyen en base a todo aquello que recuerda: las experiencias vividas, las acciones cometidas y las respuestas obtenidas. Se podría concluir que la identidad, siempre es social y se construye mediante la memoria.

Pero para que exista una memoria, los recuerdos deben ser transmitidos de una persona a otra. La escritura ha sido un elemento clave para la cesión de relatos, generando una memoria colectiva aceptada social y culturalmente. Pero la transmisión memorialista; a partir de la vivencia de un recuerdo donde reinan emociones, sentimientos y pasiones, es posible que con palabras no se haya conseguido transmitir enteramente su complejidad. Es por ello que se ha utilizado el arte como herramienta para desarrollar dicho diálogo sensorial y emocional.

Es necesario pues establecer a la familia como marco social que permite construir en el individuo una memoria y con ello una identidad otorgándole inicialmente su nombre. Junto al concepto de persona se une una intimidad, que ya no se distingue en ambientes privados y

públicos. El sujeto se centra en la visibilidad y la apariencia, exteriorizando una imagen modificada de sí mismo, para encajar dentro del sistema. Sin considerar que lo más valioso de cada individuo pasa a ser aquello que lo caracteriza como único. Precisamente todo lo que no comparte con los demás miembros de la sociedad porque concierne específicamente al propio yo: el carácter original de su personalidad. Irónicamente el nuevo objetivo es ser auténtico, mostrando al público convicciones y pensamientos privados, y con las nuevas tecnologías el ciudadano se ciega al querer publicarlos en la red.

El ser humano quiere dejar huella, ser visto y recordado por el resto de la humanidad y para ello se encarga de registrar sus vivencias. La fotografía ha sido usada y sigue siéndolo para este fin, aportando satisfacciones en 5 campos distintos: protección contra el paso del tiempo, estímulo comunicativo con la sociedad, la autorrealización, el prestigio social y por último la distracción o evasión de la realidad momentánea. La fotografía, en especial el género del retrato, es un medio para celebrar al individuo y de alguna manera, poseerlo.

Fruto de estas instantáneas se genera el álbum familiar que expresa la realidad del recuerdo social. Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, evocan sucesos que se consideran merecedores de ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en ellos.

Esto delata un miedo al olvido permanente que se pretende dominar mediante la generación de archivos audiovisuales. Pero la velocidad de capturar imágenes y desecharlas hace que nos cuestionemos la importancia atribuida al lenguaje visual en el presente. ¿Qué busca el espectador en las fotografías? Y en este caso, es interesante analizar cómo la traducción a la pintura, como fruto de la mezcla entre el recuerdo congelado y las sensaciones evocadas, repercute en la identidad de la obra final y la respuesta del espectador. El ejercicio de la pintura dignifica la instantánea representada, con la cual el espectador debe caer rendido ante la experiencia provocada por el artista. Puesto que se piensa que el arte debe generar emociones, no es otro el objetivo a cumplir con las series que se han realizado en el presente proyecto. Ha sido clave por tanto el análisis de las obras de distintos artistas como Ivan Galuzin, Justin Duffus, Wendelin Wohlgeomuth, Shawn Huckins y Lino Lago, que trabajan en torno a los conceptos principales sugiriendo distintos recursos artísticos.

Pero con el desarrollo del mundo digital se instaura una nueva dependencia. La creación de aplicaciones que suprimen la necesidad de interacción humana directa hace que el individuo se distancie cada vez más del resto de la sociedad. Junto a ellas se presentan las webcam, herramientas a partir de las cuales trabajan artistas como Pierre Derks y Jorge Julve, criticando de alguna manera el control y la observación contante de estas cámaras instaladas como sistemas de vigilancia, las cuales pasan inadvertidas y a algunas incluso se puede acceder públicamente. Una vigilancia constante a la que la sociedad está acostumbrada.

