

TFG

**IDENTIDAD, MEMORIA, RECUERDO;
AL MARGEN DE LO FAMILIAR**

**Presentado por Mireia Ávila González
Tutor: Rubén Tortosa Cuesta**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Palabras clave: transfer; proceso; cera; identidad; memoria; recuerdo.

El proyecto se centra especialmente en la parte procesual más que en el resultado mismo. Dicho proceso se realiza mediante la técnica del *transfer* («transferencia») y una posterior manipulación de las imágenes a registrar sobre ceras vírgenes. Las imágenes de la infancia (junto con otros registros propios) se transfieren sobre ceras o parafina y otros materiales que dejan pasar la luz a través de ellas. Por ello, cobran significado vistas a contraluz o retro iluminadas. Los conceptos clave de las piezas giran en torno a la memoria individual, el recuerdo y la identidad familiar.

ABSTRACT

Key words: transfer; process; wax; identity; memory; reminder.

The project focuses on the part of the process rather than the result itself. This process is carried out using the technique of transfers and a subsequent manipulation of the images, which will be transferred on virgin or recycled wax. The photographs of the childhood (with other own photographs) are transferred on wax or paraffin with other materials that let light through them. Therefore, the artwork has a special meaning to be seen on backlit or retro illuminated. The key concepts deal with the individual memory, the reminder and family identity.

AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, y en especial a Rubén Tortosa Cuesta, por abrirme las puertas a este campo y mostrarme todos sus conocimientos.

A todo el personal de *MomentoLux*, Fernando y Luciana, por excepcional trabajo que han hecho y su apoyo en todo momento.

A mi madre y a mi padre por las correcciones y sugerencias, a mi madre por estar siempre dispuesta a solucionar cualquier problema o duda a la hora que fuese, que no han sido pocos y por ser mis grandes apoyos durante toda la carrera.

A mis hermanos, Óscar y Pau, por prestar su apoyo incondicional y por su participación en el trabajo.

Gracias a todos.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
1. Introducción	4
2. Objetivos y metodología	8
3. Proyecto: Identidad, Memoria, Recuerdo	9
3.1. Idea y concepto	9
3.2. Idea de transferencia	10
3.3. Referentes	12
3.3.1. Referentes conceptuales	13
3.3.2. Referentes técnicos	17
3.5. Proceso	24
3.3.1. Registro	24
3.3.2. Mediación, impresión	24
3.3.3. Tipos de transferencia	25
3.3.4. Transferencia sobre cera	28
4. Obra	31
5. Conclusiones	37
6. Bibliografía	39
7. Índice de imágenes	41

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta parte del campo audiovisual, y lleva la fotografía a su parte más experimental. Se centra especialmente en la parte procesual más que en el resultado mismo. Dicho proceso se ha realizado mediante la técnica del *transfer* («transferencia») y una posterior manipulación de las imágenes a registrar sobre ceras vírgenes. El *transfer* como extensión del significado.

Transferir es la capacidad de trasladar saberes de un contexto a otro. Por lo tanto, entendemos que realizar una transferencia es trasladar todo tipo de procedimientos o estrategias, habilidades o destrezas de un contexto a otro, así como relacionar un campo de conocimiento con otro para entenderlo.

La transferencia, y en nuestro caso los procesos, también la podemos establecer como la idea del *Doble*. Atendiendo a la clasificación que establecen José Ramón Alcalá y Jesús Pastor¹ como identidades significantes del doble sobre la idea de Transferencia, en donde los resultados son desde la generación de imágenes con su inicio, creando un bucle con una larga cadena de transformaciones, en donde la idea de visión a través del espejo adquiere una especial relevancia, citan:

- Dialéctica entre uno y otro.
- La dialéctica entre uno y la sombra. Huella.
- El uno y su inverso,
- Uno y su gemelo. Tensión entre dos semejantes. Lucha.
- Desdoblamiento.
- La metamorfosis.

Se da una fuerte importancia al proceso de producción debido a que es lo que da carácter y significado a la pieza final. Se trata de dominar contextos (de dónde surge la imagen y a dónde va) y procesos (registro, mediación, impresión, soportes temporales y soporte definitivo). Entendemos que al soporte definitivo se le añade un nuevo sentido, de forma que puede tener una idea de narración ligada al soporte.

“El sistema de reproducción se basa en el concepto de 2 moldes estándar

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

² *Ibidem*. p. 18.

BENJAMIN, W. *Autobiographische Schriften / Escritos autobiográficos*, p. 53.

⁴ FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, p. 129.

como afirma Walter Benjamin, pero en los actuales sistemas de reproducción electrónicos este concepto se hace más ambiguo pudiendo decir que en éstos ya no existe un molde estándar debido a que la obra es ya su propia variación, no su propia identificación”.²

La idea surge del recuerdo personal que yo, como artista, tengo en relación con mi identidad y por tanto con mi familia. El soporte complementa el significado de la obra, siendo así otro factor determinante en torno al concepto que se desarrolla en todo el trabajo.

Para comprender la obra hay que detenerse a pensar en conceptos como el recuerdo, la memoria o la identidad, y en su estrecha relación con aquello que entendemos por “familiar”. Se trata de reinterpretar o recodificar contextos familiares (y por tanto, relativos a la identidad personal) dentro del ámbito de la memoria individual.

La recuperación de la memoria («recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente») reestructura los diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía, más allá del triple interés (interés por el yo, por la realidad exterior y por el propio arte) que se aprecia en buena parte del arte del siglo XX tanto en las vanguardias como en las neovanguardias.

Al igual que para Walter Benjamin³ “recordar” tiene que ver con un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y abrirse el tiempo hacia todas las direcciones haciendo confluír pasado, presente y futuro en un “remolino” en el que “giran el antes y después”.

Recordar es menos reflexionar, analizar y explicar que hacerse presente, hallar un lugar, soñar, narrar, tejer, escuchar, olfatear, apoderarse de un chispazo, una imagen potente y fugaz. En *El narrador*, Benjamin emplea la imagen de una red que todas las historias forman al final, y en *Una imagen de Proust* habla de la actividad de “tejer el recuerdo”, así como de la “obra de Penélope” en la que están entrelazados recuerdo y olvido.

El que recuerda no debe distinguir entre eventos importantes y acontecimientos insignificantes ni entre la obra individual y la obra colectiva, universal. (Cf. *Sobre el concepto de historia*)

La obra finalmente se vale de recursos como la secuencialidad, las series, la repetición, y a los sistemas modulares o polípticos. Las etapas de su desarrollo marcan el proceso perfectamente. Desde octubre de 2013, iniciando los primeros aspectos teóricos sobre la técnica, en especial hacia la cera.

² *Ibidem.* p. 18.

BENJAMIN, W. *Autobiographische Schriften / Escritos autobiográficos*, p. 53.

Así como sostiene el filósofo Michel Foucault⁴, «el archivo es el sistema de “enunciabilidad” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado».

Como vemos en el artículo de Anna Maria Guasch sobre *El arte de archivar y recordar*⁵, en el que habla sobre la sociedad contemporánea como un producto cultural fruto de la colisión de dos formas de ver y de interpretar el mundo. Una proviene de la última gran revolución cultural, que se liga al prerrenacimiento y que ha evolucionado durante los últimos siete siglos, estableciendo ejes muy concretos de interpretación, de análisis del mundo y de lo que nos rodea. Esta es la razón por la que, y esta es la falsa mirada, no es el arte el que se hace interdisciplinar, sino que se da un encuentro de las disciplinas que necesitan ser interdisciplinares. Por esto decimos que existe una mirada artístificada que se ha provisto de la interdisciplinariedad. El arte no se hace interdisciplinar, la visión del mundo es la que necesita la interdisciplinariedad y por tanto la reunión de todas las disciplinas con un eje fundamental de conexión que se llama visión creativa de las ciencias. Así entendemos como estamos ante una cultura emergente que despega.

⁴ FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, p. 129.

⁵ GUASCH, A. Para ampliar información véase el artículo: Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. En: *Materia*. Barcelona: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 2005, ISSN: 2182-9756.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Lo que más importa es la manera de hacerlo y el comprender como se ha gestado este proceso y por consecuente la obra en sí. Por ello, se busca encontrar otras miradas, otras formas de ver, y de lo que se quiere transmitir. Hablamos de buscar una obra de enfoque genérico. Como objetivo no hay que limitarse a hablar de pintura, de escultura ni de otras disciplinas concretas.

Por otra parte, se indaga tanto en el detalle -originado por el campo de la fotografía-, como en la pérdida de información de la imagen y su significado. Esto se debe a que la obra son sumas de acontecimientos que fluyen en un tiempo natural, lo que hace que lo importante no sea el contenido biográfico en sí mismo, sino la estructura de este contenido.

Dentro de los objetivos clave del trabajo reside el proceso personal hacia la transferencia. Las aplicaciones de esta técnica pueden darse en pintura, escultura, restauración, grabado y fotografía.

Una vez conseguida la transferencia, es importante alcanzar los signos que aportan significado a la obra, tales como rupturas del material previamente planificadas, los remaches sobre el fondo, y la modificación de la base física del material a transferir.

También comprendemos como objetivo, hacer llegar el mensaje de la idea de forma que la obra haga confluir pasado, presente y futuro en los lugares de la memoria individual. El que recuerda es un espectador anónimo capaz de reflexionar sobre su propio recuerdo e identidad.

Lo visible y lo invisible sobre el significado de la obra, debe cobrar un protagonismo en el paso final, siendo así también un objetivo a tener en cuenta. Técnicamente este punto se refiere a que la obra ha de poder ser vista tanto por un lado como por otro, ya que son traslúcidas.

La metodología empleada para la realización de este proyecto ha sido, por una parte desde recopilación bibliográfica, en dos niveles: conceptual y aspectos técnicos. En una segunda parte, se ha abordado todo lo referente al desarrollo procesual y experimentación con los materiales, indagando en los aspectos técnicos como los tipos de impresoras, y el sistema propio de transferencia, específicamente sobre cera. Finalmente con toda la información y las experiencias resultantes, se ha realizado la obra definitiva de este proyecto.

3. PROYECTO

El proyecto se constituye de una colección de 7 obras. Todas ellas se presentan en cajas de luz retroiluminadas con leds fríos, ya que cobran significado al verse a contraluz. Muchas de las obras se componen de diferentes piezas, estableciendo ideas como la dualidad, el espejismo o el fragmento.

