



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Huellas de una vida pasada. Memoria de lugares a los que
volver

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Querol Adell, Paula

Tutor/a: Tortosa Cuesta, Rubén

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado es un proyecto que surge de la necesidad personal de la recuperación de la memoria familiar, con el propósito de conocer, valorar y dejar constancia de las raíces identitarias.

De esta manera, se indaga en las formas de vida propias del mundo rural en las generaciones pasadas, concretamente, realizando un recorrido por los lugares de nacimiento de los antepasados, siendo éstos una serie de masías. Este proceso se materializa a través de la transferencia de imágenes sobre baldosas de terracota, material característico en el pavimento de estas edificaciones, cuya disposición final conjunta genera un archivo familiar.

Este proyecto trata de hacer permanentes aquellos lugares físicos ligados a la identidad a través de su imagen como huella unida al soporte, ampliando así el significado de herencia y memoria.

PALABRAS CLAVE

Identidad, archivo, memoria, masías, fotografía, transfer.

ABSTRACT

This Final Degree Work is a project that emerges from the personal need of the restoration of the family memory, with the purpose of knowing, valuing and leaving a record of the identity roots.

In this way, it explores the characteristic ways of life of the rural world in the previous generations, specifically, carrying out a route around the places of birth of the ancestors, these being a series of farmhouses. This process becomes a reality through the transfer of images over terracotta tiles, typical paving material of these constructions, whose final joint arrangement generates a family archive.

This project is about making permanent those physical places bound to identity using its image as fingerprint connected to the support, increasing like this the meaning of legacy and memory.

KEYWORDS

Identity, archive, memory, farmhouses, photography, transfer.

AGRADECIMIENTOS

A Rubén, por su enseñanza, apoyo y comprensión.
A mis compañeras y amigas, por ser lo que me llevo de estos años.
A mi familia, por su impulso y ayuda incondicional.
A mis antepasados, por dejar huella.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3. MARCO CONCEPTUAL	6
3.1. Identidad y raíces	6
3.2. Lugar de nacimiento en el entorno rural	8
3.3. Masías. Exterior, interior y silencio	9
3.4. Fotografía como registro	12
3.5. Archivo, conservación y recuperación de la memoria	13
4. MARCO REFERENCIAL	15
4.1. Asunción Molinos Gordo	15
4.2. Ana Teresa Ortega	16
4.3. Bleda y Rosa	17
4.4. Christian Boltanski	19
4.5. Bernd y Hilla Becher	20
4.6. Mireia Ávila	21
5. HUELLAS DE UNA VIDA PASADA.....	21
5.1. Trabajos previos.....	21
5.2. Idea y conceptualización.....	25
5.3. Proceso de trabajo.....	28
5.3.1. Registro fotográfico y archivo digital.....	28
5.3.2. Transferencia como técnica.....	29
5.4. Obra.....	32
5.4.1. Huellas exteriores.....	33
5.4.2. Huellas interiores.....	34
6. CONCLUSIONES	35
7. FUENTES REFERENCIALES	36
8. ÍNDICE DE FIGURAS	39
9. ANEXOS	43
9.1. Fotografías del proceso creativo.....	43
9.2. Fotografías de la obra.....	50
9.3. Formulario Objetivos Desarrollo Sostenible.....	59

1. INTRODUCCIÓN

La observación del entorno, en este caso rural, desde la infancia y la curiosidad arraigada por el territorio y las edificaciones que advertía a mi alrededor, despiertan gran interés por las formas de vida del pasado asociadas a estos espacios, que han quedado olvidados por el paso del tiempo. De esta manera, y a lo largo de los años de estudio del Grado en Bellas Artes, aumenta el interés hacia el tema de la identidad propia y el origen de mis antepasados, que habitaron los lugares que se revisitan en este proyecto, procurando recuperar su memoria y realizando un acercamiento a las raíces genealógicas. Precisamente, al tratarse de un trabajo de carácter personal se hará uso de la primera persona del singular en las ocasiones pertinentes.

A través del medio fotográfico se registran los lugares de nacimiento de los antepasados, todos ellos son masías de piedra típicas de la zona de Els Ports (Castelló) y Bajo Aragón (Teruel). Las imágenes de estas construcciones cobran sentido al ser transferidas a un soporte que extiende el significado (baldosa/huella), realizando así una práctica de desplazamiento de un lugar a otro, como comentan José R. Alcalá y Jesús Pastor. “El soporte nuevo ya no es soporte únicamente sino que queda cargado de un nuevo sentido, pudiendo llegar, incluso, a una idea de la narración ligada directamente al nuevo soporte.”¹

El desarrollo del trabajo parte del análisis y comprensión de términos como la identidad y su relación concreta con el entorno rural como hogar y tierra natal. Asimismo, se presenta a las masías como epicentro de vida en estos territorios, donde se explora la relación espacial interior-exterior y sus particularidades, acompañada de ideas como el vacío y el silencio. A continuación, tratamos la fotografía como recurso a través del cual generar registros y su conservación en forma de archivos tangibles.

La obra no logra entenderse sin prestar atención al concepto recurrente de memoria, alrededor del cual surgen las demás ideas que configuran el proyecto. “La memoria se construye y se olvida continuamente, se manipula y se cambia, no es necesariamente lineal y es tremendamente imprecisa y variable. Llena de matices para algunas experiencias, inexistente para otras. Es selectiva, abierta e inestable, y se expresa en múltiples voces que se contradicen continuamente. Toda fotografía de familia necesita memorias para convertirse en imagen, para ser. Una vez las han conseguido, se convierte ella misma en memoria. Desde ahí, todas esas fotografías no sólo tienen significado, producen significado.”²

¹ ALCALÁ, J. R., PASTOR, J. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*, p. 13.

² VICENTE, P., GÓMEZ-ISLA, J. [eds.] *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, p. 23.

A este marco teórico le acompañan una serie de artistas y obras referentes, además del proceso de trabajo, partiendo de proyectos anteriores y describiendo detalladamente la idea y las técnicas utilizadas, hasta los consiguientes resultados materiales de estas *Huellas de una vida pasada*.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La meta principal de este trabajo es crear una obra propia y personal que logre hacer perdurar en el tiempo las masías que han marcado la vida de mis ascendientes y materializar la huella que su memoria ha dejado en mí.

Como objetivos específicos se destacan los siguientes:

- Recopilar la información necesaria sobre las raíces personales, los familiares y los lugares, transmitida toda ella de forma oral.
- Relacionar la obra con los conceptos de identidad y memoria ligadas al entorno rural.
- Revisitar las masías desde el tiempo presente con una mirada al pasado y siendo consciente de su historia.
- Fotografiar las masías desde su exterior y en aquellos casos posibles, desde su interior.
- Crear un archivo fotográfico digital de lugares y transformarlo en un archivo físico.
- Experimentar de forma personal con la técnica del transfer haciendo uso de materiales distintos a los que se ha empleado en los trabajos previos al presente.
- Expandir el significado de memoria de los lugares y encontrar el soporte adecuado para ello, concretamente, las baldosas de terracota.
- Lograr llevar a cabo las transferencias generando las huellas unidas al soporte.

Por lo que a la metodología se refiere, en primer lugar, se desarrolla la idea y su marco conceptual partiendo de temas tratados en trabajos anteriores, y buscando las técnicas y materiales óptimos para su concreción. En este proceso partimos de la recopilación de información del núcleo familiar y del reconocimiento del territorio al que nos referimos. Es en esta parte, donde a través de charlas y numerosas preguntas a mis padres a lo largo de los últimos cinco años, se empieza a profundizar en el contexto familiar y a situar los puntos físicos que serán el núcleo del trabajo, las masías. Paralelamente, también se produce una recopilación conceptual del contexto en el que se enmarca la obra a través de diversos textos y autores, y una posterior reflexión individual de su papel en la concreción del trabajo.

Por otro lado, en la fase práctica del proyecto realizamos los recorridos trazados hasta los distintos enclaves, teniendo en cuenta el bagaje de los familiares que los habitaron en cada caso particular. Posteriormente, se procede al registro de las edificaciones mediante la fotografía digital, atendiendo no sólo a la parte arquitectónica sino también al territorio que las alberga.

La parte más técnica se desarrolla finalmente con el proceso de transferencia, en el que se han llevado a cabo diversas pruebas hasta encontrar la forma adecuada de desplazar las imágenes del soporte temporal al soporte definitivo. Esta consecución de procesos desemboca en una serie de piezas individuales que generan una unidad archivística y en las que se persigue la obtención de imágenes de aspecto imperfecto y frágil.

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. IDENTIDAD Y RAÍCES

La identidad se construye y a la vez, es susceptible de ser derribada lentamente o de golpe, puede ser sensible a cambios o puede mantenerse en un camino inalterable, pero siempre va de la mano de los recuerdos que la mente es capaz de reunir. “Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, sostiene Andreas Huyssen, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro.”³

Estos recuerdos, a su vez, se originan inevitablemente conectados a las vivencias en el mundo subjetivo de cada ser. Es por esa razón, que el lugar de nacimiento y el entorno vital pueden considerarse factores determinantes para el desarrollo de la identidad. Así pues, se consiguen hallar tantas identidades como individuos existen. Del mismo modo, en algunas ocasiones, se siente necesario realizar una incursión en el pasado personal para poder descifrar algunos factores que siembran el origen de la identidad. Nos referimos a las raíces genealógicas, ese mapa lleno de conexiones de carácter familiar que se dibuja paralelamente al paso del tiempo y como consecuencia, parece inabarcable cuando se empieza a echar la vista atrás generación tras generación.

³ GUASCH, A.M. *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, p. 159.



Fig. 1: Fotografía personal en masía Torregenter, Morella, Els Ports, 2002.

“Las razones tenían que ver con sus propios recuerdos de infancia, lugares de juego vinculados a su existencia que más tarde se convertirían en objeto de su obra como para levantar acta de la experiencia vivida; ejercicio de ternura y melancolía.”⁴ Es en la infancia cuando los primeros recuerdos empiezan a almacenarse, algunos pueden ser detalles sin aparente importancia y otros pueden considerarse momentos de gran solidez para asentar y marcar las características que irán formando la identidad propia. Todos aquellos recuerdos que se siguen guardando en la memoria, lejanos o próximos, se conectarán irremediamente a un espacio concreto, a un ambiente, a un lugar, que siempre podremos evocar mientras dure el recuerdo. Por otra parte, la fragilidad de esos recuerdos es la que los hace importantes y produce la necesidad de enfrascarlos de algún modo.

Los recuerdos personales de infancia en alguna de las masías tratadas en este trabajo son escasos, por tener acceso únicamente a una de ellas y, por lo tanto, solamente poder vivir en ella momentos que se transforman en memorias. Sin embargo, siempre han sido elementos constantes en mi entorno que generaban en mí una especie de atracción. Es por ese motivo, que mi recorrido de descubrimiento de las masías que pertenecieron tiempo atrás a mi familia no es un camino tan reciente, sino que se empieza a andar en el primer curso de la carrera. Es entonces, cuando a raíz de mi traslado a Valencia desde Morella, el pueblo donde he crecido toda mi vida, percibo con una nueva mirada aquello que antes veía a mi alrededor todos los días.

El hecho de regresar al origen propio es la base de este proyecto, y aunque concebía el entorno rural como algo habitual, este viaje al pasado me resultaba desconocido en su gran mayoría, al basarse en emprender una búsqueda de información sobre mis bisabuelos y abuelos, a los que prácticamente no pude conocer. “Mi única certeza es ahora saber que sólo se conoce lo que se ha perdido, lo que ya no está - como el trueno dice la verdad del rayo. Como si sólo fuera posible sentir en las cosas aquello que las hace ausentes, su irremediable distancia. ¿Es ésta la razón por la que he sentido y siento la necesidad de escribirte - a ti que ya no estás, que estás tan lejos?”⁵

Empieza así, el deseo de descifrar aquello que se presenta ante mí como una incógnita, pero que de algún modo me define de igual manera, mis raíces, generando una aproximación a unos recuerdos que no soy capaz de poseer y haciéndolos presentes como homenaje a mis ascendientes. “No hay identidad, como adivinó Blanchot, que no se defina por la desaparición.”⁶

⁴ MURRÍA, A. *Tiempo, memoria y testimonio en la obra de Bleda y Rosa*, p. 2.