A su vez se instaura el espacio virtual como nuevo sistema de almacenamiento masivo de recuerdos. Crear un perfil propio en Internet (Instagram, Twitter, Facebook...) supone crear una identidad virtual, en la cual las fotografías muestran al individuo al público. Se genera para la expresión de los propios intereses y guardar las apariencias. También se ofrece la facultad

de manipular la imagen expuesta generando una espectacularización de la intimidad a cambio de fama o reconocimiento por parte de los observadores cibernéticos. Cuyo desenlace abre las puertas a la censura en algunas redes sociales con las cuales el artista Mauro C. Martínez trabaja. Podríamos concluir en este aspecto que la creación de esta memoria publicada en redes sociales, basada en imágenes constantes, eclipsa y vela la memoria del pasado.

Todo ello ha ayudado a la maduración del discurso propio, trabajando los aspectos teóricos como un elemento que complementa la producción artística. Tratando la información no solo como una justificación, sino haciendo que sea una parte más del proceso creativo.

Se han desarrollado cuatro vías distintas de investigación plástica a partir de la reflexión sobre los conceptos y referentes planteados. Tres de ellas han surgido a partir de la digitalización de cintas VHS de sujetos pertenecientes al grupo de amigos del artista.

Las imágenes que reproduce el lector de cintas tiene una tonalidad especial, los colores del video analógico son distintos a los que estamos acostumbrados en la actualidad. Debido a que la calidad es relativamente baja, se aprecian instantáneas borrosas y difusas, lo cual sirve para el planteamiento de la obra por parte del artista que jugando con otros recursos visuales, genera muestras metafóricas del olvido.

Se pretendían conseguir más cintas para analizar recuerdos de un mayor número de individuos, sobretodo buscando sujetos del entorno del artista, cuya infancia se hubiese desarrollado en Valencia. Una especie de búsqueda de la propia memoria en la memoria de los otros (semejantes y cercanos al artista) pues de algún modo, igual que se crea una uniformización de los tipos de individuos y sus cuentas en Instagram, así se podría hablar de una memoria colectiva de la que se nutre la mía, olvidada. Pero esta indagación ha sido compleja debido a que al no funcionar en los respectivos hogares los lectores de video, dichas cintas VHS eran basura. A pesar de ello, se han podido trabajar dieciséis cintas para la materialización de las pinturas. Durante el proceso de digitalización se han obtenido resultados interesantes para futuras investigaciones: el glitch.

Cada cuadro narra un momento, una historia distinta, y el espectador debe sumergirse en la imagen presentada. Se ha eliminado cierta información considerada como innecesaria, suprimiendo el espacio, el contexto e incluso el tiempo. Tan solo permanecen algunos números que marcan el registro de la cámara de video de forma anecdótica. Los recuerdos pintados pretenden despertar en el espectador una especie de reconocimiento, viendo que la acción reflejada también la pudo realizar durante su infancia.

Paralelamente se realizaron ejercicios rápidos con otros soportes, como el papel fotográfico. Tareas de simplificación centradas en las zonas que adquieren interés dentro de una composición, para mediante tintas planas de color evidenciar la intención del artista.

Tras las reflexiones previas se consideró oportuno trabajar fotografías procedentes del archivo familiar propio. Aun queriendo evitar la cercanía emocional, se materializó esta primera investigación sobre copias impresas en papel fotográfico, a partir de varios diálogos con mi abuela, comprobando el poder del olvido. Mediante el corte láser se consiguió materializar la

elipsis de recuerdos sobre ciertas personas en la memoria propia familiar, que darán pie a nueva obra y un libro de artista próximamente.

El proyecto para la EMT de València se planteó como una forma novedosa de transmitir las ideas y los conceptos desarrollados durante el Trabajo Final de Máster. El diseño y la materialización de un monumento que se erigiese con el objetivo principal de trabajar la memoria sobre la infancia. Fue una lástima que no durase el tiempo planteado, pero aun así sirvió para explorar nuevos métodos de expresión artística y exhibición de la misma, despertándome interés por un nuevo campo de investigación: la intervención en espacios públicos.

Con la producción artística del proyecto, se han construido unas bases sólidas a partir de las cuales se pueden extraer futuras líneas de investigación teórico-práctica. El diálogo entre el estudio teórico y las obras ha evolucionado en todo momento, abriendo nuevos caminos para futuras investigaciones ya iniciadas.

