



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

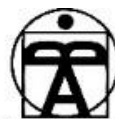
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Las imágenes que guardamos
Dibujos y pinturas. Diálogos sobre lo desconocido

Trabajo Final de Máster. Tipología 4

Presentado por Gràcia Martí Corts
Dirigido por Dr. Rosa Martínez-Artero

Valencia, septiembre de 2015



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Resumen y palabras clave

El proyecto *Las imágenes que guardamos* consta de tres series de dibujos y pinturas de pequeño formato que surgen de la observación y el análisis de las imágenes que hemos ido guardando en nuestro archivo visual titulado *Imaginari Personal*. Indagamos desde una mirada intuitiva y abstracta en dichas imágenes para aproximarnos a su *forma* y, su vez, a las relaciones que las han aunado en un mismo archivo: su ambigüedad y el concepto de *lo desconocido*.

A lo largo de este escrito trataremos las principales referencias, los casos de estudio y los conceptos que han sido determinantes para su comprensión. Profundizaremos en la “dialéctica” de las imágenes en nuestras series, su carácter construido y su poder evocador, centrándonos especialmente en los espacios vacíos y los retratos.

Imagen, Diálogo, *Lo desconocido*, Retrato, Construcción/Ficción, Espacio vacío

Resum i paraules clau

El projecte *Les imatges que guardem* consta de tres series de dibuixos i pintures de xicotet format que sorgeixen de l'observació i l'anàlisi de les imatges que hem estat guardant al nostre arxiu visual titulat *Imaginari Personal*. Indaguem des d'una mirada intuïtiva i abstracta en eixes imatges per tal d'aproximarnos a la seua *forma* i, al mateix temps, a les relacions que les han unit en un mateix arxiu: la seua ambigüïtat i el concepte d'*allò desconegut*.

Al llarg d'este escrit tractarem les principals referències, els casos d'estudi i els conceptes que han sigut determinants per a la seua comprensió. Profunditzarem en la "dialèctica" de les imatges en les nostres sèries, en el seu caràcter construït i el seu poder evocador, centrant-nos especialment en els espais buits i els retrats.

Imatge, Diàleg, *Allò desconegut*, Retrat, Construcció/Ficció, Espai buit

Abstract and key words

The project *The images we keep* consists in three series of small formatted drawings and paintings that arise from the observation and analysis of images that we've kept in our visual archive named *Imaginari Personal*. We dig into the pictures from an intuitive and abstract look in order to approach its form in the relationships that have brought them together in this archive: their ambiguity and the concept of *the unknown*.

Throughout this work we will discuss the main references, the study cases and the concepts which have been essential to its understanding. We will look in depth "the dialectics" of the images, their built-character and their evocative power, focusing especially on the empty spaces and the portraits.

Image, Dialogue, *The unknown*, Portrait, Built-character/Fiction, Empty space

Als meus pares

A Rosa M. Artero, por ayudarme a seguir creciendo

A Chema López, por sus consejos y su apoyo

Índice

I Introducción

II Preámbulo. *Imaginari Personal*

III Consideraciones sobre *Las imágenes que guardamos*. Casos de estudio, referencias y conceptos

1 La imagen inconclusa: entre el archivo institucional, el archivo doméstico y el *Imaginari Personal*. Dos casos de estudio

Special photographs: el archivo policial de Sídney como punto de partida.
Fragmentos de un documento perdido

L' iconographie Photographique de la Salpêtrière: registro, documento
y ficción

2 *Lo desconocido* de la imagen. Tres casos de estudio

Miradas e historias en torno a la ficción de lo real,
Chema López

La construcción de una imagen, la construcción de un rostro,
José Luís Guerin

Un diálogo sobre lo íntimo, lo extraño y la intuición en la pintura,
Nora Arias

IV Proyecto: *Las imágenes que guardamos*

1 Características y descripción del proceso

Imaginari Personal

Serie *Rostros desconocidos*. Un primer encuentro con el archivo institucional

Apuntes e ideas iniciales

Selección de fotografías del *Imaginari Personal*

Proceso compositivo y técnico

Serie Transitar la imagen

Apuntes e ideas iniciales

Selección de fotografías del *Imaginari Personal*

Proceso compositivo y técnico

Serie Diálogos sobre lo desconocido

Registro fotográfico del proceso compositivo y técnico. Fotografía, dibujo y pintura

Análisis formal y conceptual del diálogo V: *Danses d'anònims*

2 *Las imágenes que guardamos*. Piezas

Rostros desconocidos

Transitar la imagen

Diálogos sobre lo desconocido

V Conclusiones

VI Bibliografía

VII Índice de imágenes

I Introducció

El presente proyecto, *Las imágenes que guardamos*, es una investigación de carácter teórico-práctico desarrollada durante el curso académico 2014-2015. Pertenece a la tipología 4 según la normativa del Máster Oficial en Producción Artística ofertado por la Facultad de Belles Arts de Sant Carles (UPV).

Siempre hemos tenido un gran interés en la observación de imágenes ajenas y ambiguas, especialmente de retratos anónimos que en cierto modo nos desconciertan y nos interpelan. Durante los últimos años hemos estado guardándolas en un archivo visual al que llamamos *Imaginari Personal*. A partir de estas referencias de muy diversa procedencia, realizamos dibujos y pinturas tratando de encontrar el motivo de su elección y fascinación. Esta investigación proviene de nuestro Trabajo Final de Grado titulado *Del fotograma al lienzo. Espacios entreabiertos*¹. En dicho proyecto diseccionamos secuencias fílmicas y las trasladamos al lenguaje mudo de la pintura para establecer parámetros comunes entre estas dos artes. Los fotogramas extraídos de varios films mantenían ciertas similitudes formales: espacios prácticamente vacíos, la presencia de una sola mujer y una componente *voyeur* que nos remitía a la intriga acerca de *lo desconocido*. Este concepto, *lo desconocido*, es común a todas las imágenes guardadas, tanto a las propias como a las ajenas, y nos aproxima a un silencio en el que nos situamos como creadores de relatos pictóricos.

El proyecto, *Las imágenes que guardamos*, surge de forma intuitiva de la revisión y organización del *Imaginari Personal* cuyo nexo de unión es el retrato, el concepto de *lo desconocido* y la idea implícita de la ficción de la imagen en relación al tiempo y la memoria. *Lo desconocido* deviene forma en las imágenes ambiguas, inacabadas o ajenas que nos permiten preguntarnos, crear o construir historias y relaciones a partir de sus formas *vacías* de sentido. Nos proponemos, pues, rescatarlas e indagar en su origen, analizándolas y comparándolas desde la mudez del dibujo y la pintura. Entendemos el dibujo y la pintura como las formas de expresión presentes durante nuestra trayectoria artística y canalizadoras de nuestras ideas, búsquedas y deseos. Son maneras íntimas y silenciosas que requieren la contemplación, la espera y un diálogo constante entre las propias imágenes y el espectador. Este objetivo inicial se ha materializado en las tres series recogidas en esta memoria cuyo desarrollo ha combinado una metodología teórico-práctica estrechamente interconectada. La imagen ha sido origen de un pensamiento visual que no ha tomado forma hasta no haber sido observado desde la reflexión.

Hemos considerado adecuado estructurar esta memoria escrita en cuatro apartados principales: *Preámbulo*; *Consideraciones sobre Las imágenes que guardamos. Casos de estudio, referencias y conceptos*; *Proyecto: Las imágenes que guardamos*; y por último, *Conclusiones*. En el primer apartado, *Preámbulo*, mostramos parte de nuestro *Imaginari Personal*; se trata de una selección de las imágenes agrupadas en carpetas según el tema o asunto de reflexión que nos transmiten en conjunto. En el segundo apartado, *Consideraciones sobre Las imágenes que guardamos. Casos de estudio, referencias y conceptos*, se expone el desarrollo de las referencias, conceptos y estudios en los que nos hemos apoyado para explicarnos y explicar nuestro proyecto. Este se divide a su vez en dos apartados: *La imagen inconclusa: entre el archivo institucional, el archivo doméstico y el Imaginari Personal. Casos de estudio, y Lo desconocido de la imagen. Tres casos de estudio*.

¹ MARTÍ, Gràcia, *Del fotograma al lienzo. Espacios entreabiertos* [Trabajo Final de Grado], Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

El primero de ellos, *La imagen inconclusa: entre el archivo institucional, el archivo doméstico y el Imaginari Personal. Casos de estudio*, comienza con una breve explicación sobre la idea de archivo refiriéndonos a dos casos concretos: el archivo institucional y el álbum familiar. A continuación, nos aproximamos a las reflexiones de Aby Warburg y Walter Benjamin sobre el pensamiento configurado por la imagen y la importancia para este proyecto de sus respectivos montajes. Para terminar, hablamos mediante los ejemplos de algunos conocidos artistas contemporáneos de los diversos usos del archivo desde el arte. Para completar las ideas expuestas nos detenemos en dos casos de estudio importantes por el uso singular del archivo atendiendo a la construcción de la imagen. En el primer caso tratando la ausencia de información que completa el significado de una serie de fotografías, *Special photographs: el archivo policial de Sídney como punto de partida. Fragmentos de un documento perdido*, y en el otro caso estudiando el uso del dibujo como reinterpretación que potencia su construcción y ficción, *L'Iconographie Photographique de la Salpêtrière: registro, documento y ficción*. En el segundo apartado del contexto teórico titulado *Lo desconocido de la imagen. Tres casos de estudio*, nos centramos en el concepto que aúna las imágenes del *Imaginari Personal*, *lo desconocido*, explicándolo mediante claros ejemplos del más reciente arte en los que la fascinación por una imagen es el punto de partida para el trabajo artístico. Es el caso del pintor Chema López, el cineasta José Luís Guerín y la pintora Nora Arias.

En la segunda parte del proyecto se expone el desarrollo práctico. Dedicamos un apartado a las características y descripción del proceso del proyecto. Primero nos detenemos en el *Imaginari Personal* cuyo proceso es determinante para el desarrollo de las tres series: *Serie Rostros desconocidos. Un primer encuentro con el archivo institucional*, *Serie Transitar la imagen* y *Serie Diálogos sobre lo desconocido*. El análisis de las dos primeras series recoge *Apuntes e ideas iniciales*, *Selección de fotografías del Imaginari Personal* y el *Proceso compositivo y técnico*. La última serie titulada *Diálogos sobre lo desconocido* contiene el *Registro fotográfico del proceso compositivo y técnico. Fotografía, dibujo y pintura*, donde comparamos cuestiones formales y profundizamos en el aspecto constructivo de las obras mostrando el paso del lenguaje fotográfico al dibujo y la pintura; concluiremos con *Análisis formal y conceptual de la composición V: Danses d'anònims*, el último diálogo que culmina la serie. Recogemos en un segundo e importante apartado, *Las imágenes que guardamos. Piezas*, las fotografías de la obra realizada acompañadas de su pertinente descripción técnica.

Por fin, en el cuarto y último apartado de la memoria, enumeraremos las principales conclusiones profundizando en los objetivos propuestos, el proceso de trabajo y los resultados del proyecto práctico².

² A lo largo de este escrito veremos algunas palabras o frases en cursiva o entre comillas. El uso de la cursiva sirve para señalar conceptos o frases propias, mientras que la utilización de las comillas indica su apropiación de los libros consultados. En el segundo caso se especificará su procedencia en una nota a pie de página o en la bibliografía general.

**III Consideraciones sobre *Las imágenes que guardamos.*
Casos de estudio, referencias y conceptos**

1 La imagen inconclusa: entre el archivo institucional, el archivo doméstico y el *Imaginari Personal*. Dos casos de estudio

Las imágenes que componen nuestro archivo virtual, al que hemos llamado *Imaginari Personal*, proceden de archivos policiales y médicos, de nuestro álbum familiar, así como del ámbito audiovisual (fotogramas extraídos de films y videoclips). Otro grupo de imágenes también almacenadas en dicho archivo, pero que la mayoría no forman parte de este proyecto, son fotografías de pinturas, dibujos y esculturas. A lo largo del trabajo nos centraremos en la imagen fotográfica pudiendo extender su sentido a otro tipo de imágenes.

A veces, la información que no conocemos de las fotos que manejamos o la carga ideológica que las sustenta es incierta o está incompleta debido a múltiples causas que dependen de su contexto específico. Esto ocurre porque las fotografías, como apunta Philippe Dubois, “no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto [lo que muestra] y con su situación de enunciación [con el que mira]”³. Esto hace que este espacio impreciso que crea (o es) la fotografía y que acentuamos al volverlas a sacar de su entorno inicial, cobre un gran poder pudiendo inscribirla en determinados contextos y producir significados o relatos concretos.

El archivo, muy presente en las prácticas artísticas contemporáneas, es la manera en que muchas de las fotografías que utilizamos se han ido organizando y *archivando*. Este procura una recopilación, clasificación y ordenación de imágenes u objetos que recorre un trayecto del “objeto al soporte de la información”⁴. Su revisión o consulta remite al pasado, preservando la memoria desde un presente que actualiza su significado.

Uno de los casos a tratar es la especificidad de los archivos institucionales. Las fotografías que lo componen tienen su origen en razones y estudios antropológicos, y se sirven de la cámara fotográfica como una herramienta al servicio de la verdad que posibilita la obtención de una imagen supuestamente neutra, exacta y fiel a la realidad. Esto se evidencia en un método racional que determina la repetición de un patrón compositivo que remarca las diferencias de las personas fotografiadas para una mejor distinción e individualización; se trata del ejercicio de un poder de manipulación sobre la imagen que supone una creación de identidades. Siempre que nos aproximamos como espectadores a este tipo de fotografías nos sentimos anulados por su rigidez, frialdad y la construcción hermética de retratos que hace imposible que podamos comprenderlos fuera de su determinismo.

Por su parte, el álbum familiar, entendido como un archivo doméstico, también tiene un carácter construido que está relacionado con el acto teatral. Existe una intencionalidad por parte de los propios fotografiados, la familia, por presentarse ante el espectador o en el núcleo familiar de una determinada manera, cumpliendo una función o rol dentro de su entorno (“la mentira colectiva”⁵). Como ocurre en el archivo institucional, también en la esfera de lo doméstico elegimos qué queremos mostrar y cómo, y qué queremos ocultar, tanto individualmente como

³ VICENTE, Pedro, *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación de Huesca, La oficina, 2013, p. 13.

⁴ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011, p. 10.

⁵ VICENTE, Pedro, Op.Cit., p. 15.

siendo parte de la individualidad de la familia. Al mirar (*leer*) los álbumes ajenos en los que aparecen personas desconocidas, tendemos a crear esos nuevos significados proyectando nuestros recuerdos familiares.

Tanto el archivo institucional como el álbum familiar están provistos de intencionalidades y ficciones a las que el espectador se aproxima o las consume equiparándolas con las fotos contenidas en su memoria. Eso hace variar los grados de verosimilitud cuando estamos ante archivos ajenos. Estas dos vertientes archivísticas que manejamos, entre otro tipo de fotografías que recogemos de otro tipo de búsqueda, convergen en nuestro *Imaginari Personal* que analizamos y luego devendrá en composiciones en una misma pared de nuestro estudio, para finalmente construir las piezas de nuestro proyecto artístico (Fig.1).



Fig 1. Una de las primeras composiciones o diálogos realizados sobre la pared a partir de una selección de imágenes del *Imaginari Personal*.

El encuentro en un mismo espacio de *Las imágenes que guardamos*, procedía de las influencias y el estudio del montaje visual del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el montaje literario⁶ de Walter Benjamin, así como de su concepto de <<imagen dialéctica>>⁷.

⁶ GUASCH, Anna Maria, "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar", en *Passatges del S. XX Materia: Revista internacional d'Art* [En línea], Barcelona: Universitat de Barcelona, nº.5, 2005, p. 161. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>

⁷ DE LUELMO, José María, "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica" en *Escritura e imagen* [En línea], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 3, 2007, pp. 163-176. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110163A/29110>

Ambos conjugaban en sus trabajos el tiempo-espacio en relación a la memoria cultural y resultaron muy importantes en las reflexiones sobre el pensamiento configurado por la imagen.

Warburg propuso “maneras de pensar, sentir y concebir la realidad”⁸ a través de la puesta en común de las imágenes culturalmente establecidas que la componen, especialmente de la historia del arte, anteponiendo su *discontinuidad* y *heterogeneidad* a la linealidad del relato que conocemos. Esta puesta en relación de las imágenes agrupadas según su significado, construye relatos de acuerdo a su ubicación y a los significados individuales y generales que van sucediendo en cada reorganización de los paneles. Nos interesa la creación de diálogos por yuxtaposición de imágenes (formas) que son, como señala G. Didi-Huberman, como “una especie de autorretrato que ha estallado en mil pedazos”⁹, y cuya ambigüedad de sentido queda en un lugar secundario con respecto a la presencia misma de su convivencia relacional.



Fig 2. Visión general de algunos de los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Habría que nombrar aquí el *Atlas* de Gerhard Richter en el que en su condición de *work in progress* agrupa imágenes encontradas y propias, configurando paneles permutables y heterogéneos que relacionan las imágenes y sus respectivos temas.

⁸ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011, p. 25.

⁹ DIDI HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada, 2013, p. 428.

Las ideas de Warburg fluyen en el *Libro de los pasajes* del filósofo Walter Benjamin, quien sostenía que "(...) la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación"¹⁰, con lo cual mantenía que la historia requiere una mirada circular que envuelve el pasado, el presente y el futuro, y es lo que puso en práctica en sus montajes sirviéndose de la idea de una <<imagen dialéctica>>.

La historiadora y crítica de arte Anna Maria Guasch, habla sobre esta abertura hacia un espacio interpretativo del archivo:

"Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado"¹¹.

Debido a la complejidad y a la extensión de pensadores y artistas que han trabajado sobre estos casos, y después de haber centrado nuestra atención en aquellos de los que, *a priori*, hemos recibido una influencia más directa, a continuación mencionaremos algunas de las figuras artísticas más destacables en el trabajo que hemos desarrollado, considerando que dejamos al margen interesantes e importantes estudios que se alejan de nuestros propósitos.

Uno de los casos más importantes es el archivo fotográfico de August Sander, *Hombres del S.XX*, y su estilo antropológico. En él, clasificó y organizó retratos de individuos cuyas diferencias son remarcadas por la clase social o profesión de los personajes para ofrecer un conocimiento objetivo. La puesta en escena fotográfica heredada de la pintura de retrato, hace de este archivo un hito en la evolución de los lenguajes del arte en torno al uso de la repetición y variación propias del archivo.

Por otra parte, el fotógrafo alemán Thomas Ruff ha utilizado el archivo como forma de organizar sus series desde un punto de vista contemporáneo. Ruff reflexiona sobre el poder documental otorgado a la fotografía (y por extensión al archivo) entrecruzando en sus trabajos lo artificial y lo real de la imagen a través de su manipulación digital para hacer entrever su carácter construido. Es el caso de la serie *Retratos. Ojos azules* (1991) (Fig. 3) incluida en *Pötraits (Retratos)*, donde el fotógrafo rescata retratos de otras series manipulando sus ojos digitalmente hasta homogeneizarlos y hacer azules los que no lo eran; con ello cuestiona y hace reflexionar al espectador sobre la manipulación de la imagen y su poder de convicción.

¹⁰ BENJAMIN, Walter, "Fragmentos sueltos", en: *Tesis Sobre la historia y otros fragmentos* (Traducción y edición de Bolívar Echevarría) México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p.58.

¹¹ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Op.cit., p. 5.



Fig 3. Thomas Ruff, *Blue Eyes M.V.-B.E.; Blue Eyes M.B.-B.E.; Blue Eyes L.C.-B.E.; Blue Eyes C.F.-B.E.*, 1991. C-type Print.

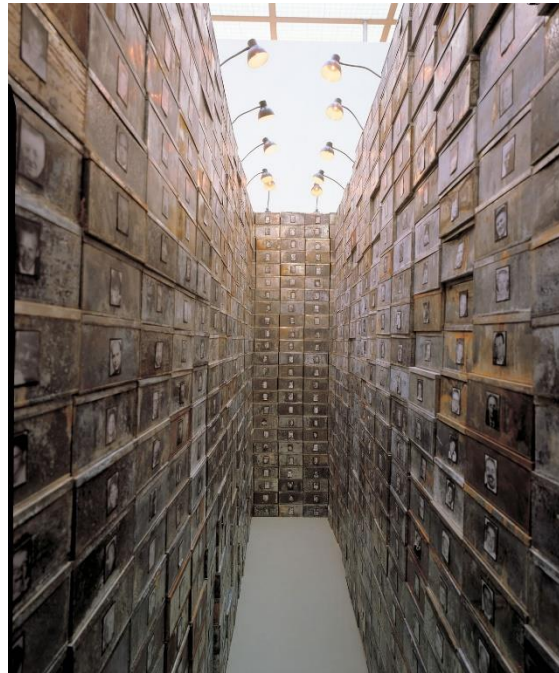


Fig 4. Christian Boltanski, *Reserve desde suisses morts*, 1991. Instalación. Fotografías a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas.

Hemos de destacar el trabajo vinculado con la memoria y el olvido del artista francés Christian Boltanski (Fig. 4). Boltanski reconstruye la memoria individual y colectiva con un delicado trabajo de recopilación y almacenamiento de fotografías y objetos de personas desconocidas que, descontextualizados, remiten al pasado recuperando las memorias de los ausentes.

Podemos hablar en torno al álbum familiar y a la memoria sobre dos trabajos de las artistas catalanas Lúa Coderch y Lola Lasurt, *Recopilar les fotografies sense memòria d'un arxiu familiar* (Fig. 5) y *Amnèsies* (Figs. 6-8), respectivamente. En ambas obras se trabaja desde la esfera del arte sobre la idea nostálgica y extraña de los álbumes familiares y la necesidad de una historia que los acompañe¹².

Las fotografías que la artista Lúa Coderch reúne en una misma pared son extraídas de sus álbumes familiares. Su alusión a estas imágenes se debe a la pérdida de la información que relata sus historias y le da un valor dentro del contexto del álbum. Coderch acerca al espectador en sus exposiciones a la misma sensación de nostalgia y extrañamiento que ella siente al contemplar unos fragmentos fotográficos carentes de identidad. Asimismo, la artista pretende reflexionar sobre la transmisión del relato familiar.

¹² LAUDO, Alexandra, "Olvidos analógicos, memorias digitales, archivos imposibles" en VICENTE, Pedro (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación de Huesca, La oficina, 2013, p.138.



Fig 5. Lúa Coderch, *Recopilar les imatges sense memòria del àlbum familiar*, 2009-2012.

En una parte del proyecto que conforma *Amnèsies* (Figs. 6-8), Lola Lasurt recupera fragmentos de las fotografías de los álbumes familiares de sus padres para reinterpretarlas y transformarlas mediante la pintura al óleo. De este modo, recupera un relato que le es ajeno, pero a la vez cercano, aproximándose así a la juventud de sus padres y otorgándole a las fotografías una mirada nueva que se sitúa en el espacio de la discontinuidad de los recuerdos.



Fig 6. Lola Lasurt, de la serie *Amnèsies* (detalle), 2012. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm.

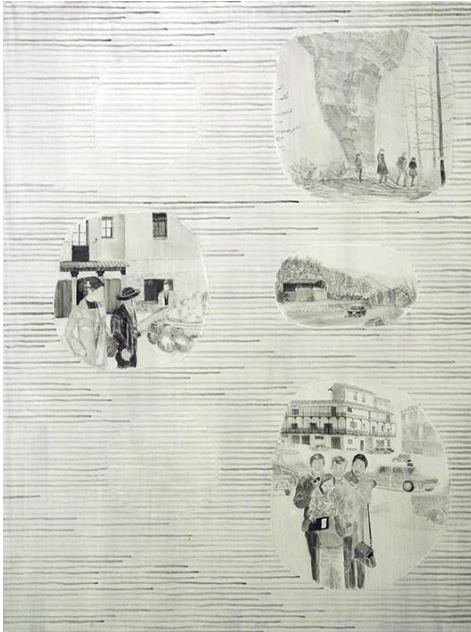


Fig 7. Lola Lasurt, de la serie *Amnèsies*, 2012. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm.



Fig 8. Lola Lasurt, de la serie *Amnèsies*, 2012. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm.

Por otra parte, Hans-Peter Feldmann y Annette Messager se acercan a una línea de trabajo que yuxtapone álbumes familiares y otro tipo de imágenes, dos referencias más cercanas al proyecto que presentamos.

Hans-Peter Feldmann, siguiendo los planteamientos de Walter Benjamin, y los de su propia intuición, pone en relación imágenes cotidianas, muchas de ellas fotos encontradas, que narran pequeñas historias con matices de ficción que invitan a la interpretación.

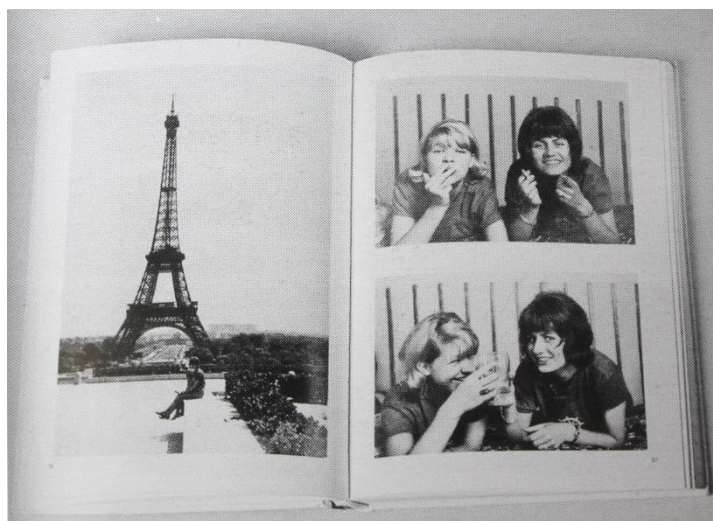


Fig 9. Hans-Peter Feldmann, *Porträt. 50 Jahre einer Frau*, 1994.

De Annette Messenger nos atrae especialmente la acumulación de álbumes, escritos y fotografías y su forma de montaje en vitrina (Fig.10). Con una gran similitud con el conocido trabajo de la fotógrafa neoyorkina Cindy Sherman, Messenger trata de reflexionar sobre el rol de la mujer en las sociedades. Para ello contrapone imágenes ajenas a retratos de sí misma y dibujos propios, manteniendo así los principios inherentes en la idea de archivo: la destrucción, la muerte y la conservación de la memoria.

