

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

LA PIEL DE LA IMAGEN.

600PPP (POROS POR PULGADA)

Presentado por Sara Gozábez Ruiz

Tutor: Rubén Tortosa Cuesta

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

1. RESUMEN

El tema que aborda el presente trabajo de fin de grado tiene como propósito profundizar de manera introspectiva en la identidad mediante la utilización del propio cuerpo.

El trabajo se divide en dos partes fundamentales: el registro del cuerpo y el del espacio-tiempo, a modo de diario gráfico mediante la utilización de un escáner; el tiempo se hace espera con el fin de observarlo.

Este proceso de autoconciencia como parte de una búsqueda constante nos habla de la transformación del sujeto al asumir su imagen, la pantalla de exposición supone una especie de espejo que registra todos los movimientos, capta y posteriormente registra el reflejo, su propio reflejo.

En este trabajo el proceso adquiere una importancia esencial determinando tanto sus intenciones como su sentido. Se crea una especie de intimidad entre el sujeto y la máquina que le acaricia con luz para observarlo. La fragmentación, la espera y el gesto son claves en este proceso.

Las imágenes resultantes son impresas y transferidas sobre látex, de esta manera lo que en principio era físico y pasó a ser digital vuelve a materializarse dando como resultado una serie de piezas en las que la frontera entre público y privado queda diluida.

1.1. PALABRAS CLAVE

Proceso – tiempo-espacio – diario – espejo –luz – cuerpo – registro – intimidad – gesto – huella – piel

1. ABSTRACT

The issue that addresses the present project aims to deep in an introspective way on identity through the use of the own body.

Work is divided into two basic parts: the registration of the body and of space-time, as a daily graph using a scanner; the time is waiting in order to observe it.

This process of self-consciousness as part of a constant search speaks of transformation of the subject to assume his image, screen exposure involves a kind of mirror that registers all the movements, captures and records the reflection, his own reflection.

In this work the process acquires a critical determining their intentions and their meaning. Creates a kind of intimacy between the subject and the machine that caresses you with light to observe it. Fragmentation, the waiting and the gesture are key in this process.

The resulting images are printed and transferred about latex, so that at the begining was a physicist and becomes digital and returns to be material, resulting in series of pieces in which the border between public and private is diluted.

1.1. KEY WORDS

process - time-space - daily - mirror - light - body - registry - privacy - gesture - fingerprint - skin

2. AGRADECIMIENTOS

A mis padres por estar siempre ahí y por no dudar nunca de mí.

A mi hermana por hacerme ser mejor.

Y a Rubén por enseñarme a ver.

3. INDICE

1. RESUMEN.....	3
2. AGRADECIMIENTOS.....	4
3. INDICE.....	5
4. INTRODUCCIÓN.....	7
5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	
5.1. Objetivos.....	8
5.2. Metodología.....	10
6. CUERPO DE LA MEMORIA	
6.1. Antecedentes Históricos.....	12
6.2. Referentes Artísticos	
6.2.1. Referentes conceptuales.....	14
6.2.2. Referentes técnicos.....	16
6.3. Proceso y acción como parte de la obra.....	17
6.4. La pantalla de exposición como espejo en el que mirarse.....	19
6.4.1. Fragmentación, espera y cambio de plano.....	21
6.4.2. La máquina que siente y palpa.....	23
6.5. Detener el tiempo para observarlo.....	23
6.6. De luz a materia.....	25
6.7. El cuerpo de la imagen: 600ppp.....	25

7. CONCLUSIÓN.....	28
8. BIBLIOGRAFÍA.....	31
9. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	32

4. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo fin de grado nace de una necesidad de análisis y autoconocimiento y se basa en la creación de un diario gráfico utilizando el escáner como método de generación de imagen. Se registra cada día durante un mes, el espacio-tiempo por una parte y el cuerpo desnudo por otra. Generando de esta manera una especie de diario de vida, en el que nunca está claro cuánto se acerca lo plasmado a la realidad. Al igual que cualquier otro tipo de diario, en este caso las imágenes están cargadas de subjetividad.

A veces buscamos la verdad pero luego somos incapaces de mirarla, ya que nos asusta lo que podemos descubrir. Necesitamos una especie de intermediario que nos ayude a entenderla, que nos la haga inofensiva, en este caso ese mediador pretende ser la imagen. Ésta nos ayuda a entender lo que somos y lo que nos rodea, a lo que se ve sometido nuestro cuerpo y en consecuencia nuestras conciencias y aquello que somos en esencia.

En este proceso de generación de la imagen se parte de un modelo que es digitalizado y posteriormente vuelve a materializarse, el archivo digital vuelve a estado material, la imagen deja de emitir luz para recibirla y reflejarla. Los archivos digitales son trasladados a un soporte físico, en este caso el látex como piel de la imagen. La transferencia de la imagen nos habla también de un cambio de contexto, de una transformación.

Con este proyecto se pretende profundizar en procesos introspectivos, encaminados a analizar el propio yo y en consecuencia reflexionar sobre la condición humana en sí misma.

Es por todo esto que el proceso pasa a ser parte de la obra, no se busca un resultado final, si no que la obra empieza en el mismo momento en el que se enciende el escáner y no termina, solo se transforma a lo largo del proceso. De esta manera se genera una especie de relación de intimidad, un vínculo en el que artista y máquina se miran y se tocan mutuamente, trabajan juntos para generar la obra.

Lo que el siguiente trabajo se plantea es crear una especie de diario en donde de manera ritual se registra el estado del cuerpo y a la vez el espacio en el que este se encuentra y en consecuencia de algo más profundo.

Todos los días a la misma hora se enciende el ordenador y se conecta el escáner, en primer lugar se registra el espacio sin ninguna interferencia, sin poner ningún modelo delante de la pantalla de exposición, capturando de esta manera un instante único e irrepetible. Después se procede a mostrar el cuerpo desnudo a la máquina, que al igual que ha hecho con el espacio registra ese mismo instante, pero traducido a un cuerpo, a una piel y en definitiva a la esencia misma de ese individuo.

Para poder trabajar de este modo es fundamental conocer cómo funcionan estas máquinas, su manera de captar la imagen y sus particularidades. A diferencia de la fotografía el escáner captura solamente lo que está inmediatamente pegado a su pantalla de exposición, y lo hace mediante un conjunto de lámparas que recorren toda la superficie del vidrio, la luz genera oscuridad y la oscuridad luz y el plano mediante el cual captura la imagen es horizontal.

Como última fase, se propone transformar el archivo digital que hemos obtenido a través de este proceso en algo material, pasando así de analógico a digital y nuevamente a analógico. El archivo digital al materializarse mediante su impresión y su transferencia a látex, deja de emitir luz, para recibirla y reflejarla. Se produce así una translación, el nuevo soporte ya no es soporte únicamente sino que queda cargado de un nuevo sentido dotando a la imagen de un nuevo significado.

5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

5.1. OBJETIVOS

Los objetivos que nos hemos propuesto para la elaboración del presente trabajo se corresponden con los puntos desglosados a continuación:

- Entender el proceso como parte de la obra. Éste le da sentido y la completa.
- Comprender el funcionamiento de la máquina y establecer una relación con ésta para conseguir mejores resultados.

- Insistir en procesos de autoconocimiento utilizando el propio cuerpo para desarrollar una propuesta artística.
- Búsqueda de una transformación producida al asumir nuestra propia imagen, comprender lo que vemos y poder analizarlo.
- Reflexionar sobre el espacio y el tiempo y compararlo con el registro del cuerpo.

5.2. METODOLOGÍA

La metodología de este proyecto se ha desarrollado en primer lugar con una fase de experimentación en la que se estableció el primer contacto con el escáner y se estudió de su funcionamiento con el fin de entender su proceso y poder aprovecharlo para generar imágenes. Éste acercamiento se produjo en un primer momento de manera tímida, interponiendo siempre una barrera entre la pantalla de exposición y el cuerpo, creando así una especie de interferencia en esa relación de intimidad entre la máquina y el individuo.



Fig.1.