⁵ MOREY, M. *Deseo de ser piel roja: novela familiar*.

⁶ ANTICH, X. *Viaje a través de la memoria devastada*, p. 3.

3.2. LUGAR DE NACIMIENTO EN EL ENTORNO RURAL

Anacronismo

Hecho o circunstancia actual que no es actual sino propia o característica de las costumbres del pasado.⁷

Aunque los entornos rurales sigan vivos a día de hoy, podemos considerar que nacer de forma literal en una masía en el campo es un anacronismo. Hace algunas décadas nacer de esta manera en estos entornos era de lo más habitual, determinaba tu vida en gran parte y solía ser condicionante de costumbres, tradiciones y educación. En consecuencia, se creaban pequeños universos de lo conocido, al no disponer de la posibilidad de ir más allá, de explorar otras realidades o empaparse de otras culturas.

Nos centramos en la zona de Els Ports, en el interior norte de la provincia de Castellón, ya que es el principal territorio al que nos referimos. En esta comarca las gentes se encontraban aisladas entre las agrestes montañas y los campos, por lo que las conexiones eran limitadas y los trayectos a los pueblos, donde realizaban compras y ventas o celebraciones, siempre eran a pie o en transporte animal. Estas largas distancias entre la masía y el pueblo o entre las propias masías se acortaban con el trato personal, desencadenando en una buena relación entre los habitantes del campo. Se creaban por lo tanto, comunidades de vecinos y masoveros⁸ que se trataban en muchas ocasiones como familiares, sobre todo en los momentos de pobreza o necesidad.



Fig. 2: José Pascual, Mercado con carros en la Plaza Colón de Morella, Els Ports, principios del siglo XX. Archivo Pascual.

Fig. 3: José Pascual, Masovero, mulo y perro en día de nieve, Morella, Els Ports, principios del siglo XX. Archivo Pascual.

Fig. 4: Juan Fco. Cruella, Una familia masovera, compuesta de varias generaciones, finales siglo XIX. Archivo Pascual.



Fig. 5: Paula Querol, Vista del paisaje que rodea Xiva de Morella, Els Ports, 2023.

⁷ Oxford Languages and Google, consultado el 23 de abril de 2023.

⁸ Masovero: persona que vive en una masía o labrador que, viviendo en masía ajena, cultiva las tierras ajenas a cambio de una retribución o una parte de sus frutos.

Durante muchas generaciones hubo un desconocimiento total de otra realidad, hasta la llegada del éxodo rural, y la migración de las gentes a los pueblos y ciudades. Este abandono no es completo hoy en día, sin embargo, ha ido generando un paisaje actual de soledad, en el que gran parte de los centenares de masías que existen han quedado deshabitadas. Este éxodo se sigue produciendo puesto que los núcleos de trabajo de la mayoría de la población permanecen concentrados en las grandes ciudades, por lo que lentamente se va dejando el entorno rural como algo de carácter secundario. “Lo rural se pone de moda como destino turístico o, de manera más estable, como lugar de segunda residencia o retiro, cuando no como el medio ideal para ubicar la residencia principal lejos de la congestión urbana.”⁹

3.3. MASÍAS. EXTERIOR, INTERIOR Y SILENCIO

Las masías son edificaciones rurales características de la Comunidad Valenciana y cuyo valor histórico ha sido de gran importancia extendiéndose a toda la antigua Corona de Aragón.¹⁰ Este tipo de construcción que abunda en la comarca de Els Ports proviene de la Edad Antigua, cuando los romanos se dedicaban a la agricultura y el pastoreo y vivían en el campo, de modo que solamente acudían a las poblaciones para los actos públicos, asambleas y fiestas. Estas viviendas eran de una altura baja y estaban separadas unas de otras. Posteriormente, en tiempos de los árabes, edificaron nuevas al lado de las antiguas, pasando a llamarse albergues o colonias, y finalmente, poblaciones. Más adelante, en la Edad Media comenzaron a construirse las llamadas masías-torre que estaban fortificadas y cuyos elementos defensivos fueron desapareciendo a principios del siglo XVII.¹¹



Fig. 6: Paula Querol, Masía de Barberà, Forcall, Els Ports, 2022.

⁹ GONZÁLEZ, M., CAMARERO, L. A. *Reflexiones sobre el desarrollo rural: las tramoyas de la postmodernidad*, p. 60.

¹⁰ DOMÉNECH, P. *Masías fortificadas*.

¹¹ GAMUNDÍ, S., SANGÜESA, C. *Morella: guía del antiguo término*, p. 21.



Fig. 7: Juan Fco. Cruella, Un pastor y su ganado en la Feria de Morella, Els Ports, 1897. Archivo Pascual.



Fig. 8: Juan Fco. Cruella, Un gran pajar tras los trabajos de trilla en una masía de Morella, Els Ports, 1903. Archivo Pascual.



Fig. 9: Autor desconocido, Trabajos con el grano en el pajar, Masía del Prat, Morella, Els Ports, 1964.

Fig. 10: Teudo Sangüesa, *Utensilios: Formatgera, esquella, clavilles...*, 1991.

Fig. 11: Teudo Sangüesa, *La Pasterada*, 1991.



En la actualidad, se conservan diferentes tipos de masías en la zona y aunque sigue siendo un territorio agrícola y ganadero, muchas de ellas quedaron en desuso hacia 1950 con el abandono del campo.¹²

Desde el siglo XVII las principales actividades económicas que se desarrollaban en el exterior de las masías eran de naturaleza agrícola y ganadera. A partir del siglo XVIII casi en todas las masías trabajaban criados y pastores responsables de las labores de campo y los ganados respectivamente, ajenos a la unidad familiar y contratados de forma fija, y en algunas masías también se contaba con una criada que trabajaba como empleada del hogar. Eventualmente, se necesitaba la ayuda de jornaleros que se dedicaban a las labores más costosas: como la rotura del barbecho, la siega, la siembra o la construcción de paredes “serrades”¹³ con piedras, que delimitaban el terreno de cada finca. De igual manera, eran muchos los trabajadores de pueblos vecinos que levantaban paredes de piedra seca entre bancal¹⁴ y bancal para mantenerlos llanos, al estar situados en terrenos de gran desnivel.¹⁵

Por otra parte, en los espacios interiores de estas masías se realizaban otras labores como podían ser la elaboración de quesos con queseras de madera, el amasado y cocción del pan y pastas para toda la semana, la producción de mosto y vino almacenado en tinajas o el secado de fruta como melocotones. También se secaban plantas medicinales como el saúco, el té o el poleo, recolectadas en los bosques cercanos y que se usaban como remedio natural.

¹² GAMUNDÍ, S., SANGÜESA, C. *Op. Cit.* p. 24.

¹³ Las paredes “serrades” son aquellas que se levantan a dos caras y a una altura de 1’20 m que sirven para dividir una finca o para cerrar un espacio determinado.

¹⁴ Bancal: En las sierras y terrenos pendientes, rellano de tierra que natural o artificialmente se forma, y que se aprovecha para algún cultivo.

¹⁵ GAMUNDÍ, S., SANGÜESA, C. *Op. Cit.* p. 24-25.



Fig. 12: Paula Querol, Candiles encendidos bajo la chimenea, Masía Torregenter, Morella, Els Ports, 2023.



Fig. 13: Paula Querol, Pajar de la Masía d'en Costa (construido en 1928), Cincorres, Els Ports, 2021.

Fig. 14: Autor desconocido, Pastor y su rebaño de ovejas en Morella, Els Ports, 1961.

Fig. 15: Autor desconocido, Burro transportando agua, Masía de Guardiola, Morella, Els Ports, 1964.



Otras costumbres del día a día podían ser tejer prendas de abrigo con lana y sentarse enfrente de la lumbre para calentarse. Esta era la única fuente de luz en la noche a parte de los candiles usados para desplazarse a otras estancias. Unos habitáculos de las masías que podían formar parte del edificio principal como una estancia más eran los corrales, aunque también podían encontrarse en construcciones separadas. En ellos se alimentaban y se refugiaban los distintos tipos de animales: desde las mulas para el trabajo del campo, a las gallinas para la producción de huevos, hasta el ganado ovino, porcino y bovino. Otra edificación que no solía faltar eran los pajares, en los que normalmente había una ventana o puerta de madera a cierta elevación del suelo para poder cargar la paja desde la altura de un carro y poder trabajar más cómodamente.

Los conceptos espaciales de exterior e interior de estos lugares se relacionan entre sí y forman una unidad, de manera que no se entiende la existencia del uno sin el otro. Desde el punto de vista exterior: los rebaños pastando, los campos que araban, o los senderos montañosos que recorrían de camino a la escuela o en busca de agua, no tendrían sentido sin que tuviesen como epicentro cada masía. Observamos la misma relación en sentido contrario: cada habitación interior, cada utensilio y herramienta, o el uso de cada alimento, sería distinto sin el contexto exterior específico de estos lugares. De este modo, se convierten en espacios completos de vida dentro y fuera, son hogar, refugio y territorio.

Como se ha apuntado en apartados anteriores, gran parte de estos lugares, que durante muchas décadas han estado llenos de vida y actividad, ahora al ser abandonados se han convertido en espacios de vacío, de quietud. Así pues, el *silencio* se convierte en un integrante más del espacio, dejando a la imaginación las voces que antes se podían escuchar en estos lugares, la vida



Fig. 16: Antonio Alcaraz Mira, *Distrito minero Linares*, 2020. De la exposición *Cuando el paisaje estremece*, 2022.

diaria que habitaba los muros de piedra. Es ahora, cuando al acercarnos a esos muros parecen escucharse ecos del pasado, que llegan a través del sigilo y la pausa que se respira en los emplazamientos. Como comenta Felisa Martínez Andrés sobre el trabajo del artista Antonio Alcaraz “Ruinas transformadas en poéticos elementos que immortalizan un mundo inerte, un pasado que hoy se cubre de polvo. Trasladando detalles tan físicos, arquitectónicos, como las sensaciones de la atmósfera y el silencio imperante tras los muros que cierran campos de auténtica soledad. Telas que, en definitiva, documentan un pasado de imposible retorno.”¹⁶

3.4. FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO

“La fotografía recoge una interrupción del tiempo”¹⁷

Aquello que se fotografía sucede en un instante y espacio concretos y se preserva para ser observado desde el futuro.¹⁸ La fotografía comprende la consciencia del paso del tiempo y el afán de mantener vivo aquello que parece abocado al deterioro total, pudiendo rescatar incluso lugares que fueron habitados en su momento y el recuerdo de aquellos antepasados cuyo olvido amenaza la memoria. Reuniendo estos propósitos, la fotografía es capaz de pausar los momentos, las historias, los lugares, las personas y los sentimientos. El acto de fotografiar acciona la memoria puesto que uno de principales mecanismos para recordar es a través de fragmentos visuales, ya sean mentales o visibles como en una imagen digital o impresa. “Fijar el tiempo, retenerlo, recordar, sentir que el momento que vivimos se puede eternizar de alguna forma, que podremos volver a contemplarlo en el futuro y nos devolverá su frescura, lo que ya no tenemos cerca, las personas ausentes y aquellas que ya no veremos más.”¹⁹

La idea de fotografiar implica voluntad de retener, congelar y enfrascar. Como ya se ha señalado, no existe imagen sin capturar tiempo y espacio. El espacio es precisamente el objeto de las fotografías de este trabajo: lugares interiores y exteriores, edificaciones que en su momento parecían inamovibles e inalterables, como lo pueden parecer nuestros hogares y edificios actuales en las grandes ciudades, pero que a pesar de mostrar esa apariencia no la cumplen cuando son abandonados. Es entonces cuando se hace patente la acción del paso inexorable del tiempo y la erosión que lentamente se pone de manifiesto.