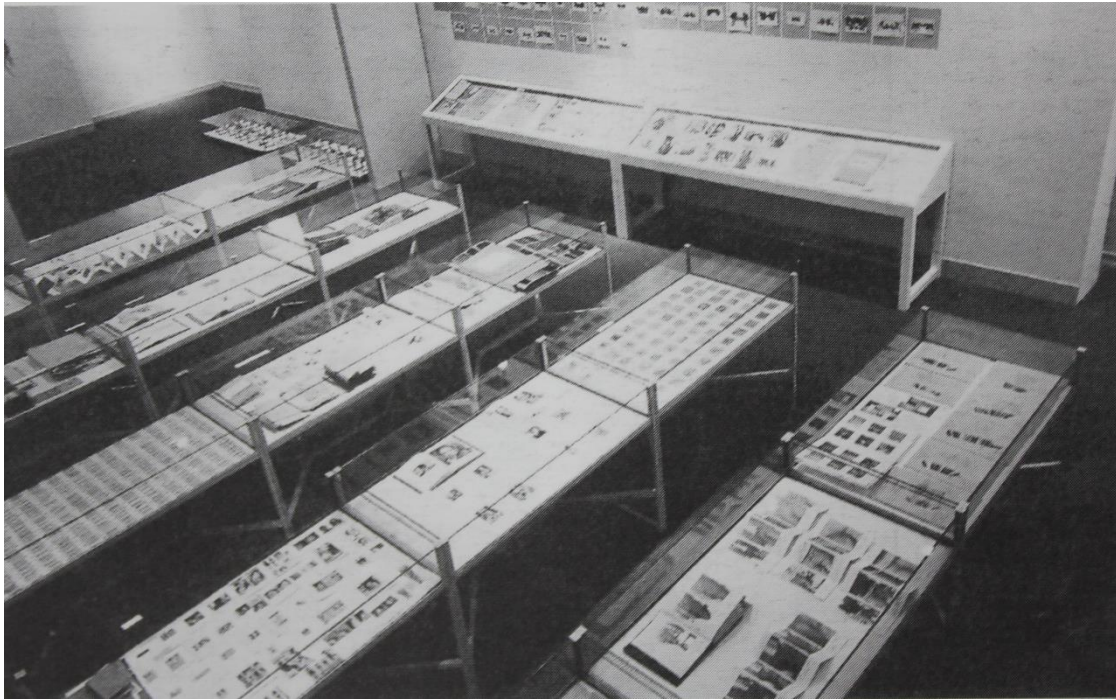


Fig 10. Annette Message, cuadernos de notas y álbumes.

Hemos comprobado que el punto que tienen en común los trabajos mencionados es la idea de “memorándum” que introduce Anna María Guasch en *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, señalando que es lo que define el archivo y lo diferencia de otras prácticas de almacenamiento¹³. La fotografía ha adquirido un papel tan importante dentro del contexto archivístico que no puede discernirse del recorrido de la historia, de su amarre al pasado ni de su vinculación con el presente y el futuro, y por ello es esencial en el nombramiento del archivo.

¹³ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Op.Cit., p. 13.

Special photographs: el archivo policial de Sídney como punto de partida.
Fragmentos de un documento perdido

Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía

Susan Sontag



Fig 11. *Criminal record* (1914) perteneciente al archivo policial de Sídney. Primera fotografía de referencia.

Special photographs son una serie de retratos fotográficos policiales (*mugshots*) de gran calidad técnica realizados por policías especializados alrededor de 1912 y 1948 en la región australiana de Nueva Gales del Sur. Los negativos de esta colección de 2.500 retratos, junto con otros negativos que muestran los escenarios de diversos crímenes, accidentes y otro tipo de retratos (un total de 130.000 negativos), fueron recuperados a finales del S. XX por *Historic Houses Trust* de una bodega inundada de la ciudad donde habían permanecido olvidados durante décadas¹⁴.

¹⁴ *City of shadows. Sydney police photographs* y *Crooks like us*, han sido dos libros fundamentales de apoyo para descubrir el origen de estas fotografías. Peter Doyle (1941), escritor de ambos libros y doctor en comunicación, inició en 2003 una extraordinaria investigación que duró cerca de tres años para recopilar información sobre el archivo policial de Sídney y publicar dos libros que iluminarían y reconstruirían la vida en aquella ciudad durante la primera mitad del S. XX. Actualmente, y después de la última exposición realizada a propósito del descubrimiento de estas fotografías (2014), siguen obteniendo más datos sobre los fotografiados y los lugares de los delitos gracias a las aportaciones de los ciudadanos y visitantes.

Debido a este suceso, se conservan pocos documentos que aporten algún tipo de información (verídica o no) que nos sirva para comprender cuales fueron las claves que marcaron el comienzo de un archivo tan singular y que sirvió supuestamente para clasificar y controlar a un grupo de individuos a partir de cuyos retratos tratamos ahora de reconstruir un pasado impreciso. Esta incertidumbre provoca el encuentro de una hendidura o un margen de interpretación que nos aleja de los habituales procedimientos llevados a cabo en la fotografía judicial en la segunda mitad del S. XIX y sus fines documentarios, de conocimiento y dominio.

A continuación realizaremos un análisis personal de las fotografías del archivo de Sídney agrupadas previamente en la carpeta *Fragmentos de un documento perdido y ficciones del Imaginario Personal*, haciendo especial hincapié en sus particularidades y su proximidad formal con *Las imágenes que guardamos*.

Los retratos de Sídney se dividen en dos grupos. El primero está formado por las fotografías que se aproximan formalmente al sistema racional de identificación del *Bertillonage*: se trata de las fotos tomadas en las celdas del reformatorio de mujeres de Long Bay¹⁵, y otras que nos sitúan en la estación de policía del suburbio de Newtown, Darlinghurst o en la comisaría del norte de Sídney.

Una cantidad menor de fotografías que tienen lugar en *Central Police Station* o alrededores forman *Special photographs*, colección nombrada al inicio de este apartado. Hemos centrado nuestro análisis en este último grupo de fotos y en los retratos de Long Bay, los cuales anticipan y potencian la fascinación absoluta por este archivo y atañen al concepto de *lo desconocido*.



Fig 12. *Criminal record* (1927) perteneciente al archivo policial de Sídney.

¹⁵ En DOYLE, Peter; WILLIAMS, Caleb, *City of shadows. Sydney police photographs 1912-1948*, Sydney: Historic houses trust, 2013, las fotografías del reformatorio de Long Bay son señaladas como *Criminal records*.

Situamos los retratos del reformatorio de Long Bay entre la ambigüedad y extrañamiento del grupo *Special photographs* y de los convencionales *mugshots* tomados en las comisarías. Podemos encontrar referencias directas al procedimiento canónico de Alphonse Bertillon: rostro de frente, de perfil y en algunos casos una fotografía de cuerpo entero, con o sin sombrero; una iluminación equitativa del rostro y la inscripción numérica que identifica al detenido o detenida en la parte superior de la toma. Sin embargo, cuando empezamos a observar y analizar más detenidamente la imagen, cuando *la transitamos*, notamos gestos llamativos y atípicos.

Podemos contemplar la composición que surge de la unión de dos telas, los rayos de luz que tímida o bruscamente iluminan las paredes del espacio que ocupa el detenido o, simplemente, los elementos orgánicos de las paredes. En algunos casos los cortinajes y los paneles (Fig. 13) limitan u ocultan la habitación contigua a la sala fotográfica, y su deterioro (posiblemente por el envejecimiento de los negativos) nos recuerda a los primeros daguerrotipos casi atmosféricos, fantasmagóricos o velados. Otras fotografías focalizan su atención en el rostro y vuelven a enmarcarlo con la presencia de divisiones o planos que nos recuerdan a las franjas negras que se crean en los soportes de reproducción audiovisuales.

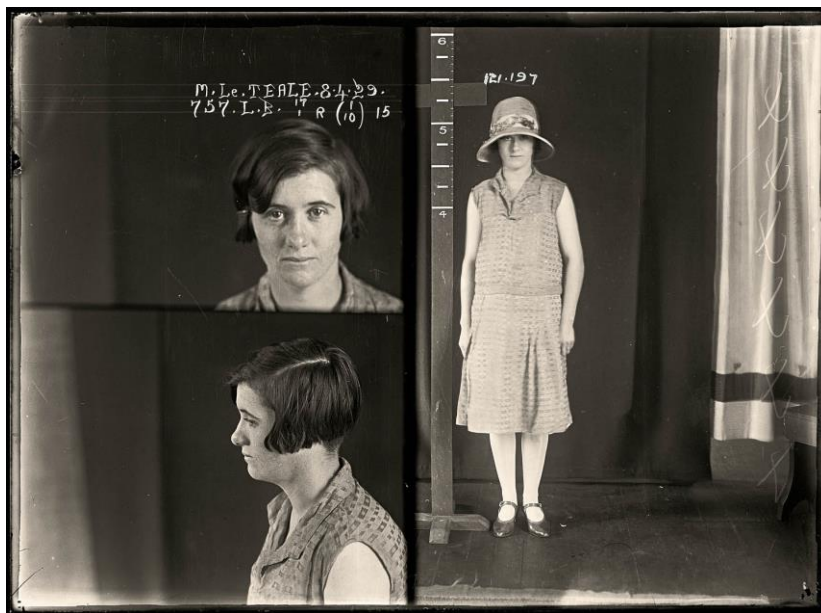


Fig. 13 *Criminal record* (1929) perteneciente al archivo policial de Sídney.

Se trata de composiciones muy sencillas que se van repitiendo en un mismo espacio pero con pequeñas variaciones. Se incorporan nuevos elementos que renuevan la imagen y le dan un carácter singular; elementos como muebles ubicados en los límites del formato de la imagen o alfombras en los retratos de cuerpo entero. Todo ello nos hace pensar en la preparación y el montaje que requerían este tipo de fotos situadas a medio camino entre lo azaroso (debido a los largos tiempos de pose) y lo controlado propio de los *mugshots*.

Estos desvíos son también perceptibles en sus rostros; rostros con expresiones tristes, melancólicas y de sufrimiento, pero también de sonrisas esbozadas y gestos extraños, voluntarios o ficticios, algo inexplicable en otros muchos archivos policiales coetáneos al de Sídney; tal vez son indicios de la apertura de las exigencias de control y de la propia voluntad de los detenidos por querer mostrarse así ante el público, pues debemos recordar que se trata de un conjunto de fotografías que circulaban de comisaría en comisaría y aparecían en los periódicos de las ciudades.

Para asegurarnos de la singularidad del archivo policial de Sídney, hemos estado agrupando en una carpeta del *Imaginari Personal* titulada *Mugshots* otras fotografías de archivos policiales de otras ciudades o épocas. Podemos señalar el archivo de la ciudad estadounidense de Grand Rapids (Fig. 14) o los *mugshots* realizados hacia 1930 en New Castle (Fig. 17); observamos repeticiones de un mismo patrón compositivo que analiza exhaustivamente los rasgos individuales de los detenidos y las detenidas sobre fondos neutros y planos. Los retratos de North Shields, un poco más próximos, destacan por la utilización de pizarras que, sujetadas por los propios detenidos, nos dan los detalles pertinentes para su identificación mientras nos observan con miradas desafiantes y distantes.

“Se acumula un enorme y repetitivo archivo de imágenes en el que las más insignificantes desviaciones deben ser anotadas, clasificadas y archivadas. El formato apenas varía. Hay cuerpos y espacios. Los cuerpos –trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas- son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos. Cada dispositivo es el trazo de un poder sin palabras, duplicado en innumerables imágenes (...)”¹⁶

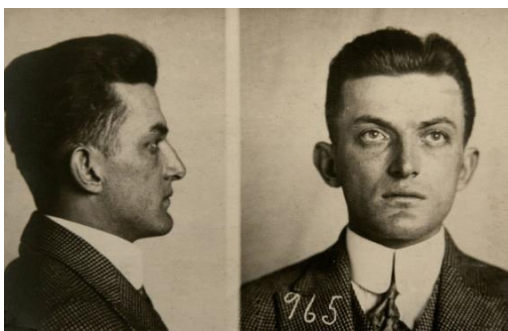


Fig 14. *Mugshot* (1914) perteneciente al archivo policial de Grand Rapids.



Fig 15. *Mugshot* (año desconocido) perteneciente al Museo policial de Nueva York.

¹⁶ TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 86.



Fig 16. *Mugshot* (1912) perteneciente al archivo policial del Estado de Virginia.



Fig. 17 *Mugshot* (1905) perteneciente a Tyne & Wear Archives and Museums.

Se puede decir que, aun habiendo ligeras variaciones lumínicas o compositivas, las reglas con las que la fotografía concluye la segunda mitad del S. XIX son palpables en los últimos retratos mostrados. Es evidente el armazón ideológico que envuelve los retratos, el control y la sumisión de los detenidos fijados en un espacio inerte que anula al individuo para ver cuerpos como realidades *desviadas* y ser reconocidos *by sight*. Como han desarrollado John Tagg y Allan Sekula en sus tesis *foucaultianas*¹⁷, desde instituciones médicas y judiciales se codificó y limitó la funcionalidad de la cámara (“tecnología de poder”¹⁸) a sus propias necesidades potenciando el crecimiento de las herramientas de vigilancia y la clasificación de la sociedad, tomando el archivo como herramienta para hacer visibles y fijar en la memoria esas diferencias. Las formas del archivo se acomodan a unas intenciones concretas y predeterminadas, acumulando así identidades que se deshacen en un conjunto que es fijado por una etiqueta.

Después del primer análisis de los *Criminal Records* y comprobar sus *desvíos*, nos centramos en *Special Photographs*, la otra colección de fotografías del archivo policial de Sídney mucho más específica y potente que empezamos a incluir también en la carpeta del *Imaginari Personal* titulada *Fragmentos de un documento perdido y ficciones*.

¹⁷ TAGG, John, Op.Cit. y SEKULA, Allan, “The body and the archive” en *October* [En línea], Massachusetts: The MIT Press, nº 39, 1986, pp. 3-64. Disponible en <https://docs.google.com/file/d/0B0mxn7BUlcSUamJMaE9aM2xTVXE3bndIUXhYSIFpdw/edit?pli=1>.

¹⁸ NAVARRETE, Carmen, “Transitar entre límites” en *Actas del Congreso Post-vigilancia y control de las subjetividades*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p.18. Disponible en <https://riunet.upv.es/handle/10251/34548>.

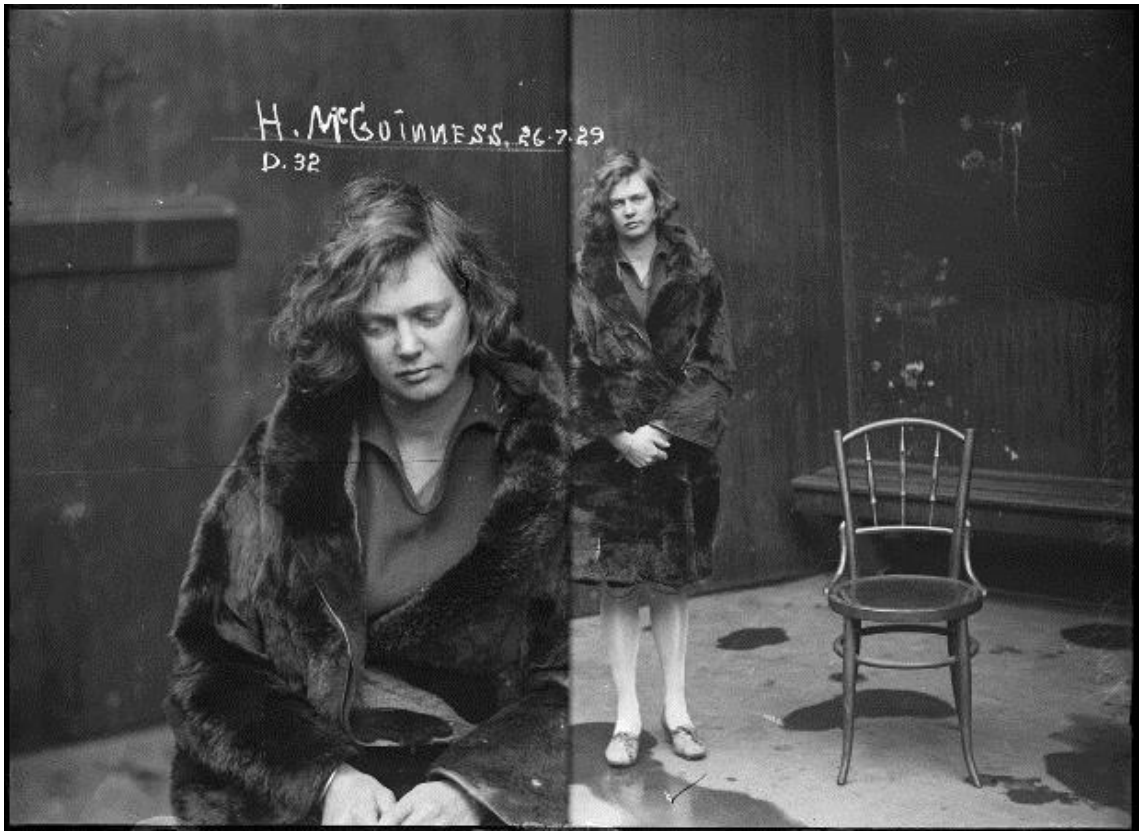


Fig. 18 *Special photograph* (1929) perteneciente al archivo policial de Sídney.

Según hemos podido extraer de los libros que tratan este archivo, los fotografiados de *Special photographs* no estaban posando para una fotografía oficial o *mugshot*, ni todos ellos eran detenidos. Algunos eran acompañantes, sospechosos o “men and women recently plucked from the street, often still animated by the dramas surrounding their apprehension”¹⁹. Muchos de ellos están ligeramente inclinados o cabizbajos con la mirada clavada en el suelo. Llevan prendas como sombreros o velos que ocultan parcialmente sus rostros. De forma individual o en grupo, rehúyen el inquisitorio disparo de la cámara para mantenerse absortos en sus pensamientos (fig. 18); de pie junto a las sillas, con gruesos abrigos de pieles, siempre con una composición muy cuidada y un espacio prácticamente vacío. Las fotografías solían hacerse en los patios comunes, pudiendo observar bancos, taburetes y sillas en un mismo espacio. Encontramos pequeños lavabos al fondo, el suelo cubierto de manchas u otros elementos y el reflejo de los barrotes de las celdas sobre las paredes. Cada pose y cada mirada es una apertura a unas vivencias o experiencias que liberan los retratos del método racional de la fotografía judicial, y a la vez nos aproximan a un archivo borroso de personajes desconocidos y misteriosamente cercanos, casi como un álbum familiar.

¹⁹ DOYLE, Peter, “The “special photographs””, en *City of shadows. Inner-city crime & Mayhem. 1912-1948* [En línea], Sídney: Sydney living Museums, 2014. Disponible en <http://blogs.hht.net.au/cityofshadows/>.



Fig. 19 *Special photograph* (1920) perteneciente al archivo policial de Sídney.

El archivo policial de Sídney es, por tanto, una forma de registrar inacabada, incompleta, con unos objetivos indefinidos que nos muestran los personajes de una época, solos o en grupo en espacios prácticamente vacíos. Se trata de fotografías muy delicadas, incluso íntimas que han marcado el camino hacia la selección de las imágenes propias guardadas y que finalmente han construido una parte importante de nuestro *Imaginari Personal*.

***L'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*: registro, documento y ficción**

Este segundo caso a tratar es estudiado por G. Didi-Huberman en *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*²⁰. Tal y como apunta el filósofo, la fotografía psiquiátrica “se constituyó (...) en la misma esfera que la fotografía judicial”²¹ consignando en ambos casos una ficha descriptiva a cada detenido o interna para su clasificación.

A diferencia del archivo policial de Sídney, donde la pérdida del documento escrito abre los significados de la imagen, en la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* se vislumbra la invención de una enfermedad (la histeria) que le otorga validez y un valor documentario al conjunto de las fascinantes y sugerentes imágenes que la componen. Nos interesa la ficción y la evidencia de manipulación de la imagen que culmina con el paso de la fotografía al dibujo; la obra gráfica intensifica su carácter elaborado y su potencia expresiva.

Las fotografías de las internas, con un gran carácter pictórico y un fuerte dramatismo, son el resultado de un proceso de preparación que podemos comprobar en los espacios, los ropajes y los experimentos médicos. En el caso del grupo de fotografías *Attitudes Passionnelles* (Figs. 20-21), es la cama desecha y una pequeña barandilla las que se apoderan de la composición para contemplar las actitudes de Augustine, este fragmento servirá de referente para una obra de la serie *Transitar la imagen*.

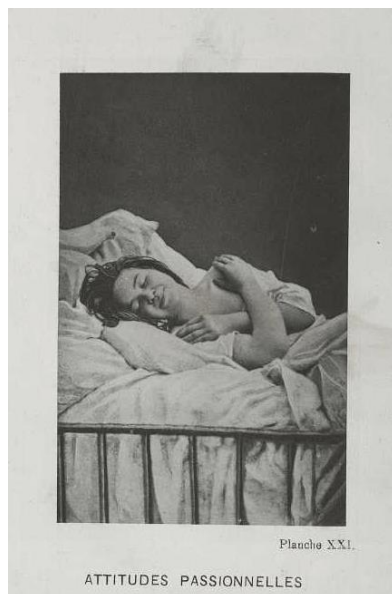


Fig 20. Lámina fotográfica (1876) perteneciente a *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*.



Fig 21. Lámina fotográfica (1878) perteneciente a *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, George, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra, 2007.

²¹ *Ibidem*, p.75.

Esta teatralización también la apreciamos en algunas de las fotografías realizadas por el método fotocronográfico²², el cual sirve para registrar las diferentes posturas de una interna en un período de tiempo limitado. Las composiciones se repiten *creando* un movimiento ilusorio que es interrumpido por los “tiempos idos”²³ entre las fotos.

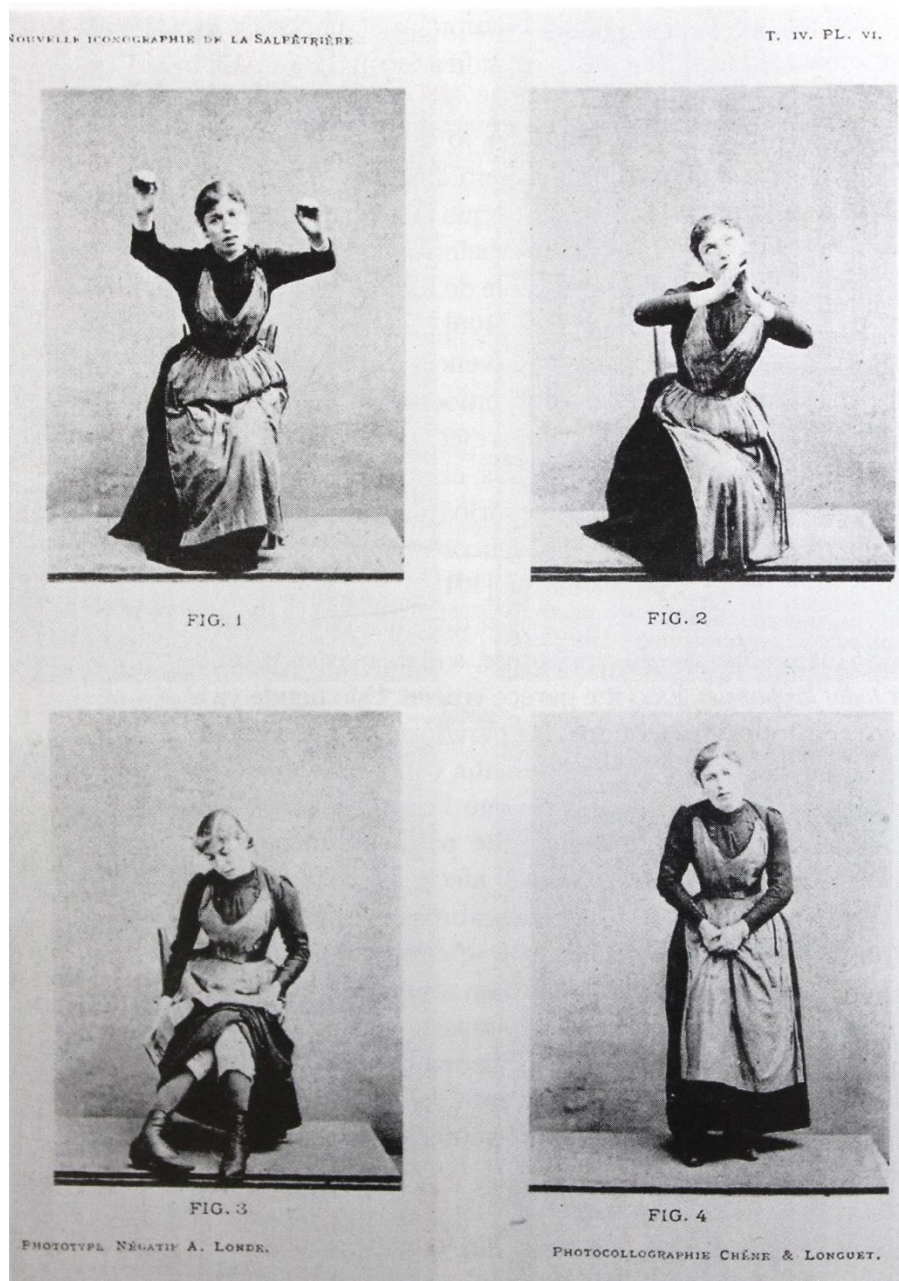


Fig 22. Lámina fotográfica (1891) perteneciente a *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

²² La cronofotografía ya fue objeto de interés en nuestro Trabajo Final de Grado por remitirnos al cine y al tiempo fugado entre las imágenes.

²³ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: DEBOLSILLO, 2010.

Podemos ver posiciones extrañas, forzadas o raquílicas (Fig.22), mientras que en otras fotografías encontramos pequeños gestos o miradas que nos recuerdan a los gestos propios de la etapa infantil (Figs. 23-24). Esta cercanía de las pequeñas variaciones nos produce sensaciones próximas a las que encontramos en los álbumes familiares.



Fig 23. Fotografía perteneciente a *L'íconographie photographique de la Salpêtrière*.



Fig 24. Fotografía perteneciente a *L'íconographie photographique de la Salpêtrière*.

Como sabemos por los archivos estudiados, las propias internas eran cómplices de aquel teatro que tuvo lugar en el Hospital; se las provocaba para actuar, posar o mirar de una determinada manera, siendo a la vez objeto de una violencia. Esta relación entre la interna o enferma y el médico, evoca ese otro enfrentamiento o cara a cara que tiene lugar entre el pintor y el retratado -quien asume el papel de actor recreando una situación que va a ser registrada-.