Al sentirnos tan expuestos frente a algo o alguien intentamos cubrirnos, ocultarnos, no es fácil dejarnos ver, y en cierto modo tocar en este caso por el escáner. Por este durante la primera fase de experimentación se realizaban registros del cuerpo pero nunca completamente sólo, se utilizaron distintas flores que actuaban como barrera entre el cuerpo y la visión de la máquina. También se puede observar en estas primeras digitalizaciones el miedo a mostrarse, podemos ver como el gesto intenta ocultar lo que no queremos que vean los demás, la necesidad por cubrirnos. Estas imágenes dieron lugar a una serie llamada “las flores del mal”, que hace una reflexión sobre el miedo, el dolor y como estos se reflejan en nuestros cuerpos.



Fig.2.

Tras esta primera experiencia, después de establecer una especie de conexión, de confianza con el escáner se comenzó a experimentar con el cuerpo y el gesto sin nada que se interpusiese entre el vidrio y la piel, obteniendo así unas imágenes mucho más reales, en las que no hay lugar para la pose y lo que se muestra es solo el cuerpo desnudo. Al perder el miedo a mostrarse, al crear ese vínculo con el escáner, ya no es necesario cubrirse, o esconderse detrás de otro elemento.

El gesto pasa a ser mucho más real, mucho más sincero y gracias al proceso de registro de la imagen de este tipo de máquina no sabemos lo que va a aparecer, no podemos intervenir, dando como resultado unas imágenes en las que destaca la sensibilidad y la credibilidad del gesto.

A la hora de trasladar los archivos obtenidos a soportes analógicos se realizaron pruebas con diferentes métodos como la impresión digital. Este tipo de impresión en gran formato nos permitía observar cada detalle de la piel, cada particularidad que se generaba por el registro del escáner



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.

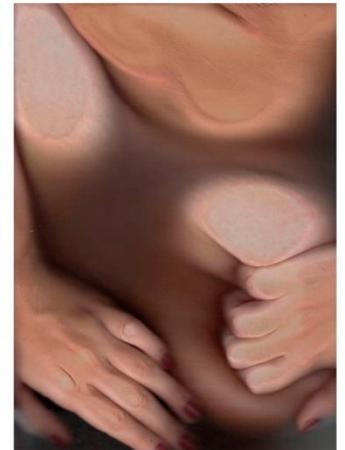


Fig.6.

Estas imágenes llaman poderosamente nuestra atención por su formato, superior a la escala real, y por sus detalles. Toda la superficie del papel queda cubierta por carne y piel, observamos la huella de un instante congelado.

Gracias al registro del escáner y su resolución estas piezas nos permiten observar cada poro, cada marca, y cada deformación a la perfección. Estas imágenes llaman nuestra atención porque nos generan confusión, observamos toda esa carne que parece podamos palpar, sentir, reconocemos nuestro propio cuerpo en esas impresiones sin embargo nos resultan extrañas por la manera en que ha sido capturadas, cambiando el plano vertical por el horizontal y en consecuencia aplastando y deformando la piel.

Otras imágenes fueron impresas sobre papeles transparentes, y al revés que las anteriores en formatos muy pequeños, de 10x15cm. Los resultados en este caso fueron mucho más sutiles y delicados. El formato de estas imágenes invita a acercarse y a observarlas de cerca, asumiendo ahora el espectador el que antes había sido el acometido del escáner, observar y analizar de cerca cada poro de la piel.



Fig.7.

Por último se realizaron transferencias sobre diferentes soportes como el papel, las planchas de zinc y el látex, cada uno de estos soportes ofrecía resultados plásticos completamente distintos y en consecuencia significados diferentes, por este motivo se decidió realizar las transferencias sobre el látex y con un formato mayor, realizando uniones, tanto por su apariencia que se parecía a una piel, piel impresa sobre piel, como por su acabado frágil que reforzaba el carácter de los registros



Fig.8.



Fig.9.

A raíz de estas primeras pruebas se continuó trabajando compaginando la experimentación con la búsqueda de información y de referentes con el fin de comprender el proceso a la perfección y poder aplicarlo en la obra.

Para realizar el trabajo una vez superada ésta fase se planteó seguir una especie de diario gráfico en el que cada día durante un mes y a la misma hora se realizaba un registro del espacio y posteriormente uno del cuerpo desnudo con el fin de comparar las dos imágenes obtenidas, el vacío, espacio-tiempo y el gesto del cuerpo estableciendo así una relación entre ambos y profundizando acerca de la propia identidad a través de las imágenes obtenidas. Se capturaban así dos instantes únicos e irrepetibles, el del espacio tiempo y a la vez el del gesto del cuerpo también irrepetible por su constante transformación.

Por último se realizó una selección de las imágenes obtenidas durante esos meses, estas imágenes se modificaron para poder imprimirlas en mayor formato, dividiéndolas en cuatro archivos que tras imprimirlos se volvían a unir a modo de collage, estas uniones se realizaron con cinta de carroceros, lo cual le añadía también fragilidad al trabajo y le daba un carácter de construcción. Como cada uno de esos instantes nos construyen a nosotros como individuos, añadiéndonos experiencias y vivencias que van acoplándose a nosotros y forman nuestra identidad.

Para realizar las transferencias sobre el látex el proceso que llevamos a cabo es el siguiente: tras imprimir las imágenes sobre un papel especial para transferencias que se caracteriza por su superficie grasa que hace que el tóner no se quede fija sobre el papel, se procede al montaje de la imagen completa y se aplica con un pincel una primera capa de látex. Cuando esta capa está totalmente seca, para no generar relieves, se realiza una segunda capa, y se sigue el mismo proceso hasta un total de siete capas. Una vez está completamente seco, se retira el papel quedando el tóner en la capa de látex y el papel queda limpio.

6. CUERPO DE LA MEMORIA

6.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La primera máquina fotocopidora fue inventada por Chester Carlson en 1938 lo que constituyó un acontecimiento que expandiría las fronteras del fenómeno artístico en cuanto que medio electrostático susceptible de afianzarse como soporte tecnológico y como parte implicada en la organización de un proceso creativo.

Desde finales de los años 60 comienza a producirse cierto declive en las disciplinas tradicionales para la reproducción de imágenes por lo que la utilización de medios mecánicos comienza a ganar peso. Por otra parte la facilidad que estos medios mecánicos y tecnológicos ofrecían a los artistas hizo que se vinculasen a estas nuevas prácticas.

Es en este momento cuando una serie de artistas comienzan a explorar soluciones creativas mediante la utilización de la tecnología, que además les ofrecía un nuevo punto de vista y la posibilidad de entender la realidad de otro modo.

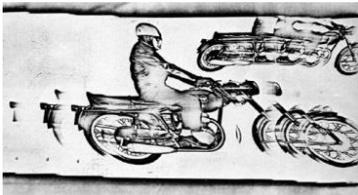


Fig. 10. MUNARI, Bruno. *Xerigrafia originale* 1965

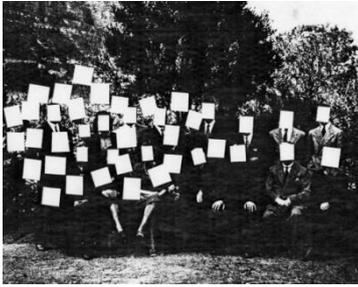


Fig. 11. NOGUERA, Pere.
Personajes y naturalezas 1975

La electrografía ofrecía a los artistas una nueva concepción del espacio y cambiaba las relaciones tradicionales de construcción de la imagen, el escáner era el que registraba la imagen lo que planteo nuevas vías de investigación y un nuevo modo de entender el arte y su proceso. Se servían de la fotocopiadora en el tramo último del proceso, el de la multiplicación de un original, pero también en los iniciales e intermedios del mismo, superando la simple función reproductora de un material de base, ajena al proceso interno de la creación, para ocupar un puesto primigenio en las elaboraciones con sentido estético.

Algunos de los artistas precursores en el uso de esa técnica fueron entre otros Bruno Munari, que se situó frente a la máquina para experimentar, entender y establecer nuevos procesos; Tim Ulrich que entendió que la máquina era algo más que un medio para reproducir, introduciendo el tiempo real como elemento que participa en el proceso de la obra; o el español Pere Noguera que fue uno de los primeros españoles que utilizó estos medios para su producción artística.