Las obras comparten un interés común por la memoria individual alimentada por el recuerdo, y el concepto de identidad familiar. A modo de recreación (o reinterpretación) de un recuerdo ya existente en nuestra memoria, la pieza central está compuesta por 30 mosaicos de 10x10cm (obra completa 60x50 cm) que forman un rostro anónimo rehuendo de la mirada del espectador.

Dicha obra requiere ser vista con proximidad para ver todas las roturas, lagunas, y registros manipulados que la componen, aunque a diferencia del resto de obras que la acompañan es la única que puede observarse desde la lejanía. El resto de obras, ya sea tanto por su formato tanto como por su mensaje, invitan al espectador a analizarlas de cerca. Algunas de éstas, muestran tanto su lado más familiar, el que pocos recordamos, como el lado más perdido y borroso en la memoria personal.

3.1. IDEA Y CONCEPTO

La idea y concepto que envuelven este trabajo conllevan una reflexión conceptual. Una reflexión vista desde unos conceptos fundamentales como son la memoria, la identidad, el recuerdo, y la fragmentación. La extensión del significado del soporte se relaciona con la idea de fragilidad, pureza y transparencia. La extensión del significado se enfatiza con dichos conceptos. Éstos juegan con situaciones tanto reconocibles como propias. Lo que cambia es la forma de ver este contenido, el soporte tiene tanta importancia como el concepto. “La belleza no está tanto en la cualidad del objeto que se percibe, cuanto en efecto de los ojos en que lo perciben”⁶.

Desde 1960 hasta la actualidad, artistas y teóricos han compartido su interés por el arte de la memoria, bien sea la memoria cultural, la memoria histórica y la memoria individual (concepto principal de este trabajo). Todas ellas buscan introducir un significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalista del cual partimos. Otro concepto relativo a la difusión de la memoria individual es el “archivo”, entendido como el lugar legitimador para la historia cultural.

⁶ SPINOZA, B. *La belleza no es racional*. Carta LIV a Hugo Boxel.

Pérdida de identidad, recuerdos efímeros. La vida ordinaria, lo cotidiano. Se recorren con extrañeza y delicadeza vivencias, preguntas y sensaciones que, lejos de aparecer congeladas o arrojadas por la nostalgia complaciente, parecen increpar e irrumpir en la misma escritura y en el mismo espectador. Se plantean cuestiones como la relación entre recuerdo y olvido, comprensión y extrañamiento. Como dice Andreas Huyssen, «Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro»⁷.

Según la RAE, entendemos por identidad el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. O bien, la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

Nuestra identidad tiene una relación innegable con la familia. Por más que busquemos de dónde venimos o por qué somos cómo somos, siempre existirá esa fina relación con el individuo progenitor. El concepto de familiar, entendido dentro del término “familia” no trata de un conjunto, si no más bien de comprender a cada familiar de forma individual.

En un primer término, se desarrolla el concepto de “familiar”⁸ teniendo en cuenta la relación hacia la misma, así como “aquello” (acción, costumbre, relación, conocimiento, trabajo, etc.) que comprendemos o sabemos muy bien y por lo tanto nos es familiar aunque no pertenezcamos a esa cuna. Por eso decimos que no se trata de “*mantenerse al margen*” de lo familiar, si no de que una persona externa/anónima pueda interpretar una imagen o situación dentro de lo que para esa persona es “lo familiar”.

3.2. IDEA DE TRANSFERENCIA

Se ideó hacia el año 1949, un sistema para fotocopiadoras en el que se preparaba una base química sobre el soporte de copiado. El negativo que se crea, se expone mediante un método reflectográfico⁹, para luego ponerlo en

⁷ HUYSEN, A.: Monument and Memory in a Postmodern Age, p. 37.

⁸ 1. Perteneciente o relativo a la familia.

2. Se dice de aquello que se tiene muy sabido o en que se es muy experto.

⁹ Para ampliar información véase Tesis Doctoral Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imágenes en el grabado en talla: el Copy-Art, Facultad de Bellas Artes de Salamanca, 1987. y el libro PASTOR BRAVO, Jesús Electrografía y Grabado. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao 1989. Y en TORTOSA, R. Tesis Doctoral *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, pág. 337. “El método por reflexión o reflectográfico para reproducir documentos es tan antiguo como las primeras fórmulas de captación de imágenes reales a través de artilugios en forma de

contacto con una hoja positiva a través de un líquido revelador. Los compuestos sensibles no expuestos que quedan en el negativo se difunden al positivo, formando en éste una imagen argéntica, brillante, latente. El precedente de este sistema se encuentra en el alemán Albrecht Breyer, el cual mediante un sistema óptico, en 1839 afirmó la posibilidad de realizar una copia directa de un original.

AGFA-GERAVERT desarrolló el sistema de Transferencia por Difusión distribuyendo un papel preparado químicamente llamado *transergo*. Desde el punto de vista histórico éste fue el primer material de transferencia útil para aplicaciones prácticas, que sería sustituido con el tiempo por nuevos tipos de máquinas y de papeles, que aún utilizando el mismo principio químico, simplificaría el sistema y el tiempo para producir la imagen (máquinas *Develop*, *Verifax* y *Repromaster*).

Hacia mitad de los años 70, los artistas electrográficos norteamericanos descubrieron en esta máquina, lo que sería el artefacto fundamental para registrar imágenes ya que podían intervenir directamente en el proceso de copiado, podían concebir con óptima creatividad la creación de la imagen trabajando en modo línea o en modo semitono con profundidad de campo.

En la fase final del proceso, el tóner todavía no estaba fijado, por lo que los artistas descubrieron que, además, podían transferir la imagen en otros soportes como papeles de mayor tamaño, textiles, soportes metálicos, vidrios, etc.

Como sostiene Rubén Tortosa¹⁰ en su tesis este hecho junto con las demás características técnicas la hacían enormemente atractiva, sobre todo para los artistas que trabajaban con la fotografía como Joan Lyons o Ron Talbott, u otros artistas como Sonia Landy Sheridan y Charles Arnold que trabajaban e investigaban con las nuevas tecnologías aplicadas a la creación artística.

Como se explica en el libro sobre transferencias de Alcalá y J. Pastor¹¹, transferir significa pasar de un lugar a otro; extender el significado. Por lo tanto, transferir implica controlar ese exceso de significación o sentido que se le da al otro, a otro soporte. El soporte nuevo ya no es soporte únicamente

cámaras oscuras. Consiste en conducir el reflejo de una imagen hasta una superficie sobre la que se realizará el copiado. En términos de duplicación de documentos la cara de la imagen del original se pone en contacto con la capa fotosensible de una película o papel transparente colocada en un marco neumático de vidrio. En el reverso del original se pone una hoja negra de papel o goma. Durante la exposición la luz pasa uniformemente a través de la capa fotosensible y se refleja atravesando otra vez e impresionando la misma capa sólo en las zonas correspondientes a los blancos del original. Por último esta imagen se revela."

¹⁰ TORTOSA, R. Véase más información en Tesis Doctoral *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. p. 338.

¹¹ ALCALÁ J. R.; PASTOR, J. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. p. 34.

sino que queda cargado de un nuevo significado, pudiendo llegar a una idea de la narración relacionada directamente con el nuevo soporte. Lo que cuenta es, por tanto, la idea de intencionalidad desligada del soporte original. Se juega con la idea del doble, unas segundas imágenes que originan una re-codificación o re-interpretación del hecho real. La transferencia es la visión a través del espejo, la que implica observar una nueva perspectiva que crea un fuerte valor a re-pensar.

Otra forma de entender esta idea de transferencia es a través del concepto de *huella*, sobre el cual Derrida ha hablado de nuevas formas de la temporalización y la espacialización. El significado de huella no está nunca presente, esta en una otredad; estando presente está ausente. El desvanecimiento forma parte de la estructura de la huella. No es “presencia sino el simulacro de presencia lo que se desvanece, se desplaza y que de alguna manera no ocurre. Lo presente se convierte en signo del signo, en huella de la huella”.¹² ¿Se puede entonces reflexionar sobre la esencia del ser en la huella? ¿Sería una estética de la huella la verdadera estética de la ausencia, como huella de lo presente y como desvanecimiento de la huella? El desvanecerse, desplazarse, remontarse como momentos de la dinámica de la huella, como procesualidad de la huella, constituyen desde luego estrategias (de la huella), que a su vez forman parte del canon de una estética de la ausencia.¹³

En cuanto a los factores técnicos que giran en torno a la técnica del transfer la industria es capaz de suministrar soportes que cumplen la función de materiales intermediarios, que trasladan la imagen desde el soporte original al nuevo. Entre éstos podemos encontrar los de tipo plástico (PVC), los papeles vitrificables (empleados habitualmente para los procesos cerámicos) y las calcomanías (para procesos de transferencia en frío).

La imagen transferida siempre implica inversión, tanto desde la idea de soporte como desde la de imagen.

3.3. REFERENTES

Dentro de los **referentes** hablaríamos siempre de la fotografía y por otro lado del registro digital propio del escáner, fotografía digital, electrografía e Internet. En la actualidad y durante los años 90 fueron y son muchos los artistas que utilizan esta técnica como nuevo concepto del lenguaje híbrido.

¹² DERRIDA, J. *Randgänge der Philosophie*. Francfort, 1976, p. 32 ss. (trad. Cast. Márgenes de la Filosofía).

¹³ Peter WEIBEL; *Arte en la era electrónica*, Cap. La era de la ausencia.

Es importante destacar como esta técnica se ha situado dentro del mercado del arte. Las transferencias están siendo una técnica muy empleada, en primer lugar por la facilidad del proceso, (hoy en día existen gran variedad de papeles y líquidos especiales de transferencia, producidos industrialmente para ser utilizados con las impresoras de tóner). En segundo lugar por la solidez y la alta densidad del tóner que lo hacen muy fiable.¹⁴

3.3.1. Referentes conceptuales

Walter Benjamin (Alemania, 1892-1940)

Este filósofo guarda una estrecha relación en cada una de sus teorías con el arte, especialmente para este trabajo en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y *Pequeña historia de la fotografía*. Benjamin considera que la reproductibilidad indefinida fue un cambio esencial en la relación de producción artística entre la obra, el autor y el público. Asimismo, los planteamientos acerca del recuerdo, el arte, la noción de aura y su fractura en el arte moderno y en las nuevas técnicas de reproducción de la imagen son más que interesantes. Para Benjamin un recuerdo es en definitiva el que rompe con la noción aurática del arte.