En la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* vemos que el dibujo cobra una gran importancia. La fotografía sirve en algunos casos como una huella o registro para ser reinterpretada desde el medio gráfico. La manufactura del dibujo dejaba constancia documental del estudio psicológico de las internas a partir de las fotografías de toma directa, lo que permitía añadir mayor intensidad dramática a la imagen, proyectando intereses ideológicos que se sobrepresionaban sobre la fotografía testimonial. Se eliminaban partes de la escena que no se querían mostrar, se contrastaban los gestos del rostro y por tanto se modificaba el grado de verosimilitud.



Fig 25. Grabado perteneciente a *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

Si ya veíamos que en el caso de la fotografía judicial había un vacío en la fotografía, el archivo clínico de la Salpêtrière es la culminación de la obra de arte como artificio, la imagen revestida por el poder, de ahí que nos resultara enigmática la observación de las fotografías de las internas, especialmente sus rostros, y que encontrásemos afinidades con otras imágenes más desinteresadas, como es el caso del álbum familiar. La fuerza emocional del archivo nos alentó a observar las poses en movimiento de las figuras femeninas, conectando, más allá de patologías, juego y danza a través de la belleza del instante fotográfico, siendo este el inicio de una nueva carpeta del *Imaginari Personal* y posteriormente tema de las series del proyecto.

2 Lo desconocido de la imagen. Tres casos de estudio

En el desarrollo de este proyecto nos ha interesado ahondar en la obra de algunos artistas contemporáneos cuyo discurso tiene similitudes con el nuestro. Para no caer en descripciones ambiguas o no pertinentes, nos hemos centrado especialmente en aquellos que tanto conceptual como formalmente se ven reflejados en el análisis anteriormente realizado y tienen un peso importante en nuestra producción artística. Otros artistas también significativos pero cuya influencia sobre nuestro trabajo ha sido esencialmente formal, han sido incluidos en el *Preámbulo* o serán mencionados en los capítulos dedicados a la descripción de nuestras piezas.

Hemos agrupado en este apartado la obra del pintor Chema López, las influencias del cineasta José Luís Guerín, y las pinturas íntimas de Nora Arias. El denominador común de todos ellos es el encuentro de una mirada profunda e intuitiva en su trabajo que trata de reflexionar desde perspectivas muy distintas sobre las imágenes que les inquietan o les fascinan. El esbozo de una fascinación, una mirada latente y la intuición pictórica entrelazan sus trabajos. A continuación expondremos sus principales ideas y aquello que hemos entresacado en relación a nuestro proyecto.

Miradas e historias en torno a la ficción de lo *real*, Chema López

El impacto visual y el potente discurso que llevan implícitas las pinturas y los dibujos de Chema López nos provocan una sospecha incierta y casi desconocida al contemplarlas por primera vez. Esta confluencia de sensaciones sucede por la batalla de imágenes que desencadenan sus obras y desdibujan la línea de la historia fijada en nuestra memoria. En ese sentido, Ricardo Forriols, recordando al filósofo Walter Benjamin, señala que las imágenes apropiadas que trabaja el pintor son “imágenes dialécticas que se arremolinan y saturan en constelaciones ante lo que se extraña y lo profundo, lo perdido y el significado”²⁴.



Fig 26. Chema López, *El límite*, 2006. Acrílico blanco sobre tela negra, 250 x 375 cm.

Esa sensación de la que hablamos la encontramos en los fragmentos ocultos o desviados de sus pinturas, las franjas negras; también en el contraste del blanco y negro o en los efectos o errores propios de la imagen digital que traslada con una gran sensibilidad al espacio pictórico.

Como apunta el escritor Patricio Pron citando a Óscar Alonso, se trata de «un cierto estado de imperfección, un déficit, una falta»²⁵ que pone de manifiesto en sus obras para atender a la idea de construcción, manipulación o ausencia de inocencia de la imagen.

²⁴ FORRIOLS, Ricardo, “L’esfinx sense secret o meditació sobre un altre cavall de joguina” en *Un conte de fantasmes per a adults* [Catálogo], Valencia: La Nau Centre Cultural de la Universitat de València, 2014, p.35.

²⁵ PRON, Patricio, “Una violencia sobre la mirada: sobre Ejecución en efigie de Chema López” en *Ejecución en efigie* [Catálogo], Madrid: Galería Paula Alonso, 2015, p.9.

Con ello, López pone en duda las imágenes implantadas o fijadas en nuestra memoria (culturalmente) para descubrirnos el poder ejercido sobre sus formas desde los “régimenes escópicos” que condicionan y atienden al objeto particular de nuestra mirada (qué y cómo miramos).

Dentro de su extensa obra y de las relaciones que instintivamente se establecen en ella, nos produce una gran fascinación la serie de retratos *Espectros anónimos. Los años de plata y Plomo*, que resuena y se vincula directamente con nuestro planteamiento teórico referido al archivo policial. Ch. López se apropia de fichas policiales trasladándolas al lenguaje pictórico para señalar el valor documental otorgado a la fotografía en el S. XIX y a su vez, a la pintura, dos formas de representación del retrato que se interponen entre lo real y lo ficticio, la máscara y el rostro. En su reciente exposición en *La Nau. Centre Cultural de la Universitat de Valencia*, bajo el título *Un cuento de fantasmas para adultos* (2014), enfrenta las pinturas mencionadas a dibujos de los mecanismos de producción de imágenes (caballete y cámara) e instrumentos de tortura (guillotina y patíbulo de horca), para señalar sus similitudes formales y la violencia que desde su condición se ejerce sobre el hombre. Así, Chema López pone la mirada sobre las imágenes que nos rodean, sus formas y los mecanismos de control que las sustentan creando ficciones a la luz de una *realidad*.



Fig. 27 Chema López, *Los años de plomo*, 2012.
Óleo sobre lino, 180x130 cm.



Fig. 28 Chema López, *Los años de plomo II*, 2012.
Óleo sobre lino, 180x130 cm.

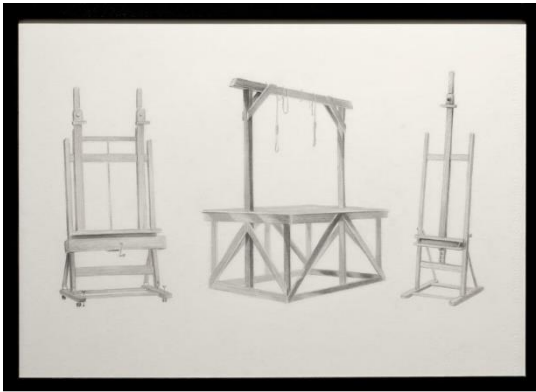


Fig. 29 Chema López, *Técnica y práctica de las artes* (detalle), 2014. Grafito sobre papel, 70x50 cm.



Fig. 30 Chema López, *Técnica y práctica de las artes* (detalle), 2014. Grafito sobre papel, 70x50 cm.

Con respecto a nuestro proyecto, la obra de Chema López aparece como guía conceptual para el encuentro con nuestra metodología de trabajo, asumiendo el uso de la imagen como referente de la pintura y el dibujo, a la vez que nos hace conscientes de la naturaleza construida de la imagen y el relato que la acompaña.

Formalmente destacamos el rigor de la técnica en unas pinturas realistas realizadas con una gran delicadeza que se escapan de la fotografía de la que parte para funcionar por sí mismas y encontrarse en un espacio de preguntas e interpretaciones frente al espectador. Su montaje expositivo es una clara referencia para mantener la importancia del diálogo entre las obras; dispuestas en paredes, en una misma obra o acompañadas de vitrinas, contienen algunas de las referencias de las que se nutren aportando de este modo nuevos matices, pistas o significados relacionados con la idea de documento para la Historia.

El pintor utiliza el blanco y negro para remitir a la foto de prensa y al cine negro. También en nuestro caso recogemos esas ideas para mantenernos en la utilización del blanco y negro por su remisión a las imágenes de archivo, imágenes antiguas o, en definitiva, a la recuperación de imágenes difusas o ambiguas.

La construcción de una imagen, la construcción de un rostro, José Luís Guerín

José Luís Guerín es uno de los cineastas contemporáneos más influyentes en nuestro trabajo por su forma de entender el cine desde sus orígenes, desde la imagen fija y muda, la fotografía, entendida por el director como los restos de una realidad o “huella de luz”²⁶. Esta relación la percibimos como una extensión de la mirada *flâneur* atribuida a los orígenes de la fotografía, idea que encontramos en las palabras de Susan Sontag:

“Como el fuego del hogar, las fotografías -sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido- incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo”²⁷

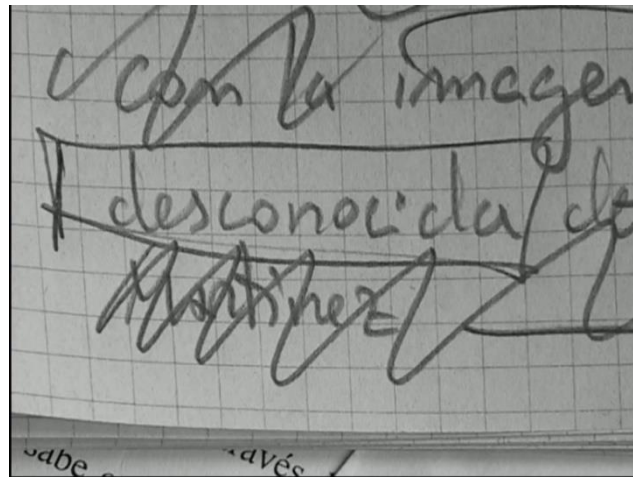


Fig. 31 Fotograma extraído del film *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, José Luís Guerín (2007).

En sus films nos hallamos ante el deseo de esbozar un recuerdo, un rostro o una aproximación a la filmación de una idea, como si se tratase del trabajo de un pintor, algo que podemos observar especialmente en *En la ciudad de Sylvia* (2007). En la película recorremos un camino de sucesos imprecisos y susurrados que atienden a *lo que no llega a ejecutarse*; rostros anónimos que persiguen un mismo nombre, Sylvia, en una ciudad laberíntica y desconocida. Lo vemos como un espacio de contemplación que nos traslada constantemente a la pintura, a su tiempo detenido, a lo que se dice y lo que se oculta. Se trata de un film formado por conversaciones negadas, pequeños gestos, entrecruzamientos y rostros que se van esbozando y construyendo en el cuaderno del *flâneur*.

²⁶ IDEALTERNA PERU, “Festival de Lima 2008: Entrevista José Luís Guerín”, en *Youtube* [vídeo], 2008. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=saEPXm1KtBg>.

²⁷ SONTAG, Susan, *Op.Cit.*, p. 25.

En la ciudad de Sylvia es además, una película guiada por el espectador, quien tiene la capacidad de intuir, interpretar, construir y cerrar los significados que fluyen en la sucesión de fotogramas.



Fig. 32 Fotograma extraído del film *En la ciudad de Sylvia*, José Luís Guerín (2007).

Este impulso o búsqueda fascinada por *una visión* o, en el caso de *En la ciudad de Sylvia*, un rostro que permanece en la memoria, es la sensación romántica que extraemos de sus films y se entrevé en nuestro proyecto, de ahí sus influencias. Esto también lo observamos en la película *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) y la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007).

Unas fotos en la ciudad de Sylvia recuerda al relato de una experiencia²⁸ o a las anotaciones reflejadas mediante imágenes fijas (entre 2 y 6 segundos de duración) realizadas en blanco y negro. Muy próxima a *En la ciudad de Sylvia*, en este caso es la mirada del enunciador quien conduce al espectador de imagen en imagen por diferentes ciudades relatando la búsqueda de un rostro incluyendo fotogramas de sus anteriores films.

En *Las mujeres que no conocemos* tomamos nuevamente la posición de *voyeur* para observar los rostros de mujeres anónimas que nos llevan a encontrarnos con el deseo de aprehender o alcanzar *lo desconocido*.

²⁸ En VV.AA., *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra, 2007 se habla de José Luís Guerín como un viajero o un explorador, próximo a la tarea desempeñada por el etnógrafo.



Fig. 33 Fotograma extraído de la instalación *Las mujeres que no conocemos*, José Luís Guerín (2007).

La relación entre el esbozo de un dibujo nacido en un papel blanco vacío y la pintura ya fue un salto en la historia de la representación en el arte, pues como él mismo dice²⁹, el cine recoge el testigo de la pintura para testimoniar la realidad, ese rostro que lo es todo. Esta relación cine-pintura (ya tratada en nuestro Trabajo Final de Grado³⁰) que remite a los orígenes del arte y es la que hace que tengamos un gran interés en su estudio, pues tratamos de encontrar dentro de nuestras referencias diversas (foto-pintura-dibujo-cine) las claves que las aúnan.

Del mismo modo que la imagen-movimiento *transita* una ciudad como metáfora de nuestro paisaje mental y finalmente se condensa en fotos en la instalación *Las mujeres que no conocemos*, la idea de transitar una imagen fija, como es la fotografía o un fotograma, nos pareció interesante para impulsar la serie *Transitar la imagen*, donde la mirada selecciona nuevos encuadres que se intensifican en su inmovilidad.

²⁹ IDEALTERNA PERU, Op.Cit

³⁰ MARTÍ, Gràcia, *Del fotograma al lienzo. Espacios entreabiertos* [Trabajo Final de Grado], Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

Un diálogo sobre lo íntimo, lo extraño y la intuición en la pintura, Nora Arias

Con el eco de unas imágenes fílmicas que invitan a la ensoñación, pasamos a hablar del delicado trabajo de la joven pintora valenciana Nora Arias, cuya obra conocimos y tuvimos el placer de ver en vivo recientemente.

En sus pinturas de pequeño formato se condensan referencias fotográficas extraídas de diversos contextos y cortas frases que reflexionan sobre la imagen, el rostro y la identidad. Las fotos que utiliza proceden de su álbum familiar, de revistas, libros sobre retrato y fotografía o videoclips. No existe distinción entre las imágenes propias y las ajenas, sino que todas ellas tienen en común conceptos o aspectos formales que la artista va conectando intuitivamente y mantiene algo que le es extraño o desconocido.



Fig. 34 Nora Arias, *Retrato de mujer*, 2010. Óleo sobre tabla.

Con ello, Nora Arias *crea* desde la pintura cuidadas y sencillas composiciones en las que podemos comprobar su interés por el *collage*. Reúne entre dos y tres imágenes que se sitúan como elementos independientes, pero que confluyen al chocar con elementos formales que las unen, como es el caso de los personajes que hay en las tres imágenes de la Figura 35. Las citas que las acompañan ilustran los vínculos conceptuales o las claves que acercan al espectador a la mirada íntima y curiosa que ha motivado cada una de sus pinturas.



Fig. 35 Nora Arias, *Sin título* (detalle), 2010. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

El pequeño y cuadrado formato es otra evidencia de un trabajo minucioso, pulcro y singular. Las páginas de un libro o dobladura de la hoja de papel sobre la que está impresa la imagen original, son sencillos gestos que N. Arias incluye en las obras para mostrar los distintos lenguajes que se van gestando en el medio pictórico. La línea del dibujo sirve como un primer esbozo de las formas y posteriormente se une a la mancha plana y expresiva de color para ser un importante elemento que refuerza su personal estilo pictórico.

Sus pinturas han tenido una fuerte influencia en nuestro trabajo, especialmente en nuestra última serie de dibujos y pinturas titulada *Diálogos sobre lo desconocido*. Hemos tomado de su trabajo el formato cuadrado y la incorporación de texto pintado. Además, coincidimos en un mismo interés por lo desconocido de la imagen, lo cual nos lleva a ojear y recopilar constantemente fotografías que puedan ser pintadas.

IV Proyecto: *Las imágenes que guardamos*

1 Características y descripción del proceso

La parte práctica de este proyecto consta de tres series surgidas del *Imaginari Personal*, nuestro archivo de imágenes encontradas: *Rostros desconocidos*, *Transitar la imagen* y *Diálogos sobre lo desconocido*.

La primera serie titulada *Rostros desconocidos* se trabaja independientemente de los dos trabajos posteriores. Está formada por siete dibujos y pinturas de mediano y pequeño formato que tienen como referencia los dos archivos institucionales tratados (el archivo policial de Sídney y la iconografía de la Salpêtrière), cuyas fotografías forman parte de una carpeta del *Imaginari Personal* que titulamos *Fragments de un documento perdido* y *Ficciones*.

Después realizamos *Transitar la imagen* y *Diálogos sobre lo desconocido*. Los diez dibujos de un formato de 15x20 cm y un paisaje de mayor tamaño de la primera, son el resultado del acercamiento a una pequeña selección de las fotos guardadas que nos conduce a un territorio abstracto con el que se persigue conseguir una *impresión*. En *Diálogos sobre lo desconocido*, con un carácter procesual, nos alejamos de la imagen para crear en una pared diálogos o composiciones de las fotografías del *Imaginari* hasta concluir con una última composición que denominamos *Danses d'anònims*.

En este apartado, después de finalizar las obras y contemplarlas desde la distancia, vamos a recorrer aquellos aspectos que consideramos significativos desde un enfoque de pintor, detallando las cuestiones que atañen a la construcción física de los dibujos y las pinturas, la técnica, los sucesos diarios del proceso y reflexiones conceptuales. Para nosotros es imposible separar las esferas de la teoría y la práctica, pues la presencia misma de la obra es de algún modo la palabra.

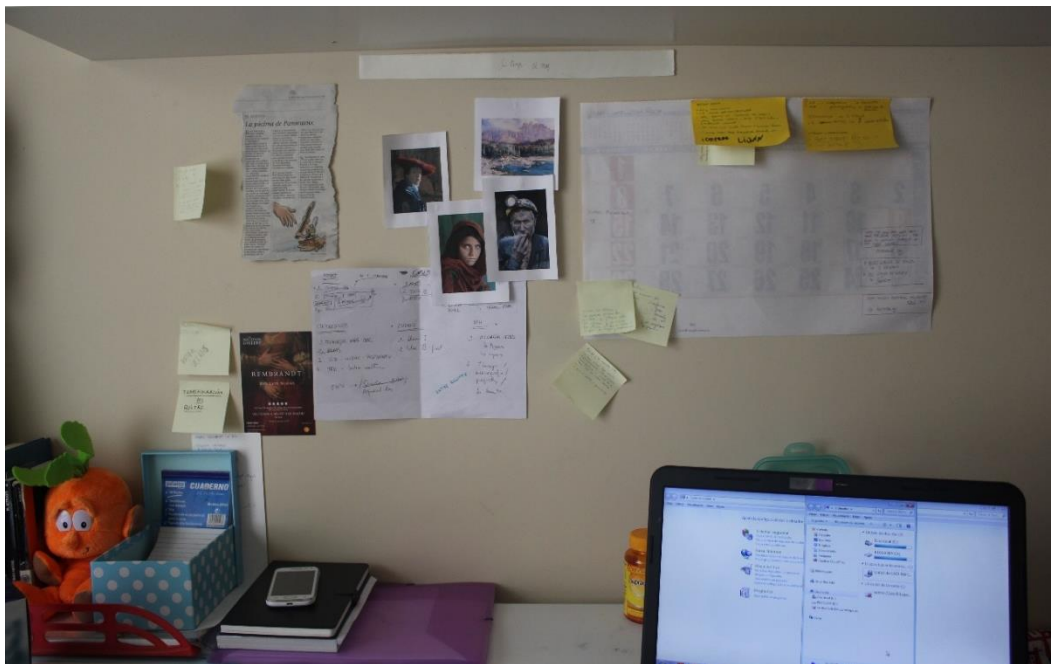


Fig. 36 Notas, imágenes y escritos pegados sobre la pared de nuestro escritorio.

Imaginari Personal

El punto más importante de este proyecto se asienta en el *Imaginari Personal*. Es un archivo de imágenes encontradas que llevamos confeccionando en nuestro ordenador desde los últimos años del Grado en Bellas Artes y del cual hemos mostrado una parte en el *Preámbulo*. Teníamos la necesidad de guardar, organizar y comparar la gran cantidad de imágenes que diariamente consumimos y nos afectan; hacer una selección y crear un imaginario propio a partir de nuestras referencias.

Entendemos este almacenamiento como el mismo acto de coleccionar fotos de carnet de amigos, objetos decorativos u otros elementos a los que les atribuimos usos talismánicos que “(...) expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad”³¹. En nuestro caso ha devenido un espacio para hacerse preguntas y encontrar un sentido a las imágenes que nos atraen e interpelan. Podríamos decir que este espacio virtual que empezamos a generar un tiempo atrás (Fig. 37) y las notas en una pared de nuestro estudio (Fig. 36), han dado como resultado este análisis personal.

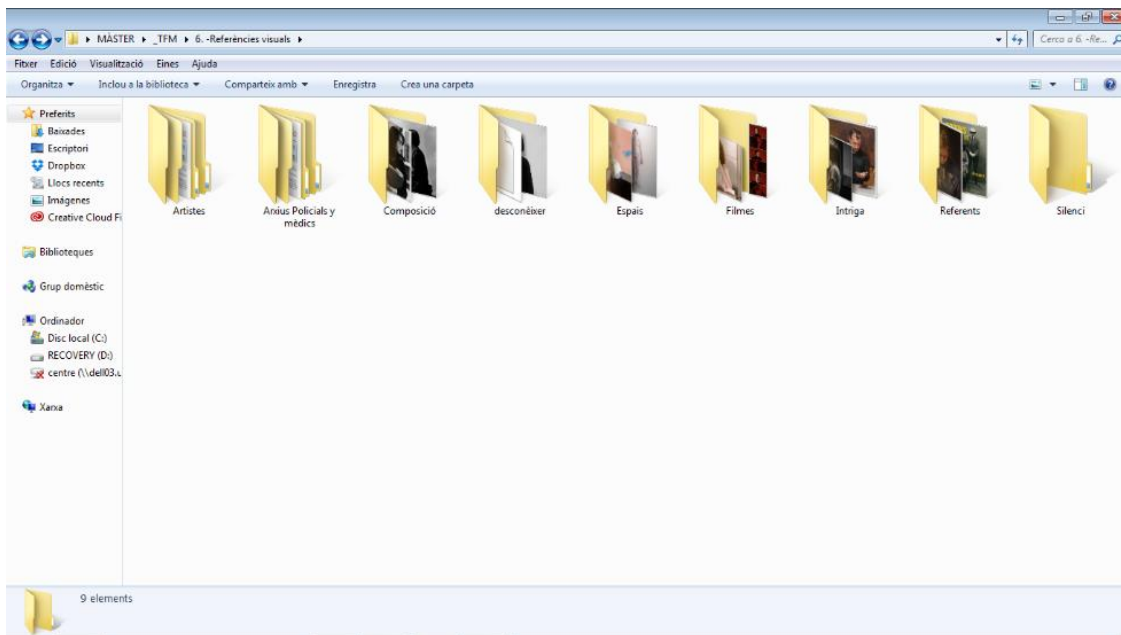


Fig. 37 Primeras carpetas que componían el *Imaginari*.

³¹ SONTAG, Susan, Op.Cit., p.26.

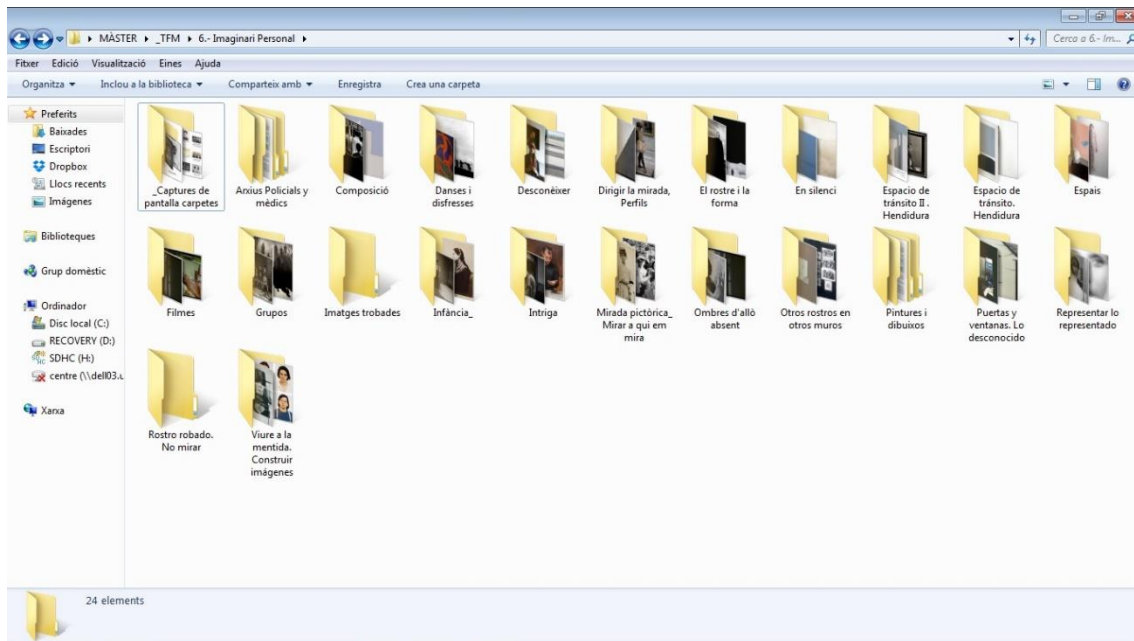


Fig. 38 Carpetas que componen actualmente el *Imaginari*.

Al iniciar esta recopilación no predeterminamos qué tipo de imagen queríamos guardar, su almacenamiento fue en principio producto del azar motivado por nuestra continua búsqueda de imágenes por intereses formales. Las almacenamos sin saber con exactitud su procedencia, ya que antepusimos *su forma* a su trasfondo, volviendo posteriormente a su origen para entenderlas desde su contexto específico. En nuestro *Imaginari* coexisten imágenes extraídas de ámbitos muy diversos: de la pintura, la escultura, el dibujo, de archivos, fotogramas de cine y videoclips, recortes de periódicos o imágenes del álbum familiar. En él fluyen imágenes de cualquier época y lugar, que se reúnen por una mirada circular que las revive y actualiza en sus relaciones formales y conceptuales.

Muchas de las imágenes elegidas son fotogramas. Su descontextualización hace que pierdan su significado original al desvincularlos de la imagen que les precede y la que les sucede. Asimismo, en los archivos escogidos todas las fotos tienen un papel importante que completa el sentido global de su almacenamiento, perdiendo el significado original para encontrarse en un nuevo espacio.

La mayor parte de estas imágenes son encontradas en Internet en su formato digital original, con lo cual nos apropiamos directamente de ellas mediante capturas de pantalla, exceptuando las fotografías extraídas de los archivos institucionales ya nombrados que suelen estar previamente escaneadas de los libros o álbumes originales. Respetamos las proporciones y los elementos compositivos propios que las constituyen y transmiten; mantenemos las franjas negras de los vídeos que completan el soporte de reproducción, los marcos de las fotos de los dos archivos y las irregularidades de las fotografías escaneadas (franjas negras o defectos del escaneado); así como los subtítulos de algunos fotogramas extraídos de diversos films y los pies de foto o pequeños textos de los libros que acompañan a las imágenes.