“En los años ochenta, se vio como se consolidaba actitudes de desconfianza hacia los valores tradicionales asignados a la fotografía. En cuanto a la forma de los cánones estéticos basados en las cualidades técnicas propias del medio, que habían sido llevados hasta la depuración durante la década anterior, dejaban de ser prioritarios: el acabado tosco e impersonal de los usos no artísticos de la fotografía serían preferidos a la buena artesanía del autor. En cuanto a los contenidos, la hegemonía ha correspondido a nuevas formas de pensamiento, de raíz postestructuralista, que darían lugar a distintas corrientes de la doctrina postmodernista. En ese sentido muchos artistas provenientes de la fotografía y el grabado encontrarían en la electrografía una manera de llevar a cabo su trabajo. Estas situaciones originaron un espacio ideal para que a lo largo de los años ochenta y principios de los noventa se desarrollase plenamente la electrografía.”¹

La electrografía modificó los impulsos creativos de los artistas y afectó a la idea tradicional de “obra original”. La obra resultante de la interacción electrográfica abrió caminos nuevos a la idea de unicidad e irrepetibilidad al ejecutarse directamente sobre el vidrio de la fotocopiadora las alteraciones, deformaciones y distorsiones que van a dar lugar a la electrografía, no puede afirmarse que haya una matriz que se copia o sea susceptible de copiarse. No se realizan copias de la realidad, cada pieza se entiende como original, nunca se obtienen dos registros iguales por lo que no podemos entenderlo como copias.

¹TORTOSA, R. *laboratorio de una mirada. procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003 pág. 43

La manipulación electrográfica no tiene más límites que los que imponga el artista, aunque debe adaptarse a su sistema de trabajo y a las singularidades tecnológicas de las máquinas fotocopadoras ofrecen.

El artista busca intervenir activamente en un procedimiento electromagnético con su presencia por lo que su trabajo estará siempre en permanente evolución. Por este motivo se entiende el proceso como parte importante de la obra.

Se pretende extraer de la conjunción del hombre y la máquina un discurso diferente que atienda fundamentalmente a las texturas y una nueva semántica visual. Hombre y máquina son reducidos a uno solo, no se manifiestan autónomamente. La máquina se pone al servicio del artista, y éste se mueve en respuesta a las posibilidades de aquélla, incluso forzándolas y tensándolas.

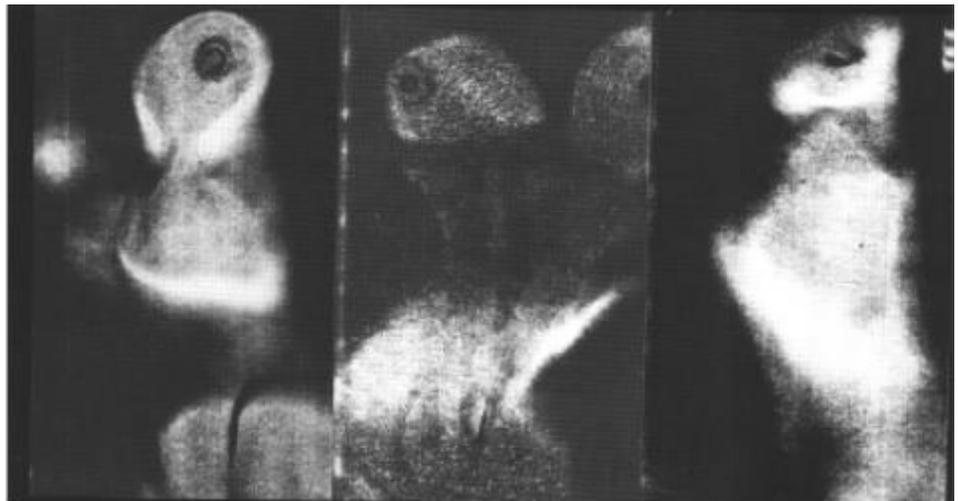


Fig.12. ABDEMOUR, *Ammal*. Xerox 1982

6.2. REFERENTES ARTISTICOS

6.2.1. Referentes conceptuales

En cuanto a los referentes conceptuales que han servido de punto de partida y de aprendizaje de este trabajo encontramos a los siguientes artistas.



Fig.13. SHERIDAN, Sonia. Proceso copiadora (VQS) (3M)

En primer lugar Sonia Sheridan, pionera en las nuevas tecnologías y también referente a nivel técnico, acogió los nuevos procesos tecnológicos, los examinó para comprenderlos y los utilizó de manera poética dándoles una intención diferente, la de crear.

Trabajo con su propio cuerpo, a diferencia de otras artistas que utilizaron el cuerpo femenino como modelo pero no el suyo propio generando así más distancia con la máquina. Sheridan se acercó a la pantalla de exposición registrando su cuerpo aplastándolo, deformándolo dejando que la máquina lo observara.

Por otro lado, la influencia de Nan Goldin, es notable en cuanto a su manera de utilizar su propia imagen para generar diarios de vida en tiempos angustiosos. Goldin aparece con frecuencia en sus propias fotografías, en las que igual que en un diario no se distingue el espacio entre realidad y ficción. Estas imágenes son un reflejo suyo sin embargo están cargadas de subjetividad.

“Para mí, el momento de fotografiar, en vez de crear distancia, es un momento de claridad y conexión emocional. Existe una noción popular que el fotógrafo es por naturaleza un voyeur, el último invitado a la fiesta. Pero yo no soy un infiltrado; Esta es mi fiesta. Esta es mi familia, mi historia”. Nan Goldin

Por otra parte Anna Mendieta también usaba su propio cuerpo como territorio de experimentación, su propia identidad como canal de expresión artística.

En la obra poética de Alejandra Pizarnik, encontramos interesante su manera de concebir el mundo, sus poemas y sus diarios hablan de la extrañeza de ser en el mundo y lo dicen de un modo conciso; no son placenteros sino que aparecen como imágenes memorables que alumbran una angustia experimentada con auténtica lucidez y una indiscutible eficacia. Es ese impacto central el que alcanza a los lectores que acaban siendo secuestrados por ella.

“Ese instante que no se olvida
Tan vacío devuelto por las sombras
Tan vacío rechazado por los relojes
Ese pobre instante adoptado por mi ternura
Desnudo, desnudo de sangre de alas
Sin ojos para recordar angustias de antaño
(...) Ampáralo niña ciega de alma” Alejandra Pizarnik

Otra artista referente es Ariadne Thézé, en una de sus obras cuelga imágenes de su cuerpo en perchas, como si fuesen vestidos para cada día de la semana, configurando así la imagen de su cuerpo como algo reivindicativo. A través de la copia y la instalación de su cuerpo crea una relación entre el artista, la obra

y el espectador sintiéndose este reflejado en otro cuerpo que podría ser el suyo.

Alcalacanales en sus primeros trabajos también utilizaron el cuerpo como motivo de su obra, asomándose a la pantalla de exposición como si se tratase de un espejo que nos va a mostrar la realidad de ese momento. La imagen electrográfica en la que todo se encontraba en primer plano, no fue una limitación, más bien al contrario, ya que se mostraba una imagen inquietante y atrayente por las particularidades de su registro.

Dooren Lindsay captura la realidad de una manera asombrosa y muy real. Si queremos mirarnos en estas máquinas es necesario aplastarnos contra ellas, ya que todo aquellos que separemos del vidrio quedará desenfocado hasta perderse en el negro.

Jacques Lacan creador del concepto “estadio del espejo” como proceso de autoconciencia, nos identificamos con una representación de nosotros mismos como parte de la búsqueda constante y esto provoca una transformación notable al asumir nuestra imagen.

Por último en cuanto a los referentes conceptuales encontramos a Lucilla Martin quien sitúa cuerpos y los aplasta sobre el vidrio con la finalidad de indagar en asuntos de género y de raza. Deja de lado la realidad objetiva y prioriza el reflejo de los sentimientos, del espíritu. Se capta el acontecimiento y se vuelve imagen impresa.

6.2.1. Referentes técnicos

En cuanto a los referentes técnicos encontramos en primer lugar a Sonia Sheridan, ella trabajó en los nuevos y avanzados temas en termografía, electroestática, magnética, luz y sonido. Sheridan comenzó a utilizar todas estas tecnologías que habían sido creadas para otros fines diferentes al hecho artístico y las examinó y las utilizó de manera poética con un fin diferente, la creación artística. Para ella la relación de los artistas con la tecnología les permitía desarrollar la imaginación y buscar formas alternativas de representación.