¹⁶ MARTÍNEZ, F. *Antonio Alcaraz: Memoria abierta. Arqueología industrial*.

¹⁷ BARTHES, R. *La cámara lúcida*, p. 19.

¹⁸ VICENTE, P., GÓMEZ-ISLA, J. [eds.] Véase sobre esta idea en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. p. 13.

¹⁹ MURRÍA, A. *Op. Cit.* p. 2.

La toma de decisiones sobre las instantáneas precisa de la observación a conciencia de aquello fotografiado, particularmente, el espacio concreto y las relaciones que se originan entre paisaje, territorio y obra humana. Esta especie de examen previo conlleva la advertencia de todos los aspectos físicos que definen el hábitat en el presente, además de atender a las innumerables memorias que ocuparon en el pasado, porque como describe Liz Wells “la historia de un lugar puede estar oculta a la vista y sin embargo marcar un paisaje.”²⁰ Aunque si la historia del enclave es desconocida o se ha extraviado con el tiempo, los relatos también pueden desplegar su lugar en la imaginación y ser objeto de múltiples interpretaciones intentando descifrar su verdad: “Cuando la historia se desvanece y pierde su carácter monumental deja, tras el borrado de sus pasos, los signos de una ausencia que, por estar ya desprovistos de vida, se asemejan a un jeroglífico espectral.”²¹

La mirada adquirida es irremediamente subjetiva y al final desemboca en una huella que se transmite de manera segmentada ya que como indican María Bleda y José María Rosa “siempre fragmentas incluso cuando estás mirando.”²² Debido a esto, la fotografía desencadena un juego entre lo que se muestra y lo que se esconde, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo que permanece y lo que el tiempo borra.

3.5. ARCHIVO, CONSERVACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA

El ser humano siempre ha mostrado gran interés por su propia historia, incluso resultando necesaria la creación de sistemas de recopilación, almacenamiento, conservación y transmisión. Desde las pinturas rupestres, pasando por la escritura hasta la fotografía, la necesidad de dejar constancia de nuestras ideas, costumbres, logros o vivencias es natural en la historia de la humanidad y del arte, y tan sólo podemos observar cambios en los medios a través de los cuales se transmiten y se desean convertir en perdurables estos conocimientos.

La memoria es aquello invisible y que sin embargo nos define constantemente. Construye la identidad individual y colectiva, y a pesar de su lucha con el tiempo rehuyendo el olvido, al final, siempre se mantiene como herencia. Al igual que sucede con la fotografía, la memoria requiere de un espacio físico concreto sin el cual no existiría y en el que precisa anclarse. “La memoria no recuerda el momento, si no es incardinado en un lugar. Imposible

²⁰ WELLS, L. *Historias sedimentarias*, p. 1.

²¹ ANTICH, X. *Op. Cit.* p. 2.

²² CARO, L. *Bleda y Rosa, fotógrafos del fragmento*.

de recordar el instante aislado de su coordenada espacial, es la memoria la que se sitúa en un espacio.”²³

Archivar la memoria es intentar hacerla visible, despertarla de su letargo, traerla al presente. Cuando la memoria es recuperada y conservada podemos entenderla como una huella arqueológica y antropológica que se mantiene viva e inmortal, una huella que como define Xavier Antich “habla con elocuencia del poder devastador de la memoria y, sin embargo, también, de la poderosa escritura del tiempo, que no deja de inscribir sus huellas allí donde lo humano ha habitado espacios de esperanza o conflicto.”²⁴

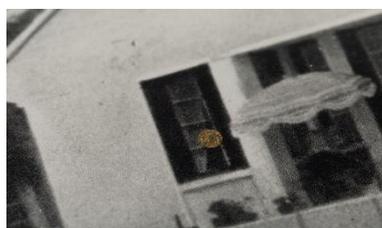


Fig. 17 y 18: Laía Argüelles Folch, *Maisons de week-ends imaginaires*, 2022.

El archivo se presenta como una de las formas materiales de conservación de la memoria y sus huellas, siendo manifestado de distintas formas por los artistas visuales a lo largo de la historia, aunque teniendo un punto en común según Hal Foster: “hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.”²⁵ Anna Maria Guasch menciona la importancia de la procedencia en el archivo, derivando en un lugar neutro a través del cual se puede regresar al contexto del que sus registros o documentos formaban parte²⁶ por lo que, en este caso concreto, se tienen en gran consideración el territorio y entorno físico de procedencia. De esta forma, el archivo es el portal de retorno a lo que queda de esos lugares ignorados y construcciones olvidadas que se van deteriorando con el tiempo. Como Marina Pastor apunta sobre la obra de Laía Argüelles “como archivo parece recoger los vestigios, los restos de aquello que ha pasado desapercibido a la historia.”²⁷

Dentro de las tipologías de archivo que se apoyan en lo fotográfico encontramos el álbum de familia y en relación a su uso resultan evidentes los diversos saltos generacionales desde su manejo típico inicial como objeto familiar cotidiano. Destaca el reciente cambio hacia las nuevas generaciones cuyos álbumes son recogidos únicamente en los dispositivos electrónicos y las nubes digitales, habiendo perdido ya la mayoría de la población la costumbre de almacenar recuerdos a los que poder acceder de forma palpable. Al mismo tiempo que sucede esto, se observa una “creciente nostalgia por la fisicidad y objetualidad del álbum familiar”²⁸ y es así como la creación de archivos tangibles se convierte en una necesidad para que la memoria sea inextinguible y se desprenda de la fragilidad digital.

²³ LÓPEZ, M., et al. *Bajo la superficie (miedos, monstruos, sombras)*, p. 113.

²⁴ ANTICH, X. *Op. Cit.* p. 1.

²⁵ FOSTER, H. *El impulso de archivo*, p. 103.

²⁶ GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, p. 16.

²⁷ PASTOR, M. *Laía Argüelles: Larga distancia*, p. 5.

²⁸ VICENTE, P., GÓMEZ-ISLA, J. [eds.] *Op. Cit.* p. 8.

4. MARCO REFERENCIAL

En cuanto a los principales referentes que se han tomado para la producción de este proyecto se tienen muy presentes los conceptos de tiempo, memoria y olvido unificados y trasladados a la identidad y raíces personales de carácter rural. Se destaca el gran interés por la fotografía, el archivo y la transferencia como medios artísticos a través de los que se realiza un viaje al pasado genealógico.

Por otra parte, como referentes de carácter personal cabe destacar a todos los campesinos que trabajaron y habitaron las masías y a los antepasados familiares, conocidos y desconocidos que son la inspiración original para la realización del proyecto.

4.1. ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

Asunción Molinos Gordo, nacida en 1979, es una artista visual e investigadora, natural de Aranda de Duero, Burgos, España, ganadora del Premio de la Bienal de Sharjah en 2015 y representante de España en la XIII Bienal de La Habana, Cuba, en 2019. Su trabajo se focaliza en el campesinado contemporáneo otorgando a la figura del agricultor el valor que posee y la responsabilidad sobre el mantenimiento del saber tradicional y el enfrentamiento con los retos que presenta la actualidad. Destacan sus metodologías influidas por las técnicas usadas en antropología, sociología y los estudios culturales. En consecuencia, sus obras permiten al espectador reflexionar sobre todo lo relacionado con el uso de la tierra.

Una de sus obras de referencia por su alusión a los ancestros y a las raíces es *Cómo solíamos*, expuesta entre 2020 y 2021 en el IVAM. En ella trata de reconstruir la red de acequias característica de la huerta valenciana durante el periodo medieval andalusí. En la obra se levantan muros de tierra que contienen los diferentes estratos históricos del territorio. En ellos destacan los fragmentos de terracotas y cerámicas incrustados a modo de sedimento del conocimiento heredado de la época musulmana, derivando en su conjunto, en una especie de mapa de apariencia arqueológica entrelazado con la memoria del lugar.



Fig. 19: Asunción Molinos Gordo, *Como solíamos*, 2020. Detalle.



Fig. 20: Asunción Molinos Gordo, *Sin Título 01: Chozos de pastor*, Burgos, 2009. Interior.

Fig. 21: Asunción Molinos Gordo, *Sin Título 01: Chozos de pastor*, Burgos, 2009. Exterior.



4.2. ANA TERESA ORTEGA

Nació en Alicante en 1952 y actualmente es profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y codirectora del Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia. Su trabajo fotográfico empezó en los años 90 y ha sido galardonada con el Premio Nacional de Fotografía en 2020.

En sus fotografías están muy presentes las ideas de desmemoria y olvido y la reflexión sobre el tiempo, como podemos observar en la serie *Presencias sombrías, otra vez la memoria I - II*. En ella participan junto a Ana Teresa Ortega diversos escritores y como resultado conjunto se coloca el foco en la construcción de la memoria colectiva de los lugares y su papel como recuerdo vivo. También destacamos su serie *Que el lugar de nacimiento no determine tu educación* por la visibilización de este factor espacial y su relación con la educación y en consecuencia, con la identidad y las formas de vida, todo ello transmitido a través de la evocación que generan unas visibles ruinas.

²⁹ Chozo de pastor: refugio de piedra que se construía a la intemperie para que los agricultores y pastores pudieran protegerse de las inclemencias del tiempo durante sus labores o incluso pernoctar.

Fig. 22: Ana Teresa Ortega, *Sin título #10*. De la serie *Que el lugar de nacimiento no determine tu educación*, 2008.



Fig. 23: Ana Teresa Ortega, *Presencias sombrías, otra vez la memoria (1ª parte)*, 2019.



Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro. En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada. Antonio Gamoneda.

4.3. BLEDA Y ROSA

María Bleda (1969) y José María Rosa (1970) son fotógrafos nacidos en Castellón y Albacete respectivamente y que trabajan conjuntamente bajo el nombre de Bleda y Rosa desde el inicio de su carrera artística. Ambos con formación en la Escuela de Artes Aplicadas y Diseño de Valencia, iniciaron su trabajo en 1992 con la famosa serie fotográfica *Campos de fútbol*, con la que se empezó a dibujar una línea de trabajo conceptual que siguieron desarrollando en sus proyectos posteriores, tales como *Campos de batalla* u *Origen*, viéndose pues, su labor reconocida con el Premio Nacional de Fotografía en 2008.

Nos sirve de gran inspiración su acercamiento al paisaje y a los lugares de la memoria desde el marco espacio-temporal que los define. Destacamos así su proyecto *Ciudades*, iniciado a finales de 1997 como un recorrido por distintas ciudades de la Península Ibérica que pudieran ser de origen griego, romano, fenicio, íbero o celta. A través del viaje personal de los fotógrafos se persigue la huella física y cultural que estas civilizaciones dejaron en el territorio y se convierte en reflexión del acto de recordar. Nos interesa como inician con esta serie el tratamiento de la edificación “como condensación específica de los fragmentos diluidos y dispersos del pasado”³⁰ con relación a la ruina y a los espectros del pasado.

³⁰ MARTÍN, A., et al. *Bleda y Rosa [exposición]*, p. 97.



Fig. 24: Bleda y Rosa, *Sala del Rey*, Crossos, 2001. De la serie *Arquitecturas/Estancias* (2001-2006).