Dentro de esta filosofía benjaminiana, la imagen no es solo el recurso retórico enfatizador de la idea que tiene una fuerza expresiva propia, si no un potencial derivado del hecho de que su forma y su contenido están intrínsecamente unidos.

El pensamiento de Walter Benjamin es sustancialmente figurativo. La relación de obras que constituyen una puesta en práctica de diferentes planteamientos sobre la memoria y el recuerdo son *Infancia en Berlín hacia 1900* y *Crónica de Berlín*, siendo esta última más explícita y a modo de génesis de la primera. Sus lecturas no son meros discursos biográficos lineales, más bien llevan a comprender ámbitos y lugares en donde se produce una instantánea. Son contrastadas desde el presente pero sin ser juzgadas.

En otras obras como *El Narrador* o *Una imagen de Proust* se contemplan los lugares de la memoria, pudiendo ser reales o imaginarios, en los que el mundo de la experiencia cotidiana se traslada a los mundos del olvido y del recuerdo de manera documental o ficticia. La concepción de la memoria que adquiere se basa y se constituye a partir de la interacción entre el recuerdo y el olvido.

La memoria benjaminiana queda retratada por su afán, atestiguada también por su biografía, al adentrarse en lo que parecería quedarse al margen

¹⁴ PASTOR, J. Para ampliar información véase Tesis Doctoral *Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imágenes en el grabado en talla: el Copy-Art*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1987.

o fuera. Por estas razones, Benjamin da lucidez a aquel que repara lo desechado.

Su obra guarda relación con la idea del trabajo que se presenta aquí en cuanto a reparar y reconstruir una imagen o un recuerdo olvidado en pedazos u dañado en algún espacio de la memoria individual.

Christian Boltanski (París,1944)

Boltanski es un fotógrafo, escultor y cineasta francés que trata las relaciones entre el archivo y un componente esencial como es para él, el concepto de memoria. Trabaja de forma autodidacta y sus temas más confluyentes tratan también sobre la identidad y la vida de una forma intencionada presente en todas sus obras.

Boltanski no está interesado en la reconstrucción de un evento del pasado, sino en la "memoria" como un hecho a la vez antropológico y existencial. En su caso, el recurso del archivo es empleado para aludir a la memoria del holocausto, del objeto perdido, de la muerte y de la ausencia.

Según dice el mismo artista «Lo que trato de hacer con mi trabajo es plantear preguntas, hablar de cosas filosóficas, no por historias a través de palabras sino por historias a través de imágenes visuales. Hablo de cosas efectivamente muy simples, comunes a todos. No hablo de cosas complicadas. Lo que intento hacer es que la gente se olvide que es arte y piense que es vida. Para dar esta impresión de vida me sirvo de medios artificiales, del arte; no es la realidad, hago teatro; trato de que el espectador en ese momento olvide que está en un museo.»

Tanto es así que entre 1990 y 1991, realizó una serie de instalaciones llamadas "*La Reservé de Suisses Morts*" formadas por una serie de fotografías de ciudadanos de Suiza publicadas en el obituario de los periódicos suizos. Algunas fotografías de esta serie iban acompañadas de las sábanas blancas de las mortajas y otras tantas de cajas de metal, formando así un conjunto de objetos contenedores de la memoria. Una metáfora sobre lugares donde acumular y cajas que refuerzan la idea de acumulación y serialidad. Y para estos casos se presentan las dos ideas clave en Boltanski y su concepto de archivo, por una parte, la destrucción y la muerte y por otra, la conservación de la memoria. Todo ello, vinculado al tema del Holocausto.



1- Christian Boltanski: *Reserva de los suizos muertos (La Reservé de Suisses Morts)*. Instalación con cajas de lata, fotografía a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas. 288 x 469 x 238 cm; 12,1 x 21,8 x 23,3 cm c.u. 1990.

2- Christian Boltanski: *Conversation piece*. Instalación fotográfica con sistema eléctrico. 1991.



Se comprende perfectamente el tratamiento protagonista hacia la memoria, enlazada con las teorías de Freud sobre la relaciones de la memoria y el “bloc mágic”, el cual se entiende como la extensión infinita de memoria finita. Es así que Freud relaciona el propio consciente con la memoria, ya que para él es todo aquello que es posible olvidar. Toda esta teoría es contraria a lo que representa Boltanski, todo aquello que se borra por sí mismo.

La diferencia que existe entre la obra del artista francés con la que se presenta en este trabajo *Identidad, memoria, recuerdo*, la “memoria” es un concepto de retorno no como el de Boltanski que establece como un mecanismo de borrado.

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955)

Como bien dice C. Boltanski, “Lo que intento hacer es que es arte y piense que es vida. Para dar esta impresión de vida me sirvo de medios artificiales, del arte; no es la realidad, hago teatro; trato de que el espectador en ese momento olvide que está en un museo.” Lo mismo ocurre en la obra del fotógrafo Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) sólo que sin que el propio artista lo mencione explícitamente. Docente, crítico, promotor de arte especializado en fotografía y artista tanto de obra plástica como autor de obras clave sobre reflexiones y ensayos sobre la fotografía y la filosofía. Además de licenciado en Ciencias de la Información, es profesor de Estudios de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) y la Harvard University de Cambridge (Massachusetts). En sus obras artísticas es como si jugara con la doble verdad para enseñar al espectador los peligros de la credulidad. La realidad es un concepto evanescente para él, tiene la mirada fija en el cosmonauta que se aleja flotando en el espacio.

3- Joan Fontcuberta: *MN 27: Vulpecula (NGC 6853) AR 19h 56,6 min. / D +22º 43'* (Serie Constelaciones). 1993.

4- Joan Fontcuberta: *El coronel Istochnikov visita el orfanato de los héroes de la Revolución, en Minsk, 63,5 x 75,5 cm.* Barcelona, 1993.



Como afirma Fontcuberta: “Ofrezco mentiras desactivadas para que el público se prevenga de las verdaderas, de las grandes mentiras. Es como inocular vacunas, para crear anticuerpos... Pretendo que la gente sea precavida, que haga funcionar su sentido común...”¹⁵

En sus obras se confunden realidades y ficciones que construyen en muchas ocasiones pruebas de verosimilitud, en tanto forma de poner en suspenso la credibilidad misma de esas imágenes y narrativas. Tal vez por eso el propio Fontcuberta habla sobre su trabajo así: “Mi trabajo es muy poliédrico, con un eje común: la crítica a la verosimilitud de la fotografía. Algunas obras son más de investigación de la imagen, de cómo la imagen representa la realidad... Yo apuesto por un trabajo que permita una multiplicidad de lecturas. Quiero que mi obra se independice de mí mismo, de forma que cada espectador pueda establecer con ella un diálogo propio... La fotografía no desvela, sino que siembra la duda, la incertidumbre...”¹⁶

Como explicaba en una entrevista concedida a El País, en la que habla muy claramente sobre su ‘leitmotiv’ así: “Mi trabajo es siempre una crítica de la información, de los mecanismos autoritarios en ella: por qué creemos más en la palabra escrita que en la dicha, por qué los museos otorgan impresión de certeza a los materiales que exponen y otros lugares no, por qué hay plataformas que tienen más verosimilitud que otras. Mi quehacer insta un escepticismo activo. Pretendo colaborar a que la gente sea precavida; a que haga funcionar su sentido común, en definitiva.”¹⁷

¹⁵ Reseña crítica aparecida en la revista EXIT Express, exposición DE FACTO, Palacio de la Virreina.

¹⁶ Reseña crítica aparecida en la revista EXIT Express, exposición DE FACTO, Palacio de la Virreina.

¹⁷ Entrevista a Joan Fontcuberta por Jacinto Antón para El País, 11/02/2007.

3.3.2. Referentes técnicos

Robert Rauschenberg

Como referencia histórica no cabe duda que cabe mencionar a A. Warhol y el pintor y artista estadounidense **Robert Rauschenberg** (EEUU, 1925-2008). Gracias a haber trabajado con un amplio abanico de temas, estilos, materiales y técnicas le hizo merecer el calificativo de precursor de prácticamente todos los movimientos de la posguerra, desde el expresionismo abstracto americano. En pleno movimiento expresionista fue el pionero en la técnica del *transfer*.

Robert Rauschenberg tuvo y tiene un gran impacto desde finales del vigésimo siglo en lo que conocemos como cultura visual. Su trabajo ha sido influyente para muchos de los acontecimientos significativos de arte americano propio de la posguerra. Además, propició la creación de incontables cianotipos. El mayor acercamiento a la práctica artística de Rauschenberg fue siempre sensacional, como el artista que produce trabajos tan experimentales que ellos mismos eluden a su definición y su clasificación.

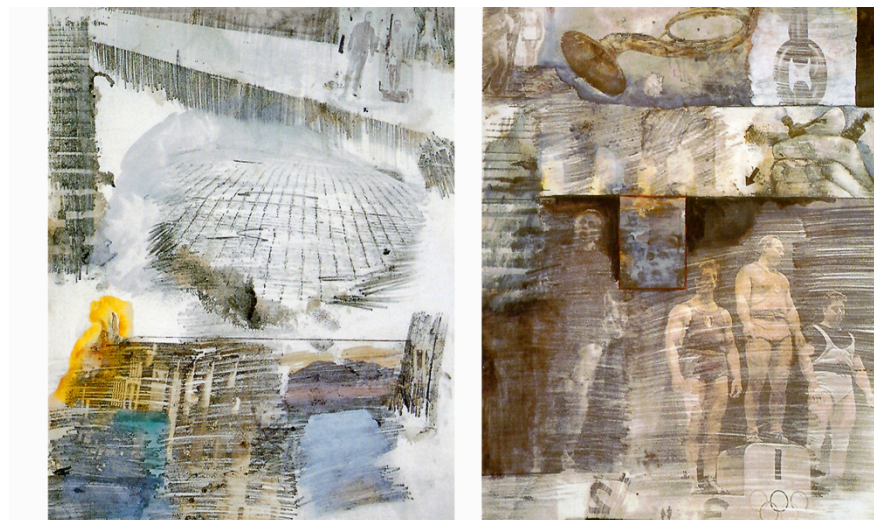
Hacia finales de los 50 y comienzos de los 60, la imagen encontrada a través del collage y su técnica adquirió una importancia trascendental en el vocabulario visual del artista. Incorporaba periódicos y revistas a sus dibujos, impresiones y pinturas a medida que perfeccionaba las técnicas de la transferencia con disolventes, la litografía y la serigrafía. Los dibujos por transferencia llevaron el elemento del collage al plano bidimensional: las imágenes encontradas eran continuas a la superficie pictórica y se mezclaban con áreas pintadas y libremente dibujadas. Esta mezcla de figuración y abstracción continúa siendo el distintivo del estilo de Rauschenberg hasta nuestros días.