Gracias a la elaboración de la memoria escrita se ha podido observar el proceso creativo desde una posición distanciada. Adquiriendo el rol de espectador ante la obra pictórica propia he conseguido advertir y confirmar que dichas pinturas se expresan por sí solas, sin necesidad de discurso sobre el contexto, algo que para mí como pintor, es uno de los logros más importantes del presente proyecto.

FUENTES REFERENCIALES

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques, *El ojo Interminable*, Paidós comunicación, Barcelona, 1997
- Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós comunicación, Barcelona, 1998
- Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Editorial Letra e, Traducido por José Bianco, Buenos Aires, 1972
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982
- Bértola, Elena, *El arte cinético: El movimiento y la transformación: Análisis perceptivo y funcional*, Nueva Visión, Colección ensayos arte y estética, Buenos Aires, 1973
- Bourdieu, Pierre, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Candau, Joel, *Memoria e identidad*, trad. Eduardo Rinesi, Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2001
- Cartier-Bresson, Henri, *Fotografiar del natural*, Gustavo Gili, Barcelona, 2017
- Deleuze, Guilles, *La imagen-movimiento*, Paidós comunicación, Barcelona, 1994
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas (Fotografía y verdad)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997
- Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Gombrich, Ernst Hans, *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1991
- Han, Byung Chul, *El enjambre*, Herder Editorial, Barcelona, 2014
- Pardo, José Luis, *La intimidación*, Pre-textos, Valencia, 2004
- Muybridge, Edward. *The human figure in motion*, Chapman and Hall L.D., Londres, 1907
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid Arrecife, Madrid, 1999
- Sibilia, Paula, *La intimidación como espectáculo*, Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires, 2008
- Simmel, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000

Todorov, Tzvetan, *Elogio del individuo*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2006

FILMOGRAFÍA

Anderson, Wes, (dir.) *Moonrise Kingdom* [película]. Estados Unidos: Focus Features / American Empirical Pictures / Indian Paintbrush 2012

Jonze, Spike, (dir.) *Her* [película]. Estados Unidos: Sony Pictures Worldwide Acquisitions (SPWA) / Annapurna Pictures, 2013

Linklater, Richard, (dir.) *Boyhood (Momentos de una vida)* [película]. Estados Unidos: IFC Films, 2014

Van Dormael, Jaco (dir.) *Mr. Nobody* [película]. Bélgica: Coproducción Bélgica-Francia-Canadá; Somebodies Productions / Toto Films / Christal Films / Integral Films / Lago Film, 2009

RECURSOS ONLINE

Duffus, Justin, *Justin Duffus*, [Consulta en 2018/12/10] Disponible en: <<http://www.justinduffus.com/>>

Hutchison, Scott, *Scott Hutchison*, [Consulta en 2018/12/10] Disponible en: <<http://scotthutchison.com/>>

Wohlgemuth, Wendelin, *Wendelin Wohlgemuth*, [Consulta en 2018/12/10] Disponible en: <<https://www.wendelinw.com/living-room/>>

Manitach, Amanda, *Justin Duffus: pintor proletariet*, City Arts Magazine, Diciembre, 2016, [Consulta en 21/05/2019] Disponible en: <<https://www.cityartsmagazine.com/justin-duffus-proletariet-painter/>>

Martínez, Mauro C., *Mauro C. Martinez* [Consulta en 2019/04/10] Disponible en: <<https://maurocmartinez.bigcartel.com/>>

Lago, Lino, *Lino Lago* [Consulta en 2019/05/20] Disponible en: <<http://www.linolago.com/>>

Huckins, Shawn, *Shawn Huckins* [Consulta en 2019/05/20] Disponible en: <<https://shawnhuckins.com/home.html>>

Derks, Pierre, *Re-transmisión de la Realidad # 1* [Consulta en 2019/05/20] Disponible en: <<http://www.pierrederks.nl/re-streaming-reality.html>>

Derks, Pierre, *Pierre Derks* [Consulta en 2019/04/10] Disponible en: <<http://www.pierrederks.nl/>>