Asimismo, destacamos la serie *Estancias* dentro de su línea de trabajo *Arquitecturas* que deriva de *Ciudades*, puesto que en este caso el viaje se traslada a las ciudades que fueron origen de las culturas que dejaron su rastro en la Península antes nombradas. Las fotografías muestran espacios arquitectónicos que fueron simbólicos y a la vez viviendas y espacios de intimidad habitados en su momento, de manera que se incide en la doble temporalidad. Como comenta Alberto Martín sobre la obra el “acercamiento al detalle opera en *Estancias* como una particular forma de detención, como una petrificación del movimiento de la historia que hace experimentar el lugar desde una sensación casi física del tiempo.”³¹



Fig. 25: Bleda y Rosa, *Ulaca*, Solosancho, 1999. De la serie *Ciudades* (1997-2000).

³¹ MARTÍN, A., et al. *Op. Cit.* p. 185.

4.4. CHRISTIAN BOLTANSKI



Fig. 26: Christian Boltanski, *La réserve des Suisses morts*, 1991. Detalle.

Nacido en 1944, Christian Boltanski fue un artista francés conocido por sus instalaciones y su reconstrucción de la memoria, tanto individual como colectiva. Nos interesa su fascinación por la “estética de archivo” que lo lleva a trabajar a través de la materialidad de los objetos cotidianos encontrados.

Mediante la fotografía conecta la memoria y la muerte como observamos en su serie de instalaciones *Les Suisses morts*. En ella destacamos *La réserve des Suisses morts*, de 1991, en la que una gran cantidad de cajas de metal son apiladas, cada una de ellas con la fotografía de una persona fallecida que Boltanski refotografió de los periódicos suizos. De esta manera se reúnen dos de los principios de archivo: destrucción y muerte junto a la conservación de memoria. En definitiva, ausencia y presencia se dan cita en estos “contenedores de memoria, lugares donde acumular que refuerzan la idea de serialidad.”³²



Fig. 27: Christian Boltanski, *La réserve des Suisses morts*, 1991. Instalación.

³² GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, p. 59.

4.5. BERND Y HILLA BECHER

Bernd Becher (1931-2007) y Hilla Becher (1934-2015) fueron un matrimonio de fotógrafos alemanes que destacaron por sus series fotográficas de la arquitectura industrial que siempre realizaron en blanco y negro. Su trabajo conjunto empezó en 1958 y siempre siguieron una estética muy rigurosa, con un enfoque frontal y un estilo documental, con gran interés por la función del edificio en particular y no tanto por el arquitecto o ingeniero responsable del mismo, es decir, su propósito era plasmar la realidad de forma objetiva.

Realizaron numerosas fotografías en distintos lugares que albergaban el mismo tipo de construcciones tales como altos hornos, cargaderos de carbón, naves industriales, depósitos de agua o torres de refrigeración, realizando una acumulación y clasificación de las mismas. Con el concepto de repetición muy presente percibimos el carácter archivista de sus series, debido al cual las construcciones son presentadas con un marcado aspecto de uniformidad y armonía, que no solo habla de su funcionalidad y aspecto físico sino también de su origen.

Mencionamos como obras de referencia *Framework Houses* (Estructuras de casas) y *Pennsylvania Coal Mine Tipples* (Cargaderos de minas de carbón). En ellas observamos cielos limpios y la ausencia de personas, de manera que toda la atención se centra en la singularidad objetual de las estructuras. Además, la desaparición de gran parte de estas edificaciones convierte su trabajo en una especie de arqueología industrial a la que podemos regresar gracias a su registro.

Fig. 28: Bernd & Hilla Becher, *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, 1974 - 1978.

Fig. 29: Bernd & Hilla Becher, *Framework Houses*, 1958 - 1974.





Fig. 30: Mireia Ávila, *Al margen de lo familiar*, 2014.

4.6. MIREIA ÁVILA

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, Mireia Ávila (Benicarló, 1992) es una artista plástica y visual e investigadora que trabaja sobre los procesos gráficos y digitales valiéndose de la fotografía, la escultura y la transferencia experimental principalmente sobre ceras recicladas. Es de nuestro particular interés su reflexión sobre la intimidad y la identidad familiar prevaleciendo la memoria y su recuperación como eje central y transfiriendo sus significados a través del soporte como elemento conceptual determinante.

Destacamos su obra *Al margen de lo familiar*, en la que confluyen los tiempos pasado, presente y futuro y se descubren luces y sombras en la imagen transferida que conectan con la fragilidad de lo visible y lo invisible. En esta pieza compuesta por 30 mosaicos de cera son de especial importancia la rotura o alteraciones de la imagen que forman parte de la huella borrosa que habita en la memoria.

5. HUELLAS DE UNA VIDA PASADA

5.1. TRABAJOS PREVIOS

Como se ha comentado en varias ocasiones, este trabajo no surge de forma repentina, sino que su concepción se inicia poco a poco, ya que la búsqueda de las raíces genealógicas ha sido la principal idea que ha ido marcando mi paso por Bellas Artes. Por este motivo, especialmente durante el curso anterior se ha explorado en mayor profundidad el tema usando técnicas variadas para la concreción de distintos trabajos.

En la asignatura Procesos Gráficos Digitales impartida por Rubén Tortosa Cuesta, tutor de este TFG, se reconecta personalmente con el concepto de memoria a través de la experimentación con nuevas técnicas. De esta manera, los proyectos llevados a cabo durante el semestre están relacionados entre sí y funcionan como semilla para el presente, no sólo por el tema sino también por las técnicas aprendidas.

Mediante la impresión 3D creamos *Sentidos desvanecidos*, en el que tratamos la memoria de mi abuela desde el punto de vista de su pérdida, de la enfermedad del Alzheimer y su relación con los sentidos del olfato y del tacto. Lo intangible de un olor representativo, en concreto el olor del clavel, se transforma en un objeto tangible, una molécula física que permitiría transmitir por medio del tacto su fragancia a la persona enferma que ha perdido el olfato.

Fig. 31: Paula Querol, *Sentidos desvanecidos*, 2021.

Fig. 32: Paula Querol, *Genealogía cartográfica*, 2021. Proceso de registro de texturas con frottage.

Fig. 33: Paula Querol, *Genealogía cartográfica*, 2021. Detalle frottage.

Fig. 34: Paula Querol, *Genealogía cartográfica*, 2021.



Asimismo, la pérdida de la memoria y los sentidos se hace aún más visible al situar el objeto sobre el camisón que pertenecía a mi abuela, cuya tela nunca podrá impregnarse de esa molécula que es su olor, y a la vez, su olvido.

Más adelante, con *Genealogía cartográfica* se empieza a profundizar en las raíces, por lo que se retorna a los lugares de nacimiento de mis abuelos y padres, principalmente masías de piedra, en las que se recoge la textura de sus muros a través del frottage. Las manchas generadas crean mapas que posteriormente se trasladan con el uso del corte láser a un nuevo papel, originando una serie de cartografías como documentos que conservan el origen y memoria geográfica de la parte más próxima de mi árbol genealógico.



Finalmente, nos adentramos en la técnica de las transferencias y descubrimos la importancia del origen y el destino de la imagen, ya que esta es una práctica de desplazamiento, de transmisión, en la que la resignificación a través del soporte permite nuevas narraciones y visiones de la imagen. Como indican José R. Alcalá y Jesús Pastor: “La transferencia siempre juega con la idea del doble. Dobles de la imagen original generada previamente, pero dobles que re-interpretan, recodifican el hecho real.”³³ Esta amplitud de posibilidades nos redirige especialmente al concepto de memoria e identidad, en este caso, centrada en las raíces genealógicas y las formas de vida de naturaleza rural de mis antepasados.

Así pues, en *Conectando raíces* se realiza un trabajo de búsqueda de imágenes familiares con las que se compone un árbol genealógico, en el que la recuperación de la memoria se materializa con el soporte de destino. El soporte escogido son las telas de sacos de arpillera que pertenecían a mi abuela, puesto que son el punto de unión de todos mis antepasados, que los usaban en su día a día en el trabajo de la tierra, en la recolección y almacenamiento de alimentos. Es por eso que el soporte sustenta el significado de los rostros que se integran en la tela. Estas imágenes son transferidas en fragmentos de tela que posteriormente son conectados entre sí con el hilo de los sacos originales, reconstruyendo un nuevo saco. En su interior se hallan hojas de árboles y plantas aromáticas representativas de los territorios de origen de los familiares y de esta forma se contiene en el objeto final un homenaje a todas esas memorias, labores y costumbres que hablan de las raíces propias.



Fig. 35: Paula Querol, *Conectando raíces*, 2021. Proceso.

Fig. 36: Paula Querol, *Conectando raíces*, 2021.

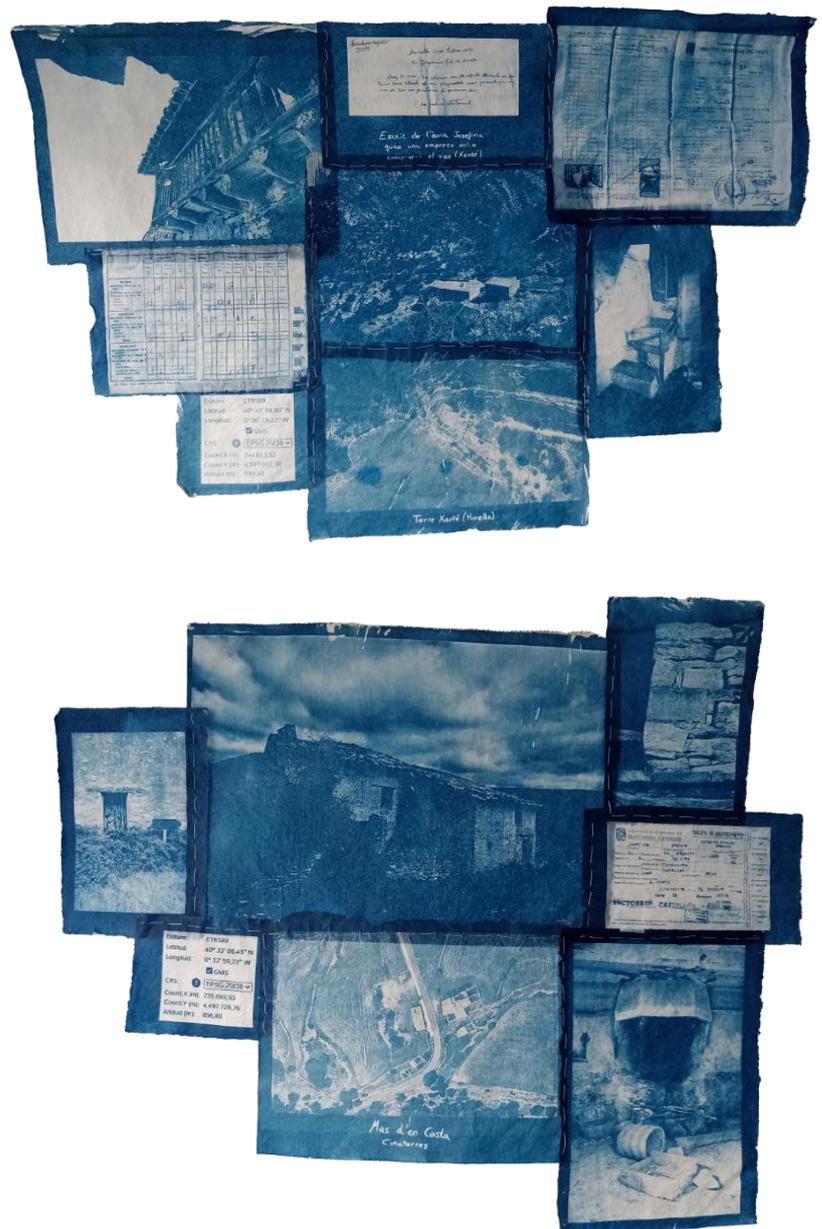
³³ ALCALÁ, J. R., PASTOR, J. *Op. Cit.* p. 13.