En un viaje a Cuba de 1952, fue cuando Robert Rauschenberg empezó a experimentar plenamente con el transfer sobre imágenes impresas a papel. Estas primeras imágenes transferidas eran tenues, pero ya describían un cambio en las obras producidas con la técnica del collage y el ensamblaje tridimensional a las imágenes bidimensionales realizadas por medio de la transferencia. Continuó hasta el año 1962, cuando se centró de forma exhaustiva en experimentar esta técnica con la que se ha desenvuelto también este Trabajo Final de Grado. Desde entonces, la producción de impresiones continuó siendo esencial y relevante para la práctica artística de Robert, debido a la innata reproducibilidad de la técnica y a la extensa gama de efectos que le permitía conseguir. Sus transferencias se valían de un bolígrafo sin tinta que era presionado sobre el reverso de la imagen sobre el soporte con disolvente químico. Así, obtenía series como *Combines* o *Dante's Inferno*.

“A diferencia de otras obras transferidas de Rauschenberg, las ilustraciones

5- Robert Rauschenberg: Canto XXVI Circle Eight, Bolgia B. The Evil Counselor, serie *Dante's Inferno*. Transferencia por disolvente, acrílico sobre papel 1959.

6- Robert Rauschenberg: *The Central Pit of Malebolge, the Giants*, serie *Dante's Inferno*, Transferencia por disolvente, acrílico sobre papel 1959.



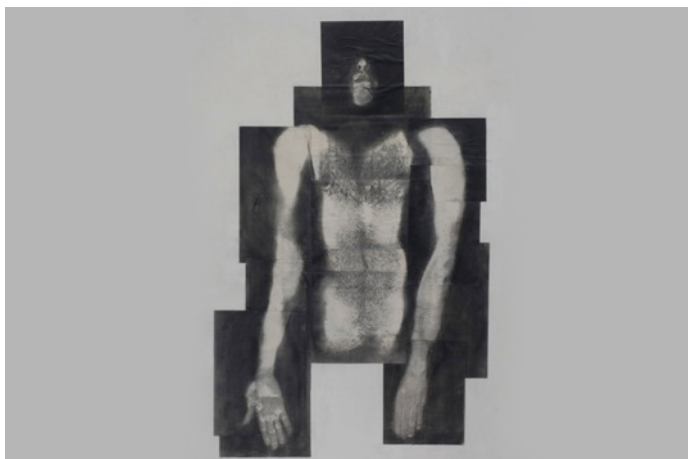
para *El Inferno de Dante* (1958-60) siguen una narrativa específica y se leen como en texto escrito, de izquierda a derecha. Rauschenberg ilustró el poema del siglo XIV con una colección de imágenes contemporáneas de los medios de comunicación americanos. Dante y su guía, Virgilio, se presentan de manera distinta a lo largo de los dibujos; aparecen, por ejemplo, como políticos, atletas y astronautas. Las marcas estriadas resultante del proceso de transferencia, las áreas de pintura coloreada y el dibujo a mano se utilizan con intención expresiva para evocar cosas tan intangibles como el humor el sonido y el olfato.”¹⁸

Por consecuente, el artista que lo acompañó durante sus últimos 25 años de vida, **Darryl Pottorf** (Cincinnati, 1952) es otro de los referentes a día de hoy. Este artista emplea innovadoras técnicas entre la pintura, el dibujo y la fotografía para crear unas composiciones en las que se mezcla una imaginería histórica, arquitectónica y cultural que recoge en sus viajes por el mundo. Como demostró en su exposición *Experimentos en consecuencia*¹⁹ organizada por el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) en 2008.

En 1980 realizó estudios de grabado y estampación en el Edison Community College, donde Robert Rauschenberg poseía un estudio. Fue entonces cuando Pottorf comenzó a colaborar con él como su asistente. Más tarde, a mediados de los 90 inició su propia trayectoria y desarrolló la serie *Eclipse*, compuesta por obras minimalistas realizadas con esmalte marino o pintura de barcos, que resplandecía sobre superficies de metal. Más tarde, experimentaba con la fotografía en blanco y negro, las cuales imprimía sobre Lexan (un plástico grueso y transparente similar al plexiglás) que previamente por detrás utilizaba aluminio pulimentado con grandes áreas pintadas con un acrílico blanco que creaba un fuerte contraste con las imágenes negras transferidas. En su contra, tuvo que reconducir su trayectoria e investigación en obras de gran formato debido a que su proceso era demasiado tóxico Pero este proceso resultó tan tóxico.

¹⁸ LAUT, J. *Robert Rauschenberg. Dibujos Transferidos, impresiones y pinturas serigrafadas* [catálogo], Bilbao: Museo Guggenheim, 1999, p. 50.

¹⁹ IVAM, *Darryl Pottorf. Experimentos en consecuencia* [catálogo], Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, mayo de 2008.



7- Jesús Pastor: *Autorretrato*.
Electrografía. 15 x 27 cm.
1982.

8- Jesús Pastor: *Autorretrato*.
Electrografía. 150 x 96 cm.
1982.



Es en este momento cuando comienza a experimentar con tintes vegetales y transferir sus fotografías y láminas de color a papel. De aquí nació *Sirens* (Sirenas) de 1998, bautizada según el conocido viaje de Ulises. Dos años después, empezó la serie que llamó *Foresights* (Previsiones), con obras formadas por cuatro paneles de madera en distintas formas, a modo de grandes puzles.

Jesús Pastor (Santurce, 1954)

Artista vasco clave en el primer movimiento sobre el estudio e investigación alrededor de las electrografías en España. Todo comenzó con su interés por las electrografías, y su relación con el grabado y la fotografía. Por esto, se trata de un artista que ha aplicado la técnica del transfer al grabado.

“Para que el sistema funcione, lógicamente, hay detrás un proceso minucioso de acercamiento, de intenso control, de análisis detenido de las posibilidades reales de un material, de un encuentro, de una técnica, de un pensamiento.”²⁰

La segunda mitad de los años ochenta, está resuelta en la electrografía, lo que llevó a J. Pastor de nuevo a volcarse en el análisis de nuevos planteamientos y formas de hacer. Como bien dice en su catálogo “La reflexión de Jesús Pastor no admite dudas: el motivo de origen en su proceso de trabajo ya no es su cuerpo (no olvidemos, sin embargo, que haberlo tenido como recurrencia le permitió medir –en todas sus acepciones– la magnitud del reto) sino un motivo opaco, negro: Sin renunciar al concepto de representación, inclusive de tipo fotográfico o electrográfico, sitúo a la luz, pura y simplemente, como objeto a representar; mejor dicho, a la negación de la luz, a la oscuridad, al negro. Reproduzco un negro en la fotocopidora y el resultado es una copia de papel totalmente negra”.²¹ En confesiones como esta explica su proceso de trabajo, la parte o fase más importante de sus obras. Se evidencia entonces la estrecha relación que existe entre investigación, teoría y práctica en los proyectos de Jesús Pastor.

²⁰ Catálogo PASTOR, J. Op. Cit., p. 13.

²¹ Catálogo PASTOR, J. Op. Cit., p. 19.

9- Mike Starn, Doug Starn:
Structure of Thought, 2005.



Mike and Doug Starn

Doug y Mike Starn (EEUU, 1961) son gemelos e artistas americanos. Durante más de 20 años principalmente ellos trabajaban conceptualmente con la fotografía, mostrando un gran interés por el concepto de caos, la interconexión y la interdependencia. Sobre los dos pasados y décadas de mitad, ellos han seguido desafiando su clasificación, con eficacia combinando diferentes disciplinas artísticas (tradicionalmente separadas) como la fotografía, la escultura o la arquitectura. Esta última, más notablemente en sus series *Big Bambú*.

Más adelante, y haciendo referencia a su obra artística *Gravity of Light*, este dúo creó una serie de piezas entre 2001 y 2005 llamadas *Structure of Thought* ("Estructura del Pensamiento" o "Pensamiento abstraído" en español). Unas obras hechas a base de *lysonic* de inyección de tinta impresas sobre Thai mulberry, gampi y tejidos y papeles tailandeses con cera, encáustica, barniz, seda y madera.

En dicha muestra, la luz jugaba un papel fundamental. Un gran foto central arrojaba luz sobre siete de sus fotografías, todas ellas han aprovechado el poder de la luz en formas tanto literales como poéticas. Estas fotografías se convierten en escala monumental, de gran formato, en capillas de una catedral industrial. Sus temas son a la vez los emblemas y los testigos con el carácter dualista de la luz, con su poder de dar la vida y destruirla, para iluminar y para cegar. Al otro lado de la galería, situaban los crecimientos que podrían ser los árboles -o raíces- toma de una célula neuronal en la estructura de la serie *Pensamiento abstraído*. Las retorcidas ramas son, en efecto, la firma del sol.



10- Paco Rangel: *Sin título*.
Electrotransfer. 1990.

11- Paco Rangel:
Inmortalidad II.
Electrotransfer. 1991.

Estas hojas desecadas, grabada con detalle de filigrana, señalan tanto la decadencia y renovación; cenizas a las cenizas, polvo al polvo.

Paco Rangel (Castellón, 1960)

Este artista castellonense trabaja con la fotocopidora como máquina generadora de imágenes como se puede apreciar en su obra "Electrografies", exposición basada en el Copy-Art. Rangel ha producido innumerables obras a través de la técnica del transfer (por disolvente) llegando a llamar a esta técnica "Electrotransfer".

“La intención y la praxis, la multiconocidad como resultado de utilizar nuevos materiales y técnicas integradas en la moderna ortodoxia transgresora de la imagen o la poética de imágenes que originan un espacio de huellas, desde lo impreso a su posterior transferencia y estampación sirven en la obra de Rangel para, junto a un grupo de varios creadores, impulsar el uso expresivo de la tecnología.”²²

Rubén Tortosa (Valencia, 1964)

Doctor en Bellas Artes, es profesor del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, y tutor de este Trabajo Fin de Grado. Como artista se dedica a la plena investigación y experimentación de las herramientas tecnológicas, aplicadas a la creación artística.