Stavanger Kunst Museum, *NN-ANN-ANN-A Ivan Galuzin*[Consulta en 2019/05/19] Disponible en: <<http://www.nna-stavanger.no/en/ivan-galuzin>>

Galería Fúcares Almagro, *Jorge Julve artista* [Consulta en 2019/05/19] Disponible en: <<http://www.fucares.com/artista/jorge-julve/>>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.	Spike Jonze (dir.): <i>Her</i> 2013. Fotograma de la película.	10
Fig. 2.	Spike Jonze (dir.): <i>Her</i> 2013. Poster oficial	10
Fig. 3.	Capilla de San Pedro de la catedral de Valencia. Frescos restaurados de la pared izquierda	20
Fig. 4.	Capilla de San Pedro de la catedral de Valencia. Pared derecha	20
Fig. 5.	Ivan Galuzin, <i>Sick Skin</i> , 2014. Pintura de dos componentes sobre lienzo de lino, 245 x 186 cm	20
Fig. 6.	Ivan Galuzin, <i>Anthracite Skin</i> , 2014. Pintura de dos componentes sobre lienzo de lino, 245 x 186 cm	20
Fig. 7.	Ivan Galuzin, <i>Hubba Bubba Skin</i> , 2014. Pintura de dos componentes sobre lienzo de lino, 245 x 186 cm	20
Fig. 8.	Justin Duffus, <i>Dimmer</i> , 2016. Óleo y acrílico sobre tabla, 58 x 58 cm	23
Fig. 9.	Justin Duffus, <i>Pool side</i> , 2016. Óleo y acrílico sobre tabla, 30 x 30 cm	23
Fig. 10.	Wendelin Wohlgermuth, <i>Estudios de multitudes</i> (Tríptico), 2017. Óleo sobre tabla, 20 x 20 cm c.u.	23
Fig. 11.	Wendelin Wohlgermuth, <i>Desierto</i> , 2017. Óleo sobre tabla, 20 x 20 cm.	24
Fig. 12.	Wendelin Wohlgermuth, <i>Nadador</i> , 2017. Óleo sobre tabla, 24 x 30 cm.	24
Fig. 13.	Shawn Huckins, <i>Coronel Julius A. Andrews</i> , 2013. Acrílico sobre lienzo 107 x 86 cm	25
Fig. 14.	Shawn Huckins, <i>We The Peep-Hole (Anna Payne Cutts, Colección de arte de la Casa Blanca, Erasure No. 12)</i> 2018. Acrílico sobre lienzo, 107 x 81 cm.	25
Fig. 15.	Shawn Huckins, <i>Si solo pudiera recordar tu nombre (Mary Elizabeth Woodbury, Colección de Arte de la Casa Blanca, Erasure No. 8)</i> 2018. Acrílico sobre lienzo 46 x 36 cm.	25
Fig. 16.	Lino Lago, <i>Resumen falso (F. Boucher)</i> 2018. Óleo sobre lienzo. 213 x 183 cm.	26
Fig. 17.	Lino Lago, <i>Resumen falso</i> , 2019. Óleo sobre lienzo. 150 x 120 cm.	26
Fig. 18.	Lino Lago, <i>Resumen falso</i> , 2018. Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm.	26
Fig. 19.	Pierre Derks, <i>instalación Re-streaming Reality</i> , 2016	28
Fig. 20.	Pierre Derks, <i>instalación Re-streaming Reality</i> , 2016 (ejemplo de imágenes proyectadas en las televisiones)	28
Fig. 21.	Jorge Julve, <i>s/t</i> , 2016. Acrílico sobre tela, 120 x 107 cm.	28
Fig. 22.	Jorge Julve, <i>s/t</i> , 2016. Acrílico sobre tela, 120 x 107 cm.	28
Fig. 23.	Jorge Julve, <i>s/t</i> , 2016. Acrílico sobre tela, 195 x 162 cm.	28
Fig. 24.	Mauro C. Martínez, <i>Contenido sensible 1</i> , 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm.	30
Fig. 25.	Mauro C. Martínez, <i>Contenido sensible 2</i> , 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm.	30
Fig. 26.	Mauro C. Martínez, <i>Me going sicko mode</i> , 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm.	30
Fig. 27.	Mauro C. Martínez, <i>Contenido sensible 3</i> (Díptico), 2019. Óleo sobre panel de madera, 20 x 25 cm c.u.	30