Fig. 37: Paula Querol, *Cartografías de raíz*, 2021. Detalle.

Fig. 38 y 39: Paula Querol, *Cartografías de raíz*, 2021.

Por otro lado, en la asignatura Fotografía y Procesos Gráficos impartida por Amparo Berenguer y Hortensia Mínguez se desarrollan trabajos que siguen la estela de los anteriores, en este caso desde un punto de vista fotográfico y descubriendo nuevamente diferentes técnicas. Destacamos el proyecto *Cartografías de raíz* en el que experimentamos el uso de la cianotipia sobre papel de seda para construir una serie de mapas representativos de la genealogía. Cada cartografía se compone de diversas imágenes de las masías de nacimiento, de la vista satélite, las coordenadas del lugar y algunos documentos personales referentes a cada familiar. La fragilidad de la memoria y del papel de seda se deja ver con las imágenes translúcidas que pueden apreciarse por su anverso y reverso, mostrando a su vez, el hilo blanco por el que quedan unidos entre sí los fragmentos.



5.2. IDEA Y CONCEPTUALIZACIÓN

A raíz de los trabajos presentados en el apartado anterior se opta por la ampliación del concepto de memoria para el presente TFG, por tratarse de un tema de gran relevancia personal y para dar conclusión a este ciclo de aprendizaje en el que el descubrimiento de numerosas técnicas han propiciado el reencuentro con el origen y la identidad propia.

La idea del proyecto consiste en la recuperación de la memoria genealógica, desde mis padres hasta mis bisabuelos, realizando una especie de retrato de sus formas de vida en el ámbito rural, de las costumbres y trabajo diario que les definían, todo ello marcado por sus lugares de origen, sus masías de nacimiento que se encuentran abandonadas y mayormente en ruinas. Con mi visión personal desde la actualidad, estas masías, que son los únicos restos que aún se mantienen visibles de ese pasado, son fotografiadas y transferidas sobre una serie de baldosas de terracota, creando un archivo de huellas que sirven de testimonio de las vivencias de estos antepasados, de los que apenas cabe recuerdo en mi memoria por no haber podido compartir la conexión espacio-tiempo. Estas huellas retienen esos lugares que se desdibujan con el tiempo y se desplazan desde el pasado hasta dejar su rastro en mi identidad en el presente.

Fig. 40: Fotografía familiar en masía Torregenter, Morella, Els Ports, 1998.

Fig. 41: Paula Querol, Fotografías encontradas en caja de zapatos, 2023.



Podríamos decir que la obra empieza con mi revisión asidua de los álbumes familiares. Estos me aportan unos primeros acercamientos a las masías y me dirigen a la consecuente pregunta a mis padres sobre cómo era nacer y vivir allí. La búsqueda de documentación visual de estos lugares se ve marcada por la falta de archivos y registros cuando retrocedemos en línea genealógica. En mi caso personal, se apilan cantidad de álbumes fotográficos desde la infancia, pudiendo realizar un recorrido bastante detallado por las distintas etapas de vida, cosa que no ocurre con mis padres, los cuales conservan a duras penas algunos fragmentos de su juventud, momento en el que empezaban a manejar sus primeras cámaras analógicas. Si pasamos a la generación de mis abuelos prácticamente no encontramos momentos de juventud, sino más bien son fotografías en edad adulta, y en la generación de sus padres son escasas las imágenes, hasta no hallarse ninguna en algunos casos.

En consecuencia, no existe un álbum familiar típico como los que se conocen en la actualidad, ya que en aquella época y con los medios de los que disponían en el campo, no era común que tomaran fotografías habitualmente y muy pocas veces lo hacían en las ocasiones especiales. Por ello, el único álbum familiar que se mantiene no es un álbum propiamente dicho, sino que consiste en una caja de zapatos con fotografías sueltas, aunque también se encuentran otros objetos que contienen fotografías y documentos como son un sobre y un monedero. No existe tampoco un archivo fotográfico familiar



específico en el que se puedan observar las masías que han formado parte de esta genealogía en la época en la que fueron habitadas, y es por ello que la idea se basa en generar ese archivo que recoja estas edificaciones y recobrar así su memoria.

Por tanto, la intención del proyecto es lograr hacer visible la memoria, aunque sea de manera subjetiva, ya que siempre lo es. No es una reconstrucción de aquella memoria que pudiera tener personalmente de alguno de los lugares o alguno de mis abuelos en la infancia, sino que es un viaje al pasado no vivido para poder reconstruirlo y comprender como sería la memoria subjetiva de cada familiar, adentrarse en su realidad, desde su nacimiento hasta los recorridos de vida que dibujarían, sus pasos y sus huellas, por muy escasos que fuesen.

Otra de las premisas es la retención y fijación del tiempo, por lo que se recurre a la fotografía por su papel como medio de alianza de tiempo y espacio, capturando la apariencia de estos lugares de gran significación. A través del objetivo la vista particular logra adoptar una mirada topográfica que nos permite escribir el territorio de origen. Registrar la imagen del lugar se entrelaza con la poética del paisaje y la soledad de las masías abandonadas en medio de los montes agrestes, a pesar de nunca estar completamente solas, ya que siguen formando parte del espacio, aunque en segundo plano. Las protagonistas ahora son las carreteras y todo tipo de vehículos que transcurren asiduamente por ellas, dejando de lado estos lugares que permanecen en pausa y a los que nadie parece prestar la atención que merecen.



Fig. 42: Paula Querol, Naturaleza y deterioro en masía d'en Costa, Cinctorres, Els Ports, 2023.

El entorno de estas construcciones es naturaleza y su fuerza trabaja para recuperar lo que en algún momento fue suyo, por lo que se apodera del lugar y envuelve las ruinas creando una fusión entre ambas. Nos encontramos de frente con la decadencia y la erosión que van ejerciendo presión junto al tiempo, pudiendo observar signos de su paso en estructuras que se debilitan y tejados que van cayendo. El impulso es mantener visibles, ahora que aún lo son, esos lugares que pronto parecerán enterrados completamente.

Con la tarea de reconocimiento de estos lugares, se realizan una serie de desplazamientos que simulan los pasos de mis padres, abuelos y bisabuelos, uniéndolos en un recorrido físico todos los puntos de nacimiento, creando conexiones espaciales. Este camino hasta los distintos enclaves, al repetirse en varias ocasiones, se convierte en una peregrinación reflexiva personal como homenaje y puesta en valor de la forma de vida original de los familiares.

No sólo nos centramos en el espacio geográfico exterior, sino que también se toman fotografías interiores que recogen todas esas costumbres y modos de vida que se pueden empezar a imaginar a través de algunos rincones o



Fig. 43: Paula Querol, Estado actual de las baldosas originales en masía d'en Costa, Cinctorres, Els Ports, 2022.

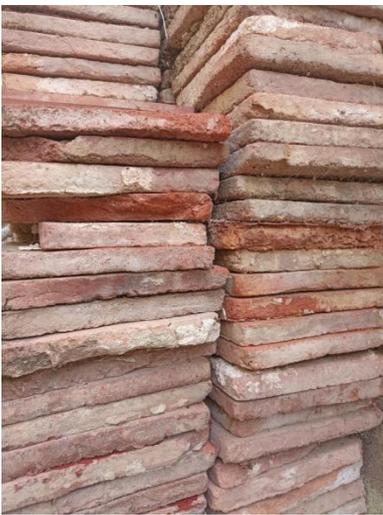


Fig. 44: Paula Querol, Baldosas originales de la casa de la abuela materna, Morella, Els Ports, 2022.

útiles de las masías silenciadas. Esos interiores son los que desbordaban vida y contenían en sus suelos las baldosas de terracota, razón por la cual el soporte sobre el que se trabaja es este elemento que estaba siempre presente bajo sus pies, y que no sólo caracterizaba las masías, sino también las casas antiguas de las poblaciones de la zona. Asimismo, las baldosas empleadas son específicamente pertenecientes a la casa del pueblo de mi abuela materna, rescatadas años después de su sustitución por unas nuevas para habitar la reconstrucción de la memoria.

La idea de transferencia resulta idónea para resituar las imágenes en este nuevo soporte de gran significación, ya que se relaciona con el traslado físico que realizaron los ascendientes a través de los cambios de masía y el paso de las masías a las casas en los pueblos a lo largo del tiempo. Ese desplazamiento se contiene en la acción propia de transferir, reubicando la imagen en un nuevo contexto, replanteando espacio, origen y tiempo. Como defiende Bourriaud: “Traducción, traslación, transcodificación, paso, desplazamiento nómada, son las figuras del *transferismo* contemporáneo.”³⁴

Las transferencias de las imágenes de estas construcciones, tanto de interiores como de exteriores, funcionan como una huella arqueológica en el soporte. Son las huellas físicas que dichos antepasados podían dejar en ese suelo con los movimientos del día a día y la actividad que albergaban las masías. Es realmente la huella que todos los lugares de nacimiento que se conocen dejaron en ellos, moldeando su forma de vivir, y es la huella que su universo ha dejado en mí realizando un amplio salto espacio-temporal. “Estética borgiana: la obra del escritor argentino contiene múltiples alusiones a la espacialización del tiempo, a su naturaleza laberíntica y no-lineal, bifurcante. Tras las huellas del obispo Berkeley, Jorge Luis Borges considera el movimiento temporal como algo que va del futuro hacia el pasado.”³⁵

El revalorización de la imagen y la relación interior-exterior quedan plasmadas gracias a la conexión contenedor-contenido. Podemos apreciarlo por medio de las fotografías de los lugares, partiendo de la edificación (contenedor), ya sea vista desde su apariencia externa o interna, y sedimentándola en una parte del interior del lugar: las baldosas. Estas baldosas presentan una dualidad de significados puesto que anteriormente su función se encontraba en el *contenido* de las masías, el interior, y ahora se convierten en el *contenedor* de sus imágenes. De este modo, se utiliza un fragmento del todo, como es la baldosa, para habitar esa totalidad que es la imagen del lugar.

³⁴ BOURRIAUD, N., GUILLEMONT, M. *Radicante*, p. 157.

³⁵ *Ibid.* p. 143.

5.3. PROCESO DE TRABAJO

5.3.1. Registro fotográfico y archivo digital

Con la idea definida y el soporte escogido, se empieza con la recopilación del material fotográfico de las masías. Al haber realizado otros trabajos con los mismos enclaves como protagonistas, poseía un gran número de fotografías almacenadas en carpetas y archivos digitales. Antes que nada, se revisaron todos estos archivos para observar los ángulos de visión de las distintas masías y se concluyó necesario realizar nuevamente el camino hasta las mismas para volver a capturarlas pudiendo adentrarnos en nuevos enfoques. También se determinó necesario tomar imágenes de los interiores puesto que eran las más escasas. En este punto, recalcamos la dificultad de su realización a causa de la notoria oscuridad, así como la precaución con la que se han explorado las partes interiores accesibles de las masías abandonadas, debido al estado ruinoso de la mayoría de ellas.



Fig. 45: Proceso de registro fotográfico en masía d'en Costa, Cinctorres, Els Ports, 2023.

Una vez situados en cada masía, se contemplan los distintos puntos de vista posibles, realizando siempre que es viable una exploración a 360 grados del lugar, situando el edificio o edificios en el centro. Con frecuencia, nos damos cuenta de que hay perspectivas exteriores que no habíamos observado anteriormente y recorreremos así cada lugar con mayor profundidad de análisis. Con esta manera personal de restaurar la visión del mundo de mis abuelos y bisabuelos se intenta ver a través de sus ojos los espacios que marcaban su identidad. Todo ello, contemplado a través de la inevitable subjetividad de mis ojos y con los efectos del tiempo presentes en el momento actual. En este recorrido fotográfico remarcamos las cuestiones surgidas sobre informaciones familiares y funciones de estancias e instrumentos agrícolas. Todas ellas fueron formuladas y respondidas por mis padres y tíos durante la visita a estos lugares, concretando con mayor detalle el contexto original.