Es uno de los artistas que se movió en el auge de los 80, momento clave para la *Electrografía* (momento en que se introducen las fotocopadoras a color también). Desde 1987 comenzó a experimentar con las tecnologías digitales del momento y a tomar un compromiso decidido sobre su aplicación en la creación artística, desarrollando una intensa actividad artística e investigadora. La mayoría de su producción artística nace del registro digital, la impresión y los procesos de transferencia. Ha trabajado con artistas vinculados a las nuevas tecnologías como David Hockney, Les Levine, Antoni Muntadas, José Ramón Alcalá, Sonia Landy Sheridan, Bruno Munari o Fernando Canales.

²² ÑIGUEZ CANALES, F. *Usos creativos del procedimiento electrográfico*. El Copy-Art. Técnicas. La técnica de transferencia en F. Rangel en tesis Doctoral Nuevas tecnologías de generación e impresión para reproducir y duplicar la imagen con fines expresivos. Universidad Politécnica de Valencia 1992, p. 219.



12- Rubén Tortosa: *Tras* (MNCARS), Impresión digital transferida sobre óleo/barniz. 200 x 300 cm. 2011.

13- Rubén Tortosa: *V* (MNCARS), Impresión digital transferida sobre óleo/barniz. 112 x 82 cm. 2011.

Como afirma J. R. Alcalá en el texto *¿Puedo mirar? Reinventando la mirada –artística- en la era del dispositivo tecnológico*²³, “De la imagen digital interesa por fin su superficie, lo que constituye en sí mismo toda una paradoja, que sólo cobra sentido desde el concepto metafórico del tránsito.

no a la superficialidad del código gráfico, sino a la esencialidad de la piel de la imagen, que no es sino la re-construcción de la mirada, proponiendo una alter-digitalidad inédita que la re-invente, dándole otras oportunidades que no sea la existencia virtual dentro de la pantalla del dispositivo electrónico. Este es el trabajo fundamental de Rubén Tortosa, que poner todo su enorme talento artístico a trabajar en pos de la construcción de un nuevo y necesario imaginario social de cuanto le (nos) rodea en la era de la imagen digital.”

Como datos artísticos, en 1991 la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica le encargó una obra exclusiva para una exposición de gran calibre dentro de los actos de Madrid Capital Cultural Europea. Además de este dato importante, mencionar exposiciones desde ciudades como Valencia, Madrid, Murcia, San Sebastián, Sabadell, Sevilla, Barcelona, Cuenca, Las Palmas o Bilbao hasta otras internacionales como Bélgica, Alemania, Japón, EEUU, Portugal, Inglaterra, Francia o Italia.



14- Rubén Tortosa: *Print of print Serie II*, 2013 Impresión digital transferida sobre poliuretano acrílico. 28 x 28 cm

²³ Véase más sobre esto en ALCALÀ, J. R. *¿Puedo mirar? Reinventando la mirada –artística- en la era del dispositivo tecnológico.*



15- Mau Monleón: *Viento Lateral* 165 x125 x4,5 cm, Transferencia con disolvente sobre escayola, 1993.

Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965)

Artista interdisciplinar que trabaja mayoritariamente en escultura, fotografía, video e instalación. Es además, Doctora en Bellas Artes y profesora titular del Departamento de Escultura en la Universidad Politécnica de Valencia. Tras exponer en las galerías Punto y Juana de Aizpuru, ha participado con la galería Tomás March en las ferias Arco y Art Basel. Destacan sus individuales **“Verbo” (Club Diario Levante, Valencia, 1993)**, **“El arquitecto continúa ausente” (Galería Tomás March, Valencia, 1998)**, **“Spaces of welfare” (Galería North, Copenhague, 1998)** y **“Elsewhere. En otro lugar” (CAM-Valencia, 2000-2001)**.

Para **“Verbo”**, la exposición en el Club Diario Levante, trabajo técnicamente con el transfer halagando conceptos referidos a la memoria. Se trata de unas transferencias realizadas sobre escayola, mediando un proceso de transferencia por disolvente.

Además de sus múltiples exposiciones, obra desempeña una función social, poniendo el arte al servicio de la ciudadanía mediante los proyectos como **“Arte público: ideas de la Gerencia” (1998)**, para la apropiación pública de la Gerencia del Puerto de Sagunto; **“La partida de squash” (1998)** y **“La casa” (2005)**, dos videoinstalaciones contra la desaparición del barrio valenciano del Cabañal por la imposición de nuevos proyectos urbanísticos; **“Territori públic” (2001)**, una intervención participativa en la plaza del centro histórico de Jávea; y **“Casa-prisión” (2003)**, un alegato feminista en la fachada de la antigua prisión de Teulada (Alicante). Ha publicado el libro *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*.

3. 4. PROCESO

3.4.1. Registro

El registro de captura digital es la primera fase en la que se genera una nueva visión de algo ya existente. Por una parte se tomaron las fotografías de retrato y autorretrato en un estudio, mientras que el otro tipo de registro se hizo mediante el escáner ya que se trataba de fotografías analógicas. La gráfica digital permite generar una nueva visión, como una huella, a través de las aportaciones de los útiles tecnológicos actuales como puede ser un escáner, una cámara digital, una impresora o un fax. En este caso, el escáner ha sido el captador de esa nueva mirada, el que ha permitido ampliar el proceso creativo y técnico para crear y generar nuevos procesos.

3.4.2. Mediación, impresión

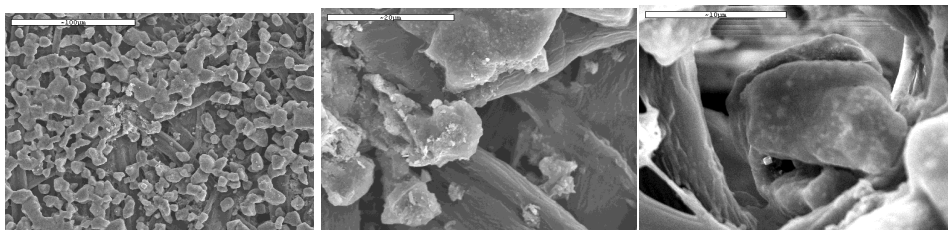
Para la realización de este trabajo se debía imprimir dichos archivos fotográficos sobre papeles industriales transfer *Reflex Perfect Transfer* para impresoras Láser, los cuales pueden ser directos con residuo o indirecto sin residuo. En este caso, empleamos el segundo tipo (indirectos) ya que está preparado por ambas caras para que la imagen impresa quede fijada temporalmente. Estos papeles, más comúnmente llamados “papeles transfer” suelen llevar una fina película a base de siliconas o parafinas sobre los que se fotocopiará la imagen que se desea transferir y que harán la función de agentes transportadores de la imagen al nuevo soporte cuando se le aplique calor. El formato de dichos papeles fue un Din A3 que permitía trabajar con bastante comodidad para configurar una obra de grandes dimensiones (la imagen queda fragmentada en varias hojas).

La impresión de estas imágenes la realizamos con una impresora láser de **tóner** (polímeros y pigmento en polvo), ya que estas características son claves por su fijación del calor y su durabilidad. El tóner es un material termoplástico, es decir, es una minúscula partícula de pigmento recubierto de una resina plástica artificial que se presenta en negro o en diferentes colores (cyan,

1· aumento x 500
Obsérvese la acumulación del tóner y la fibra del papel.

2· aumento x 2500
Obsérvese como se agarra el tóner a la fibra del papel.

3· aumento x 5500
Obsérvese un grano de tóner entre la fibra del papel.

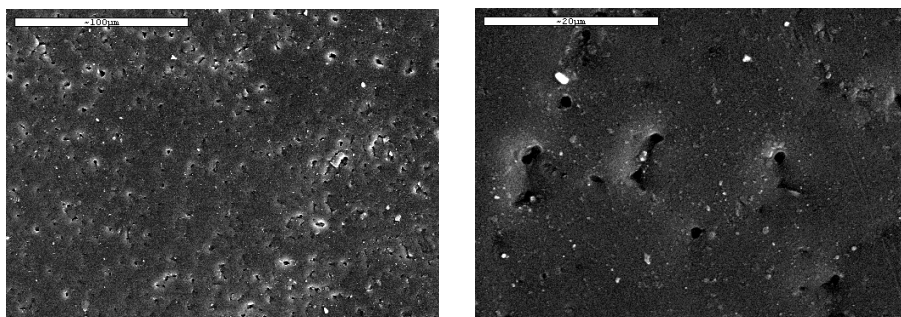


magenta o amarillo). La resina que envuelve a los granos de pigmento posee además otra propiedad interesante que es la “termoplasticidad”. Esta propiedad es la capacidad de fundirse o derretirse cada vez que se aplica calor a partir de 80º centígrados, frente a otros plásticos “termofijos” que sólo se

funden una vez. La condición de "termoplasticidad" de la resina del tóner resultará ser un aspecto fundamental y decisivo en todo el proceso básico de la transferencia. Este material se adhiere al papel de forma que se incrusta en la fibra del este por la presión, mediante dos rodillos de caucho al que se le somete. A continuación se muestran unas imágenes (1, 2, 3) de Rubén Tortosa²⁴, vistas con microscopio electrónico realizadas con una máquina fotocopidora analógica en blanco y negro sobre papel normal de 80 gr. en las cuales se muestra la adherencia del tóner.

4- aumento x 500
Obsérvese como el tóner cubre al papel por completo. Las zonas brillantes son la capa de silicona que cubre la copia. Este tipo de máquinas cubren las copias con silicona para realzar los colores apagados por la acción del calor de fijación y darle un aspecto final brillante.

Las imágenes 4 y 5 muestran como se agarra y cubre el tóner sobre un papel satinado de 90 gr.



5- aumento x 2500
Obsérvese como el tóner es prácticamente una masa tupida y apenas podemos ver unos pequeños huecos que no se han cubierto. Aún así no llegamos a ver el papel. Por otro lado al ser un papel satinado (lleva una pequeña capa de estuco o almidón) las fibras no son visibles, al contrario que la muestra anterior realizada con fotocopidora analógica sobre papel normal.

Para estas transferencias se ha utilizado una impresora láser Ricoh. Una vez impresos los archivos en el soporte temporal, en esta ocasión, procedemos a manipular manualmente la imagen rasgando la superficie del papel. También utilizamos los fallos o acumulaciones de tóner para «estropear» el recuerdo que hay en cada imagen. Todas las imágenes fueron impresas a color ya que esto permitía agrandar el detalle y la calidad.