Lieve Prins también jugó un papel importante en la historia del copy art en la muestra titulada *Electroworks*, la primera de gran alcance sobre el tema, presentada en el International Museum of Photography en George Eastman House, Rochester, New York, en 1979. Esta exhibición fue la primera en dar



Fig.14.RAUSCHENBERG
Robert, Glacier (Hoarfrost),



Fig.15. RANGEL Paco, S/T, 1988 electrotransfer, 21 x 41cm.

cuenta de la considerable popularización del medio; y a partir de ese momento las muestras de copy art se volvieron muy frecuentes.

Por otra parte el principal referente y antecesor de la técnica de la transferencia fue el artista norteamericano Robert Rauschenberg, quien experimento y popularizó la técnica como un recurso plástico. Se dedicó a realizar una profunda exploración de la transferencia, captando imágenes impresas de los media.

Paco Rangel por su parte trabajó con el proceso de transferencia mediante disolventes; él mismo nombró a sus piezas de *electrotransfers*. Combina imágenes generadas de la fotocopidora y las traslada mediante el proceso de transferencia hacía otras superficies.

6.3. EL PROCESO Y ACCIÓN COMO PARTE DE LA OBRA



Fig. 16. OLBRICH, Jürgen O. Fotokopie Rock'n Roll 1984

El proceso creativo de la obra adquiere un carácter esencial en este trabajo. Es fundamental para comprender la imagen, la máquina tiene la capacidad de transformar y transformarse. Ya no importa tanto el objeto final sino la consecuencia de un continuo proceso de transformación.

El proceso pasa a formar parte de la obra, ya que es necesario, e implica una relación entre la máquina y el artista. Este no se entiende como un hecho aislado, sino que tiene mucho que ver con el resultado, forma parte del mismo. El proceso creativo y el vital se integran de modo que la obra final ya no habla tanto de sí misma sino de cómo ha sido pensada y porqué.

En el caso del presente trabajo la máquina forma parte del estado del cuerpo y en consecuencia de algo más, estableciendo una especie de dialogo con ella y su proceso.



Fig.17.

Al decidir poner el cuerpo o mejor dicho un fragmento de este sobre la pantalla de exposición se establece una intimidad, una relación que se presenta como una especie de rito, la máquina se convierte en cómplice, en único observador de un instante.

Primero se enciende la máquina y se registra sin enseñarle nada al escáner, sin colocar nada sobre la pantalla de exposición, solo dejando que sea él el que mire y capture el espacio y posteriormente como segunda fase se coloca el cuerpo desnudo sobre el cristal y en ese momento es cuando se inicia su proceso de captura de imagen. El escáner trabaja desplazando la lámpara por sus guías y rastreando toda la superficie, es durante este proceso, mientras la piel permanece pegada al vidrio cuando se crea un momento de tensión en el

que el cuerpo debe mantenerse inmóvil y desnudo mientras la máquina va deslizándose poco a poco por cada centímetro de la pantalla de exposición observando y palpando cada poro de la piel, invadiendo en cierto modo la intimidad, actuando como observador de un instante privado.

El escáner está formado por un tren de lámparas que rastrea la pantalla de exposición reflejando luz para registrar la imagen. A diferencia de la fotografía en este proceso la máquina y el sujeto pasan a ser uno, el escáner se convierte en cómplice del artista, es él el que ahora mira, se cambian los papeles. Es por esto, que la particular forma de mirar de la máquina nos ofrece el cuerpo desde un punto de vista único, solo visible por él.

“Esta manera de registrar no se limita a redefinir los componentes de una experiencia de manera ordinaria, y añadir vastas cantidades de material que acumulamos sin razón como si se tratase de documentos, se redefine la realidad como tal, con sus pliegues y sus poros. La exploración y duplicación fragmenta continuidades y nos ofrece un legado interminable de nuevos puntos de vista de la mirada y del intervalo entre la visión de la imagen y su apropiación.”²

El interés de todo esto reside en la configuración de ese momento de creación como un acto solitario e íntimo, un momento en el que poder ser uno mismo, sin ningún tipo de adorno, ni de interferencia. El cuerpo acostado, desnudo, expuesto, llorando intentando mostrar su lado más verdadero, sus pasiones internas, las heridas, un retrato sin rostro que manifiesta su dolor. El generar este espacio y este momento de intimidad permite que todo esto se refleje en la obra, volviéndose así fundamental. Un instante de intimidad queda reflejado en la pantalla, mostrando la vulnerabilidad del cuerpo y del propio individuo.

El escáner y posteriormente el espectador adquieren el papel de observadores, invaden la intimidad de un cuerpo y de este modo también forman parte fundamental de la obra.

“En cambio hay una cosa que significa algo, una sola cosa que debe significar algo, y que siento porque quiere salir: la presencia de mi dolor de cuerpo, la presencia amenazadora, infatigable de mi cuerpo.”³

²TORTOSA, R. *Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003 pág. 102

³ARTAUD A. *Para terminar con el juicio de Dios*, 1948

“lo radicante difiere así del rizoma por su insistencia en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en que se arraiga para producir lo que se podría llamar instalación: instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria; y la identidad del sujeto no es sino el resultado provisional de esa acampada en que se efectúan actos de traducción.”⁴

6.4. LA PANTALLA DE EXPOSICIÓN COMO ESPEJO EN EL QUE MIRARSE

El primer impulso al acercarse a una máquina de estas características la mayoría de ocasiones es acercar las manos o la cara para entender que es lo que sucede, es así como concebimos el mundo, a través de nuestro reflejo. Esto nace del deseo constante del individuo de controlar y codificar su propio cuerpo para que emita un conjunto de mensajes, nos comunicamos a través de nuestro cuerpo, ya sea de manera consciente o inconsciente, necesitamos tocar y ser tocados, es nuestra manera de comprender lo que nos rodea.

“Es bien sabido que, cuando el hombre primitivo dejó la huella de sus manos en la caverna no estaba haciendo una copia de sus manos, seguramente estaba intentando comprender y controlar todo cuanto le rodeaba.”⁵

La pantalla del escáner supone un espejo en el que reflejarnos, en el que vernos, capta nuestro cuerpo, nuestro gesto y luego lo registra. El que percibe es ahora percibido por la máquina y posteriormente por el espectador de la obra. Este cambio de papeles supone un cambio de mentalidad en la forma de entender la obra.

El impulso por comprender nuestro entorno y a nosotros mismos, esa necesidad de analizar y entender lo que nos pasa hace que esta ventana que nos ofrece el escáner se presente como algo fascinante, un lugar donde poder observarnos en busca de esa verdad que buscamos constantemente. Al mirarnos en la máquina no estamos buscando otra cosa que nuestro yo, lo que verdaderamente somos, lo que hay detrás intentamos descubrir aquello que no conocemos. Nos ponemos delante, o mejor dicho sobre la pantalla de exposición y esperamos recibir una imagen que nos descubra algo.



Fig. 18. LINDSAY, Doreen.
Mother/Daughter 1978



Fig. 19. THÉZE, Ariadne.
Deportraitsations 1983

⁴BORRIAUD, N. *Radicante*. Pág.157

⁵TORTOSA, R. *Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003 Pág. 9

Sin embargo una de las características distintivas cuando queremos mirarnos en un escáner es la necesidad de aplastar nuestro cuerpo literalmente contra la superficie, ya que todo aquello que se aleje más de unos pocos milímetros del vidrio se desenfocará. Por eso al desnudarnos sobre el escáner, este registra el cuerpo aplastado por el efecto de la gravedad, este aplastamiento y la deformación a la que es sometido el cuerpo queda registrada por la máquina. Se genera un espacio entre el cuerpo y el escáner, esta zona de apenas unos milímetros es la zona de intimidad que sólo dejamos ver a la máquina.