Las fotografías se trasladan al ordenador y ahí se crea un archivo digital que recoge las distintas masías ordenadas por carpetas³⁶. Seguidamente, se realiza una división entre fotografías interiores y exteriores. En las exteriores, las de mayor cantidad, hacemos una selección de dos imágenes o tres por masía, principalmente una representativa del conjunto arquitectónico y otra más cercana: de la fachada principal o de alguna construcción separada.

Continuamos con el procesamiento de las imágenes en Photoshop, retocando ciertos aspectos para adecuarlas a su apariencia deseada. Se ajusta en cada imagen el modo de color pasando a escala de grises, se aumenta el

³⁶ Véase ampliada esta información y otras referentes a este apartado a través de las imágenes de los Anexos.

brillo y el contraste, se retoca la exposición y la corrección de gama y se voltea la imagen de forma horizontal (modo espejo) para su correcta transferencia. En las fotografías de exterior se realiza un encuadre orientativo y posterior recorte que determina cuánto espacio se deja de cielo sobre la edificación, ya que esa zona no será transferida para dar mayor relevancia a las construcciones. También realizamos un recorte cuadrado en las de interior, para ajustarlas al tamaño y forma de las baldosas puesto que estas imágenes ocuparán la superficie entera.



Fig. 46: Paula Querol, Baldosas previamente a su limpieza, Morella, Els Ports, 2022.

Paralelamente a la realización y edición de las fotografías correspondientes, se inició el trabajo de selección de las baldosas de terracota y limpieza de las mismas, ya que habían sido expuestas a la intemperie durante muchos años. Algunas baldosas se encontraban en su aspecto natural y otras tenían restos de pintura que se procedió a eliminar. Esto se debe a que cuando colocaban estas baldosas en las casas era habitual pintarlas con un esmalte rojo muy brillante para crear una capa impermeable que les facilitara la limpieza del suelo. Tanto es así, que en su proceso de revisión, en algunas de ellas se ha podido observar un gran número de capas de la misma pintura. Precisamente, al haber pasado años almacenadas al aire libre y bajo el sol, ese trabajo se redujo enormemente al poder levantar las capas de pintura de las superficies lisas con gran facilidad. Por el contrario, en los pequeños huecos o en las baldosas más rugosas este trabajo se hizo más laborioso y se utilizaron espátulas para retirar los restos de esmalte. Después se limpiaba la superficie con una esponja húmeda y se dejaba secar al sol. De esta forma, se les devuelve el aspecto rústico original que las caracterizaba cuando habitaban las masías.

5.3.2. *Transferencia como técnica*

En este punto empezamos a trabajar en la parte procesual de la técnica del transfer. En primer lugar, se realizaron varias pruebas iniciales teniendo en cuenta factores como los tipos de papel transfer existentes (soportes temporales), el líquido, la forma de aplicar calor, el tiempo y la textura de las baldosas (soporte definitivo). Después, se concretó el procedimiento óptimo que se ha ido repitiendo en todas las transferencias.

Para comenzar, se experimenta con dos soportes temporales, ambos papeles industriales de transfer para impresoras láser (que utilizan tóner³⁷): papel duro (directo) al que no se le debe aplicar ningún líquido, y papel Réflex de la marca Transfer Factory, con líquido de la misma marca. Tanto para estas

³⁷ Tóner: mezcla de partículas de pigmento en polvo (negro o de color) y polímeros que se funden cuando se aplica calor.



Fig. 47: Paula Querol, Impresiones sobre papel réflex, 2023.

Fig. 48: Paula Querol, Impresión con líquido transfer aplicado, 2023.

Fig. 49: Paula Querol, Detalle líquido transfer, 2023.

pruebas como para las impresiones definitivas se ha utilizado la impresora láser Inneo +258 del Laboratorio de Recursos Media del Departamento de Dibujo de la facultad, seleccionando en el ordenador el tamaño del papel y la bandeja de alimentación manual (bypass tray).

La primera prueba se hizo con una impresión en papel duro, aplicando una temperatura de 200 grados con la plancha de transfer semiautomática del aula. Al no transferir prácticamente por las irregularidades de las baldosas, se optó por el papel réflex y el uso de líquido transfer que puede adaptarse mejor en los huecos. En esta ocasión, sí se logró una pequeña parte transferida, pero resultaba imposible aplicar el calor de forma homogénea sobre la superficie por el grosor de las baldosas, que no dejaba adaptar correctamente la presión de la plancha. Por esta razón, se decide utilizar una plancha doméstica y se realiza una segunda prueba experimental con el papel duro, al que se le aplica líquido de transfer, aún no siendo la norma. El resultado no es el que se buscaba puesto que la imagen queda muy brillante a pesar de su buena transferencia.³⁸

Por consiguiente, todo el trabajo se ha llevado a cabo con la plancha mencionada a temperatura máxima (unos 200 grados), con las imágenes impresas en el papel réflex y su correspondiente líquido. En las fotografías exteriores solamente lo aplicamos en la edificación y entorno terrenal, dejando sin líquido los cielos, de manera que tras realizar la transferencia se deja ver perfectamente la tonalidad y textura original de la baldosa en esa parte. También en referencia al líquido, observamos que una sola capa no es suficiente para la transferencia deseada, por lo que en todas las imágenes se dan dos pasadas con el pincel, una en dirección vertical y otra en horizontal, dejando que ambas se sequen completamente.

En cuanto al tiempo de aplicación de calor con la plancha, tras varios intentos se establece una duración de 7 minutos en cada cuadrante. Es decir, dividimos visualmente cada baldosa en 4 cuadrantes, por lo que en las imágenes interiores debemos aplicar el calor en todos ellos, mientras que en las de exterior solamente en 2 cuadrantes, que son los que ocupan. Por tanto, los tiempos totales son de 28 minutos en las interiores y de 14 en las exteriores. En este proceso, hemos trabajado en una mesa protegida por telas sobre las que situamos la baldosa. Cubriéndola, se sitúa el papel con la imagen recubierta de líquido y se ajusta a los bordes correctamente. Por encima, colocamos una camiseta de algodón que protege la baldosa del metal de la plancha. De vez en cuando, comprobamos que el papel va quedando adherido a la baldosa correctamente, cuidando de no generar demasiadas burbujas de aire que se eliminan empujando suavemente con un trapo. Una vez

³⁸ Véase detalladas las imágenes del proceso de transferencia en el apartado 9. Anexos.

transcurrido el tiempo marcado de transferencia, las baldosas se dejan enfriar por completo de forma natural y entonces se levanta el papel poco a poco con la ayuda de los dedos presionando sobre la capa de líquido. Finalmente, se ejerce presión con el trapo para terminar de ajustar la transferencia sobre las partes más hundidas.

Con todo este procedimiento se han realizado transferencias sobre baldosas de distintas texturas: unas más lisas y otras con un acabado más rugoso. Ninguna de estas características en exceso ha sido adecuada, sobre todo la rugosidad, haciendo que se desgranara la terracota y se pegase al líquido sin poder adherirse a la superficie. Esto ha derivado en la repetición de numerosas impresiones para realizar nuevamente las transferencias. También conviene señalar que los cambios de temperatura y humedad bruscos provocaron grietas e incluso la rotura de alguna baldosa. Esto podía ocurrir cuando se dejaban secar al sol después de haber absorbido agua de lluvia por almacenarse al aire libre o al aplicar calor con la plancha sin haberse eliminado por completo la humedad. Entonces, al dejarlas enfriar tras la transferencia se generaban algunas fisuras.

Por último, cabe mencionar que se le ha dado un acabado mate a las baldosas aplicando un barniz en spray para proteger su porosidad y la propia transferencia, reduciendo ligeramente el brillo presente en la membrana de la imagen por el uso del líquido réflex.

En definitiva, la transferencia sobre las baldosas crea huellas imperfectas, un rastro único en cada una de ellas gracias a su “orografía”. Las texturas de la terracota y los pequeños agujeros y surcos a los que no es capaz de llegar el líquido provocan rasgados en la imagen al levantar el papel réflex. Las zonas en las que no se ha aplicado suficiente calor causan el traspaso del líquido pero no del tóner. Todo ello, le aporta la riqueza precisa a cada pieza, resultando en ocasiones dificultoso identificar la masía correspondiente o todos sus detalles. La pérdida generada no sólo es la información extraviada de la imagen desde el soporte temporal a la baldosa, sino que es sinónimo de la huella deteriorada por el tiempo, de la fragilidad de la memoria y de los recuerdos y vivencias desfiguradas por el camino. Se conforman así todas las piezas con un aspecto quebradizo y vulnerable logrado mayormente a través de lo fortuito del proceso. Esta serie de errores que forman parte del proceso de construcción de la imagen se valoran positivamente, traduciéndose en ganancias, adquiriendo una nueva dimensión, un cambio de signos en el registro. Atendiendo a lo cual Bourriaud nos invita a reflexionar sobre “¿qué es lo que se mantiene en un objeto?, y ¿qué es lo que se pierde en la operación que consiste en configurar de nuevo sus propiedades y sus coordenadas?”³⁹



Fig. 50: Paula Querol, Restos de transferencia dificultosa por rugosidad, 2023.

Fig. 51: Paula Querol, Rotura por contrastes de temperatura y humedad, 2023.

Fig. 52: Paula Querol, Transferencia, pérdidas y ganancias, 2023.

³⁹ BOURRIAUD, N., GUILLEMONT, M. *Op. Cit.* p. 159.

5.4. OBRA

La obra se caracteriza por la serialidad de estos archivos tangibles, gracias a los cuales podemos adentrarnos en un nuevo viaje a través de los lugares. Se construye una reunión de lugares, todos conectados entre sí, encapsulando su esencia y memoria al ser trasladados a las baldosas por medio de la transferencia: dándole el sentido completo a la obra a través del aspecto imperfecto, decadente y frágil, tanto por sus rasguños y hendiduras como por la imagen de las masías adherida a las piezas. Como propiedades físicas se señalan las dimensiones de las baldosas que configuran los archivos, tanto interior como exterior. Todas ellas tienen unas medidas de 26 x 26 cm y de 3 cm de grosor y un peso aproximado de 2 kg, con muy ligeras variaciones.

La propuesta expositiva se basa en la vuelta al lugar de origen, la devolución del paso tiempo, el salto del futuro o presente al pasado. La idea inicial era resituar los archivos de baldosas en el interior de alguna de las masías pero se comprobó la dificultad de la toma de fotografías adecuadas a causa de la falta de luz de estos interiores. Por esta razón, finalmente se opta por la presentación en la casa de origen de las baldosas, colocándolas sobre las del suelo actual de la casa de mi abuela, de modo que surge el diálogo entre lo nuevo y lo antiguo, entre los desplazamientos de los antepasados y la horizontalidad característica que recoge sus huellas.

5.4.1. Huellas exteriores

Archivo de masías desde su punto de vista exterior, dispuesto en forma 4x3.



Fig. 53: Paula Querol, *Huellas de una vida pasada I*, 2023.



Fig. 54: Paula Querol, *Huellas de una vida pasada I*, 2023. Detalle.

5.4.2. Huellas interiores

Archivo de espacios interiores de las masías y utensilios antiguos, dispuesto en forma 2x3.