Consideramos importante mantener en la medida de lo posible las características propias que determinan su procedencia. Al apropiarnos de imágenes ajenas es interesante observar el diálogo que tiene lugar entre los distintos lenguajes que entran en juego y nos dan pistas sobre su origen.

Poco a poco, y dirigiéndonos a la realización de este Trabajo Final de Máster, se afina la búsqueda agrupando las imágenes en carpetas o temáticas. *Pinturas y dibujos, Composición, Espacios, Filmes e intriga* eran algunas de las primeras carpetas que ayudaban a su distinción rápida y general. Luego, las carpetas se fueron multiplicando y señalaban conceptos cada vez más específicos y personales, como pudieran ser *Mirada pictórica. Mirar a qui em mira, Ombres d'allò absent* o *Dirigir la mirada. Perfils*; donde pasamos de la impresión visual ilustrada por un nombre genérico a un concepto específico y personal que atribuimos a las imágenes de una misma carpeta.

El acto de almacenar, agrupar y señalar una línea vertical y horizontal que marcaba el orden y la continuidad de las imágenes reducidas a un mismo tamaño en el soporte digital (Fig.39) las desvinculó por completo de sus contextos. Esto originó *maneras de ver o leer* por estratos las imágenes debido a las relaciones que se establecían por proximidad (Fig.40). La imagen individual o aislada perdió su significado pasando a considerarla parte de un todo, siendo su antagonismo una suerte de confluencias y sus similitudes choques de formas.

Muchas imágenes contaminaron varias carpetas debido a la cantidad de conceptos que fluían, dando lugar a nuevos diálogos y por tanto, a nuevas posibilidades interpretativas. La convivencia de fotografías procedentes de diferentes tipos de representación eran fuentes inagotables de creaciones, historias y fantasmagorías³².



Fig. 39 Comparación de algunas imágenes de la carpeta *Ombres d'allò absent* del *Imaginari*.

³² ROSSET, Clement, *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid: Abada, 2008.

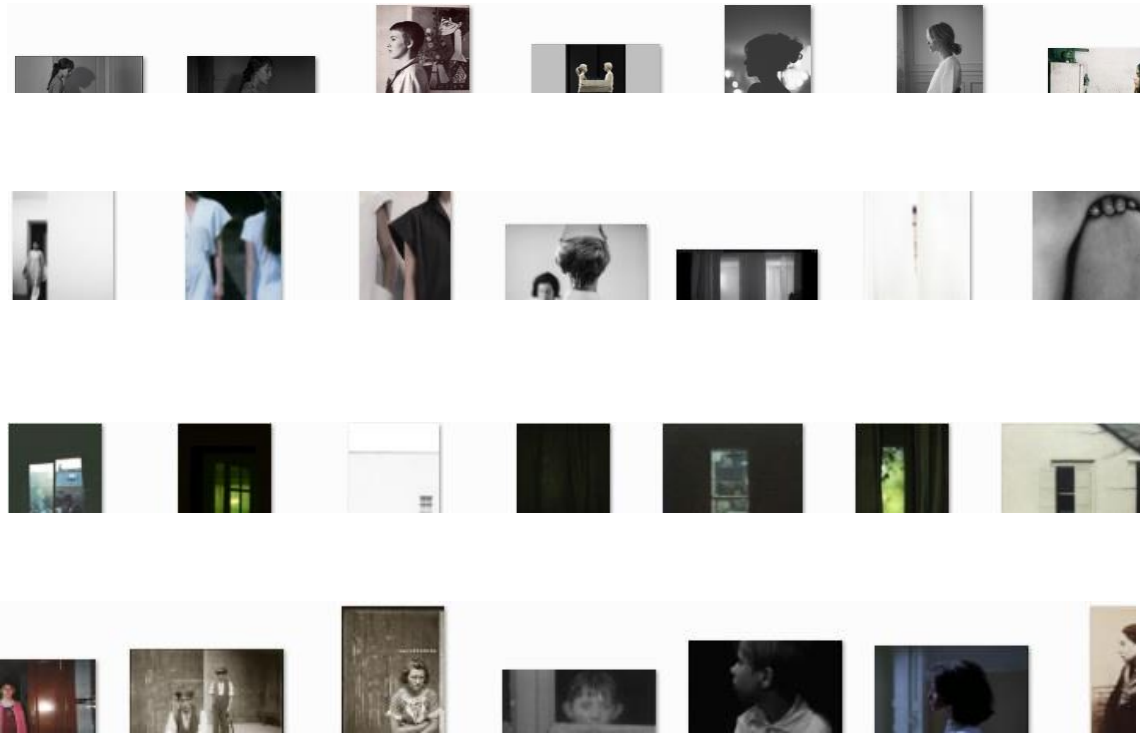


Fig. 40 Fragmentos de las imágenes de la carpetas *Dirigir la mirada. Perfiles, Espacio de tránsito. Hendidura y Puertas y ventanas. Lo desconocido.*

Estas imágenes digitales que manejamos se escapan de la materialidad de un objeto para acercarse a lo virtual, a la desmaterialización y a la inexistencia de corporeidad, amarre o manejo. Puesto que procedemos del terreno de la pintura y el dibujo donde la materialidad de la imagen es más sensible y palpable (la tela, la tabla, la textura, la propia pintura...), necesitamos acercar estas imágenes a nosotros, como si se tratasen de imágenes de un álbum familiar u otro archivo donde las memorias pasen a ser colecciones que casi podamos tocar. Es por ello que trasladamos, tanto las imágenes digitales como las de archivo previamente escaneadas, a la presencia y tactilidad del plano, a la imagen impresa en papel.

Este proceso determinó una primera y pequeña selección de las imágenes. La no impresión de algunas de ellas era su *supresión* de la carpeta física o la anulación de los significados que habían empezado a generarse en un principio. Después de esta separación, la mayor parte de imágenes elididas (no impresas) eran las pinturas, esculturas o dibujos, a excepción de alguna imagen puntual. Esto se debe al avance de las nuevas tecnologías y su acercamiento a nuestro día a día que hace que la imagen, cuyo soporte de reproducción o fabricación ya es digital, nos sea más familiar.



Fig. 41 Primeras imágenes impresas sobre nuestro escritorio.

Este proceso de impresión de las imágenes convergió en las tres series mencionadas: *Rostros desconocidos*, *Transitar la imagen* y *Diálogos sobre lo desconocido*. La primera surge de la observación y acercamiento al *Imaginari* con el objetivo de perder la referencia icónica de la imagen fotográfica y comprender desde el dibujo las relaciones eminentemente formales que empiezan a establecerse y saltan de una imagen a otra. La segunda serie está compuesta por dibujos y pinturas realizados a partir de la composición de las imágenes previamente impresas dispuestas en la pared de nuestro estudio. En ella, ponemos especial hincapié en el estallido de conceptos que ya aparecieron en la carpeta, pero en este caso, su visión global y la posibilidad de variar las composiciones aumenta sus posibilidades.

Serie *Rostros desconocidos*. Un primer encuentro con el archivo institucional

Apuntes e ideas iniciales

Rostros desconocidos es la primera serie surgida del encuentro de los dos archivos institucionales, *Special Photographs* y *L'Iconographie de la Salpêtrière*, incluidos en nuestro *Imaginari*. Consideramos pertinente nombrar esta serie en primer lugar porque fue iniciada de forma intuitiva manejando las primeras ideas y sensaciones percibidas al encontrarnos con los retratos de ambos archivos. Fue después de su descontextualización mediante el dibujo y la pintura cuando apreciamos similitudes formales con otras fotografías guardadas y empezamos las series *Transitar la imagen* y *Diálogos sobre lo desconocido*.

Esa sensación de desconcierto o extrañeza ante los retratos de Sídney y de la Salpêtrière, es la que nos sucede frecuentemente al situarnos frente a rostros anónimos o despersonalizados. Retratos situados de frente que nos miran y nos interpelan; o rostros de perfil alienados, que dirigen su mirada hacia *lo no conocido*, a lo que se encuentra fuera de nuestro campo de visión. La imposibilidad de su comprensión nos lleva a almacenar las fotografías para desprendernos de su contexto y tiempo después volverlas a rescatar e interpretarlas.

Así pues, para adentrarnos en lo que ocurría o podía ocurrir en aquellos lugares, en las personas retratadas, y profundizar en cuál era el propósito de aquella proximidad, belleza y enigma contenidos en las fotografías, tuvimos la necesidad de hacer nuestros los retratos femeninos de ambos archivos, privarlos de su entorno. Guardamos de manera instintiva en nuestro *Imaginari* aquellos que mantenían semejanzas formales entre ellos sin conocer aún su trasfondo. En el caso del archivo policial, se trataba de mujeres de mediana edad sentadas en sus sillas o de pie que esquivaban la mirada del objetivo. Algunas con despampanantes sombreros y grandes y gruesos abrigos de piel camuflados por sus despeinadas cabelleras. Otras de las fotografías elegidas eran retratos de grupo o de individuos que deambulaban por las calles de la ciudad. A medida que avanzamos en la lectura de los libros que tratan el archivo de Sídney, comprendimos que aquella elección no era casual o aleatoria, la mayoría de retratos formaban parte de la colección *Special Photographs*. Notamos que los retratos fotográficos que hallamos se desligaban de la función de documento otorgada al retrato institucional para enfrentarnos a unos rostros de los cuales podemos extraer una información imprecisa, pues como ya hemos nombrado, no sabemos por completo a qué se debieron los desvíos respecto a las normas establecidas en la fotografía judicial.

Ocurrió lo mismo en el caso de la *Iconographie de la Salpêtrière*. Nos fijamos en las mujeres en cuyos retratos encontramos una evidencia del proceso de ficcionamiento o interpretación. Pero este acto teatral únicamente cobraba sentido en una visión conjunta o con las frases que las acompañan, pues cuando escapaban de su contexto nos entraña una extraña belleza y peculiaridad fascinantes.

Selección de fotografías del *Imaginari Personal*

Las siguientes fotografías forman parte de las carpetas del *Imaginari* y convergen en la carpeta titulada *Fragmentos de un documento perdido y ficciones*. Esta pequeña selección de fotografías de mujeres sirve como referencia para la serie *Rostros desconocidos*.

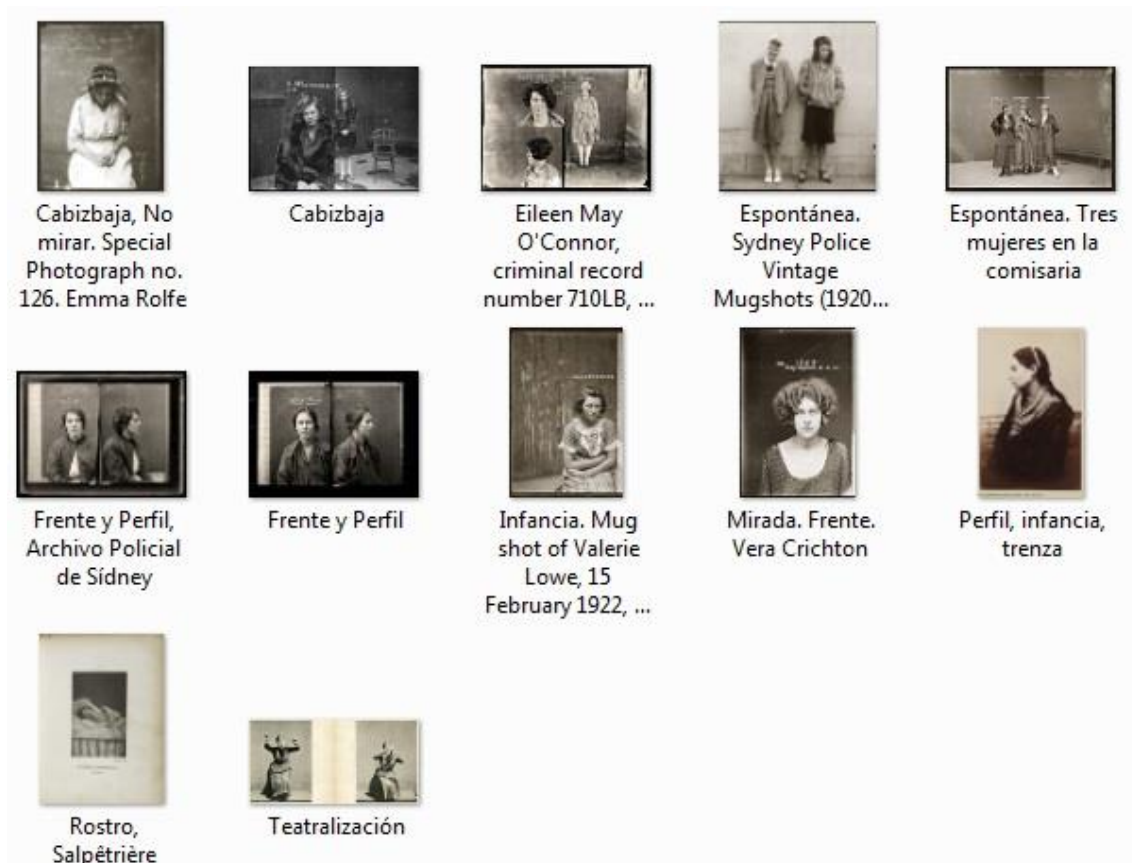


Fig. 42 Fotografías que sirvieron de referencia para los dibujos y pinturas de la serie *Rostros desconocidos*

Proceso compositivo y técnico

En los dibujos y pinturas que componen *Rostros desconocidos*, decidimos en un principio otorgarle mayor importancia al rostro, ya que fue lo que a primer golpe de vista nos atrajo. Por ello elidimos el fondo de la fotografía de referencia, algo que por el contrario daría la vuelta posteriormente para generar la serie *Transitar la imagen*.

Sabíamos que la gran calidad técnica y el poder de las fotografías que teníamos eran únicos. Es por ello que no nos propusimos ir hacia la copia mimética de la fotografía, sino que la imagen serviría como un impulso para encontrar lo que nos atraía. Los elementos que intervienen en la obra plástica han de valerse por sí mismos para significar de forma independiente, potenciando así nuestra visión contorneando la fotografía de referencia.

A raíz de estas ideas, empezamos a analizar y aprehender los retratos fotográficos mediante el dibujo y la pintura. El proceso de trabajo de los retratos que componen esta serie se inició con la utilización de grafito sobre papel por nuestra capacidad de síntesis mediante el dibujo.

Para comenzar determinamos un patrón compositivo: situar el rostro en el centro del papel con una dimensión específica (10 cm) que contuviera el rostro y parte del ropaje del fotografiado o fotografiada. La concentración del rostro en la parte central y la amplia zona del papel sin trabajar es un recurso utilizado por muchas de nuestras referencias formales, como es el caso de la artista canadiense Sophie Jodoin en algunas de sus series de óleos como *Regiment* (Fig.43) o los dibujos *Vigils*. Esto le da una gran fuerza al dibujo al concentrarse nuestra mirada en el punto central del papel, perdiendo sus límites y ensalzando el rostro.

Después las primeras pautas marcadas, realizamos las primeras manchas uniformes y abstractas a partir de las cuales subimos la intensidad del negro progresivamente buscando zonas más detalladas que adquirirían más importancia al situarse al lado de zonas más planas. Combinamos la sencillez de los *arrastrados* para conseguir manchas uniformes y una línea muy fina y precisa para delimitar formas muy concretas como podría ser la barbilla o la oreja. La utilización del lápiz Polychromos (más graso e intenso), y en otros casos de grafito, nos proporcionó un primer acercamiento al tratamiento que queríamos darle a las obras; conseguimos manchas abstractas, uniformes e interesantes en cuanto nos aproximábamos a la representación, y en la lejanía obtuvimos un armonioso realismo.



Fig. 43 Sophie Jodoin, De la serie *Regiment 01-06-06*, 2006-07. *Oil on mylar*.



Fig. 44 Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases* (detalle), 1986-87.

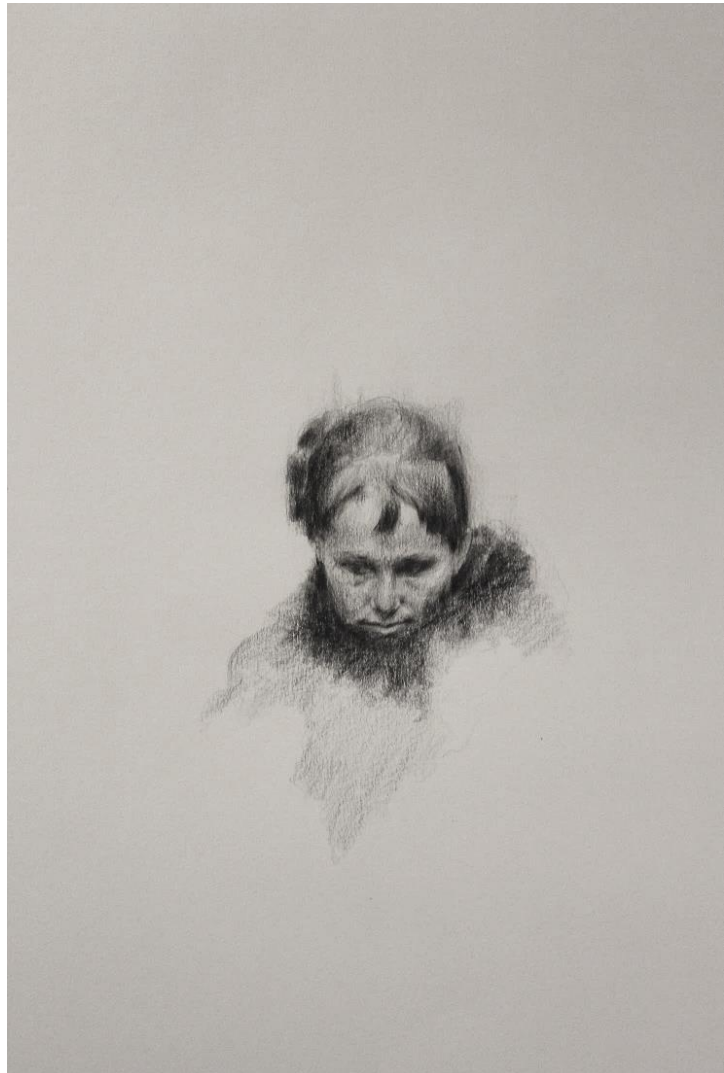


Fig. 45 Proceso de la Pieza II de la serie *Rostros desconocidos*.

Durante el proceso probamos distintos tipos de papel (Fabriano Rosa Espina, cartulinas Canson Mi-teintes y papel Torreón o Guarro) para experimentar el resultado gráfico que obteníamos dependiendo de su dureza y su textura. Elegimos finalmente el papel Fabriano Rosa Espina en la mayoría de los dibujos porque, a pesar de ser utilizado en técnicas de imprenta, su porcentaje de algodón (60%) y la inexistencia de ácidos, le da un carácter más delicado, cálido y blando que facilita la obtención de los objetivos propuestos. Su color era muy atractivo por su calidez que conjugaba perfectamente con el negro del lápiz y generaba un resultado “viejo” como el de las fotografías de referencia.



Fig. 46 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Rostros desconocidos* (detalle), lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 47 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Rostros desconocidos* (detalle), lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.

En cuanto a las piezas pictóricas, nos planteamos cuatro piezas de pequeño formato en blanco y negro en las que queríamos alejarnos de la fotografía de referencia para que primase la plasticidad del medio pictórico y aplicar el mismo procedimiento y objetivos que en el dibujo. Utilizamos chapas de pequeño formato y grosor que aludían a la fragilidad de los negativos.

El rostro sería el centro principal de la pintura y así dejaríamos el cuerpo con una mancha plana de un tono gris medio con poca cantidad de pintura. Después de la preparación del soporte con Gesso acrílico (entre 4 ó 6 capas finas), realizamos una base con un tono gris medio en acrílico por su rápido secado. La superficie se preparaba dándole entre cuatro y seis capas consiguiendo con una espátula la textura deseada y ubicamos las manchas principales de la figura. Después de esta base, pasamos al óleo centrándonos más en la búsqueda de la forma y gradualmente yendo a un mayor número de detalles, dando prioridad al elemento plástico, al arrastrado de la pintura y los empastes.



Fig. 48 Primera mancha acrílica del proceso de la pieza VII de la serie *Rostros desconocidos*.



Fig. 49 Primera mancha acrílica del proceso de la pieza XI de la serie *Rostros desconocidos*.

Como médium y diluyente usamos esencia de trementina en las primeras sesiones. Una vez empezamos a añadir más cantidad de pintura, mezclamos la esencia de trementina con aceite de linaza. Utilizamos Blanco de Titanio y Negro marfil de la marca Titan para aproximarnos a los tonos cálidos (sepia) característicos de este tipo de fotografías.



Figs. 50,51,52 Detalle del proceso de las piezas VII, X y XI de la serie *Rostros desconocidos*.

Serie *Transitar la imagen*

Apuntes e ideas iniciales

La segunda serie del proyecto, *Transitar la imagen*, debe su nombre al acercamiento o recorrido visual de algunas fotos previamente seleccionadas del *Imaginari*. Nos propusimos mantener una mirada pausada y analítica que nos aproximase a los matices, sutilidades o a la esencia que singulariza la imagen contemplada; detenernos en lo que se escapa y a la vez en lo que nos atrae. Con esta aproximación a la fotografía creamos imágenes nuevas cuya ambigüedad iba ligada al desconocimiento de unos fragmentos que se enlazan y apelan a la deducción o imaginación. El objetivo era verla desde una mirada abstracta y selectiva escogiendo los fragmentos que nos interesaban. Este modo de mirar (*ver*) era una manera de desligarnos de su referencia icónica para situarnos en su *forma*. Esto ya empezamos a hacerlo en nuestro Trabajo Final de Grado³³, dónde también seguimos la misma metodología de recopilación de imágenes escogidas intuitivamente; en ese caso nos centramos en la *acumulación* de fotogramas procedentes únicamente del cine. Nos limitamos a descontextualizar mediante el dibujo fotogramas en los que contemplásemos espacios interiores vacíos (o con un único personaje) con puertas y ventanas (elementos de paso) y sombras u otros elementos que anticipaban la entrada o salida de un personaje en una habitación. Una referencia clara era la filmografía de Robert Bresson (Fig.53), y especialmente, la sobriedad de *Au hasard Balthazar* (1966), tanto en la forma de construir el relato como la sinceridad y adecuación del espacio, una escena comprendida alrededor de la violencia y la ausencia mediante planos largos y movimientos mínimos. Es importante hacer esta puntualización, pues comprobaremos que en algunas de las imágenes y dibujos de esta serie hay una gran influencia de la imagen fílmica de autores como Robert Bresson, Theo Angelopoulos o Ingmar Bergman que en su momento nos cautivaron y seguimos revisando.

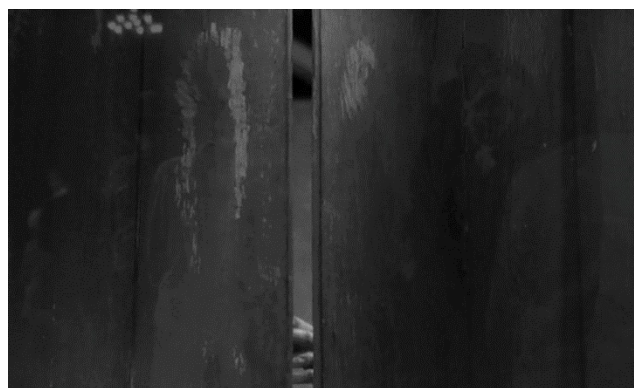


Fig. 53 Fotograma extraído del film *Au hasard Balthazar*, Robert Bresson (1966).

³³ MARTÍ, Gràcia, Op. Cit.



Fig. 54 Fotograma extraído del film *Persona*, Ingmar Bergman (1966).

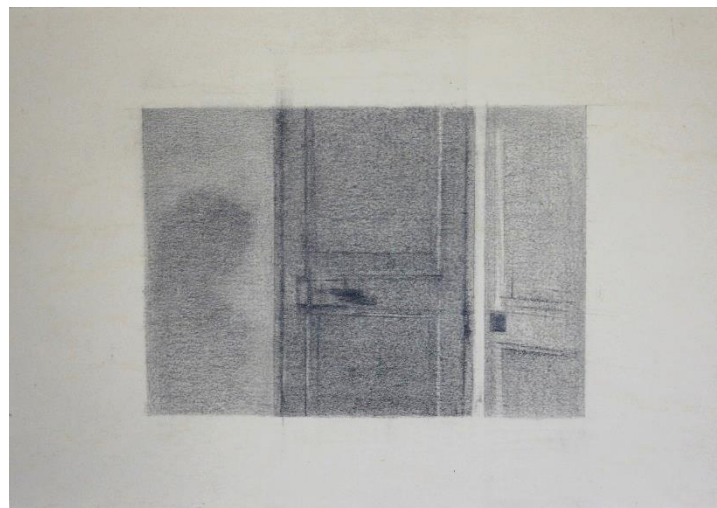


Fig. 55 (Obra anterior) Pieza I la serie *Lo desconocido*, 2014. Grafito sobre papel, 15 x 25 cm.

Como ya hemos dicho, nuestra mirada se acercaba hacia aquellas partes de las imágenes que pasaban desapercibidas a primera vista. La extraña composición asimétrica de la sala de fotografía de la comisaría de Sídney; la pequeña ventana de un niño en el tren; las sábanas de la cama revueltas o el espacio en el que diez años atrás fui fotografiada en mi anterior vivienda. Buscamos la melancolía y el silencio de interiores vacíos porque se vuelven en su soledad íntimos, encerrados o desconocidos; nos topamos con espacios en los que a veces era complicado descifrar su procedencia, pues lo reducíamos a composiciones sencillas y sugerentes. Observamos cómo intuitivamente regresábamos a un tipo de composición similar con elementos que evidencian la ausencia de un personaje.

Selección de imágenes del *Imaginari Personal*

Las siguientes fotografías forman parte de las carpetas del *Imaginari*. Esta pequeña selección sirve como referencia para la serie *Transitar la imagen*.