“Al decidir poner un objeto, nuestro cuerpo, una imagen o un fragmento de esta, realizamos una adquisición en varias formas. En la forma más simple una electrografía nos permite la posesión subrogada de ese cuerpo, objeto o imagen, dándole ya un carácter único.”⁶

Dado el proceso de registro que sigue este tipo de máquina se nos muestra una imagen de nuestro propio cuerpo muy diferente a la de cualquier otra forma de capturar la realidad, lo que provoca que se cree un dominio del sentimiento en algo tan palpable como el cuerpo, ya que no reconocemos esta imagen según la idea de cuerpo que tenemos establecida. Al no reconocer la imagen de un cuerpo tal y como está formada en nuestra mente dado a las experiencias previas que tenemos según nuestra forma de mirar, podemos ir más allá.



Fig.20.

Estos registros no dan lugar a la pose, por lo que la imagen resultante resulta mucho más sincera, se presenta ante nosotros como algo mucho más real, donde dejamos de ver un cuerpo, para ver su esencia, a pesar del registro tan minucioso y detallado que nos ofrece.

Las imágenes resultantes pueden parecer de algún modo exhibicionistas por la manera de presentar la carne desnuda sobre la superficie sin ningún tipo de pudor ni voluntad de ocultar, sin embargo tienen ese reflejo íntimo del instante capturado, del gesto, son como la huella que deja un instante.

La obscenidad del sufrimiento a través del cuerpo expresado en imágenes. Nos resultan atractivas porque nos permiten vernos reflejados en ellas, son autorretratos, sin embargo tienen algo de retrato colectivo. Reconocemos los sentimientos, el dolor, nos identificamos con ese instante y lo hacemos en parte nuestro.

⁶TORTOSA, R. *Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003 pág.

“Son emociones de esta índole, muy sutiles, muy profundas, muy carnales, también esenciales y completamente imprevisibles las que pueden anidar vidas enteras en el cuerpo (...) pasan por el cuerpo, lo atraviesan.”⁷

6.4.1. Fragmentación, espera y cambio de plano

Algunas de las cuestiones que tuvimos en cuenta a la hora de empezar a trabajar siendo conscientes de las peculiaridades de estas máquinas fueron principalmente la necesidad de fragmentación, el tiempo que había que estar expuesto a las lámparas del escáner y el cambio de plano que supone el proceso de esta máquina.

La necesidad de fragmentar el registro viene dada por la limitación que nos marca la pantalla del escáner que equivale a un A4. Esto lleva a la representación del cuerpo por partes, mutilado, deformado, aplastado sin ningún tipo de concesión. Esta manera de representar favorece la creación de una metáfora inquietante de a lo que se ve sometido día a día nuestro cuerpo y en consecuencia nuestra conciencia. La mutilación del cuerpo se entiende en parte como el dolor del mismo y nos obliga inconscientemente a hacer una elección al colocar solo parte del cuerpo sobre el cristal, aquello que queremos mostrar.

Por otra parte la fragmentación del cuerpo también permite reconocer estos retratos de manera colectiva en cierto modo, ya que no estamos observando una identidad concreta si no algo que va mucho más allá. Son autorretratos sin embargo, sirven como retratos colectivos, ya que somos capaces de reconocernos en ellos.



Fig.21.



Fig.22.

⁷PÉREZ, D. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el s. XXI* pág.35

Otra de las características de este tipo de registro con escáner es el cambio en la mirada al que nos vemos sometidos, pasamos de nuestro punto de vista habitual que es el vertical a la visión horizontal del escáner, lo que influyen en gran medida en el tipo de registro que se obtiene.

Como ya hemos dicho anteriormente para capturar la imagen de nuestro cuerpo con el escáner debemos colocarnos sobre el mismo. La fuerza de la gravedad hace que el cuerpo se aplaste y se deforme generando posturas que más tarde al verse en posición vertical atraen nuestra atención ya que nos generan confusión porque no somos capaces de reconocerlas ya que no pertenecen a ese plano. Es por este mismo motivo que nos resultan más atractivas, y captan nuestra mirada, que recorre al igual que la máquina toda la superficie intentando comprender lo que ve.

“la visceralidad con que se presentan los cuerpos por el acercamiento inusitado y la ampliación desmedida nos fascina. Esas imágenes nos repelen por su viscosidad, pero a la vez nos atraen porque nos hacen entrar en abismos en los que revolcarnos, conectarnos con lo que no se puede pensar, ni ver.”⁸

Al tener que registrar de manera horizontal nos vemos obligados a dejarnos caer sobre el vidrio aplastando nuestro cuerpo y lo que resulta más complicado, mantenernos en esa posición mientras el escáner nos recorre observándonos poco a poco. Cuanta más resolución queramos en las imágenes más tiempo tardará el escáner en rastrearnos, lo que supone en cierta forma una limitación, ya que no es posible estar demasiado tiempo inmóvil controlando la respiración. Sin embargo esta limitación se vuelve a nuestro favor desde el punto de vista conceptual, reforzando nuestro discurso, ya que nos exponemos a ser vistos pero un tiempo limitado, el máximo que podemos aguantar antes de causarnos daño. Mostrar nuestras vergüenzas, nuestras heridas es un método de autoconocimiento que sin duda puede resultar a veces doloroso.

6.4.2. La máquina que siente, ve y toca

El escáner funciona captando lo que la luz le permite ver, depende de que esta tropiece contra el cuerpo para poder registrarlo. Es por esto que la electrografía está ligada al momento en que el escáner barre la pantalla de exposición, al chocar con su luz sobre el original las zonas oscuras la absorben mientras que las claras la reflejan, la luz genera oscuridad y la oscuridad luz. Es fundamental comprender esto, cómo ve y cómo captura la imagen la máquina para entender el reflejo que vamos a obtener.

⁸PÉREZ, D. *la certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el s. xxi paa.24*

Al poner nuestro cuerpo desnudo sobre el cristal somos acariciados por la luz que emite el escáner, en cierto sentido el rastreo que hace la luz por nuestro cuerpo es la manera de tocar de la máquina, de buscar la textura.

Llevamos la luz a los rincones más secretos de nuestro cuerpo intentando que capture nuestra esencia, es en este momento cuando podemos hablar de huella, una señal dejada después de un contacto físico que la máquina deja como cicatriz de una herida. No estamos “copiando” nuestro cuerpo, si no dejando una impronta del mismo, en un momento determinado.

“El dolor, el cansancio, el abatimiento, el extravío y la ocultación cartografían un ingrato espacio de certeza: el que subyace a nuestra propia vulnerabilidad.”⁹

6.5. DETENER EL TIEMPO PARA OBSERVARLO

Dado al funcionamiento de la máquina, como hemos mencionado anteriormente la luz genera oscuridad y la oscuridad luz, es por esto que si ponemos el escáner en funcionamiento sin enseñarle nada, sin llevar nada a su pantalla, contando exclusivamente con el propio proceso se produce la captura del espacio-tiempo.

Al no poner ningún original para que sea copiado por la máquina, esta solamente captura un instante vacío, un espacio y un tiempo concretos. Dejamos que sea el escáner el que subjetivamente interprete la realidad, sin nuestra intervención.

Esta reflexión sobre el tiempo de manera plástica es fundamental en cuanto a la comprensión de la idea de proceso y de diario. El escáner es capaz de percibir el acontecimiento, de capturar el instante, la luz emitida acaricia la superficie de la propia luz externa convirtiéndola en ruido, en huella. Se captura un instante y se plasma, al igual que en un diario queda registrado un momento exacto, sin embargo no sabemos hasta qué punto objetivo. Es más bien la captura de un momento según una visión concreta, en este caso la máquina.

⁹PÉREZ, D. *la certeza vulnerable. Cuero y fotografía en el s. xxi pag.14*

Al registrar el espacio en diferentes días simplemente abriendo la tapa del escáner y registrando la luz ambiente se consigue registrar cada momento concreto, obteniendo siempre un resultado distinto a pesar de realizar el mismo proceso. Al igual que sucede con el cuerpo, aunque el original siempre sea el mismo, la máquina cada vez lo registra de manera diferente, es por esto que podemos decir una vez más que el escáner no realiza una copia del referente sino que captura un segundo de tiempo, un gesto único, un cuerpo cambiante, es por esto que ninguna imagen es igual a la anterior.