Fig. 28.	Imagen glitch procedente de las cintas de video de Laura Giner	33
Fig. 29.	Imagen glitch procedente de las cintas de video de Laura Giner	33
Fig. 30.	Imagen del video de Laura Giner (V2_35:01).	34
Fig. 31.	Imagen del video de Laura Giner (V1_15:38).	34
Fig. 32.	Imagen del video de Andrea García (V1_40:51).	35
Fig. 33.	Imagen del video de Andrea García (V1_45:00).	35
Fig. 34.	Imagen del video de Andrea Cortés (V2_10:08).	35
Fig. 35.	Imagen del video de Andrea Cortés (V1_08:45)	35
Fig. 36.	Imagen del video de Athenea Tejedor (V1_14:35).	36
Fig. 37.	Imagen del video de Athenea Tejedor (V1_15:55).	36
Fig. 38.	Imagen del video de Adolfo García (V1_48:24).	36
Fig. 39.	Imagen del video de Adolfo García (V1_48:35).	36
Fig. 40.	Imagen del video de Jessica y Vanessa Pérez (V1_13:02).	37
Fig. 41.	Imagen del video de Jessica y Vanessa Pérez (V1_09:27).	37
Fig. 42.	Imagen del video de Noemí García (V1_19:06).	37
Fig. 43.	Imagen del video de Noemí García (V1_25:46).	37
Fig. 44.	Imagen del video de Sergi Moltó (V2_08:43).	38
Fig. 45.	Imagen del video de Sergi Moltó (V1_35:33).	38
Fig. 46.	Captura de pantalla durante la edición de una imagen en Photoshop.	38
Fig. 47.	Registro de la trama hecha con litografía.	40
Fig. 48.	Registro de la trama hecha con serigrafía.	40
Fig. 49.	Andreu Alcaraz, <i>Sara y Laura 24/05/1999</i> (Detalle), 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.	41
Fig. 50.	Andreu Alcaraz, <i>Bostezo</i> , 2017. Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm.	42
Fig. 51.	Andreu Alcaraz, <i>Sandía</i> , 2017. Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm.	42
Fig. 52.	Andreu Alcaraz, <i>Bengala</i> , 2018. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm.	43
Fig. 53.	Andreu Alcaraz, <i>Cumpleaños de Laura</i> , 2018. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm.	43
Fig. 54.	Andreu Alcaraz, <i>Sergi</i> , 2018. Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm.	44
Fig. 55.	Andreu Alcaraz, <i>Turpin</i> , 2018. Óleo sobre lienzo, Ø 20 cm.	44
Fig. 56.	Andreu Alcaraz, <i>Turpin</i> (Detalle), 2018. Óleo sobre lienzo, Ø 20 cm.	44
Fig. 57.	Andreu Alcaraz, <i>Blanca_18:45-18:46</i> , 2018. Óleo sobre lienzo, 21 x 12 cm.	45
Fig. 58.	Andreu Alcaraz, <i>Athenea_18:20</i> , 2018. Óleo sobre impresión litográfica de offset en lienzo, 44 x 56 cm.	45
Fig. 59.	Andreu Alcaraz, <i>Athenea_18:40</i> , 2018. Óleo sobre impresión litográfica de offset en lienzo, 44 x 56 cm.	46
Fig. 60.	Andreu Alcaraz, <i>Ventana_1</i> , 2018. Óleo en impresión con impresora doméstica sobre lienzo, 10 x 15 cm.	46
Fig. 61.	Andreu Alcaraz, <i>Sergi bengala</i> , 2018. Óleo en impresión con impresora doméstica sobre lienzo, 10 x 20 cm.	46
Fig. 62.	Andreu Alcaraz, <i>Sara y Laura</i> , 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.	47
Fig. 63.	Andreu Alcaraz, <i>Sara y Laura_2</i> , 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 140 x 150 cm.	48
Fig. 64.	Andreu Alcaraz, <i>Sara y Laura 24/05/1999</i> , 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.	49
Fig. 65.	Andreu Alcaraz, <i>Mural de pintura verde</i> (Detalle), 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 168 x 140 cm.	50
Fig. 66.	Andreu Alcaraz, <i>Mural de pintura verde</i> , 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta.	51