El soporte temporal es aquel en el cual se deposita el tóner por primera vez al pasar por una fotocopidora y cuya distribución sobre él conforma la imagen que deseamos transferir. Se ha dado en llamar "soporte temporal" debido a que es el primer receptor de imagen y es, asimismo, el pretexto que hace posible trasladar la imagen a otro soporte receptor que será el final o definitivo.²⁵

3.4.3. Tipos de transferencia

- por disolvente

La tecnología, los soportes y las técnicas son necesarios para generar una nueva poética; transferir, extender el significado o pasar algo de un lado a otro son los factores que mueven esta técnica. Los tipos de transferencia que

²⁴ TORTOSA, R. TESIS DOCTORAL p. 346-347.

²⁵ PASTOR, J.; ALCALÁ, J. R. Véase para más información *Procedimientos de Transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Ediciones Diputación de Pontevedra. p. 25-26.

existen son vía disolvente, por calor o bien por látex. En esta ocasión no se puede realizar de otra forma que por transmisión por calor/presión.

La imagen **transferida por disolvente químico** es una de las opciones más habituales, ya empleada en su momento, hacia 1954, por R. Rauschenberg. El medio de transferencia ha de ser un químico universal, agentes decapantes químicos, disolventes con agente nitrometano²⁶, acetona, tricloroetileno (TCE)²⁷, o bien cualquier disolvente universal para pinturas y lacas. Con este tipo de disolventes se puede transferir tanto impresiones realizadas con tóner como con tinta. El mayor inconveniente de esta clase de procedimientos es su alto carácter tóxico y dañino para la salud. Por ejemplo el uso continuado de TCE puede producir efectos al sistema nervioso, daño al hígado y al pulmón, latido anormal del corazón o un coma. Es cancerígeno siempre que se tome o respiren altos niveles.

Otro tipo de **transferencia por disolvente es la acrílica**. Este proceso es exclusivo para impresiones con tinta, así se pueden transferir imágenes a gran formato (mediante impresión con ploteres). A diferencia de otros procedimientos, existen muy pocos soportes para la transferencia por disolvente acrílico y su durabilidad en el tiempo es bastante limitada.

La **transferencia por vinilo o por látex**, es aquella en la que se aplica dicho material sobre la imagen impresa y se pega directamente sobre el soporte definitivo. Se trata de un procedimiento costoso y delicado que requiere un tiempo de secado del látex para poder frotarlo sobre la capa visible. Una vez realizado esto, se retira cuidadosamente el papel hasta que aparece el látex, una lámina transparente una vez secada, la cual deja ver el tóner y por tanto la imagen.

Entre los **soportes temporales para transferir con disolvente** encontramos el papel satinado y cuché (papel entre 80 y 100 gr.), y el papel normal de 80 gr. Siendo el satinado y cuché los que mejor transfieran todo el tóner ya que esta clase de papeles lleva una superficie lisa tratada con estuco y almidones mucho menos absorbente que el papel normal de 80 gr. El papel normal hace que el tóner se quede fijado en las fibras del papel dificultando así su consecuente depositado sobre el soporte definitivo. Para extraer mayor

²⁶ El *nitrometano* es un compuesto orgánico de fórmula química CH_3NO_2 . Es el nitrocompuesto o nitroderivado más simple. Similar en muchos aspectos al nitroetano, el nitrometano es un líquido ligeramente viscoso, altamente polar, utilizado como disolvente industrial.

²⁷ El tricloroetileno (TCE) es una sustancia química de síntesis que se presenta en forma de líquido incoloro, inflamable, de aroma y sabor dulce. Se usa principalmente como solvente para eliminar grasa de partes metálicas, aunque también es un ingrediente en adhesivos, líquidos para remover pintura y para corregir escritura a máquina y quitamanchas. es una sustancia sintética que no se produce de forma natural en el medio ambiente. Sin embargo, se ha encontrado en fuentes de aguas subterráneas y aguas superficiales como residuo acumulado de la actividad humana de su manufactura, uso y disposición.



16- Papel industrial Transfer recién transferida la imagen al soporte definitivo.

cantidad de tóner del papel normal se puede aplicar presión con un tórculo o aplicando con un trapo húmedo más disolvente sobre la parte posterior.

- **por calor**

El procedimiento **por calor** es el con el que mayor precisión se ha conseguido. Apto para impresoras de tóner y utilizando papeles especiales transfer (ideados para estas prácticas) o bien sobre papeles siliconados.

*Papel Siliconado: este tipo de papeles tienen la característica de que no dejan (por la silicona) que el tóner se incruste en el papel. El calor lo deberemos de aplicar en el soporte definitivo (este es el mismo que la temperatura de fijado del tóner que va de 50° a 80°, según modelos) Una vez caliente, la impresión se coloca boca abajo, con la imagen en contacto con el soporte definitivo, cuidando de que una vez colocada no se mueva. A continuación le aplicaremos presión con un rodillo de caucho o un trapo en todas las direcciones. Una vez retirado el papel dejaremos que el soporte definitivo se enfríe y el tóner quedará fijado a este.²⁸

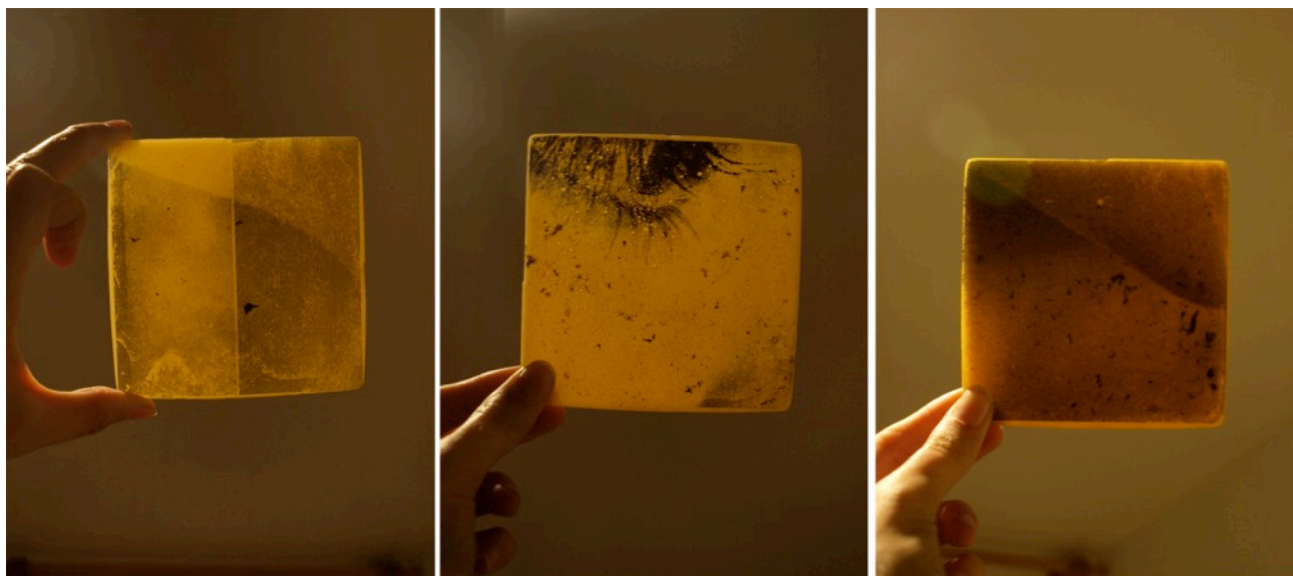
*Papeles industriales de transfer: La industria descubrió a principios de los noventa el potencial de negocio con las máquinas color láser y la posibilidad de poder utilizar un papel que fuese admitido por estas máquinas y que tuviese la característica de que la imagen se pudiese desprender y fijar con facilidad sobre otros soportes... todas las casas comerciales que se aventuraron en este negocio partieron de la idea del calor y la presión. Puesto que el tóner se fija por calor/presión esta era una de las premisas para poder llevar a buen término el proceso. La otra premisa era que el tóner no debía fijarse lo suficiente en el soporte temporal o de transfer, para por un lado que no se desprenda y se pueda llevar de un sitio con facilidad y por el otro que sea fácil desprenderse de este soporte.²⁹

Cambiamos de tema al hablar de **soportes temporales para transferencias por calor**, y existen los soportes de “papeles siliconados” y los ya nombrados anteriormente “papeles industriales de Transfer”.

La **transferencia por disolvente** es una de las más agresivas, tanto por el uso de productos químicos como por la infinidad de disolventes que se pueden emplear. Para este tipo de proceso es necesario humedecer el soporte temporal sobre el definitivo cuidadosamente con un trapo de algodón con tal de que no se mueva éste primero y poco a poco irá pegándose al definitivo

²⁸ TORTOSA, R. Véase más información en Tesis Doctoral *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, p. 349

²⁹ TORTOSA, R. Véase más información en Tesis Doctoral *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, p. 349



17- Mireia Ávila:
Primeros mosaicos de
10 x 10 cm.
Transferencia sobre
cera. 2013.

(momento en que el tóner se desprende del temporal). Para una transferencia más efectiva e uniforme, podemos utilizar un tórculo de grabado para hacer presión sobre toda la superficie.

Por otro lado, como ya hemos dicho **la transferencia por calor** se puede llevar a cabo con papeles industriales o siliconados. Es necesaria una plancha de calor que nos lleve a temperaturas entre 60° y 200° para ejercer la misma presión que el tórculo anterior. Hablamos de planchas tanto industriales como planchas domésticas para la ropa (solo aptas para transferencias de pequeño formato).

Los pasos a seguir en este procedimiento son similares solo que en vez de usar un disolvente se aplica un líquido específico sobre el soporte temporal y el definitivo de forma que al darle calor con la plancha, todo el residuo del papel industrial de transfer y el tóner se desprenden.

3.4.4. Transferencia sobre cera

En esta ocasión no se puede realizar de otra forma que por transmisión por calor/presión.

En la acción de transferir ocurren varios factores variables cuya modificación o variación supone resultados diferenciados en la imagen transferida, como son los soportes temporales, el proceso de disolución del tóner, el proceso de transferencia por calor/presión, los soportes receptores y los soportes receptores irregulares.

Esta fase del proceso consiste en registrar la imagen sobre la cera manipulada y derretida mediante un proceso de transmisión por calor. Para ello, necesitaremos las imágenes impresas anteriormente y se pone a derretir la cera partida en trozos (cuanto más pequeños, antes alcanza la fusión) en un recipiente al baño maría o un calentador térmico apto para ello. Se mezclan toda la composición y a una temperatura apta para su transmisión se vierte por toda la superficie de la cara impresa.



18- Mireia Ávila:
Transferencia sobre cera y
parafina por capas. 29,7 x
42cm, 2013.