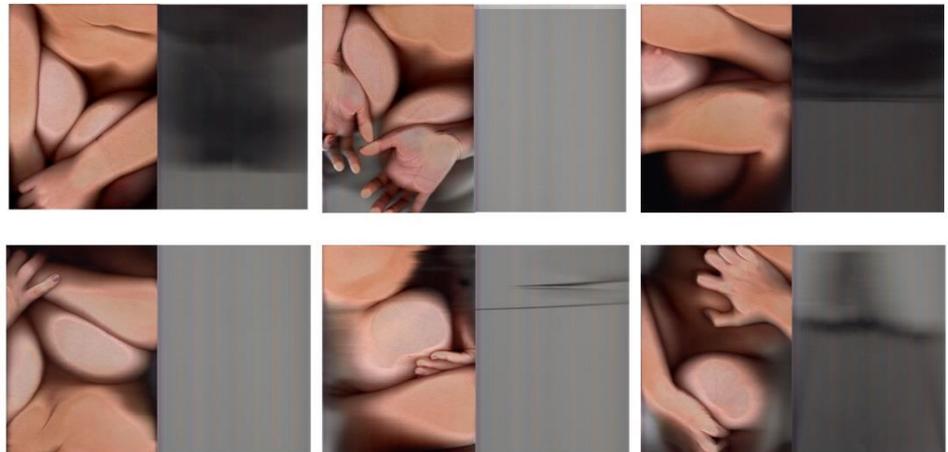


Fig.23.

“El arte digital, como la realidad híbrida, es infinitamente multiplicable, pero está exento de todo linaje pues ninguna característica permite distinguir el original de sus copias”¹⁰

Es por todo esto que para este proyecto se realizaron registros del espacio antes de cada rastreo del cuerpo, de este modo obteníamos por una parte el instante de vacío, de nada y en contraposición el estado del cuerpo, del “yo” en ese mismo instante, creando así un diario gráfico en el que observamos la piel, los pliegues, las heridas de un cuerpo en un instante concreto.

Le damos nombre y apariencia para ver si a base de observarlo conseguimos construirlo, buscamos la verdad aunque a veces somos incapaces de mirarla, tenemos que verla a través de algo, una especie de mediador que la haga inofensiva para comprenderla, en este caso ese mediador es la imagen.

El registro del espacio y del tiempo era importante por su reflexión sobre el proceso y por cómo influye todo lo que nos rodea, el entorno y el momento en nosotros y como esto se refleja en nuestro cuerpo.

¹⁰ DYENS Ollivier. *La realidad híbrida*

6.6. DE LUZ A MATERIA: DAR PIEL A LA IMAGEN

Durante este proceso pasamos por tres fases. Partimos de un original, algo físico, tangible en este caso el cuerpo desnudo o el propio espacio que es expuesto a la luz del escáner creando así un archivo digital. Ahora desde la pantalla podemos modificar fácilmente todo lo que deseemos, desde la escala al color por ejemplo hasta el collage. Posteriormente en la impresión todo esto se sedimenta creando una imagen única. La imagen ha pasado de emitir luz a recibirla y a reflejarla, su superficie se convierte en una especie de piel.

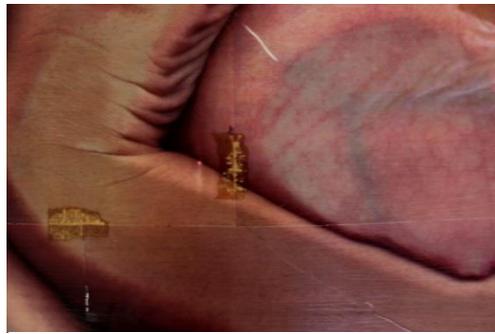


Fig.24.



Fig.25.

La imagen antes archivo digital, una memoria de proceso se convierte ahora en algo material. En lo que atañe a este proceso la materialización se realizó mediante la impresión y el montaje de estas digitalizaciones para transferirlas sobre otro soporte, el látex, creando así una especie de piel, la piel de la imagen. Que reforzaba el sentido de piel y de fragilidad según la cual había sido concebida la propia obra.

Utilizar la exposición como método de autoconocimiento es sin duda un proceso difícil, dejar que nos miren, que nos observen minuciosamente no resulta sencillo, nos genera inseguridad, sin embargo nos hace más fuertes, más conscientes de lo que somos, de nuestras limitaciones y de nuestra esencia.

“Por supuesto, en el proceso de elaboración de la imagen en la pantalla era posible trabajarla a cualquier escala, pues el espacio en el que la imagen digital se conforma es completamente variable en sus dimensiones espaciales. Por el contrario, una imagen impresa tiene un tamaño, ha de ejercer una forma específica de ocupar el espacio, de adecuarse a la mirada del espectador.”¹¹

¹¹PRADA, J M. *Catálogo Premios de arte digital. Universidad de Extremadura*. Pág.51

“Se transportan datos o signos de un punto a otro, y este gesto expresa nuestra época mejor que cualquier otro. Traducción, traslación, transcodificación, paso, desplazamiento normado, son las figuras del transferismo contemporáneo.”¹²

Transferir significa pasar de un lugar a otro y en consecuencia extender el significado. En la idea de transferencia, se trabaja con una misma imagen desde contextos diferenciados, el nuevo soporte ya no es soporte únicamente sino que queda cargado de un nuevo sentido, trabajando también a favor de la imagen y dándole mayor coherencia.

Si unimos el resultado de una generación de imágenes con su inicio, creamos un bucle con la larga cadena de transformaciones. La visión a través del espejo, todo está sujeto al cambio y a la transformación constante. Las piezas son una extensión de nosotros mismos.

“finalmente la imagen se ha situado ya en el mismo espacio que ocupa el espectador (en ese otro lado de la pantalla)”¹³

6.7. LA PIEL DEL CUERPO: 600PP

600ppp (poros por pulgada) hace referencia al máximo de resolución a la que podía registrar mi cuerpo sin sentir incomodidad, e incluso dolor ya que si aumentaba la resolución tenía que permanecer más tiempo expuesta sobre el vidrio mientras el escáner registraba minuciosamente el cuerpo.

Exponernos a los demás, mostrarnos desnudos, indefensos, dejar ver nuestra esencia, todas estas cosas pueden resultar dolorosas. No somos capaces de hacerlo todo el tiempo, solo durante pequeños instantes nos mostramos sin artificios, y esta vez lo hacemos sobre el escáner.

Teniendo en cuenta todo lo analizado anteriormente se realiza el siguiente trabajo, en el que se pretende entender y asumir nuestra imagen.

¹²BORRIAUD, N. *Radicante*. Pág.157

¹³PRADA, J M. *Catálogo Premios de arte digital. Universidad de Extremadura*. Pág.51

El proceso es fundamental, y es que da sentido a la obra, se realizan los registros con el escáner, primero del espacio-tiempo y segundo del cuerpo desnudo. Obtenemos así una serie archivos digitales que posteriormente editaremos para cambiar sus dimensiones y realizar los montajes.



Fig.26.



Fig.27.

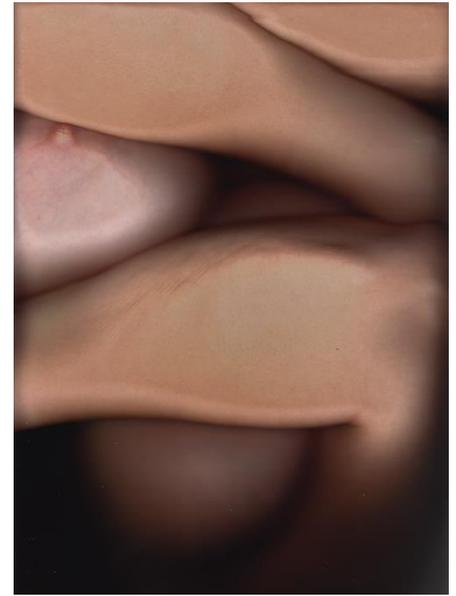


Fig.28.

Los montajes de las piezas se realizaron dividiendo las imágenes en cuatro piezas para imprimirlas y luego montarlas aumentando así el formato de la imagen. Las uniones se realizaron con cinta visible, que favorecía la composición y reforzaban el sentido de cambio, construcción y transformación.



Fig.29.



Fig.30.