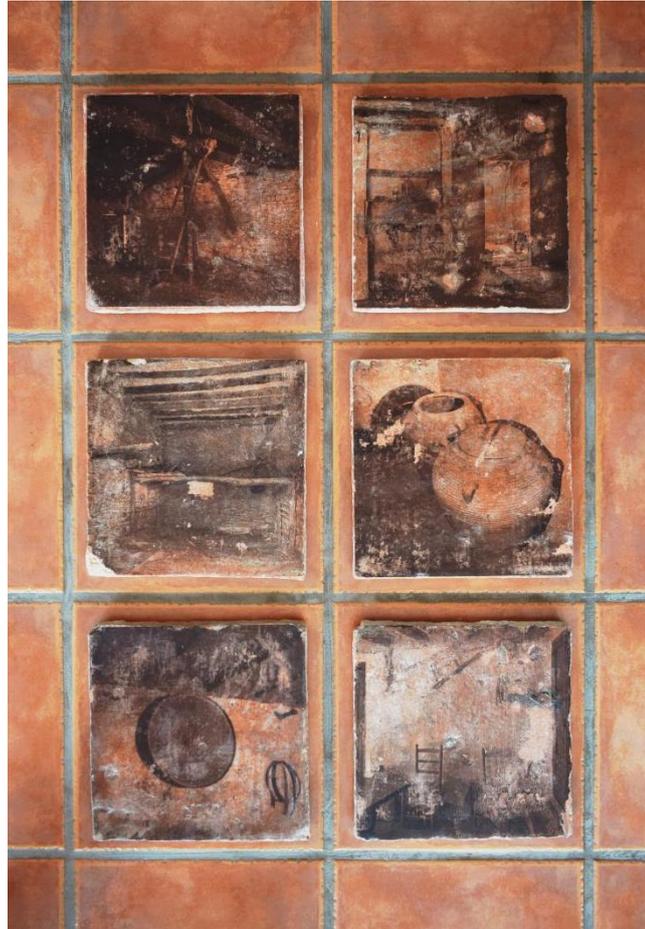


Fig. 55: Paula Querol, *Huellas de una vida pasada II*, 2023.



Fig. 56: Paula Querol, *Huellas de una vida pasada II*, 2023. Detalle.

6. CONCLUSIONES

Una vez finalizado este trabajo podemos concluir con que se han cumplido de forma satisfactoria los objetivos personales marcados desde un inicio, adquiriendo un aprendizaje enriquecedor en el camino. Estos conocimientos se han ido asimilando durante todo el proceso y han sido proporcionados en gran parte por los puntos dificultosos que han surgido sobre todo en el aspecto de la transferencia.

Las dificultades mencionadas fueron encontradas en el proceso inicial de pruebas hasta encontrar las características adecuadas de los materiales con los que trabajar. Por otro lado, en algunas ocasiones, al no conseguir el resultado visual deseado se ha trabajado de forma laboriosa en la repetición del proceso, realizando un recorrido de búsqueda hacia el aspecto frágil aunque perceptible y duradero a la vez de las huellas.

Con todo ello, el trabajo me ha permitido experimentar personalmente las posibilidades de las baldosas de terracota como un nuevo material sobre el que aplicar la técnica del transfer, siendo éste un soporte rígido tras haber trabajado inicialmente sobre otros de gran flexibilidad como eran las telas.

Finalmente, este proyecto ha significado un embarque en la indagación de la genealógica enraizada y la identidad de carácter rural, marcadas por la nostalgia de una memoria espacial y decadente de los lugares, de las masías. Además, ha sido especialmente gratificante el viaje en el tiempo por las conexiones familiares (vivas y reales, pasadas y efímeras) que han facilitado esta transmisión, esta herencia. Gracias a todo este proceso, se han comprendido y desarrollado estos conceptos desde una perspectiva teórico-práctica convergiendo en la visibilización y concreción de un archivo tangible. En definitiva, se considera la obtención de un registro de la imagen fructífero en el que el traslado de trazos, trayectos, rastros, signos y huellas fosilizadas saca a la luz las reminiscencias de un pasado muy presente.

7. FUENTES REFERENCIALES

LIBROS

ALCALÁ, J. R., PASTOR, J. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2009.

BOURRIAUD, N., GUILLEMONT, M. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

GAMUNDÍ, S., SANGÜESA, C. *Morella: guía del antiguo término*. Morella: Ajuntament de Morella, Centre per a la Promoció del Patrimoni Cultural dels Ports (EIC), 1991.

GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

MAJORALS DE SANT ANTONI. *Reflexos d'un passat. Calendari 2009*. Morella: Ajuntament de Morella, Cooperativa Comarcal Sant Antoni Abad, 2009.

MOREY, M. *Deseo de ser piel roja: novela familiar*. Barcelona: Anagrama, D.L, 1994.

SANGÜESA, C., ALBIOL, S. *Morella, 1910: Una sociedad industrial y ganadera en el camino de Aragón al mar*. Morella: Ajuntament de Morella, 2010.

VICENTE, P., GÓMEZ-ISLA, J. [eds.] *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018.

ARTÍCULOS

ANTICH, X. Viaje a través de la memoria devastada. En: *bledayrosa* [en línea]. [Consulta: 25 abril 2023]. Disponible en: <<https://bledayrosa.com/files/antich.pdf>>

FOSTER, H. El impulso de archivo. Traducción de Constanza Qualina. En: *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* [en línea]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 2016, Nº 3, ISSN 2469-1879, pp. 102-125. [Consulta: 2 marzo 2023]. Disponible en: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>>

GONZÁLEZ, M., CAMARERO, L. A. Reflexiones sobre el desarrollo rural: las tramoyas de la postmodernidad. En: *Política y sociedad* [en línea]. Madrid, 1999, Nº 31, ISSN 1130-8001, ISSN-e 1988-3129, pp. 55-68. [Consulta: 23 abril 2023]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=154554>>

GUASCH, A. M. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. En: *Materia. Revista del departamento de Historia del Arte* [en línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005, vol. 5, pp. 157-183. [Consulta: 2 mayo 2023]. Disponible en: <https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar>

LÓPEZ, M., et al. Bajo la superficie (miedos, monstruos, sombras) En: *Centro de Cultura Contemporánea Condeduque* [en línea]. [Consulta: 27 abril 2023]. Disponible en: <https://www.condeduquemadrid.es/sites/default/files/2021-02/BAJO_LA_SUPERFICIE.pdf>

MURRÍA, A. Tiempo, memoria y testimonio en la obra de Bleda y Rosa. En: *bledayrosa* [en línea]. [Consulta: 22 abril 2023]. Disponible en: <<https://bledayrosa.com/files/murria.pdf>>

WELLS, L. Historias sedimentarias. En: *bledayrosa* [en línea]. [Consulta: 22 abril 2023]. Disponible en: <<https://bledayrosa.com/files/lizwells.pdf>>

CATÁLOGOS

MARTÍN, A., et al. *Bleda y Rosa [exposición]*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2009.

PASTOR, M. *Laía Argüelles: Larga distancia [obra gráfica]* [en línea]. Langreo: Ayuntamiento de Langreo-Pinacoteca Municipal de Langreo Eduardo Úrculo, 2015. [Consulta: 4 junio 2023]. Disponible en: <<https://oficinajovenlangreo.files.wordpress.com/2015/05/catc3a1logo-lac3ada-argc3bcelles.pdf>>

TRABAJOS ACADÉMICOS

ÁVILA, M. *Identidad, memoria, recuerdo; al margen de lo familiar* [en línea]. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014. [Consulta: 22 septiembre 2022]. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/49755>>

WEBGRAFÍA

ARGÜELLES, L. *Chiquita Room*. [Consulta: 4 junio 2023]. Disponible en: <<https://chiquitaroom.com/artistas/laia-arguelles-folch/>>

ÁVILA, M. Mirades Superposades. En: *Fundació Caixa Vinaròs. La Ventana Del Arte* [en línea], 2016. [Consulta: 1 mayo 2023]. Disponible en: <<https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/fundacio-caixa-vinaros/comunidad-valenciana/vinaros/mireia-avila/17002>>

BLACK KAMERA. *Letras y Fotografía # 31 – Bernd y Hilla Becher*. [Consulta: 8 junio 2023]. Disponible en: <<https://blackkamera.com/letras-y-fotografia-31-bernd-y-hilla-becher/>>

BLEDA, M., ROSA. J. M. [Consulta: 22 abril 2023]. Disponible en: <<https://www.bledayrosa.com/>>

CARO, L. Bleda y Rosa, fotógrafos del fragmento. En: *Valencia Plaza: Culturplaza* [en línea], 2021. [Consulta: 24 abril 2023] Disponible en: <<https://valenciaplaza.com/bleda-y-rosa-fotografos-del-fragmento>>

DEPARTAMENTO DE DIBUJO, UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. *Antonio Alcaraz expone en Galería Cànem* [en línea], 2022. [Consulta: 31 mayo 2023]. Disponible en: <<https://dibujo.webs.upv.es/antonio-alcaraz-expone-en-galeria-canem/>>

DOMÉNECH, P. Masías fortificadas. En: *Castellón en ruta. Fundació Caixa Castelló* [en línea], 2016. [Consulta: 2 junio 2023] Disponible en: <<https://castellon-en-ruta-cultural.es/masias-fortificadas/>>

KUNST VENSTERS. *Memorias eternas: la vida y obra de Christian Boltanski* [en línea], 2021. [Consulta: 7 junio 2023]. Disponible en: <<https://kunstvensters.com/2021/07/15/eeuwige-herinneringen-het-leven-en-werk-van-christian-boltanski/>>

MARTÍNEZ, F. Antonio Alcaraz: Memoria abierta. Arqueología industrial. En: *Museo Fundación Antonio Pérez. La Ventana Del Arte* [en línea]. [Consulta: 1 mayo 2023]. Disponible en: <<https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/museo-fundacion-antonio-perez/castilla-la-mancha/cuenca/antonio-alcaraz/27942>>

MOLINOS, A. [Consulta: 27 abril 2023]. Disponible en: <<https://www.asuncionmolinos.com/proyectos>>

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. *Pasado y presente, la memoria y su construcción: Ana Teresa Ortega* [en línea], 2021. [Consulta: 6 junio 2023]. Disponible en: <<https://museo.unav.edu/exposiciones/pasado-y-presente-la-memoria-y-su-construccion-ana-teresa-ortega>>

ORTEGA, A. T. [Consulta: 22 abril 2023]. Disponible en: <<https://anateresaortega.com/>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. [Consulta: abril 2023]. Disponible en: <<https://dle.rae.es/>>

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Página 7. Fotografía personal en masía Torregenter, Morella, Els Ports, 2002.

Figura 2. Página 8. José Pascual, Mercado con carros en la Plaza Colón de Morella, Els Ports, principios del siglo XX. Archivo Pascual.

Figura 3. Página 8. José Pascual, Masovero, mulo y perro en día de nieve, Morella, Els Ports, principios del siglo XX. Archivo Pascual.

Figura 4. Página 8. Juan Fco. Cruella, Una familia masovera, compuesta de varias generaciones, finales siglo XIX. Archivo Pascual.

Figura 5. Página 8. Paula Querol, Vista del paisaje que rodea Xiva de Morella, Els Ports, 2023.

Figura 6. Página 9. Paula Querol, Masía de Barberà, Forcall, Els Ports, 2022.

Figura 7. Página 10. Juan Fco. Cruella, Un pastor y su ganado en la Feria de Morella, Els Ports, 1897. Archivo Pascual.

Figura 8. Página 10. Juan Fco. Cruella, Un gran pajar tras los trabajos de trilla en una masía de Morella, Els Ports, 1903. Archivo Pascual.

Figura 9. Página 10. Autor desconocido, Trabajos con el grano en el pajar, Masía del Prat, Morella, Els Ports, 1964.

Figura 10. Página 10. Teudo Sangüesa, *Utensilios: Formatgera, esquella, clavilles...*, 1991.

Figura 11. Página 10. Teudo Sangüesa, *La Pasterada*, 1991.

Figura 12. Página 11. Paula Querol, Candiles encendidos bajo la chimenea, Masía Torregenter, Morella, Els Ports, 2023.