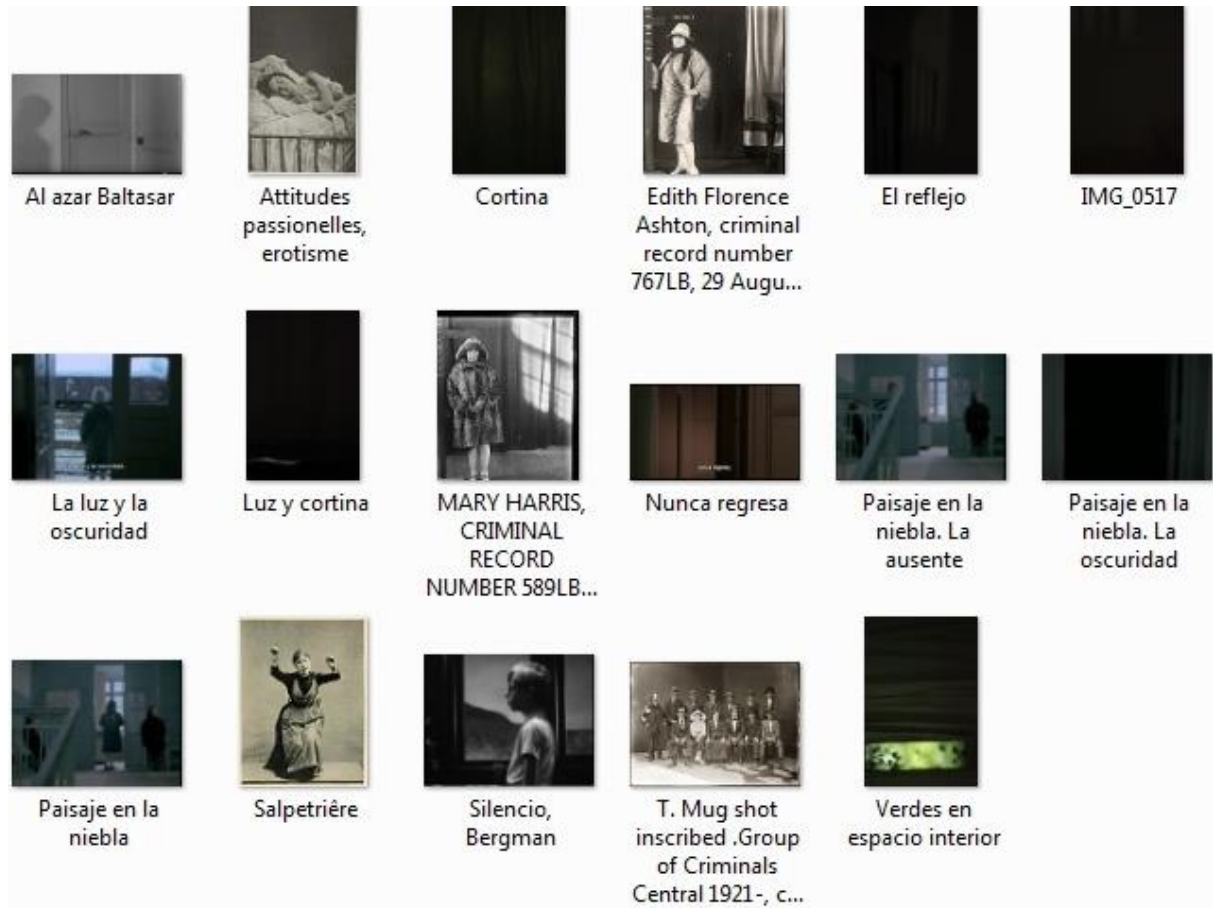


Fig. 56 Fotografías que sirvieron de referencia para los dibujos de la serie *Transitar la imagen*.

Proceso compositivo y técnico

El proceso de trabajo de *Transitar la imagen* comenzó realizando el recorte digital del fragmento de la imagen para luego trasladarla a la síntesis del lenguaje gráfico. Forzamos mínimamente las composiciones en favor de nuestros gustos personales sin desvincularnos por completo de la referencia fotográfica; convertimos los fragmentos en imágenes totalmente nuevas que podían pertenecer a cualquier tipo de foto con una intención abstracta. Algunas nos recordaban compositivamente a nuestros referentes pictórico, como es el caso de Vilhelm Hammershøi.



Fig. 57 Vilhelm Hammershøi, *Interior, Sunlight on the floor*, 1906. Óleo sobre lienzo.

Fig. 58 Vilhelm Hammershøi, *Interior*, s.f.



Fig. 59 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Transitar la imagen* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm.

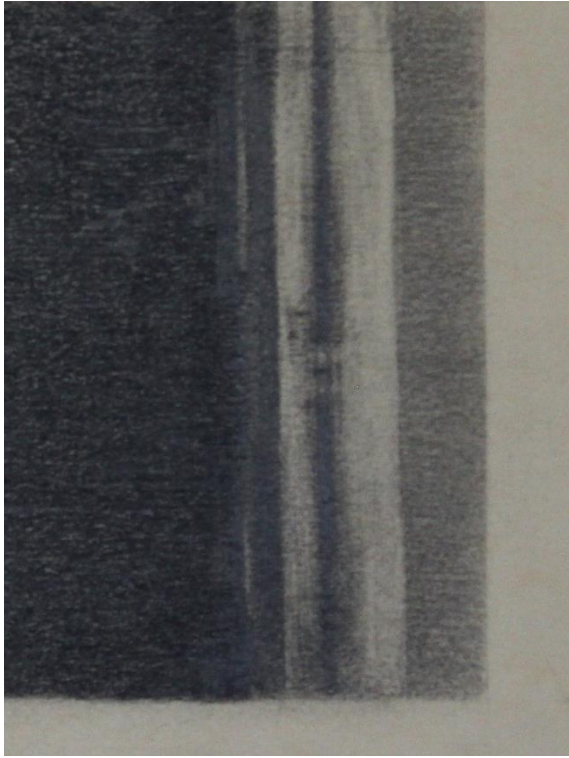


Fig. 60 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Transitar la imagen* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm.

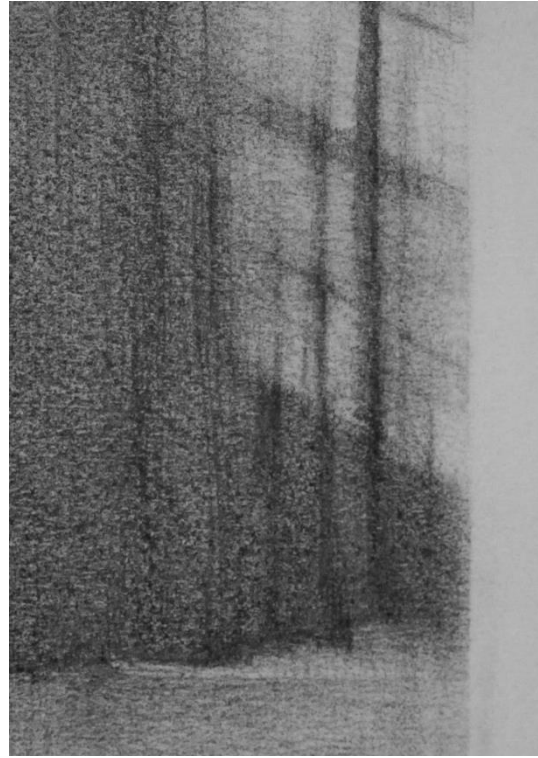


Fig. 61 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Transitar la imagen* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm.

Realizamos dibujos de pequeño formato con grafito teniendo como referencia la imagen fotográfica. Utilizamos lápices de distinta dureza (4B, 6B y 8B) sobre papeles de grano fino para difuminar ciertas zonas amplias de la composición y crear tramados en otras partes. Probamos distintos papeles: cartulinas Canson Mi-teintes, papel Hahnemühle, entre otros. Las composiciones eran sencillas con un margen de aproximadamente 3 cm. La mancha era el elemento principal que estructuraba el dibujo; manchas planas y abstractas sobre las que se superponía el uso de la línea con el lápiz muy afilado para marcar los límites y las sombras. Combinamos cortes bruscos y *arrastrados* rompiendo los límites de los elementos de las escenas, construyendo y destruyendo, pero manteniendo una gran delicadeza y teniendo especial cuidado con la limpieza del papel.

Serie *Diálogos sobre lo desconocido*

Diálogos sobre lo desconocido es una serie de carácter procesual e intuitivo con la que perseguimos la comprensión de las relaciones entre las fotos del *Imaginari* al situarlas en una misma pared de nuestro estudio. Es, además, el resultado del trabajo realizado en las dos series anteriores, pasando de la comprensión y el análisis individual de las fotos a ver su conexión intertextual y formal en diálogo.

Hemos dividido este apartado de forma distinta al resto debido a la importancia de su proceso creativo. En el primer punto, *Registro fotográfico del proceso compositivo y técnico. Fotografía, dibujo y pintura*, se muestran de forma visual los cambios formales efectuados en la pared y van acompañados de escuetas explicaciones. En este mismo apartado incluiremos algunos fragmentos de las piezas pictóricas y los dibujos de algunos de los diálogos. Después, en *Análisis de una composición V: Danses d'anònims*, explicaremos el último diálogo realizado; centraremos nuestra atención en las fotografías elegidas, sus relaciones y conceptos; posteriormente haremos un análisis del desarrollo técnico que ejemplifica el resto de piezas.



Fig. 62 Una de las primeras composiciones o diálogos realizados sobre la pared a partir de las imágenes del *Imaginari Personal*.

Registro fotográfico del proceso. Fotografía, dibujo y pintura

Siguiendo las referencias de las carpetas del *Imaginari*, fuimos poniendo las fotos seleccionadas ya impresas en una misma pared y generamos pequeñas composiciones o diálogos. Pasamos de una estrategia meramente formal a indagar en los conceptos que las enlazaban; primero fotográficamente y luego desde el dibujo y la pintura.



Fig. 63 Composición II realizada sobre la pared a partir de las imágenes de la carpeta *Fragmentos de un documento perdido y Ficciones*.

Estas configuraciones eran permutables, pues variamos constantemente la ubicación, la orientación y el tamaño de las imágenes que las componían. Nos alejamos de la linealidad que caracterizaba a las primeras composiciones (Fig. 63) para aproximarnos a una mirada a saltos que desencadenaba nuevos diálogos.

Desde el principio había dos elementos que habíamos creado más o menos conscientemente y que consideramos esenciales. Uno de ellos era la propia sombra del papel, y el otro, el espacio de desconexión o conexión entre imágenes y el espacio (la hendidura) entre las imágenes del muro.

Por una parte, la sombra recordaba el mito del origen de la pintura que describe Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, idea que retoma el cineasta José Luís Guerín en la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007).

El sentido que se le ha dado a la sombra ha variado en función de épocas y movimientos, pero sigue siendo la máxima representación del cuerpo iluminado, la pintura de la luz sobre un rostro en el espacio físico. Esta sombra es lo real de la imagen que tiñe el espacio que las aúna, envolviéndolas y conectándolas unas con otras a través de la superposición de sombra e imagen.

La distancia entre las imágenes hacía que se conservara la importancia y singularidad de cada imagen aislada, a la vez que generaba relaciones con el resto de fragmentos. Se establecían así conexiones formales por proximidad o lejanía que las unía o marcaba sus diferencias.



Fig. 64 Proceso de la composición III.



Fig. 65 Proceso de la composición III.



Fig. 66 Proceso de la composición IV.



Fig. 67 Proceso de la composición V.

Realizamos sesiones de fotografía de estos diálogos de imágenes puestos sobre la pared (Figs. 64-67). Las singularidades de las imágenes originaban nuevos conceptos imprevisibles o buscados que íbamos anotando en las fotografías de los diálogos impresos. Escribimos en ellas las palabras clave junto con el pie de foto que indicaba su procedencia (Fig. 68) y nos sirvieron para percibir el paso de las relaciones visuales a los significados que las vinculaban.

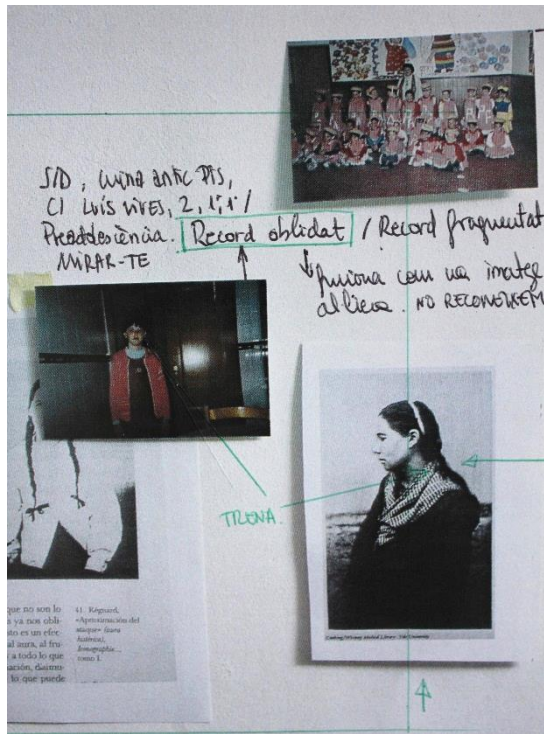


Fig. 68 Apuntes e ideas de la composición IV.

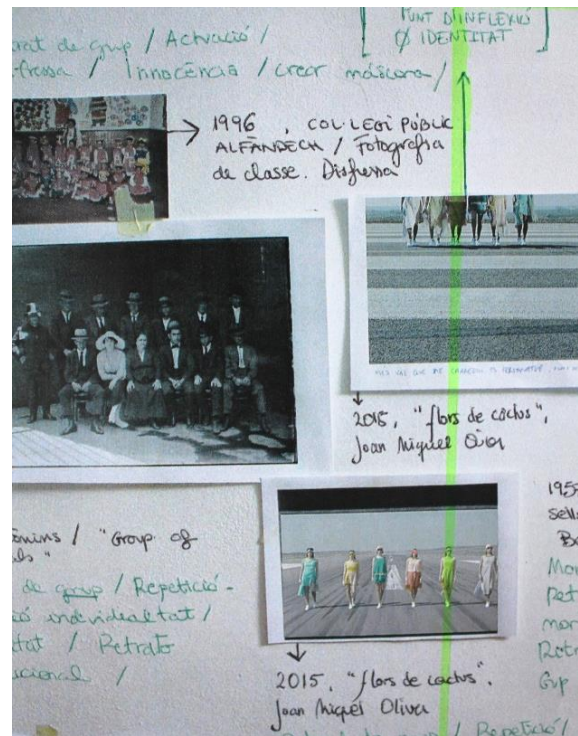


Fig. 69 Apuntes e ideas de la composición V.

Este proceso continuó cuando pasamos de la fotografía al dibujo. Esta estrategia nos sirvió para detenernos nuevamente en su contemplación y al analizarlas volver a elidir los elementos que creímos innecesarios, manteniendo otros. Lo hicimos de forma intuitiva, pero también atendiendo a las ideas que ya habíamos extraído y a sus aspectos compositivos; lo entendimos como una forma de volver a construir o elaborar la imagen. A continuación hablaremos del proceso de realización de los dibujos y las pinturas.

El proceso de los dibujos suele ser más rápido que el de las pinturas. Sobre un papel blanco natural Guarro Torreón de un tamaño de 17,5 x 25 cm, realizamos un margen de apenas 3 cm que centrarse la composición. Con la fotografía como punto de referencia comenzamos un esquema aproximado de los papeles y las sombras principales con un lápiz grafito (4B). Realizamos intencionadamente pequeños cambios de tamaño y formas respecto a la fotografía según nos conviniera.

Después de marcar las primeras líneas, diferenciamos de forma sutil y arrastrando el grafito los márgenes de las fotos, la pared y la figura; en este caso utilizamos un lápiz grafito 8B. Fuimos progresivamente subiendo el tono hasta conseguir una valoración tonal aproximada y general, creando una mancha plana para después pasar a las singularidades de cada imagen. En algunos casos perseguimos la síntesis y en otros nos aproximamos a los detalles de las fotografías de las que partíamos, pero buscando en todo momento una compensación y armonía.



Fig. 70 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

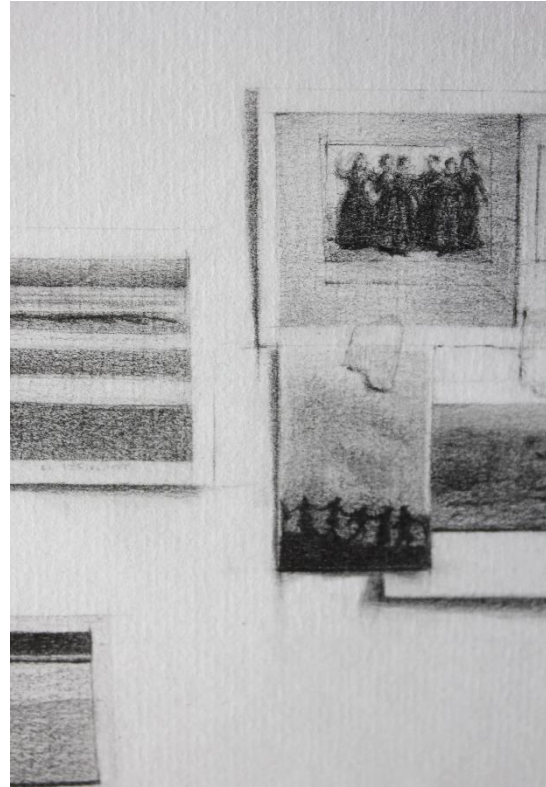


Fig. 71 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

Después de la realización de los dibujos, escogimos pequeños fragmentos de la fotografía inicial en los que volvimos al territorio de lo abstracto desde la pintura. En ese caso, elidimos las figuras de las imágenes para reencontrarnos en un espacio pictórico en el que los límites, las sombras y las formas principales estructuraban la obra; aludimos a la hendidura, a los márgenes de las imágenes, a lo que las separa y las une a primera vista; la forma de los intervalos de conexión.

Realizamos cuatro pinturas al óleo en blanco y negro sobre cuatro soportes de madera de 30x30 cm aproximadamente a partir de la composición V: *Danses d'anònims*. Realizamos una imprimación con Gesso acrílico y dimos entre cuatro y seis finas capas. Después de su secado procedimos a hacer una primera grisalla con pintura acrílica donde se iban ajustando las sombras y las medidas principales de los rectángulos que formaban la fotografía de referencia; después, una vez conseguimos una buena *cama pictórica* pasamos al óleo. Comenzamos manchando el fondo con un tono más próximo al deseado que nos sirviera para valorar el cuadro

conjuntamente. Pasamos de la aplicación de poca materia diluida con esencia de trementina, a añadir aceite de linaza y conseguir mayor pastosidad, siempre trabajando sobre húmedo. El proceso era reiterativo, construir y destruir, conseguir detalles para volverlos a perder y obtener las sutilidades y la delicadeza que ya apreciamos en las fotografías de referencia.



Fig. 71 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30.



Fig. 72 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30. cm.

Análisis formal y conceptual de la composición V: *Danses d'anònims*

Como ya hemos dicho, la reorganización, selección y fragmentación de las fotos de la pared nos lleva a configurar un último diálogo que titulamos *Danses d'anònims*. En él convergen algunas fotos e ideas de otras composiciones que hemos ido manteniendo. A continuación trataremos de aproximarnos a las razones de la elección de las fotografías, su composición y los conceptos que manejamos.



Fig. 73 Fotografía de la composición V: *Danses d'anònims*.

Este diálogo está compuesto por siete fotografías cuyo nexo de unión es el Retrato de grupo, del cual se desprenden conceptos como el disfraz, la máscara y el doble propios del género. Como ya hemos dicho, estos diálogos responden a cómo vemos o leemos las fotos del *Imaginari* a partir de una muestra o fragmento, a sabiendas de sus infinitas interpretaciones posibles.

Después de las variaciones compositivas escogemos una lectura que gira en torno a su imagen central, un fotograma extraído del videoclip *Flors de Cactus* (2015), incluido en el disco *Pegasus* del cantante mallorquín Joan Miquel Oliver (Fig. 73). Se trata de una imagen singular y extraña del *making off* de *Flors de cactus* que marca el punto de salida de su disco. La canción es interpretada con un peculiar y atrayente acento mallorquín que discurre entre el surrealismo de

sus frases inconexas, unas imágenes con una estética futurista y los movimientos ortopédicos y pausados de las chicas y del propio J.M Oliver.



Fig. 74 Fotografía extraída del *making off* de la canción *Flors de Cactus* (2015) de J.M. Oliver

La imagen elegida nos interesa especialmente por sus contrastes cromáticos, su simetría (casi perfecta) y la repetición de un patrón que genera franjas verticales y horizontales. La ausencia (negación) de los rostros de las seis figuras femeninas nos hace situarla en el centro de la imagen (punto cero o punto de partida), al tiempo que nos preguntamos por el sentido de ese corte brusco. Todo ello mantiene *algo desconocido* que nos atrae, lo cual viene apoyado por declaraciones del propio cantante en su cuenta de Facebook que, con un tono ingenuo y casi irónico, dice que “seguesc escrivint per intentar trobar "allò" que encara no sé què és (...)”³⁴, señalando que cuando compuso *Flors de cactus* “pensava en carreteres llargues, deserts, solitud, pols, contrallum, bater de sol, nocturnitat... i al final trobava aquestes flors de cactus... plaer cromàtic, antropològic, geometria primordial, no ho sé!”³⁵.

En el margen inferior del fotograma escribimos una de las frases de la canción que nos parece que puede vincularse con las ideas que vamos entresacando: “Més val que me carregue es personatge”³⁶. La frase nos sugiere ideas relacionadas con el personaje o la máscara que todos vamos adquiriendo a lo largo de nuestra vida, como si se tratasen de un film o un videoclip, como el personaje que el propio cantante y sus acompañantes interpretan.

³⁴ OLIVER, Joan Miquel, “Flors de Cactus”, en Facebook [Publicación], 2015. Disponible en <https://www.facebook.com/JoanMiquelOliver/photos/pb.18761879269.-2207520000.1439823920./10152991771629270/?type=3&theater>

³⁵ Ibidem.

³⁶ JoanMiquelOliverVEVO, “Joan Miquel Oliver – Flors de Cactus” en YouTube [Video], 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=N3LdKfCVsgM>.

A continuación, a los lados de esta imagen, diferenciamos las ideas que podemos extraer de la parte izquierda de la composición de las de la derecha. Las fotografías de la izquierda tienen en común la ordenación y repetición de un grupo de personajes sentados o de pie en una habitación o pasillo.

La foto situada arriba a la izquierda (Fig.75) está extraída de mi álbum familiar. Se trata de un retrato escolar en el que aparecemos los alumnos con un extraño disfraz de bolsa de pan que recuerda a un uniforme. La fotografía de más abajo (Fig.76) pertenece a la colección *Special photographs* del archivo policial de Sídney, y cuyo título original es "Group of criminals".



Fig. 75 Retrato escolar perteneciente a nuestro álbum familiar.

Todos ellos mantienen prácticamente la misma actitud y postura frente a la cámara y llevan ropas casi idénticas que anulan su singularidad e identidad. Los hombres y mujeres que aparecen están predispuestos a actuar o posar de una determinada manera frente a la cámara, algo predefinido en las fotografías institucionales.



Fig. 76 *Special photograph* titulada "Group of criminals" (1921) perteneciente al archivo policial de Sídney.

Justo abajo a la derecha de la fotografía del archivo de Sídney ubicamos otro fotograma extraído del videoclip *Flors de cactus*. En este caso sí observamos los rostros de las chicas en una imagen dividida por los fragmentos horizontales que componen la carretera, el cielo y la franja negra del formato cinematográfico.

Un poco más a la izquierda situamos una fotografía de dos personas extraída de la colección *Special Photographs* del archivo policial de Sídney. Su selección responde a la actitud espontánea y a la vez preparada de los dos personajes, de los cuales no tenemos prácticamente ningún dato y se vuelven anónimos.

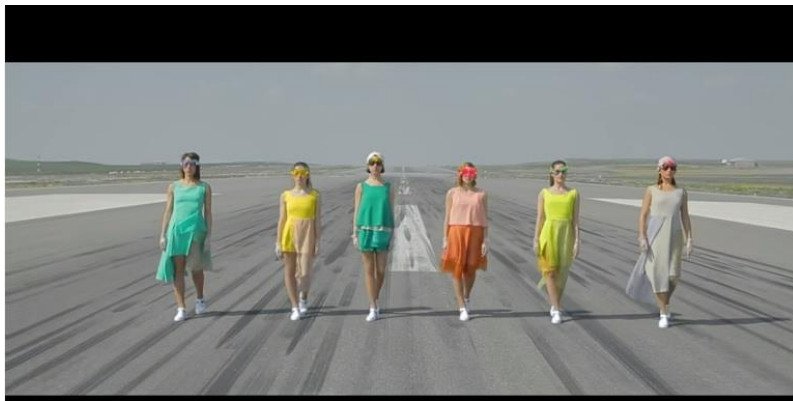


Fig. 77 Fotograma extraído del videoclip de *Flors de Cactus* (2015), Joan Miquel Oliver.



Fig. 78 *Special photograph* perteneciente al archivo policial de Sídney.

Volvemos otra vez a la fotografía central. En la parte derecha de la composición tenemos tres fotografías de menor tamaño que se conectan por sus sombras sobre la pared y por los trozos de cinta con que se pegaron.

En la parte superior elegimos la fotografía de un grabado incluido en la Iconografía de la Salpêtrière. Las mujeres, con vestidos muy similares, son representadas como enfermas en un accidente de nerviosismo repentino (catalepsia) “provocado por un ruido intenso e inesperado”³⁷.

La exageración de sus posturas (sobreinterpretación) consigue cobrar una gran fuerza mediante el contraste del dibujo y el gesto remarcado, hecho que pone en evidencia cómo se construye la idea de una enfermedad, en este caso la patología de la histeria femenina, y en definitiva, lo que nos atañe: la imagen.



Fig.79 Grabado (1887) perteneciente a *L'íconographie photographique de la Salpêtrière*.

Más abajo colocamos un fotograma de la película *El séptimo sello*, Ingmar Bergman (1957). Con el fuerte claroscuro que caracteriza la imagen fílmica del cineasta sueco, observamos los personajes que discurren por el monte representando el baile de la muerte. Sus rostros desaparecen (se anulan) para ver únicamente formas enlazadas.

³⁷ Según la descripción del pie de foto de la imagen de referencia extraída de DIDI-HUBERMAN, George, *La invención de la histeria*, Op.Cit., pg. 178

Se diluye la concepción de retrato como afirmación de la individualidad para referirse al momento fijado por la fotografía como una huella de la memoria colectiva que une de un modo irrefutable hombres y mujeres “que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos”³⁸.



Fig. 80 Fotograma extraído del film *El séptimo sello*, Ingmar Bergman (1957).