Por otra parte, el material elegido para realizar las transferencias ha resultado en algunos momentos realmente complicado, ya que era bastante difícil controlar y entender el porqué de sus cambios de comportamiento. Al imprimir las imágenes en el papel de transfer e ir añadiendo capas de látex no siempre transfería el total de la imagen, realizando las impresiones en las mismas máquinas unas veces transfería el total de la imagen impresa y otras veces se generaban texturas o solo aparecían las zonas más oscuras.

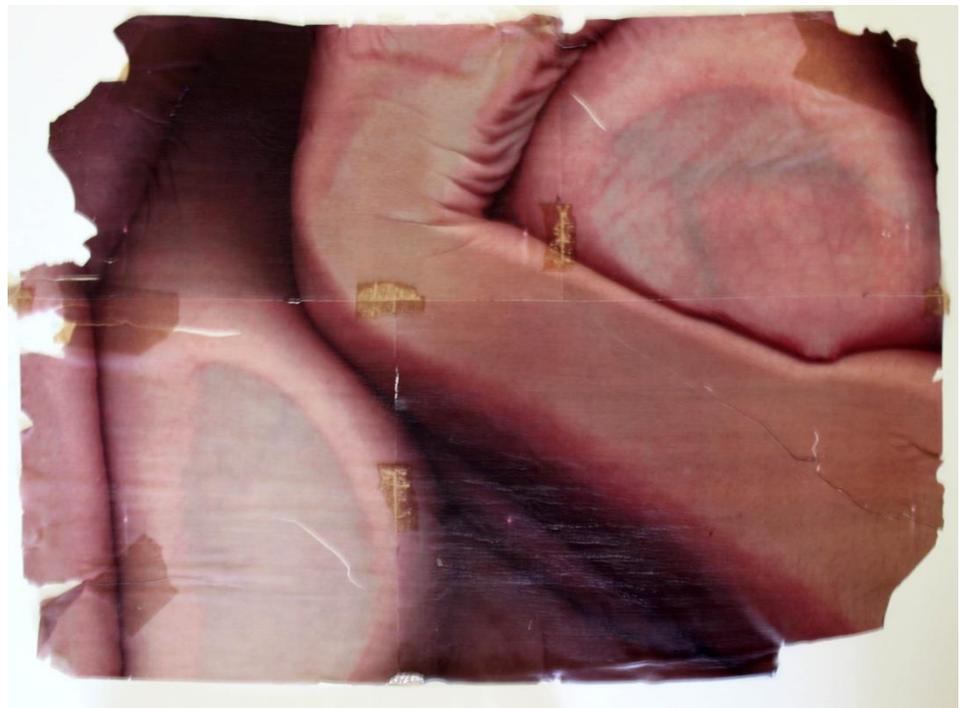


Fig.31.

Otro inconveniente del látex es su inestabilidad, al secarse y endurecer cambia mucho su apariencia y su tacto según la humedad y el calor, rompiéndose algunas veces o arrugándose en otras. Este es uno de los puntos en los que se debería trabajar más para comprender el porqué de los cambios, e investigar y probar con más materiales que ofrezcan un resultado similar pero que sean más resistentes.



Fig.32.



Fig.33.

Sin embargo todas estas particularidades fueron aprovechadas a favor del trabajo, el aspecto frágil y débil hablaba de esa vulnerabilidad del cuerpo, del yo.

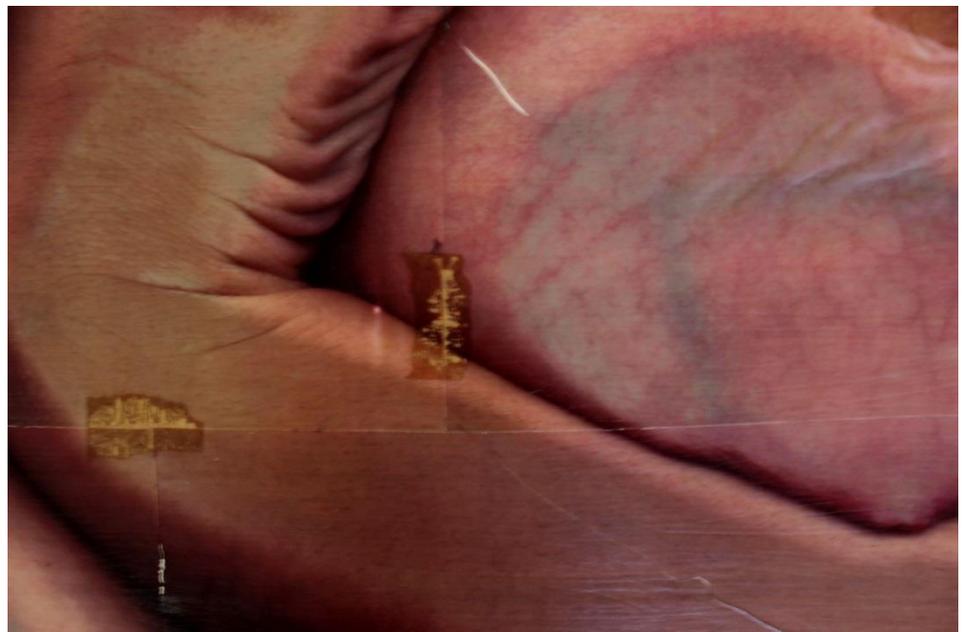


Fig.34.

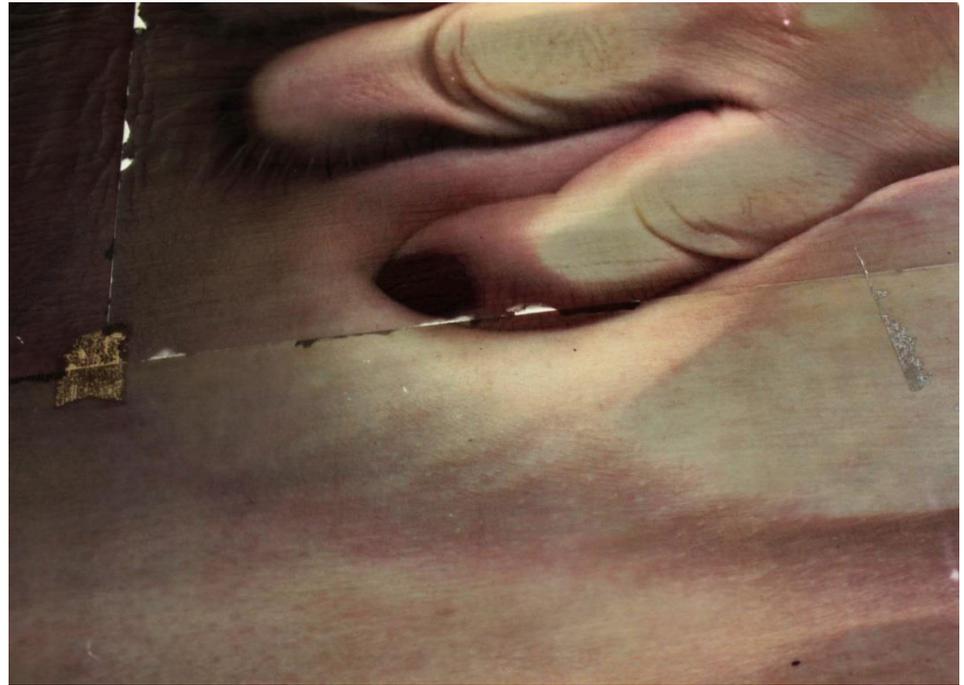


Fig.35.

Gracias a la flexibilidad del material, podíamos hacer pliegues y dobleces de las piezas, de este modo, de manera incluso accidental surgen nuevas piezas que vuelven a transformarse ahora para adoptar una forma tridimensional, volviendo así a donde partió.



Fig.36.



Fig.37.



Fig.38.



Fig.39.

A raíz de este proyecto se realizó una exposición individual en el centro cultural Ovidi Montllor de Alcoy.



Fig.40.



Fig.41.



Fig.42.



Fig.43.



Fig.44.

7. CONCLUSIONES

Para concluir con el presente trabajo fin de grado nos gustaría destacar lo gratificante del descubrimiento de este método de registro y entender que ahora la imagen es proceso, quizás esta parte finalmente es la que nos ha hecho entender la imagen contemporánea.