- Figura 13. Página 11. Paula Querol, Pajar de la Masía d'en Costa (construido en 1928), Cincorres, Els Ports, 2021.
- Figura 14. Página 11. Autor desconocido, Pastor y su rebaño de ovejas en Morella, Els Ports, 1961.
- Figura 15. Página 11. Autor desconocido, Burro transportando agua, Masía de Guardiola, Morella, Els Ports, 1964.
- Figura 16. Página 12. Antonio Alcaraz Mira, *Distrito minero Linares*, 2020. De la exposición *Cuando el paisaje estremece*, 2022.
- Figura 17 y 18. Página 14. Laía Argüelles Folch, *Maisons de week-ends imaginaires*, 2022.
- Figura 19. Página 15. Asunción Molinos Gordo, *Como solíamos*, 2020. Detalle.
- Figura 20. Página 16. Asunción Molinos Gordo, *Sin Título 01: Chozos de pastor*, Burgos, 2009. Interior.
- Figura 21. Página 16. Asunción Molinos Gordo, *Sin Título 01: Chozos de pastor*, Burgos, 2009. Exterior.
- Figura 22. Página 17. Ana Teresa Ortega, *Sin título #10*. De la serie *Que el lugar de nacimiento no determine tu educación*, 2008.
- Figura 23. Página 17. Ana Teresa Ortega, *Presencias sombrías, otra vez la memoria (1ª parte)*, 2019.
- Figura 24. Página 18. Bleda y Rosa, *Sala del Rey*, Cnossos, 2001. De la serie *Arquitecturas/Estancias (2001-2006)*.
- Figura 25. Página 18. Bleda y Rosa, *Ulaca*, Solosancho, 1999. De la serie *Ciudades (1997-2000)*.
- Figura 26. Página 19. Christian Boltanski, *La réserve des Suisses morts*, 1991. Detalle.
- Figura 27. Página 19. Christian Boltanski, *La réserve des Suisses morts*, 1991. Instalación.
- Figura 28. Página 20. Bernd & Hilla Becher, *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, 1974 - 1978.
- Figura 29. Página 20. Bernd & Hilla Becher, *Framework Houses*, 1958 - 1974.
- Figura 30. Página 21. Mireia Ávila, *Al margen de lo familiar*, 2014.
- Figura 31. Página 22. Paula Querol, *Sentidos desvanecidos*, 2021.
- Figura 32. Página 22. Paula Querol, *Genealogía cartográfica*, 2021. Proceso de registro de texturas con frottage.

- Figura 33. Página 22. Paula Querol, *Genealogía cartográfica*, 2021. Detalle frottage.
- Figura 34. Página 22. Paula Querol, *Genealogía cartográfica*, 2021.
- Figura 35. Página 23. Paula Querol, *Conectando raíces*, 2021. Proceso.
- Figura 36. Página 23. Paula Querol, *Conectando raíces*, 2021.
- Figura 37. Página 24. Paula Querol, *Cartografías de raíz*, 2021. Detalle.
- Figura 38 y 39. Página 24. Paula Querol, *Cartografías de raíz*, 2021.
- Figura 40. Página 25. Fotografía familiar en masía Torregenter, Morella, Els Ports, 1998.
- Figura 41. Página 25. Paula Querol, Fotografías encontradas en caja de zapatos, 2023.
- Figura 42. Página 26. Paula Querol, Naturaleza y deterioro en masía d'en Costa, Cincorres, Els Ports, 2023.
- Figura 43. Página 27. Paula Querol, Estado actual de las baldosas originales en masía d'en Costa, Cincorres, Els Ports, 2022.
- Figura 44. Página 27. Paula Querol, Baldosas originales de la casa de la abuela materna, Morella, Els Ports, 2022.
- Figura 45. Página 28. Proceso de registro fotográfico en masía d'en Costa, Cincorres, Els Ports, 2023.
- Figura 46. Página 29. Paula Querol, Baldosas previamente a su limpieza, Morella, Els Ports, 2022.
- Figura 47. Página 30. Paula Querol, Impresiones sobre papel réflex, 2023.
- Figura 48. Página 30. Paula Querol, Impresión con líquido transfer aplicado, 2023.
- Figura 49. Página 30. Paula Querol, Detalle líquido transfer, 2023.
- Figura 50. Página 31. Paula Querol, Restos de transferencia dificultosa por rugosidad, 2023.
- Figura 51. Página 31. Paula Querol, Rotura por contrastes de de temperatura y humedad, 2023.
- Figura 52. Página 31. Paula Querol, Tranferencia, pérdidas y ganancias, 2023.
- Figura 53. Página 33. Paula Querol, *Huellas de una vida pasada I*, 2023.
- Figura 54. Página 33. Paula Querol, *Huellas de una vida pasada I*, 2023. Detalle.
- Figura 55. Página 34. Paula Querol, *Huellas de una vida pasada II*, 2023.

Figura 56. Página 34. Paula Querol, *Huellas de una vida pasada II*, 2023. Detalle.

Figura 57. Página 50. Paula Querol, *La Venteta I*, 2023.

Figura 58. Página 50. Paula Querol, *La Venteta II*, 2023.

Figura 59. Página 51. Paula Querol, *Barberà I*, 2023.

Figura 60. Página 51. Paula Querol, *Barberà II*, 2023.

Figura 61. Página 52. Paula Querol, *Barberà III*, 2023.

Figura 62. Página 52. Paula Querol, *Clara*, 2023.

Figura 63. Página 53. Paula Querol, *Costa I*, 2023.

Figura 64. Página 53. Paula Querol, *Costa II*, 2023.

Figura 65. Página 54. Paula Querol, *Sant Antoni I*, 2023.

Figura 66. Página 54. Paula Querol, *Sant Antoni II*, 2023.

Figura 67. Página 55. Paula Querol, *Torre Genté I*, 2023.

Figura 68. Página 55. Paula Querol, *Torre Genté II*, 2023.

Figura 69. Página 56. Paula Querol, *Corral*, 2023.

Figura 70. Página 56. Paula Querol, *Habitaciones*, 2023.

Figura 71. Página 57. Paula Querol, *Pajar*, 2023.

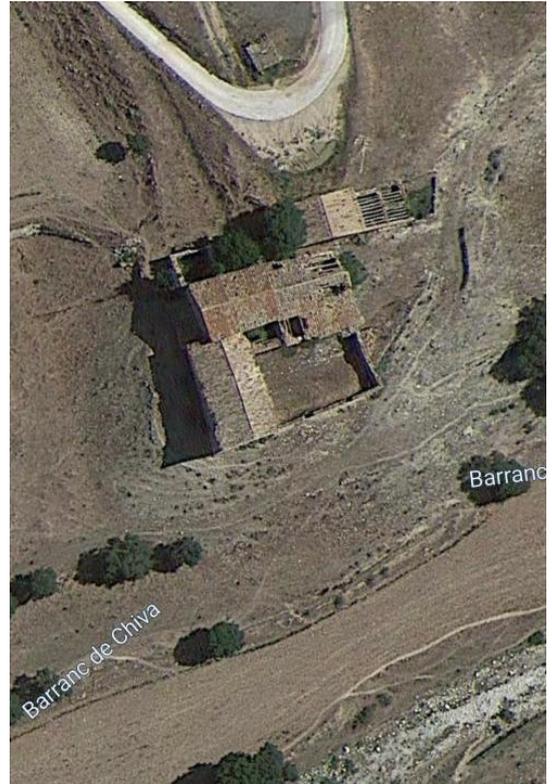
Figura 72. Página 57. Paula Querol, *Tinajas*, 2023.

Figura 73. Página 58. Paula Querol, *Sillas y utensilios*, 2023.

Figura 74. Página 58. Paula Querol, *Criba*, 2023.

9. ANEXOS

9.1. FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO CREATIVO









La_Venteta1



La_Venteta2



Mas_de_Barbera1



Mas_de_Barbera2



Mas_de_Barbera3



Mas_de_Clara



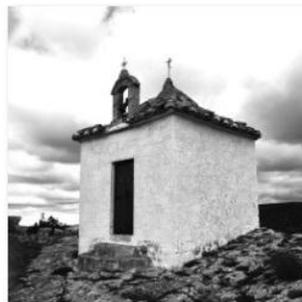
Mas_den_Costa1



Mas_den_Costa2



Sant_Antoni_1



Sant_Antoni2



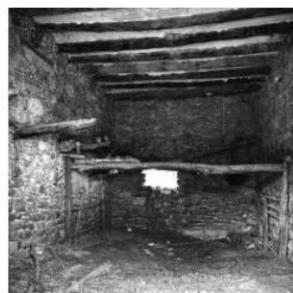
Torre_Genter1



Torre_Genter2



La_Venteta



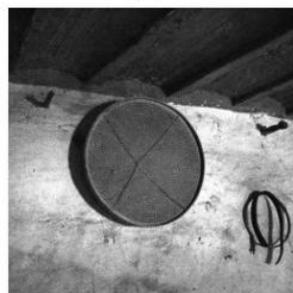
Mas_de_Barbera



Mas_den_Costa



Torre_Genter1



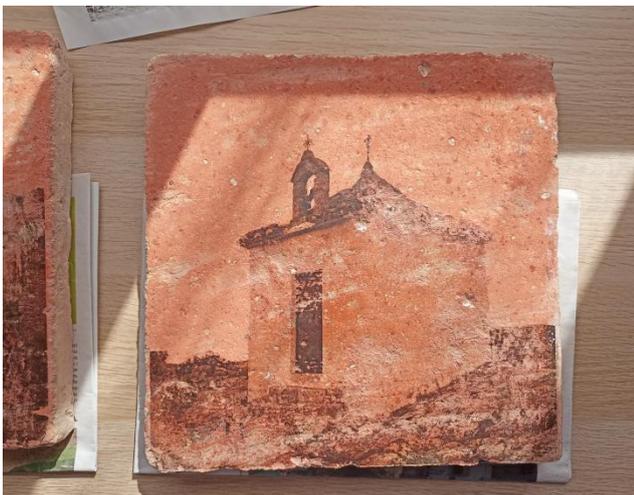
Torre_Genter2



Torre_Genter3







9.2. FOTOGRAFÍAS DE LA OBRA



Fig. 57: Paula Querol, *La Venteta I*, 2023.



Fig. 58: Paula Querol, *La Venteta II*, 2023.



Fig. 59: Paula Querol, *Barberà I*, 2023.



Fig. 60: Paula Querol, *Barberà II*, 2023.



Fig. 61: Paula Querol, *Barberà III*, 2023.



Fig. 62: Paula Querol, *Clara*, 2023.



Fig. 63: Paula Querol, *Costa I*, 2023.



Fig. 64: Paula Querol, *Costa II*, 2023.



Fig. 65: Paula Querol, *Sant Antoni I*, 2023.



Fig. 66: Paula Querol, *Sant Antoni II*, 2023.



Fig. 67: Paula Querol, *Torre Genté I*, 2023.



Fig. 68: Paula Querol, *Torre Genté II*, 2023.



Fig. 69: Paula Querol, *Corral*, 2023.



Fig. 70: Paula Querol, *Habitaciones*, 2023.



Fig. 71: Paula Querol, *Pajar*, 2023.



Fig. 72: Paula Querol, *Tinajas*, 2023.



Fig. 73: Paula Querol, *Sillas y utensilios*, 2023.



Fig. 74: Paula Querol, *Criba*, 2023.

9.3. FORMULARIO OBJETIVOS DESARROLLO SOSTENIBLE



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

El presente Trabajo Final de Grado no se relaciona con la mayoría de los Objetivos de Desarrollo Sostenible marcados en la agenda 2030, sin embargo, sí se adapta al punto 12: Producción y consumo responsables, puesto que el proyecto ha sido realizado sobre materiales ya existentes. Estos materiales son baldosas reutilizadas a las que se les da un nuevo uso, minimizando de esta manera al máximo posible el consumo de productos de nueva fabricación.