La tercera y última imagen del diálogo está extraída del videoclip de *Petxina lliure* (Fig.81), canción compuesta e interpretada por el grupo barcelonés *Oques grasses*. Tienen una manera muy personal, sincera y próxima de *hacer* música, como ellos mismos dicen, “cuentan lo que les ocurre día a día”³⁹. Más allá del significado que pueda tener la canción, la elección del fotograma rebasa en sus aspectos formales. Los siete personajes masculinos y el perro dan la espalda al espectador, y de ellos vemos únicamente sus formas, como en la imagen anteriormente mencionada, las siluetas cobran el aspecto genérico de cualquier persona. Esta idea la relacionamos con la frase de la canción *Cavall estable* (2015) del mismo grupo musical que dice que “tothom es creu especial i tots som iguals”⁴⁰.

³⁸ SONTAG, Susan, Op.Cit, pg.75.

³⁹ ORTOLL, Judit, “Josep Montero d’Oques Grasses:”L’inici del grup era jo sol tocant amb un bombo a qualsevol lloc” en *El nou 9.cat* [Revista digital], 2013. Disponible en http://www.el9nou.cat/noticies_o_0/33361/josep-montero,-d_ouques-grasses:-%E2%80%9Cl%E2%80%99inici-del-grup-era.

⁴⁰ OQUES GRASSES, “2 – Oques Grasses - Cavall estable” en *YouTube* [Video], 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8bwUtT9zmYo> .



Fig. 81 Fotograma extraído del videoclip de *Petxina lliure*, Oques grasses (2014).

Todas las fotos de la parte derecha, a caballo entre el baile y la ficción, nos recuerdan compositivamente por la acumulación de figuras en movimiento a algunas pinturas de Francisco de Goya, como es el caso de “La gallina ciega” o “Corral de locos”.



Fig. 82 Francisco de Goya y Lucientes, *La gallina ciega*, 1788. Óleo sobre lienzo, 41 x 44 cm.



Fig. 83 Francisco de Goya y Lucientes, *Corral de locos*, 1793-1794. Óleo sobre hojalata, 43 x 32 cm.

Como hemos visto, el fotograma central que marca la anulación de la identidad (del rostro) lo entendemos como el punto de inflexión. Las chicas que lo componen se disfrazan para enfrentarse a la cámara. Las fotografías de la izquierda remiten a la preparación de un escenario donde ubicar un grupo de personas que van a ser fotografiadas; tienen que mirar a cámara, mantenerse erguidos y posar para la foto que *les representará*, son personajes de un tiempo cualquiera en lugares desconocidos. En la parte derecha de la composición se atiende a la actuación de sus personajes, como si se tratara de un espacio teatral.

La congelación de un instante produce extrañeza y una mirada que salta de una forma a otra encontrándose con figuras anónimas.

Observamos pues, que en cada una de las imágenes hay danzas y ritmos que saltan de una persona representada a otra sin saber exactamente qué ocurre, quiénes son o qué hacen. Todo confluye entre movimientos y ritmos que disuelven la individualidad que caracteriza al retrato para volverse formas o representaciones fotográficas ambiguas o vacías que "(...) trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real"⁴¹.

⁴¹ SONTAG, Susan, Op.Cit., pg. 74.

2 Las imágenes que guardamos. Piezas

Rostros desconocidos

La serie *Rostros desconocidos* está formada por once dibujos y pinturas que tienen como referencia la carpeta del *Imaginari Fragmentos de un documento perdido y ficciones*. Se dividen en dos conjuntos; seis dibujos de 50 x 30 cm realizados con lápiz Polychromos sobre papel Fabriano Rosa Espina, y dos dípticos compuestos por una pintura al óleo de 19 x 15'5 cm y un dibujo del mismo tamaño; uno realizado también con lápiz Polychromos y el otro con grafito. Una tercera pintura al óleo de 19 x 15'5 cm completa la serie.



Fig. 84 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 85 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 86 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 87 Gràcia Martí, Pieza IV de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.

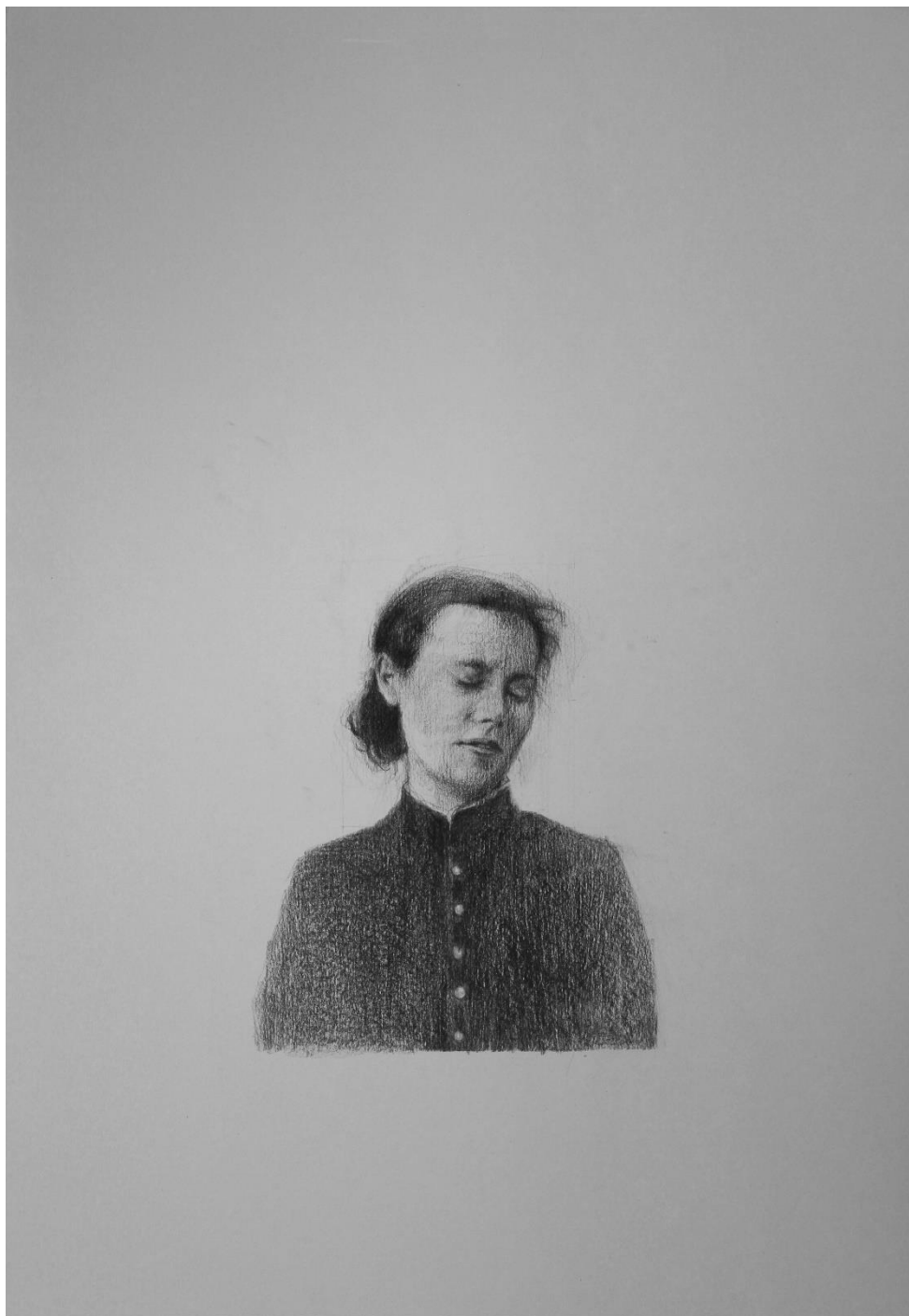


Fig. 88 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 89 Gràcia Martí, Pieza VI de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 90 Gràcia Martí, Pieza VII de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Óleo sobre tabla, 19 x 15'5 cm.



Fig. 91 Gràcia Martí, Pieza VIII de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 19 x 15'5 cm.



Fig. 92 Gràcia Martí, Pieza IX de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel (libreta), 19 x 15 cm.



Fig. 93 Gràcia Martí, Pieza X de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Óleo sobre tabla, 15'5 x 19 cm.



Fig. 94 Gràcia Martí, Pieza XI de la serie *Rostros desconocidos*, 2015.
Óleo sobre tabla, 19 x 15'5 cm.

Transitar la imagen

La serie *Tansitar la imagen* está compuesta por nueve dibujos realizados a partir de las fotografías de diversas carpetas del *Imaginari*. Las ocho primeras piezas de 21 x 15 cm se han hecho con grafito sobre papeles varios: Canson Mi-teintes, Basik o Hahnemühle. La última pieza tiene un tamaño de 25 x 35 cm y está realizada sobre papel Guarro⁴².

⁴² La pieza IX está actualmente en una exposición y la fotografía mostrada fue realizada durante el proceso de trabajo.

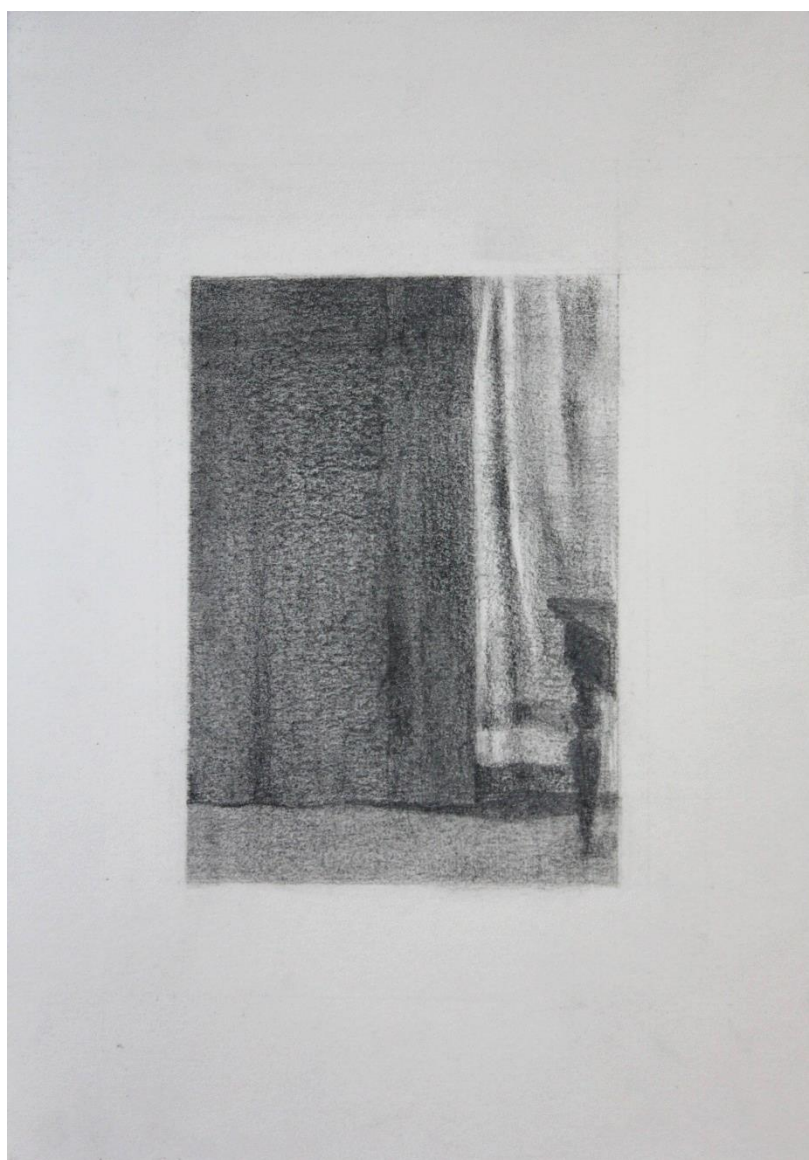


Fig. 95 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm.

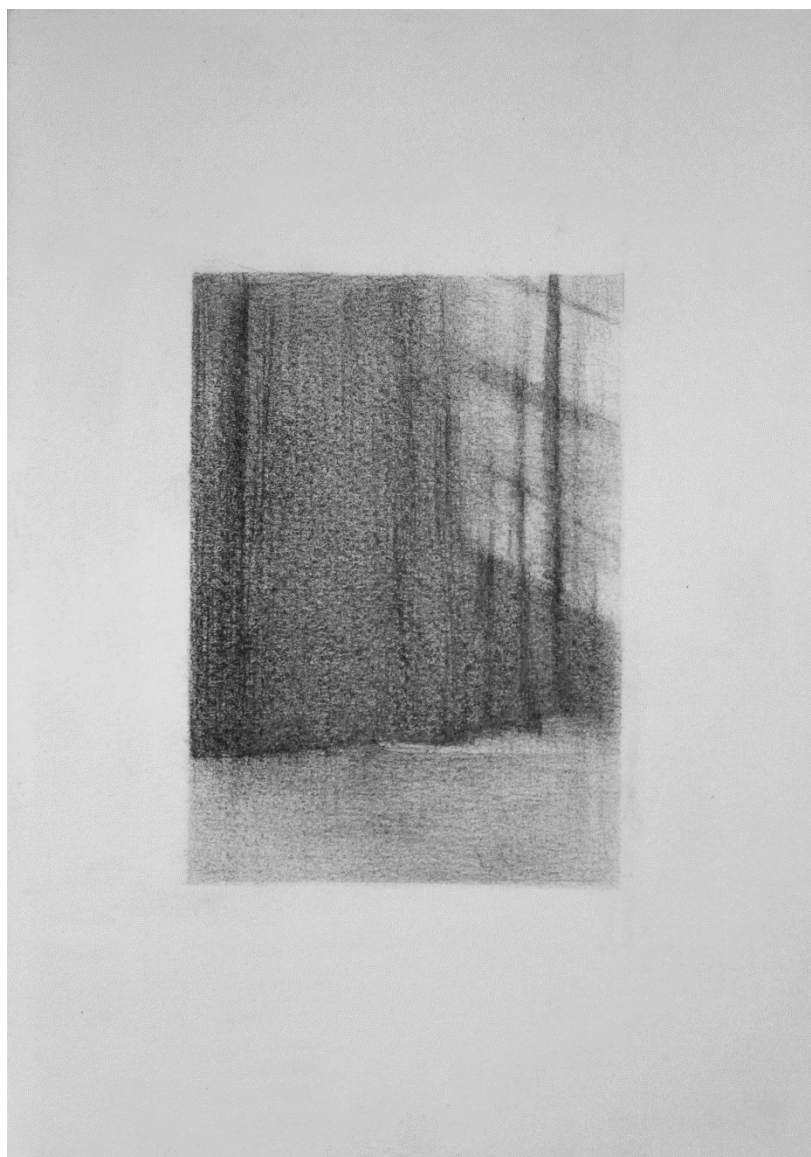


Fig. 96 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm.

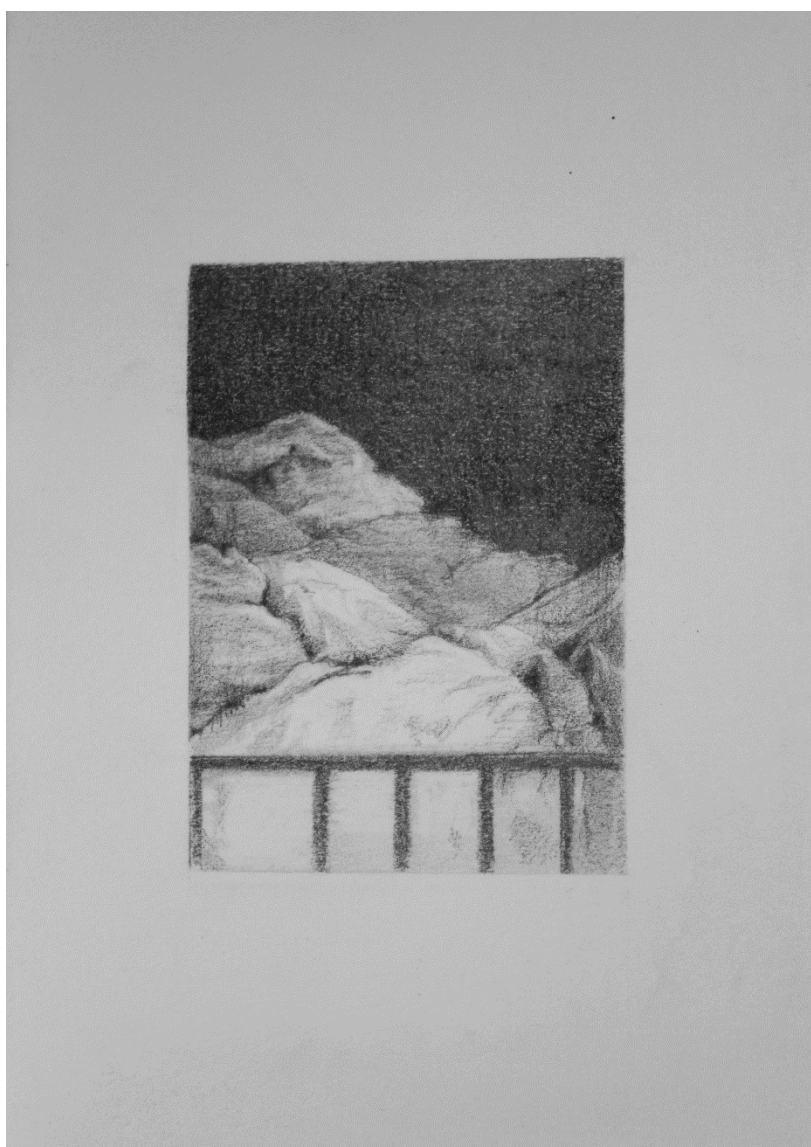


Fig. 97 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm.

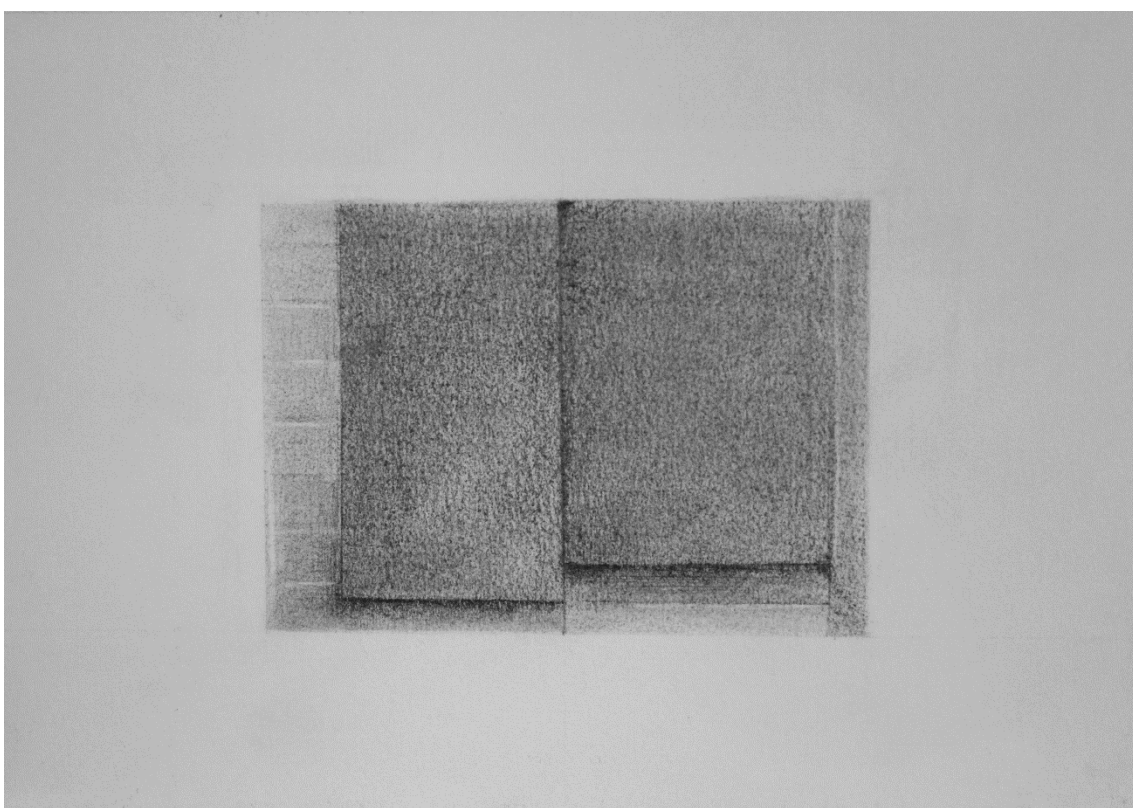


Fig. 98 Gràcia Martí, Pieza IV de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm.

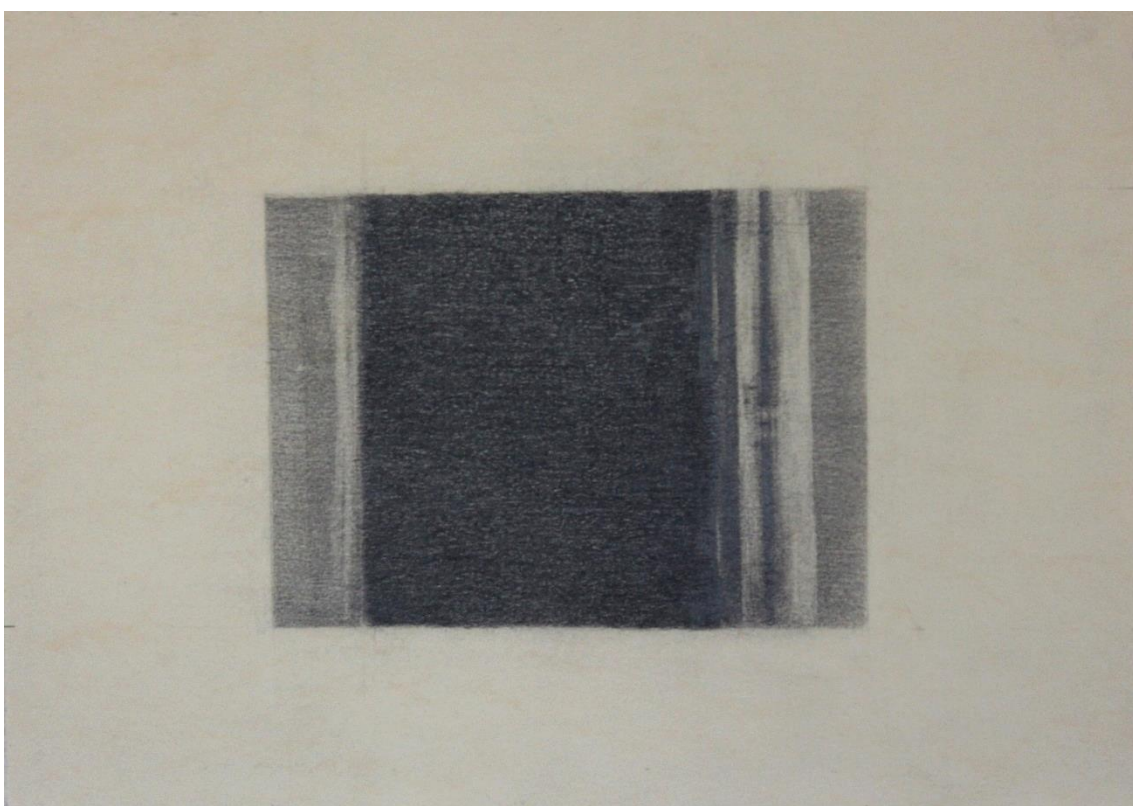


Fig. 99 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm.

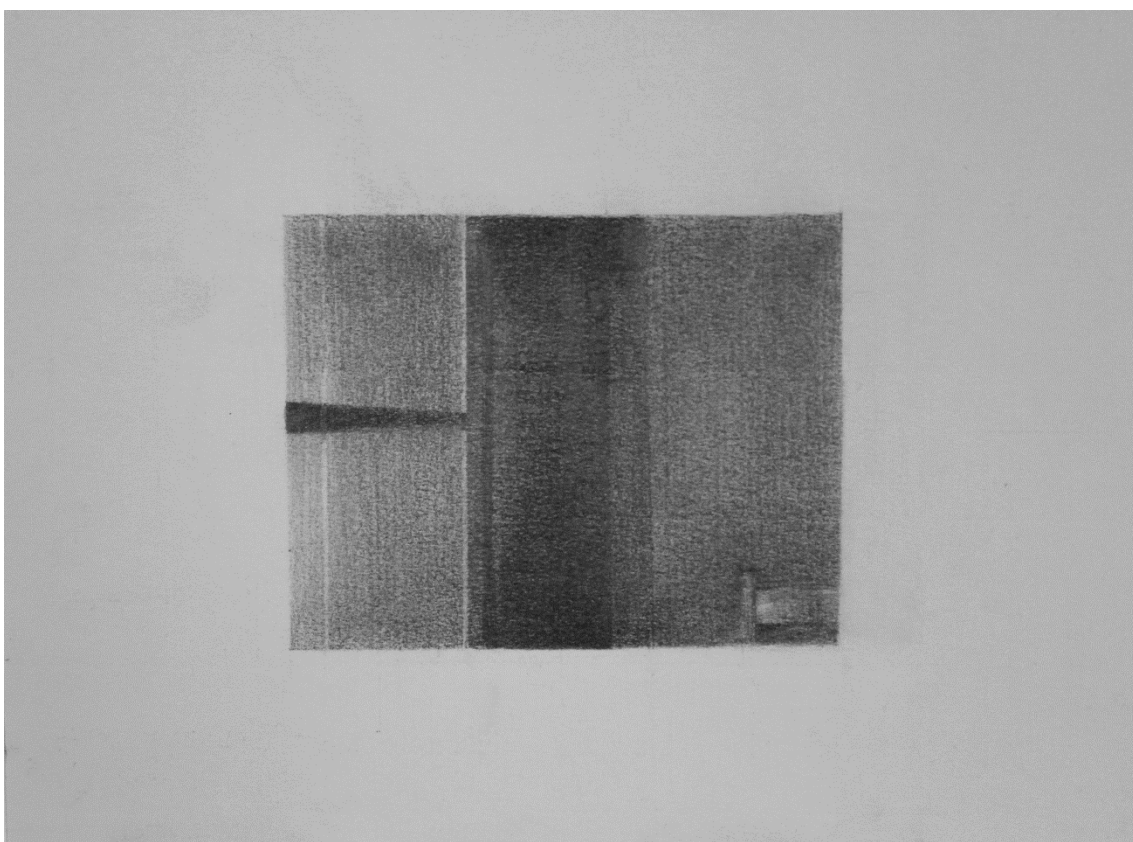


Fig. 100 Gràcia Martí, Pieza VI de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm.