	168 x 140 cm.	
Fig. 67.	Andreu Alcaraz, <i>Mirad a la cámara</i> , 2018. Óleo sobre serigrafía en loneta, 131 x 158 cm.	52
Fig. 68.	Andreu Alcaraz, <i>Su primer limón</i> , 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 100 x 80 cm.	53
Fig. 69.	Andreu Alcaraz, <i>El gato Lequio</i> , 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 130 x 110 cm.	54
Fig. 70.	Andreu Alcaraz, <i>Fin de año</i> , 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 40 x 40 cm.	55
Fig. 71.	Andreu Alcaraz, <i>Fin de año</i> , 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 40 x 40 cm.	55
Fig. 72.	Andreu Alcaraz, <i>Laura y su flotador</i> , 2019. Óleo sobre serigrafía en loneta, 114 x 90 cm.	56
Fig. 73.	Andreu Alcaraz, N_3/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	57
Fig. 74.	Andreu Alcaraz, N_1/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	57
Fig. 75.	Andreu Alcaraz, N_2/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	57
Fig. 76.	Andreu Alcaraz, N_6/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 77.	Andreu Alcaraz, N_7/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 78.	Andreu Alcaraz, N_5/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 79.	Andreu Alcaraz, N_4/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 80.	Andreu Alcaraz, N_8/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 81.	Andreu Alcaraz, N_9/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 82.	Andreu Alcaraz, N_10/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 83.	Andreu Alcaraz, N_11/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	58
Fig. 84.	Andreu Alcaraz, N_12/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 85.	Andreu Alcaraz, N_13/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 86.	Andreu Alcaraz, N_16/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 87.	Andreu Alcaraz, N_17/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 88.	Andreu Alcaraz, N_18/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 89.	Andreu Alcaraz, N_15/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 90.	Andreu Alcaraz, N_14/18, 2017. Acrílico sobre fotografía, 7,5 x 7,5 cm.	59
Fig. 91.	Corte con la Láser OKU 600.	60
Fig. 92.	Andreu Alcaraz, <i>Amigas coral Conchita 1852</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, , 7,5 x 10,7 cm.	61
Fig. 93.	Andreu Alcaraz, <i>Selfie en Barcelona</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, 10,5 X 7,5 cm.	61
Fig. 94.	Andreu Alcaraz, <i>Puente de San Jorge (Alcoy)</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, 8,5 X 13,8 cm.	62
Fig. 95.	Fig. 95. Andreu Alcaraz, <i>El nuevo 600</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, 11,5 X 8,5 cm.	62
Fig. 96.	Andreu Alcaraz, <i>Zarzuela abuelo Evaristo</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, 9 X 12 cm.	62
Fig. 97.	Andreu Alcaraz, <i>Elvira y M^a Luisa</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, 8,7 X 14 cm.	63
Fig. 98.	Andreu Alcaraz, <i>Palomas A198</i> , 2019. Corte láser en papel fotográfico, 7,5 x 10,5 cm.	63
Fig. 99.	Instantes antes del montaje en la marquesina, con los materiales preparados.	64
Fig. 100.	Montaje de la parte exterior de la marquesina.	65
Fig. 101.	Montaje de la parte interior de la marquesina.	65
Fig. 102.	Estado de la intervención en la marquesina a las 16:00h del mismo día de	66

	montaje, parte exterior.	
Fig. 103.	Estado de la intervención en la marquesina a las 16:00h del mismo día de montaje, parte interior.	66
Fig. 104.	Diseño del vinilo explicativo de la intervención realizada en la marquesina.	67