19- Mireia Ávila: Fragilidad
de una pieza transferida
sobre cera. 2014.

Una vez dispersada por toda la superficie, sólo hay que dejar secar cuidadosamente hasta solidificarse todo el bloque contenido en el molde antes de retirarlo de éste. Cuanto más alto sea el grado de fusión de la composición (cera y/o parafina más otros) empleada, más tiempo tardará en enfriarse por completo. Este proceso puede tardar varias horas. No es aconsejable forzar el proceso de enfriamiento ya que su solidificación es progresiva desde los bordes hacia el centro, y más rápida en la cara que está en contacto con el aire.

Tras varias pruebas, comprobé que la mejor superficie sobre la que transferir era una tabla de madera.

En cuanto al material con el que se realiza la obra, se sigue una medición de dos partes de cera virgen o de abeja por una parte de parafina, o bien 70% de cera, 20% colofonia y un 10% de parafina aproximadamente. Mientras que las obras realizadas con una predominante cantidad de parafina guardan el 30% de colofonia en la composición.

20- Mireia Ávila:
Superficie de una
transferencia sobre cera.
2013.

Se emplea la parafina ya que es un material compuesto por sustancias ceras derivadas del petróleo que, dependiendo del mayor o menor grado de extracción de grasas que se les aplique en su proceso de fabricación, presentan distintas características como: cuanto más intensa es dicha extracción, más “seca” será la parafina resultante. Por tanto, su consistencia es más dura que las demás y su punto de fusión más alto. El alto grado de fusión beneficia que al aplicarse una alta temperatura de calor en el proceso, el tóner de la imagen se desprenda de su soporte temporal y se quede adherido a la parafina (y/o ceras y otros materiales) fundida. Otro aspecto importante es la propiedad de rápido enfriamiento que poseen, permitiendo así un proceso más rápido.



Mientras fundimos los materiales que conformaran el soporte definitivo, construimos u organizamos los moldes. Durante el proceso, he comprobado como reacción las piezas con moldes de madera, de metal y con cinta de carroceros. Así, finalmente la obra se decantó por los moldes de metal que dejaban unas superficies y bordes más pulidos y facilitaban la extracción de las mismas sin roturas.

21- Rubén Tortosa:
Estructura de imagen luz.
Impresión digital transferida
sobre látex. 60 x 150cm.
2007.



En un primer momento, y como se nos había explicado en la asignatura de Procesos Gráficos Digitales comencé a transferir sobre finas láminas de látex. El látex es un material acuoso fácil de diluir y una vez seco, se crea una lámina (de grosor variable) bastante moldeable y transparente. En la parte superior, se muestra un ejemplo de la obra de Rubén Tortosa. Los resultados de este proceso eran rápidos pero no cazaban correctamente con la narración que el soporte quería dar. Los conceptos aplicados al soporte como extensión del significado se entendían mucho mejor con las bases de las ceras.

4. OBRA

En todo momento la parte más procesual del trabajo artístico ha sido el objeto clave, por ello también es destacable la parte en la que se ha experimentado sobre los diferentes procesos, técnicas, y soportes que existen. El soporte que se ha utilizado para el trabajo está formado por unas cantidades previamente medidas de cera junto con otros materiales. Siendo éste, el material principal y con el que se ha trabajado durante todas las pruebas, aun así cabe mencionar que se ha experimentado con diferentes materiales, impresoras y soportes.

Técnicamente, surgieron problemas en cuanto a las impresoras, se tuvo que probar con diferentes modelos y marcas para al final conseguir la máxima calidad a la hora de transferir.

Identidad, memoria, recuerdo; Al margen de lo familiar engloba un proyecto fotográfico que se enmarca dentro del campo del transfer como ya hemos explicado, principalmente sobre ceras vírgenes y de abeja. El discurso aporta sentido y orden a las piezas del puzle que constituyen las obras.

Es una obra diáfana en la que la extensión del significado del soporte se relaciona con la idea de fragilidad, pureza y transparencia. La pieza proyecta en el espectador una idea personal y subjetiva.

La vida es luces y sombras que con el tiempo crean una nueva mirada más nítida o más borrosa, y es esta mirada la que invita a una reflexión sobre la propia identidad. Una misma imagen puede llevar a reflexiones dispares, pero cimentados en unos conceptos comunes tales como la memoria y el recuerdo.

Las perforaciones y alteraciones a modo de sutiles surcos inscritos en la materia simulan materias en formación, y para la obra son el reflejo de la propia fragilidad de un recuerdo, que según el cúmulo de éstas cala con mayor o menor nitidez en la memoria. Se propone una lectura bajorrelieves casi imperceptibles a distancia que hablan del momento congelado que se muestra en cada obra. Se simulan unos lugares donde nacen escenas únicas y evocadoras que llevan al espectador más allá de este universo percibiendo unas situaciones tanto reconocibles como propias.

A continuación se muestran las imágenes que constituyen la parte práctica de este trabajo.



22- Mireia Ávila: *Serie "Identidad"*, transferencia sobre cera. 30 x 24 cm, 2014.



23- Mireia Ávila: *Serie "En ese momento"*, transferencia sobre cera. 29 x 20 cm, 2014.

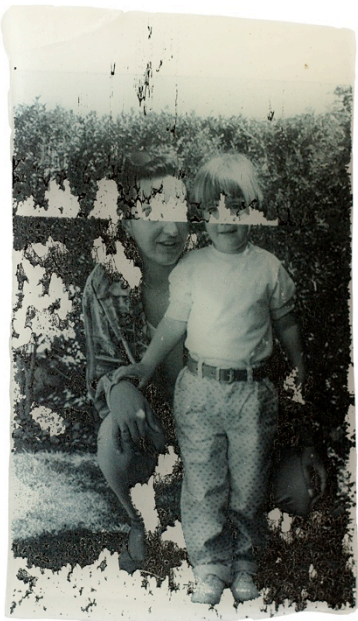


24- Mireia Ávila: *Serie "Saltos en el tiempo"*, Registro digital sobre cera/parafina. 17 x 12 cm, 2013.





25- Mireia Ávila: *Serie "Efímero"*. Registro digital sobre cera/parafina, medidas variables (12 x 17cm aprox), 2014.

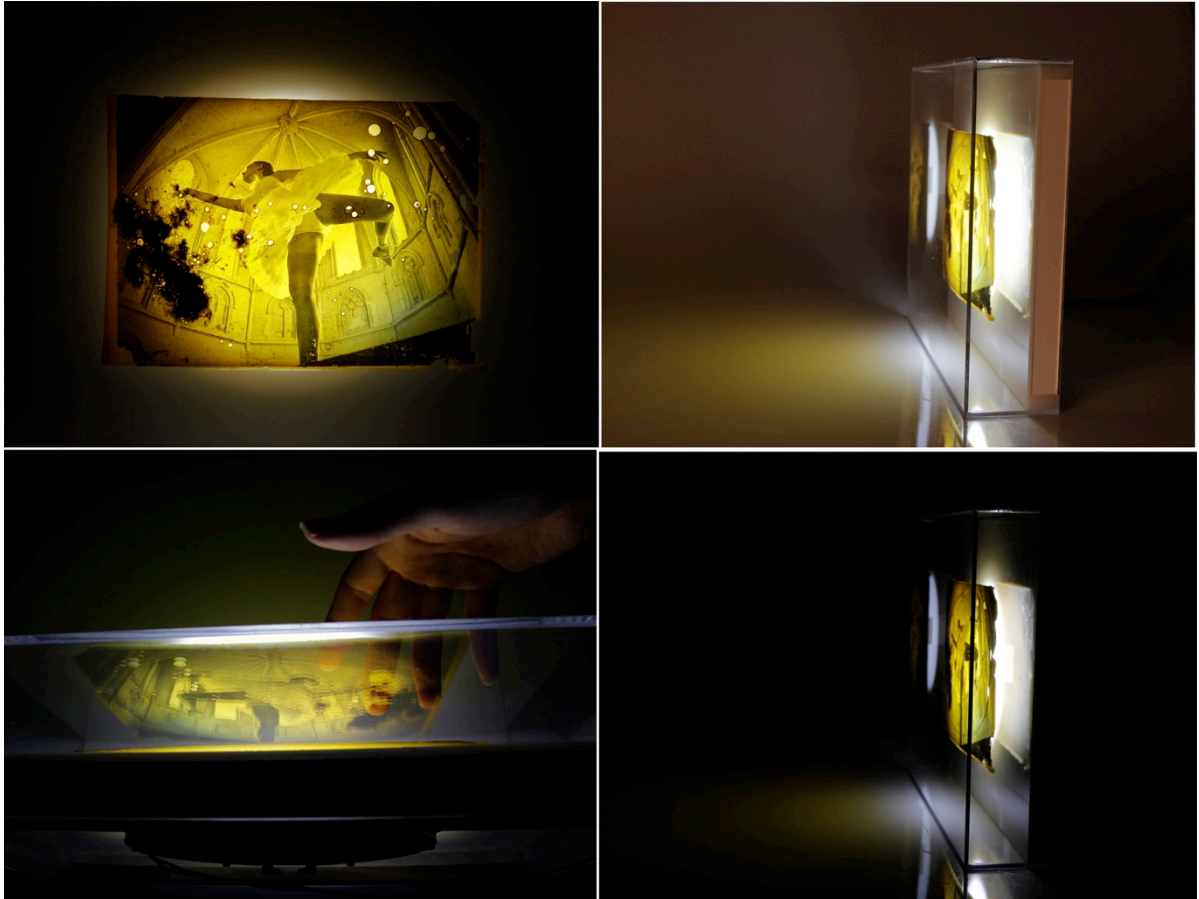




26- Mireia Ávila: *Al margen de lo familiar I*, transferencia sobre cera. 28 x 33 cm. 2013.



27- Mireia Ávila: *Al margen de lo familiar*,
transferencia sobre cera. 50 x 60 cm,
2014.



28- Mireia Ávila: *Ausencias*, transferencia sobre cera. 20 x 14 cm 2013.

5. CONCLUSIONES

Las soluciones formales de la obra hablan sobre distintos modos de percepción, además del lugar en el que surgen y suceden las imágenes. Los materiales, los soportes son transformados para dar un nuevo significado, una nueva mirada junto a unos fuertes valores tanto pictóricos o técnicos, como táctiles. Se ha pretendido crear una superficie o apariencia que va más allá de lo táctil, que atrae al espectador a ser vista con detenimiento.