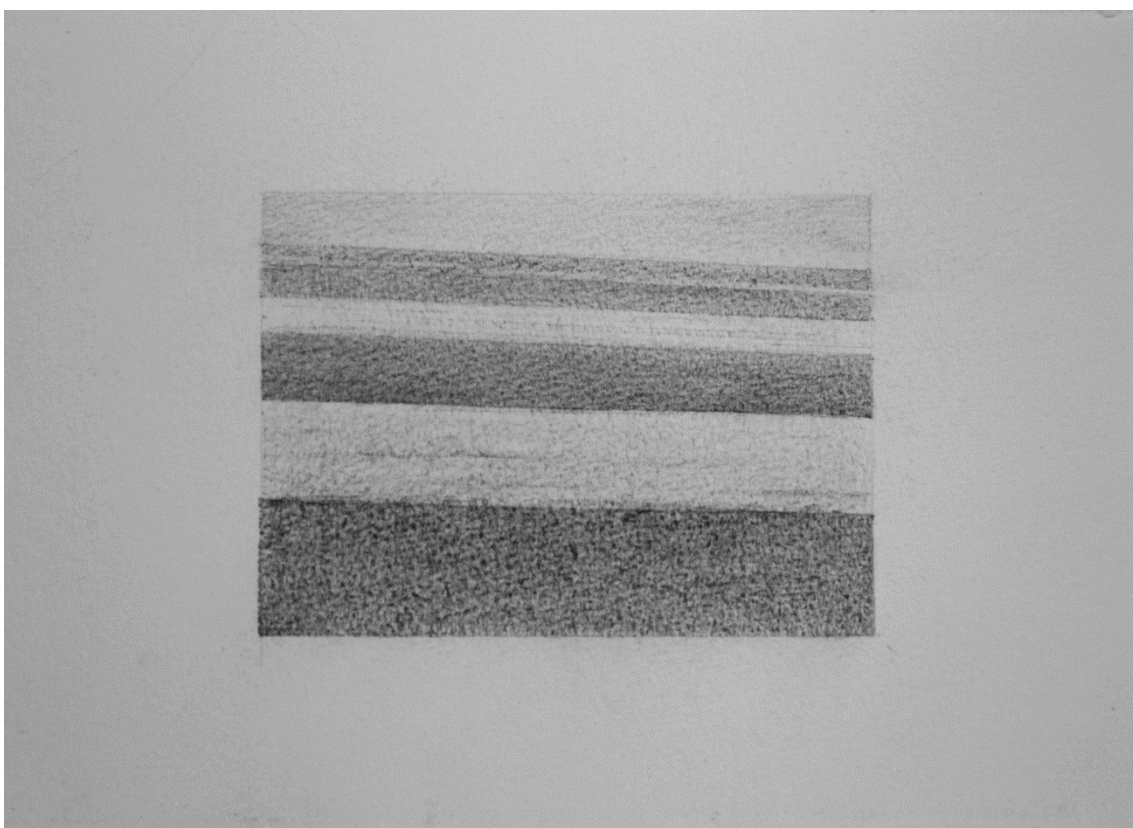


Fig. 101 Gràcia Martí, Pieza VII de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm.

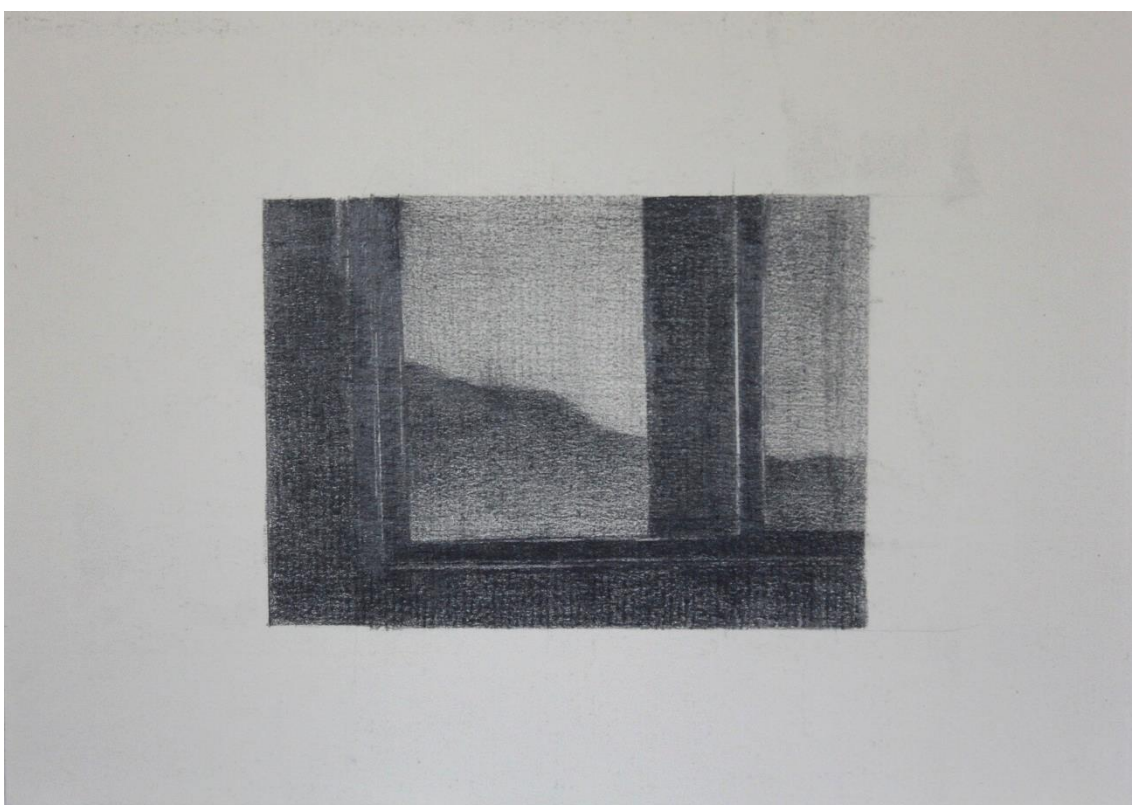


Fig. 102 Gràcia Martí, Pieza VIII de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm.



Fig. 103 Gràcia Martí, Pieza IX de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 25 x 35 cm.

Diálogos sobre lo desconocido

La serie *Diálogos sobre lo desconocido* está formada por siete dibujos y tres pinturas surgidas a partir de las composiciones realizadas sobre la pared. Los dibujos realizados con grafito sobre papel Torreón tienen un tamaño aproximado de 17,5 x 25 cm. Las tres pinturas al óleo tienen una proporción cuadrada (30 cm de lado)⁴³.

⁴³ La pieza I está actualmente en una exposición. La fotografía mostrada fue realizada durante su proceso.

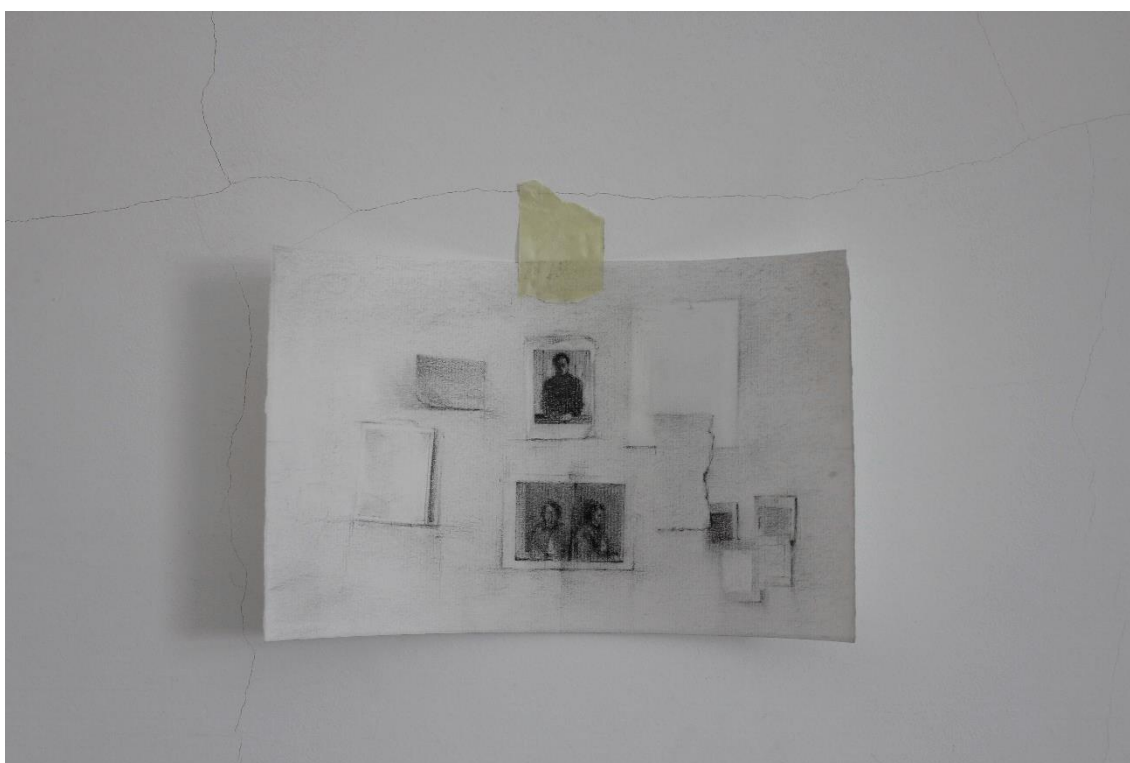


Fig. 104 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 20 cm.

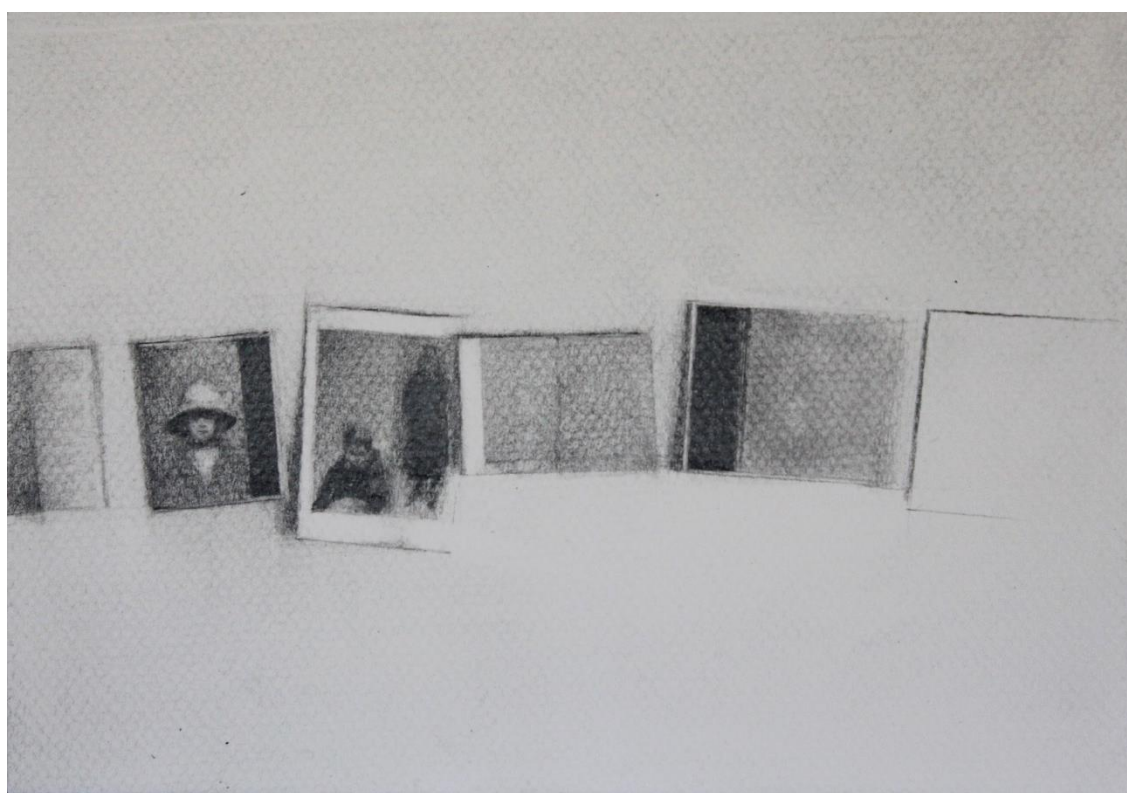


Fig. 105 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 20 cm.



Fig. 106 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

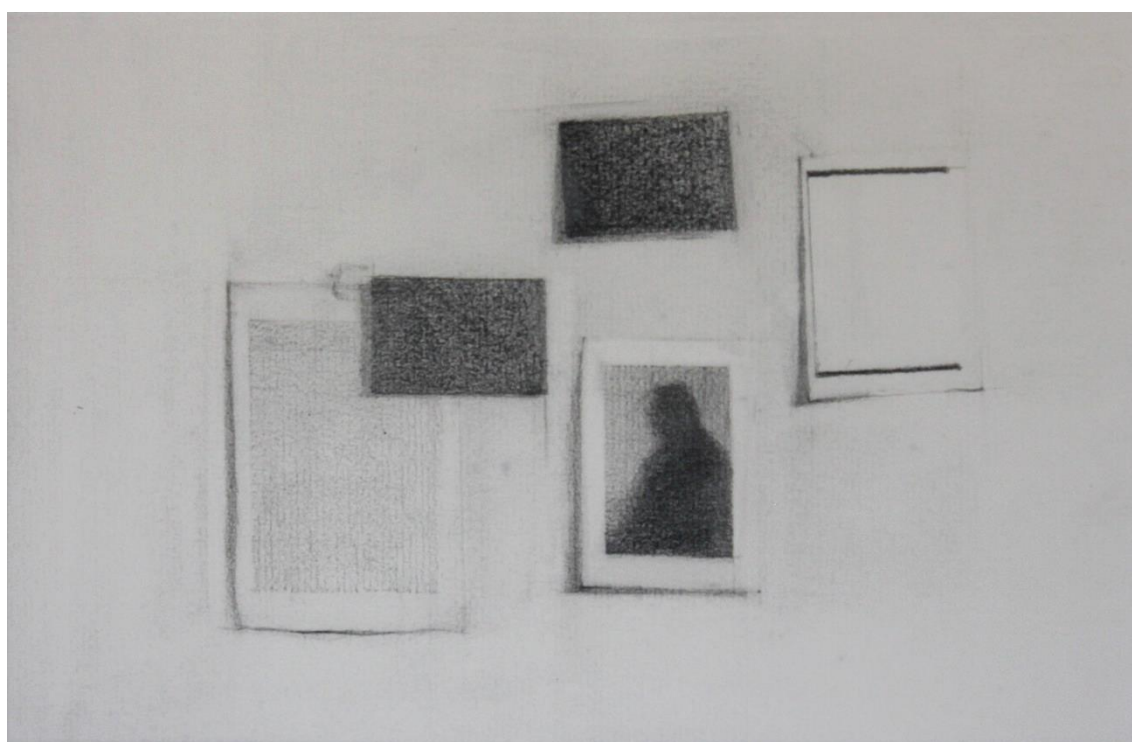


Fig. 107 Gràcia Martí, Pieza IV de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

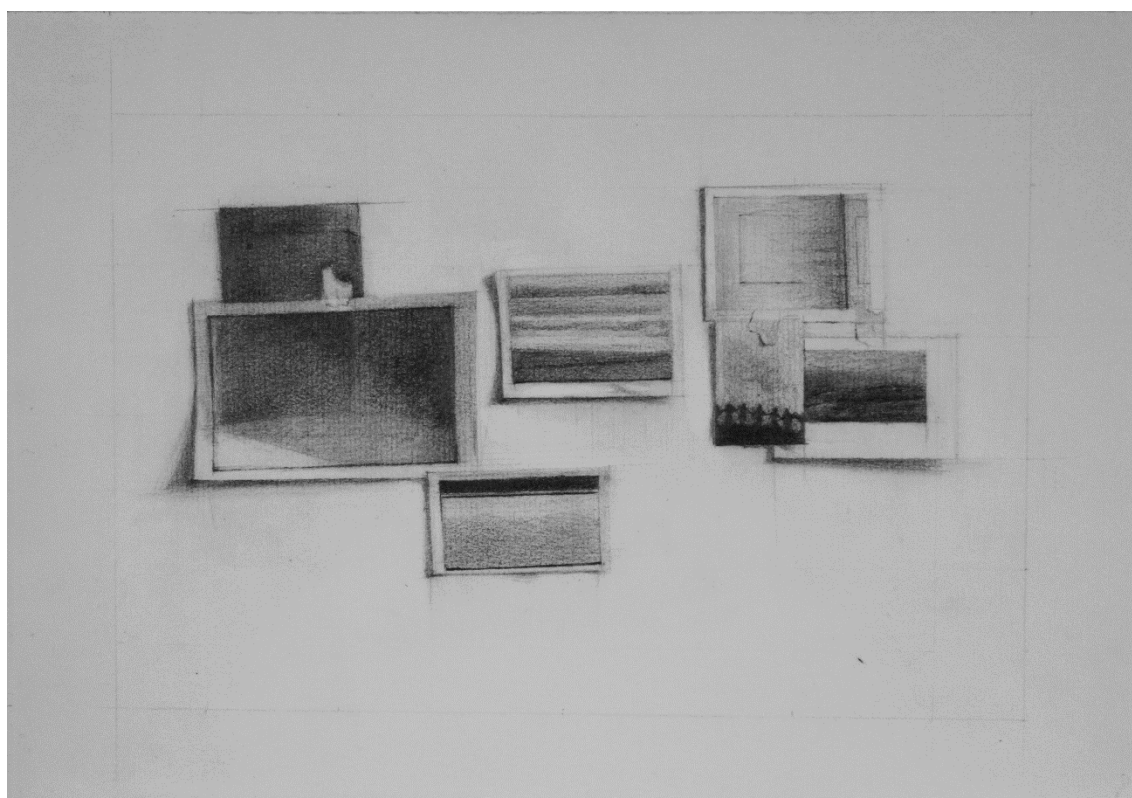


Fig. 108 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

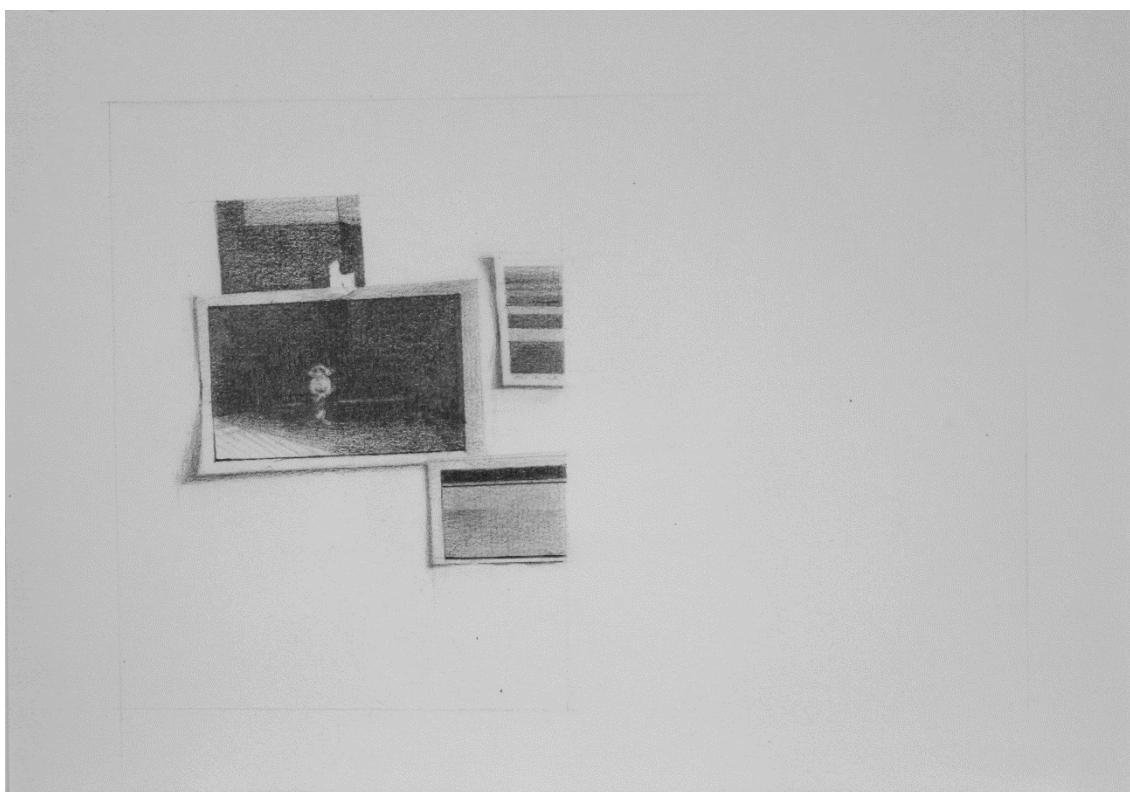


Fig. 109 Gràcia Martí, Pieza VI de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

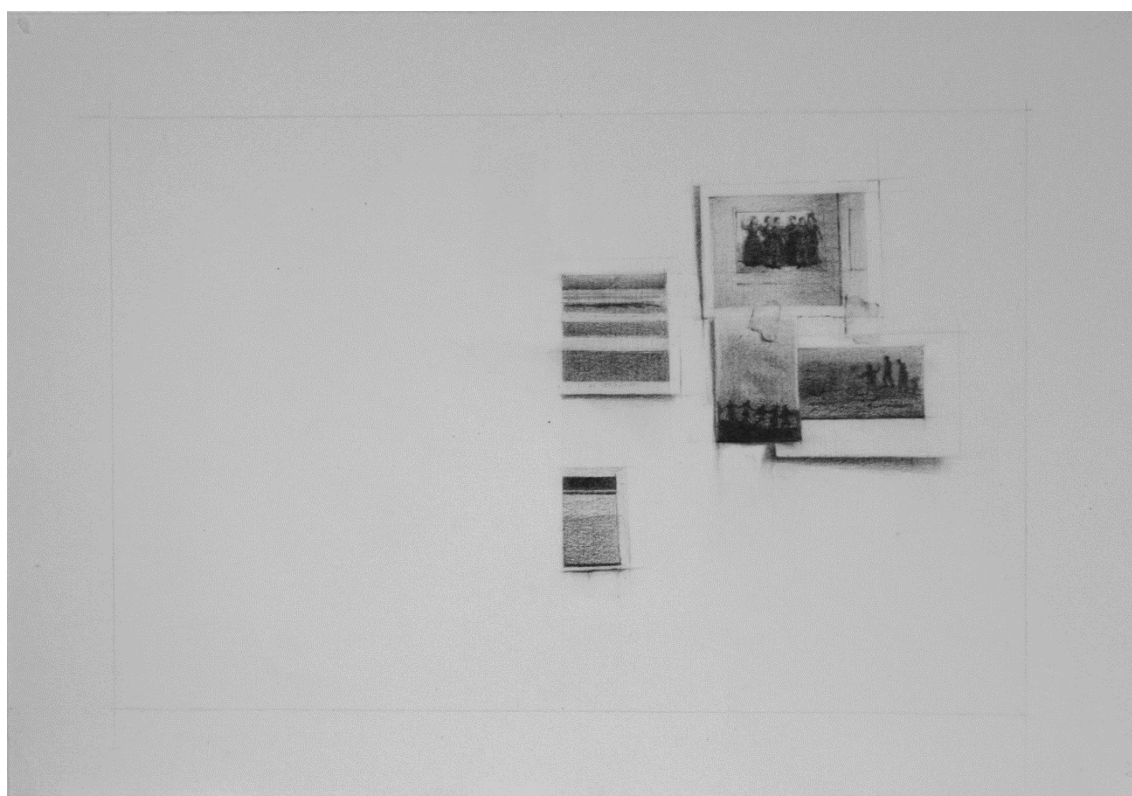


Fig. 110 Gràcia Martí, Pieza VII de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm.