Tanto el uso del escáner como método de registro, como la transferencia para la producción de la imagen obtenida han resultado enormemente instructivas y han abierto un camino de trabajo de investigación.

En primer lugar el cambio de mentalidad en cuanto al proceso, el incluir este como parte de la obra y no como medio para conseguir un fin, ha hecho que la implicación con respecto al trabajo fuese mucho mayor. Se ha conseguido entender el acto de colocarse sobre una máquina ya como hecho artístico, una especie de acción en la que desnudarse y colocarse expuesto para ser observado. La creación de una relación con el objeto por el que somos vistos y tocados y al mismo modo vemos y tocamos nosotros también, hace que entendamos este acto como algo mucho más profundo que un simple punto a seguir para obtener un resultado.

Para esto ha sido fundamental entender el proceso del escáner, las características del mismo: la fragmentación, el plano horizontal, el tiempo de espera, su manera de captar la imagen solo si está pegada a él. Todas estas particularidades supusieron un reto a la hora de plantear el trabajo, sin embargo, tras realizar pruebas, estudiar e investigarlas se volvieron a favor del mismo, dándole muchísima más coherencia, y fortaleciendo aún más su finalidad.

En cuanto a la utilización de este proyecto de manera introspectiva, para entender y asumir nuestra imagen y en definitiva lo que somos, ha sido gratificante y a la vez sorprendente comprobar como poco a poco era más fácil exponerse, dejarse ver. En las imágenes se puede observar el progreso en cuanto a la manera de enfrentarse al hecho de ser vistos, ya no por otros o por el escáner si no por nosotros mismos, como asumimos nuestro reflejo y así lo que somos. Ha supuesto una especie de terapia, en la que enfrentarse al propio miedo, al dolor, al pánico por ser mirados, por exponernos a nuestro

entorno. Como un acto valiente en el que afrontamos nuestros miedos para poder superarlos.

Ese momento de reflexión, de intimidad que se creaba desde el mismo momento de poner el cuerpo desnudo sobre el vidrio frío y esperar pacientemente que nos inspeccionara, sabiendo que iba a surgir una imagen, nuestra imagen se convertía en un momento de angustia y de espera. La visualización de ese reflejo de nosotros en la pantalla, la observación y la edición todos esos momentos de trabajar con nuestra propia imagen, nuestra huella en el cristal, nuestra esencia, el reflexionar sobre ella, hasta el último momento de materializarla, de verla en físico y poder incluso tocarla, todo este proceso que llevamos a cabo nos obliga a mirarnos a nosotros mismos, sin embargo no del modo en el que estamos acostumbrados. Todo este camino resulta en gran medida enriquecedor y nos permite conocernos más, vernos desde otra perspectiva, ver cómo somos vistos por otro, cambiar nuestro enfoque y reconocernos en ese reflejo que no tiene nada que ver con una fotografía. A mi modo de entender es mucho más real, captura un instante único pero lo hace de manera diferente, sin dar lugar a la pose, sin poder protegernos de quien nos mira, mostrar lo que somos de manera cruda, sincera y puede que incluso dolorosa en algún momento.

Quizás una de las funciones del arte es conocerse a si mismo

Algunos de los inconvenientes que han surgido durante el proceso han sido en primer lugar la limitación de tiempo sobre el escáner, ya que el no poder aguantar demasiado con todo el peso sobre la máquina limitaba la resolución de las imágenes, por lo que no pudimos probar a realizar formatos de mayor tamaño.

A pesar de estos inconvenientes el resultado frágil y cambiante de las piezas resulta de algún modo poético. Las piezas al igual que nosotros son frágiles, se quiebran, se modifican, están en constante cambio. El proceso no termina, sigue abierto hasta que la obra desaparezca.

Este trabajo solo es el inicio de una vía de estudio y experimentación en la que se pretende seguir trabajando con el fin de perfeccionar el discurso, la intención y las piezas.

8. BIBLIOGRAFIA

ALCALÁ, JR. *La piel de la imagen*. Valencia: Ed. Sendema, 2011

ALCALÁ, JR y PASTOR, J. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Ed. Diputación Provincial de Pontevedra. 1997

ALCALÁ, JR y CANALES, F. *CopyArt, la fotocopia como soporte expresivo*, Ed. Diputación de Alicante Col. PARAARTE, Alicante 1986

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Ed. Paidós comunicación 1992

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

BOURRIAUD, N. *Radicante*. España: Ed. Adriana Hidalgo, 2009

GONZÁLEZ FLORES, L. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005

PÉREZ, D. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el s. XXI*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2004

PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ed. Akal, 2003

SHERIDAN, SL. *El paisaje interior y la maquina Rochester* N.Y. Taller de estudios visuales 1974

TORTOSA, R. *Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003

TORTOSA, R. *La mirada no retiniana*. Valencia: Ed. Sendema, 2010

9. INDICE DE IMÁGENES

- Fig.1. GOZÁLBEZ, Sara. Prueba de registro
Fig.2. GOZÁLBEZ, Sara. Prueba de registro
Fig.3. GOZÁLBEZ, Sara. *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.4. GOZÁLBEZ, Sara. *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.5. GOZÁLBEZ, Sara. *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.6. GOZÁLBEZ, Sara. *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.7. GOZÁLBEZ, Sara. *Las flores del mal* 2015
Fig.8. GOZÁLBEZ, Sara. Transferencia sobre zinc
Fig.9. GOZÁLBEZ, Sara. Residuo transferencia sobre látex
Fig.10. MUNARI, Bruno. *Xerigrafia Originale* 1965
Fig.11. NOGUERA, Pere. *Personajes y Naturalezas* 1975
Fig.12. ABDEMOUR, Ammal. *Xerox* 1982
Fig.13. SHERIDAN, Sonia. Proceso copiadora (VQS) (3M)
Fig.14. RAUSHENBERG, Robert. *Glacier*
Fig.15. RANGEL, Paco. *S/T electrotransfers* 1988
Fig.16. OLBRICH, Jürger. *Fotokopie Rock'n Roll* 1984
Fig.17. GOZÁLBEZ, Sara. Proceso transferencia
Fig.18. LINDSAY, Doreen. *Mother/Daughter* 1978
Fig.19. THÉZÉ, Ariadne. *Deportisations* 1983
Fig.20. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.21. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.22. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *Cicatrices invisibles* 2015
Fig.23. GOZÁLBEZ, Sara. Selección *La piel de la imagen*. Archivos digitales 2016
Fig.24. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *La piel de la imagen* 2016
Fig.25. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *La piel de la imagen* 2016
Fig.26. GOZÁLBEZ, Sara. Escáner
Fig.27. GOZÁLBEZ, Sara. Registro del espacio
Fig.28. GOZÁLBEZ, Sara. Registro del cuerpo
Fig.29. GOZÁLBEZ, Sara. Montaje de las impresiones para realizar la transferencia.

Fig.30. GOZÁLBEZ, Sara. Montaje de las impresiones para realizar la transferencia.

Fig.31. GOZÁLBEZ, Sara. *La piel de la imagen* 2016

Fig.32. GOZÁLBEZ, Sara. Errores al transferir

Fig.33. GOZÁLBEZ, Sara. Errores al transferir

Fig.34. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *La piel de la imagen*

Fig.35. GOZÁLBEZ, Sara. Detalle *La piel de la imagen*

Fig.36. GOZÁLBEZ, Sara. *600pp* 2016

Fig.37. GOZÁLBEZ, Sara. *600pp* 2016

Fig.38. GOZÁLBEZ, Sara. *La piel de la imagen* 2016

Fig.39. GOZÁLBEZ, Sara. *La piel de la imagen* 2016

Fig.40. GOZÁLBEZ, Sara. Montaje de la exposición *Cicatrices invisibles*

Fig.41. GOZÁLBEZ, Sara. Montaje de la exposición *Cicatrices invisibles*

Fig.42. GOZÁLBEZ, Sara. Exposición *Cicatrices invisibles* 2016

Fig.43. GOZÁLBEZ, Sara. Exposición *Cicatrices invisibles* 2016

Fig.44. GOZÁLBEZ, Sara. Exposición *Cicatrices invisibles* 2016