Este trabajo se establece como punto de partida de nuevas experimentaciones e investigaciones. El trabajo va encaminado a continuar desarrollándose ya que el breve estudio de la técnica hasta el momento y sus resultados a lo largo del año muestran la multitud de opciones a la que se presta y esto es un aspecto tanto motivador como interesante para llevarlo a un campo más profesional.

Como opinión personal observo que estos procesos de transferencia, que aunque llevan años desarrollándose, siguen aportando, tanto en su apartado procesual como en los resultados plásticos, líneas de investigación innovadoras y sugerentes desde la hibridación de disciplinas, técnicas y procesos. Más allá de la mera incorporación de herramientas, se trata de la creación de nuevos conceptos, lenguajes y miradas.

En cuanto a limitaciones, tendríamos que mencionar en un primer término la parte técnica, las máquinas impresoras con las que se ha trabajado no han dado los mismos resultados a la hora de transferir. En el laboratorio de la universidad se imprimía todo desde una impresora Canon, pero no se transfería toda la información al soporte, solo las zonas donde abundaba el tóner. Por esto, se decidió probar con diferentes impresoras tales como Mimaki o Ricoh, siendo la marca Ricoh la que mejor reproducía sobre el soporte y con la que se estuvo trabajando.

El trabajo ha asentado en mí, como artista, unos conceptos de producción versus reproducción, mirada y proceso, capaces de ser interpretados en cualquier otra disciplina artística. La reproductibilidad que permite la técnica del transfer, va más allá de lo bidimensional, más allá de las bases del grabado o las placas fotopolímeras, es un recurso inédito que también se sirve de una matriz o estampa para crear una nueva huella. La diferencia entre estas técnicas reside en el significado que se le aporta al soporte donde surge la huella. Se habla de una extensión del significado, un nuevo significado o una nueva mirada. Hemos aprendido que la imagen digital puede abandonar la pantalla para fijarse espacialmente, se determina en un formato como materia, quedando asociada para siempre a su soporte.



29- Mireia Ávila: Prueba de transferencia sobre cera y parafina por capas. 14 x 20 cm, 2013.

30- Mireia Ávila: Prueba de transferencia sobre cera. 13 x 18 cm. 2013.

Se ha conseguido recorrer con extrañeza y delicadeza vivencias, preguntas y sensaciones que lejos de parecer congeladas o arrojadas por la nostalgia complaciente o el olvido perturbador, parecen increpar e irrumpir en la lectura habitual del espectador. Se establece de forma escrita y física el planteamiento de cuestiones como la relación entre el olvido y el recuerdo, y la comprensión y el extrañamiento. La imagen, que en su día se capturó por la luz, ahora pasa de nuevo a emitir luz.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, J. R. *La Gráfica Digital*. Madrid: Fundación Marcelo Botín, 1998.

ALCALÁ, J. R.; CANALES, F. J. *Copy Art; La Fotocopia como Soporte Expresivo*. Alicante: Ed. Diputación de Alicante, Col. PARAARTE, 1986.

ALCALÁ, J. R. (eds.), *Los Seminarios de Electrografía*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica, 1988.

ALCALÁ J. R.; PASTOR, J. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. Pontevedra: Ediciones de la Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1992.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos 1*. Madrid: Taurus, 1973.

BENJAMIN, W. *Autobiographische Schriften / Escritos autobiográficos*. Alianza Editorial. 1996.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Constelaciones – Revista de Teoría Crítica. Número 2. España: Sociedad Estudios de Teoría Crítica, 2009. ISSN: 2172-9506.

DERRIDA, J. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Ed. Paidós, 1989.

Doug Starn and Mike Starn. EEUU, Beacon. [consulta: 2014-05-15]. Disponible en: <<http://www.dmstarn.com>>

Exit Express. España, Madrid: ISSN 2254-2051

FMGB GUGGENHEUM BILBAO MUSEOA. *Museo Guggenheim Bilbao*. [consulta: 2014-04-06]. Disponible en: <<http://www.guggenheim-bilbao.es>>

FONTCUBERTA, J. La única verdad posible. En: *Photovisión*. 1989, num. 22.

FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, J. *La Cámara de Pandora. La fotografi@ después de la*

fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972.

FUNDACIÓN GONZALO TORRENTE BALLESTER. *Jesús Pastor* [catálogo], Bilbao: Ediciones del limón (Teresa Saiz Ocaña), 2014.

GUASCH, A. Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. En: *Materia*. Barcelona: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 2005, ISSN: 2182-9756.

HOCKNEY, D. *Así lo veo yo*. Madrid: Ed. Siruela, Col. La Biblioteca Azul, 1994.

HUYSEN, A. *Monument and Memory in a Postmodern Age*. Munich: Prestel, 1994.

IVAM, Darryl Pottorf. *Experimentos en consecuencia* [catálogo], Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, mayo de 2008.

MOHÓLY-NAGY, L. *La Nueva Visión*. Buenos Aires: Gustavo Gili, 1963.

MONLEÓN, M. *La experiencia de los límites*. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta. Col. Formas Plásticas. Valencia: Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim. 1999.

ÑIGUEZ CANALES, F. *Usos creativos del procedimiento electrográfico*. El Copy-Art. Técnicas. La técnica de transferencia en F. Rangel en tesis Doctoral Nuevas tecnologías de generación e impresión para reproducir y duplicar la imagen con fines expresivos. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1992.

PASTOR BRAVO, J. *Electrografía y Grabado*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.

Rubén Tortosa. España. Disponible en: <<http://www.rubentortosa.com>>

SPINOZA, B. *La belleza no es racional*. Carta LIV a Hugo Boxel. 1651.

TISEMAN, S.; PERKINS, D.; JAY, E. *Un aula para pensar. Aprender y enseñar en una cultura de pensamiento*. Argentina: 3a ed. Aique, 1998.

TORTOSA, R. *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.

WEIBEL, P. *Arte en la era electrónica*. Barcelona: Ediciones Claudia Giannetti, 1997.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1- PÁGINA 15. Christian Boltanski: *Reserva de los suizos muertos (La Reservé de Suisses Morts)*. Instalación con cajas de lata, fotografía a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas. 288 x 469 x 238 cm; 12,1 x 21,8 x 23,3 cm c.u. 1990.
- 2- PÁGINA 15. Christian Boltanski: *Conversation piece*. Instalación fotográfica con sistema eléctrico. 1991.
- 3- PÁGINA 16. Joan Fontcuberta: *MN 27: Vulpecula (NGC 6853) AR 19h 56,6 min. / D +22º 43'* (Serie Constelaciones). 1993.
- 4- PÁGINA 16. Joan Fontcuberta: *El coronel Istochnikov visita el orfanato de los héroes de la Revolución, en Minsk*, 63,5 x 75,5 cm. Barcelona, 1993.
- 5- PÁGINA 18. Robert Rauschenberg: *Canto XXVI Circle Eight, Bolgia B. The Evil Counselor*, serie *Dante's Inferno*. Transferencia por disolvente, acrílico sobre papel 1959.
- 6- PÁGINA 18. Robert Rauschenberg: *The Central Pit of Malebolge, the Giants*, serie *Dante's Inferno*, Transferencia por disolvente, acrílico sobre papel 1959.
- 7- PÁGINA 19. Jesús Pastor: *Autorretrato*. Electrografía. 15 x 27 cm. 1982.
- 8- PÁGINA 19. Jesús Pastor: *Autorretrato*. Electrografía. 150 x 96 cm. 1982.
- 9- PÁGINA 20. Mike Starn, Doug Starn: *Structure of Thought*, 2005.
- 10- PÁGINA 21. Paco Rangel: *Sin título*. Electrotransfer. 1990.
- 11- PÁGINA 21. Paco Rangel: *Inmortalidad II*. Electrotransfer. 1991.
- 12- PÁGINA 22. Rubén Tortosa: *Tras (MNCARS)*, Impresión digital transferida sobre óleo/barniz. 200 x 300 cm. 2011.
- 13- PÁGINA 22. Rubén Tortosa: *V (MNCARS)*, Impresión digital transferida sobre óleo/barniz. 112 x 82 cm. 2011.
- 14- PÁGINA 22. Rubén Tortosa: *Print of print Serie II*, Impresión digital transferida sobre poliuretano acrílico. 28 x 28 cm. 2013.
- 15- PÁGINA 23. Mau Monleón: *Viento Lateral* 165 x125 x4,5 cm, Transferencia con disolvente sobre escayola, 1993.
- 16- PÁGINA 27. Papel industrial Transfer recién transferida la imagen al soporte definitivo.
- 17- PÁGINA 28. Mireia Ávila: Primeros mosaicos de 10 x 10 cm. Transferencia sobre cera. 2013.
- 18- PÁGINA 29. Mireia Ávila: Transferencia sobre cera y parafina por capas. 29,7 x 42cm, 2013.
- 19- PÁGINA 29. Mireia Ávila: Fragilidad de una pieza transferida sobre cera. 2014.
- 20- PÁGINA 29. Mireia Ávila: Superficie de una transferencia sobre cera. 2013.
- 21- PÁGINA 30. Rubén Tortosa: *Estructura de imagen luz*. Impresión digital transferida sobre látex. 60 x 150cm. 2007.
- 22- PÁGINA 32. Mireia Ávila: *Serie "Identidad"*, transferencia sobre cera. 30 x 24 cm, 2014.
- 23- PÁGINA 32.- Mireia Ávila: *Serie "En ese momento"*, transferencia sobre cera. 29 x 20 cm, 2014.
- 24- PÁGINA 33. Mireia Ávila: *Serie "Allí estuvimos"*, Transferencias sobre cera/parafina. 17 x 12 cm, 2013.
- 25- PÁGINA 33. Mireia Ávila: *Serie "dentro del recuerdo"*. transferencias sobre cera/parafina, medidas variables (12 x 17cm aprox), 2013-2014.
- 26- PÁGINA 34. Mireia Ávila: *Al margen de lo familiar I*, transferencia sobre cera. 28 x 33 cm. 2013.
- 27- PÁGINA 35. Mireia Ávila: *Al margen de lo familiar*, transferencia sobre cera. 50 x 60 cm 2013 - 2014.
- 28- PÁGINA 36. Mireia Ávila: *Ausencias*, transferencia sobre cera. 20 x 14 cm 2013.
- 29- PÁGINA 39. Mireia Ávila: Prueba de transferencia sobre cera y parafina por capas. 14 x 20 cm, 2013.
- 30- PÁGINA 39. Mireia Ávila: Prueba de transferencia sobre cera. 13 x 18 cm. 2013.