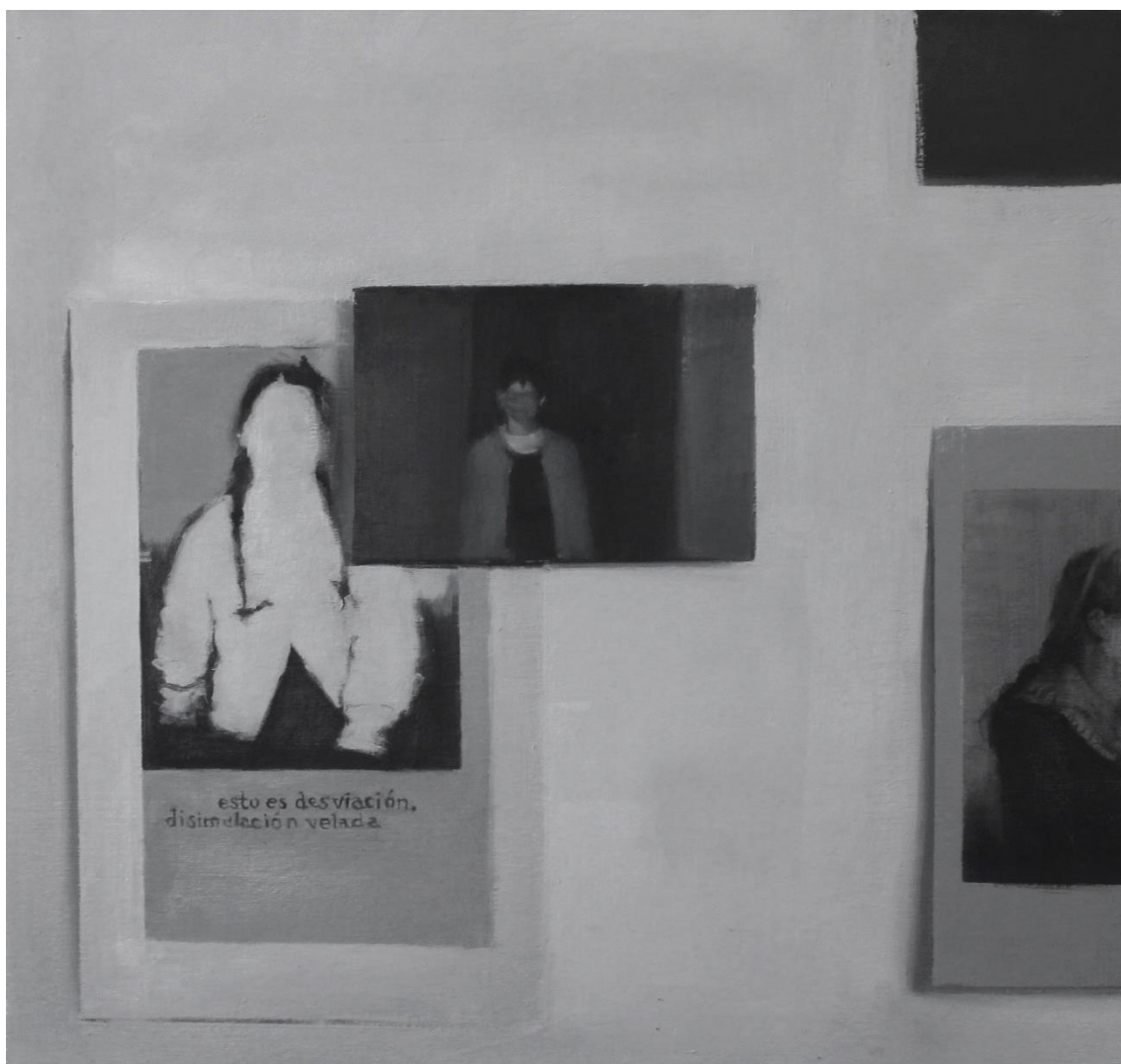


Fig. 111 Gràcia Martí, Pieza VIII de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 112 Gràcia Martí, Pieza IX de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

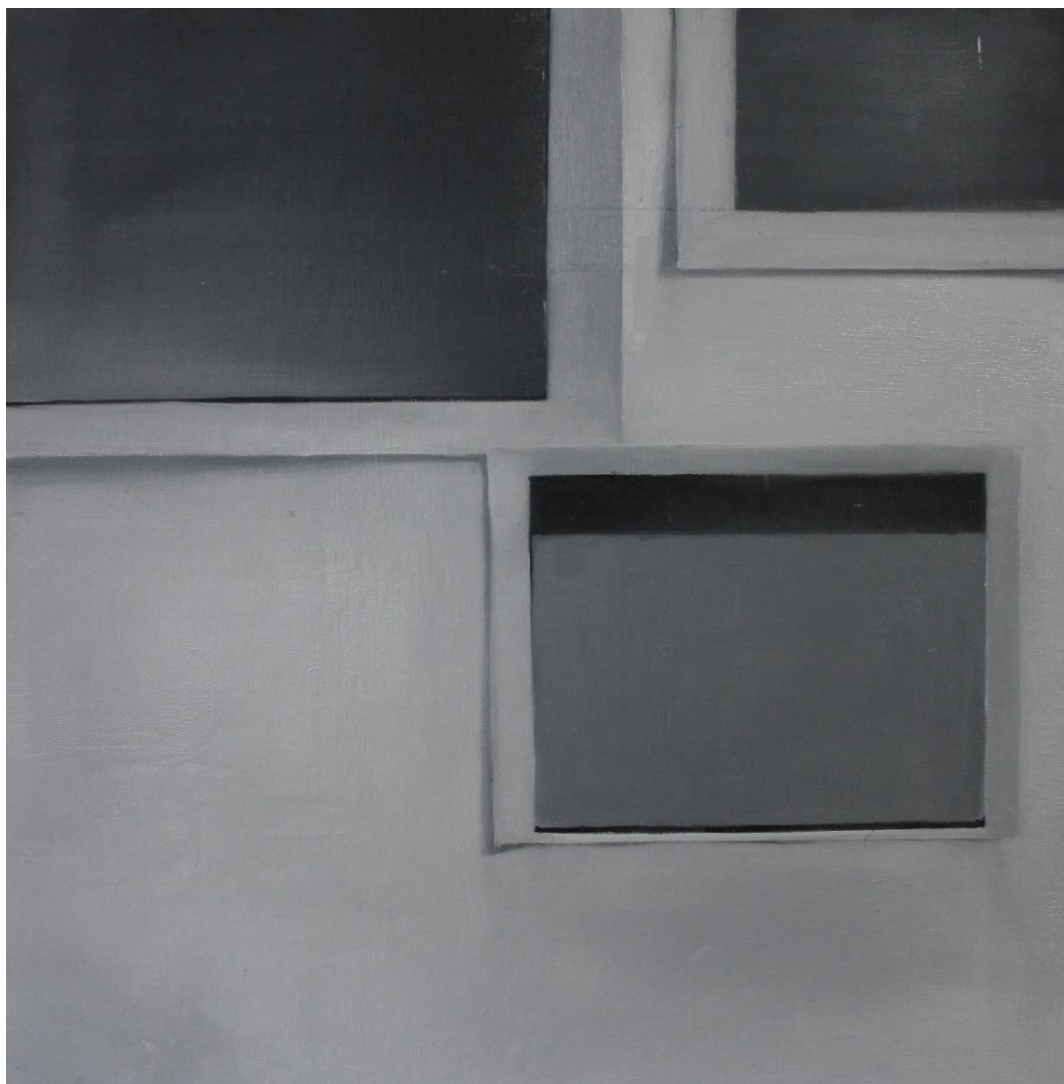


Fig. 113 Gràcia Martí, Pieza X de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

V Conclusiones

La realización del proyecto *Las imágenes que guardamos* ha sido una oportunidad para desligarnos por completo de las exigencias académicas marcadas durante el Grado en Bellas Artes y sumergirnos en un proyecto verdaderamente atrayente y personal. En este punto debemos echar la vista atrás para recordar las primeras ideas, los procesos y los cambios valorando los resultados obtenidos.

Desde el inicio del Máster en Producción Artística fue complicado focalizarnos en un tema concreto, pues trabajamos de un modo muy intuitivo cuya motivación suele ser la fascinación por una imagen. Anteponemos su forma a su concepto, y para un proyecto de esta envergadura pensamos que podría ser perjudicial. Sin embargo, decidimos desde la intuición indagar en ese mismo aspecto, en lo que había sido una constante durante los años del Grado de Bellas artes, la recopilación de imágenes. Buscamos dónde se originaba aquello en lo que habíamos ido trabajando, aquello que fuera de gran interés personal para poder redescubrir el terreno en el que habíamos estado moviéndonos durante este tiempo.

En este punto caímos en el *Imaginari Personal*, en todas las imágenes que habíamos estado almacenando y trabajando indistintamente y que servían como base para su reinterpretación desde el lenguaje del dibujo y la pintura. Revisamos nuestro Trabajo Final de Grado y nos propusimos analizar y encontrar la verdadera razón que aunaba imágenes en nuestro ordenador; qué tenían las imágenes aisladas, qué las conectaba y cómo y por qué las reinterpretábamos. Este proyecto tenía que verter las inquietudes que nos mueven a ampliar el *Imaginari* y elaborar un proyecto coherente que supusiera una superación personal a distintos niveles.

El proceso de reorganización de las imágenes fue un periodo de constantes preguntas. Esto fue propiciado por las propias asignaturas del Máster que habíamos cursado. Nos habían aportado un contexto necesario en el que situarnos y, sobre todo, nos empujaron a la reflexión constante sobre nuestro propio trabajo. Teníamos que ser conscientes del contexto en el que nos encontramos y saber qué sentido tiene abordar nuestro proyecto hoy. Dentro de la imposibilidad de innovar, lo importante era hacer nuestros esos conceptos e ideas latentes que nos interesaban para mostrarlos a partir de una mirada personal, íntima e incluso conscientes de ser inconscientes a veces. Este Trabajo Final de Máster tenía que ser un espacio de preguntas y respuestas sobre nosotros mismos. Por ello, durante todo este período hemos mantenido una actitud reflexiva y crítica que nos ha hecho trabajar de una forma circular, consultando lo hecho para volver a hacer, yendo del pensamiento generado en la práctica de taller al estudio conceptual y viceversa.

Tanto en las asignaturas del Máster como posteriormente en este proyecto, hemos ahondado en el discurso o la obra de referentes que estaban ya dentro de nuestro trabajo, como es el caso de Aby Warburg. La revisión de su planteamiento ha sido indispensable para comprender las relaciones que se establecen entre las imágenes que guardamos y sus claves de pensamiento. Los casos de estudio también nos han acercado a la fotografía desde una mirada distinta, renovando nuestras ideas al estudiar bibliografía nueva que ha ayudado a ir progresivamente ajustando conceptos. Hemos indagado en archivos muy específicos como el de Sídney y *L'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Todo ello ha facilitado el ir acotando y confeccionando el desarrollo conceptual del proyecto consiguiendo la coherencia necesaria para explicar nuestra producción plástica.

Para nosotros el desarrollo práctico era el eje vertebrador del proyecto. Las series fueron avanzando gracias al acompañamiento teórico y a la consulta de artistas que enriquecieron y renovaron nuestra obra. Es el caso de Nora Arias o Chema López, además de otros artistas cuya temática es más diferente pero que hemos ido nombrado o aparecen en el *Preámbulo*, como por ejemplo Vilhelm Hammershøi o Sophie Jodoin.

Mediante el dibujo conseguimos uno de los principales objetivos propuestos, alejarnos de la referencia fotográfica para conseguir una síntesis formal mediante una mirada analítica. Así, nos escapamos de los detalles superfluos y nos encontramos con la mancha como elemento fundamental de su construcción. En cuanto al avance pictórico, dejamos atrás un periodo anterior en el que nos habíamos estancado por no haber encontrado un método adecuado. El dibujo fue la técnica para aproximarnos nuevamente a la pintura.

Hemos de puntualizar la presencia de diversos conceptos que se desprenden de las imágenes escogidas y de las obras realizadas; conceptos en los que no nos hemos detenido en su profundización por el momento. Es, por ejemplo, el caso de haber elegido fotografías principalmente de mujeres, sobre todo en el archivo policial. Hemos descubierto en estos *Diálogos sobre lo desconocido* algo de autorretrato por el hecho de insertar imágenes propias y del álbum familiar. Tal vez si hubiera que extraer los temas de los que hablan, pudiera decirse que son lo femenino y la imagen de la mujer, la belleza, el lugar del silencio y la embriaguez de la música en el misterio de lo colectivo. Podríamos entonces concluir que estos relatos pictóricos tienen una trama acotada pero abierta a interpretaciones, pues creemos que ésta cualidad de “obra abierta” es esencial al trabajo artístico.

Según lo dicho, podemos decir que las imágenes que guardamos, sea cual fuere su procedencia y su tiempo, remiten unas a otras. Todas *son* y se relacionan por la existencia de un observador que proyecta sus experiencias, su imaginario, y construye constante y renovadamente el sentido de aquello contemplado. El dibujo y la pintura han culminado ese proceso al acercar esas imágenes al tiempo detenido, a la pausa de unas imágenes que contenían aquello desconocido que coincidía con su falta de información o su carácter inconcluso. Cada forma remite a otra, pues la imagen en sí misma es una forma ficcionada de lo real, de ahí su poder evocador, su carácter testimonial y su pregnancia; su cualidad fantasmática⁴⁴.

El estudio de la imagen es el punto de partida de este proyecto, pero también el juego, el azar y la sorpresa. Podemos decir que ajena a conceptos, la obra, pinturas y dibujos, es por sí sola su propio texto. Estas ideas que hemos ido *transitando* a lo largo del proyecto allanan el terreno hacia un trabajo, esperamos, tan fascinante como el derivado de la realización de las piezas, cuya intención no se previó pero cuyo interés puede encaminar hacia nuevos proyectos creativos.

⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Valencia: Pre-textos, 2010.

VI Bibliografía

Monografías

- AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Valencia: Pre-textos, 2010.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992.
- BARTHES, Ronald, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia: PRE-TEXTOS, 2013.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis Sobre la historia y otros fragmentos* (Traducción y edición de Bolívar Echevarría), México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p.58.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada, 2013.
- DOYLE, Peter, *Crooks like us*, Sydney: Historic houses trust of New South Wales, 2004.
- DOYLE, Peter; WILLIAMS, Caleb, *City of shadows. Sydney police photographs 1912-1948*, Sydney: Historic houses trust, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011.
- LÓPEZ, Chema, *El ladrón y el copista. Duplicaciones y repeticiones para crear realidad desde la ficción*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.
- MARTÍ, Gràcia, *Del fotograma al lienzo. Espacios entreabiertos* [Trabajo Final de Grado], Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004.
- MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets, 1999.
- MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid: Siruela, 2010.
- NARANJO, Juan (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- ROSSET, Clement, *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid: Abada, 2008.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: DEBOLSILLO, 2010.

TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

VICENTE, Pedro (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación de Huesca, La oficina, 2013.

VV.AA., *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas contemporáneos españoles*, Madrid: Cátedra, 2007.

WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne* (Edición a cargo de Martin Warnke) Madrid: Akal, 2010.

Páginas web

CHEMA LÓPEZ, *Chema López* [En línea]. Disponible en <http://chemalopez.com/>. [Consulta 17-01-2015].

OLIVER, Joan Miquel, "Flors de Cactus", en *Facebook* [En línea], Disponible en <https://www.facebook.com/JoanMiquelOliver/photos/pb.18761879269.-2207520000.1439823920./10152991771629270/?type=3&theater>. [Consulta 23-03-2015].

SYDNEY LIVING MUSEUMS, *Sydney living museums* [En línea]. Disponible en <http://sydneylivingmuseums.com.au/>. [Consulta 8-11-2015]

VICTORIA & ALBERT MUSEUM, *Victoria & Albert Museum* [En línea]. Disponible en <http://www.vam.ac.uk/>. [Consulta 6-07-2015].

Artículos consultados en línea

DE LUELMO, José María, "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica" en *Escritura e imagen* [En línea], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 3, 2007. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110163A/29110>. [Consulta 23-02-2015].

GUASCH, Anna Maria, "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar", en *Passatges del S. XX Materia: Revista internacional d'Art* [En línea], Barcelona: Universitat de Barcelona, nº.5, 2005. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454> [Consulta 27-12-2015].

MUÑOZ, Alba, "Asesinas, ladronas, abortistas: así eran las fichas policiales de las mujeres más buscadas de Australia" en *PlayGround* [En línea] 2014. Disponible en http://www.playgroundmag.net/noticias/historias/mujeres-delincuentes-australia-fotografia_0_1429057088.html. [Consulta 18-11-2014].

ORTOLL, Judit, “Josep Montero d’Oques Grasses: L’inici del grup era jo sol tocant amb un bombo a qualsevol lloc” en *Elnou9.cat* [En línea], Vic: Premsa d’Osona, 2013. Disponible en http://www.el9nou.cat/noticies_o_0/33361/josep-montero,-d_oques-grasses:-%E2%80%9C%E2%80%99inici-del-grup-era . [Consulta 02-11-2014].

Catàlogos

FORRIOLS, Ricardo; MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa; PUIG, Vicente, *Un conte de fantasmes per a adults* [Catálogo], Valencia: La Nau Centre Cultural de la Universitat de València, 2014.

PRON, Patricio, *Ejecución en efigie* [Catálogo], Madrid: Galería Paula Alonso, 2015.

Vídeos

A10TV, “Chema López_La piel del sapo” en *YouTube* [Vídeo], 2007. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2gVQ4pKWDPi>. [Consulta 20-12-2014]

DOCUMENTALES CEDECOM, “JOAN FONTCUBERTA, EL PENSADOR DE IMÁGENES” en *YouTube* [Vídeo], 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tWwRQ3Rwat4> [Consulta 23-05-2015]

IDEALTERNA PERU, “Festival de Lima 2008: Entrevista José Luís Guerín”, en *YouTube* [Vídeo], 2008. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=saEPXm1KtBg>, [consulta 2015-05-01].

JoanMiquelOliverVEVO, “Joan Miquel Oliver – Flors de Cactus” en *YouTube* [Vídeo], 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=N3LdKfCVsgM> . [Consulta 01-05-2015].

Oquesgrasses, “06 – Oques Grasses – Petxilla lliure” en *YouTube* [Vídeo], 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Wi7tvob3DXs>. [12-03-2015]

Actas de Congresos y conversaciones

ALIAGA, José V.; NAVARRETE, Carmen L.; GARCÍA, José M., “Post-vigilancia y control de las subjetividades”, Actas del Congreso *Post-vigilancia y control de las subjetividades*, Valencia: Universitat Universitat Politècnica de València, 2013.

Conversación con Nora Arias, Artista, 5 de junio de 2015

VII Índice de imágenes

Fig 1. Una de las primeras composiciones o diálogos realizados sobre la pared a partir de las imágenes del *Imaginari Personal*, p. 32

Fig 2. Visión de algunos de los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, p.33

Fig 3. Thomas Ruff, *Blue Eyes M.V-B.E; Blue Eyes M.B.-B.E.; Blue Eyes L.C.-B.E.; Blue Eyes C.F.-B.E.*, 1991. C-type Print, p. 35

Fig 4. Christian Boltanski, *Reserve desde suisses morts*, 1991. Instalación. Fotografías a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas, p.35

Fig 5. Lúa Coderch, *Recopilar les imatges sense memòria del àlbum familiar*, 2009-2012, p.36

Fig 6. Lola Lasurt, de la serie *Amnèsies* (detalle), 2012. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm, p.36

Fig 7. Lola Lasurt, de la serie *Amnèsies*, 2012. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm, p.37

Fig 8. Lola Lasurt, de la serie *Amnèsies*, 2012. Óleo sobre lienzo, 97 x 73 cm, p.37

Fig 9. Hans-Peter Feldmann, *Porträt. 50 fahre einer Frau*, 1994, p. 37

Fig 10. Annette Message, cuadernos de notas y álbumes, p.38

Fig 11. *Criminal record* (1914) perteneciente al archivo policial de Sídney. Primera fotografía de referencia, p.39

Fig 12. *Criminal record* (1927) perteneciente al archivo policial de Sídney, p.40

Fig. 13 *Criminal record* (1929) perteneciente al archivo policial de Sídney, p.41

Fig 14. *Mugshot* (1914) perteneciente al archivo policial de Grand Rapids, p.42

Fig 15. *Mugshot* (año desconocido) perteneciente al Museo policial de Nueva York, p.42

Fig 16. *Mugshot* (1912) perteneciente al archivo policial del Estado de Virginia (EEUU), p.43

Fig. 17 *Mugshot* (1905) perteneciente a Tyne & Wear Archives and Museums, p.43

Fig. 18 *Special photograph* (1929) perteneciente al archivo policial de Sídney, p.44

Fig. 19 *Special photograph* (1920) perteneciente al archivo policial de Sídney, p. 45

Fig 20. Lámina fotográfica (1876) perteneciente a *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, p.46

Fig 21. Lámina fotográfica (1878) perteneciente a *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, p. 46

Fig 22. Lámina fotográfica (1891) perteneciente a *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, p.47

Fig 23. Fotografía perteneciente a *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, p.48

Fig 24. Fotografía perteneciente a *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, p.48

Fig 25. Grabado perteneciente a *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, p.49

Fig 26. Chema López, *El límite*, 2006. Acrílico blanco sobre tela negra, 250 x 375 cm, p.51

- Fig. 27 Chema López, *Los años de plomo*, 2012. Óleo sobre lino, 180x130 cm, p. 52
- Fig. 28 Chema López, *Los años de plomo II*, 2012. Óleo sobre lino, 180x130 cm, p.52
- Fig. 29 Chema López, *Técnica y práctica de las artes* (detalle), 2014. Grafito sobre papel, 70x50 cm, p.53
- Fig. 30 Chema López, *Técnica y práctica de las artes* (detalle), 2014. Grafito sobre papel, 70x50 cm, p.53
- Fig. 31 Fotograma extraído del film *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, José Luís Guerín (2007), p.54
- Fig. 32 Fotograma extraído del film *En la ciudad de Sylvia*, José Luís Guerín (2007), p. 55
- Fig. 33 Fotograma extraído de la instalación *Las mujeres que no conocemos*, José Luís Guerín (2007), p.56
- Fig. 34 Nora Arias, *Sin título*, 2010. Óleo sobre tabla, p.57
- Fig. 35 Nora Arias, *Sin título* (detalle), 2010. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm, p.58
- Fig. 36 Notas, imágenes y escritos pegados sobre la pared de nuestro escritorio, p. 60
- Fig. 37 Primeras carpetas que componían el *Imaginari*, p.61
- Fig. 38 Carpetas que componen actualmente el *Imaginari*, p.62
- Fig. 39 Comparación de algunas imágenes de la carpeta *Ombres d'allò absent* del *Imaginari*, p.63
- Fig. 40 Fragmentos de las imágenes de la carpetas *Dirigir la mirada. Perfils, Espacio de tránsito.Hendidura y Puertas y ventanas. Lo desconocido*, p.64
- Fig. 41 Primeras imágenes impresas sobre nuestro escritorio, p.65
- Fig. 42 Fotografías que sirvieron de referencia para los dibujos y pinturas de la serie *Rostros desconocidos*, p.67
- Fig. 43 Sophie Jodoin, De la serie *Regiment 01-06-06*, 2006-07. *Oil on mylar*, 69
- Fig. 44 Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases* (detalle), 1986–87, 69
- Fig. 45 Proceso de la Pieza II de la serie *Rostros desconocidos*, 69
- Fig. 46 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Rostros desconocidos* (detalle), lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p. 70
- Fig. 48 Primera mancha acrílica del proceso de la pieza VII de la serie *Rostros desconocidos*, p.71
- Fig. 49 Primera mancha acrílica del proceso de la pieza XI de la serie *Rostros desconocidos*, p.71
- Figs. 50,51,52 Detalle del proceso de las piezas VII, X y XI de las pinturas de la serie *Rostros desconocidos*, p.71
- Fig. 53 Fotograma extraído del film *Au hasard Balthazar*, Robert Bresson (1966), p.72

- Fig. 54 Fotograma extraído del film *Persona*, Ingmar Bergman (1966), p.73
- Fig. 55 (Obra anterior) Pieza I de la serie *Lo desconocido*, 2014. Grafito sobre papel, 15 x 25 cm, p.73
- Fig. 56 Fotografías que sirvieron de referencia para los dibujos de la serie *Transitar la imagen*, p. 74
- Fig. 57 Vilhelm Hammershøi, *Interior, Sunlight on the floor*, 1906. Óleo sobre lienzo, p.75
- Fig. 58 Vilhelm Hammershøi, *Interior*, s.f, p. 75
- Fig. 59 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Transitar la imagen* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm, p. 75
- Fig. 60 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Transitar la imagen* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm, p.76
- Fig. 61 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Transitar la imagen* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm, p.76
- Fig. 62 Una de las primeras composiciones o diálogos realizados sobre la pared a partir de las imágenes del *Imaginari Personal*, p. 77
- Fig. 63 Composición II realizada sobre la pared a partir de las imágenes de la carpeta *Fragmentos de un documento perdido y Ficciones*, p. 78
- Fig. 64 Proceso de la composición III, p. 79
- Fig. 65 Proceso de la composición III, p.79
- Fig. 66 Proceso de la composición IV, p.79
- Fig. 67 Proceso de la composición V, p.79
- Fig. 68 Apuntes e ideas de la composición IV, p.80
- Fig. 69 Apuntes e ideas de la composición V, p. 80
- Fig. 70 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, p. 81
- Fig. 71 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, p.81
- Fig. 72 Gràcia Martí, pieza de la serie *Diálogos sobre lo desconocido* (detalle), 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm, p. 82
- Fig. 73 Fotografía de la composición V: *Danses d'anònims*, p. 83
- Fig. 74 Fotografía extraída del making off de la canción *Flors de Cactus* (2015) de J.M. Oliver, p. 84
- Fig. 75 Retrato escolar perteneciente a nuestro álbum familiar, p. 85

- Fig. 76 *Special photograph* titulada "Group of criminals" (1921) perteneciente al archivo policial de Sídney, p. 85
- Fig. 77 Fotograma extraído del videoclip de *Flors de Cactus* (2015), Joan Miquel Oliver, p.86
- Fig. 78 *Special photograph* perteneciente al archivo policial de Sídney, p.86
- Fig.79 Grabado (1887) perteneciente a *L'íconographie photographique de la Salpêtrière*, p. 87
- Fig. 80 Fotograma extraído del film *El séptimo sello*, Ingmar Bergman (1957), p.88
- Fig. 81 Fotograma extraído del videoclip de *Petxina lliure*, Oques grasses (2014), p.89
- Fig. 82 Francisco de Goya y Lucientes, *La gallinita ciega*, 1788. Óleo sobre lienzo, 41 x 44 cm, p. 89
- Fig. 83 Francisco de Goya y Lucientes, *Corral de locos*, 1793-1794. Óleo sobre hojalata, 43 x 32 cm, p. 89
- Fig. 84 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p.92
- Fig. 85 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p.93
- Fig. 86 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p.94
- Fig. 87 Gràcia Martí, Pieza IV de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p. 95
- Fig. 88 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p. 96
- Fig. 89 Gràcia Martí, Pieza VI de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 50 x 35 cm, p. 97
- Fig. 90 Gràcia Martí, Pieza VII de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Óleo sobre tabla, 19 x 15'5 cm, p.98
- Fig. 91 Gràcia Martí, Pieza VIII de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel, 19 x 15'5 cm, p. 99
- Fig. 92 Gràcia Martí, Pieza IX de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Lápiz sobre papel (libreta), 19 x 15 cm, p. 100
- Fig. 93 Gràcia Martí, Pieza X de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Óleo sobre tabla, 15'5 x 19 cm, p. 102
- Fig. 94 Gràcia Martí, Pieza XI de la serie *Rostros desconocidos*, 2015. Óleo sobre tabla, 19 x 15'5 cm, p.103
- Fig. 95 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm, p. 104

Fig. 96 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm, p. 105

Fig. 97 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 21 x 15 cm, p. 106

Fig. 98 Gràcia Martí, Pieza IV de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm, p.107

Fig. 99 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm, p. 108

Fig. 100 Gràcia Martí, Pieza VI de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm, p. 109

Fig. 101 Gràcia Martí, Pieza VII de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm, p. 110

Fig. 102 Gràcia Martí, Pieza VIII de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 21 cm, p.111

Fig. 103 Gràcia Martí, Pieza IX de la serie *Transitar la imagen*, 2015. Grafito sobre papel, 25 x 35 cm, p. 112

Fig. 104 Gràcia Martí, Pieza I de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 20 cm, p. 113

Fig. 105 Gràcia Martí, Pieza II de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 15 x 20 cm, p. 114

Fig. 106 Gràcia Martí, Pieza III de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, p. 115

Fig. 107 Gràcia Martí, Pieza IV de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, p. 116

Fig. 108 Gràcia Martí, Pieza V de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, p. 117

Fig. 109 Gràcia Martí, Pieza VI de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, 118

Fig. 110 Gràcia Martí, Pieza VII de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Grafito sobre papel, 17,5 x 25 cm, p.119

Fig. 111 Gràcia Martí, Pieza VIII de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm, p. 120

Fig. 112 Gràcia Martí, Pieza IX de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm, p. 121

Fig. 113 Gràcia Martí, Pieza X de la serie *Diálogos sobre lo desconocido*, 2015. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm, p. 122

