

# TFG

---

## CAP ÍTEM

**Presentat per Marina Piris Nácher**  
**Tutora: Amparo Galbis Juan**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**  
**Grau en Belles Arts**  
**Curs 2016-2017**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUM

Les ganes de fer perdurar en el temps el record del que hem viscut, les persones que estimem i hem perdut i l'intent de recuperar a la memòria els moments passats són les motivacions que han originat el projecte fotogràfic-pictòric *Cap ítem*, homenatge al meu pare.

En aquest, podrem observar una sèrie de kallitípies, cianotípies i pintures a l'oli extretes de les fotografies que havia realitzat el meu pare durant els seus últims anys de vida i guardava al seu disc dur, del qual alguns arxius s'han extraviat.

Es tracta d'una obra creada des de l'estima i enyor d'una filla.

## PARAULES CLAU

Memòria, records, fotografia, pintura, oli, cianotipia, kallitipia

## ABSTRACT

*The will to make the memories of what we have lived last in time, the people we love and the ones we have lost, and the effort to bring back those past memories have been the incentives that have brought up "Cap ítem", a photography-pictorial project to pay homage to my father.*

*In it, we see a series of kallitypes, cyanotypes and oil paintings from pictures my father had taken during his last living years and were saved in his personal driver, from which some archives had been lost.*

*This is a piece made from the love and longing of a daughter.*

## KEYWORDS

*Memory, memories, photography, painting, oil, cyanotype, kallityp*

## AGRAÏMENTS

Agrair especialment a Amparo, qui ha sigut de gran ajuda per tota la dedicació, aportacions i recolzament que m'ha oferit al llarg d'aquest trajecte.

A ma mare i la meua germana pel seu suport i ajudar-me a recordar els moments viscuts, necessaris per a la realització del projecte.

A més, agrair a les amigues conegudes al llarg d'aquests quatre anys, que han fet del grau una experiència inoblidable.

# INDEX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	5
1.1. ELECCIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA	5
1.2. OBJECTIUS	5
1.3. METODOLOGIA	7
<b>2. CAP ÍTEM</b>	9
2.1. FONAMENTACIÓ TEÒRICA	9
2.1.1. <i>Relacionat amb la memòria/record</i>	9
2.1.2. <i>El paper de la fotografia a l'àmbit familiar en l'actualitat</i>	11
2.1.3. <i>L'art com a arxiu/documentació d'història</i>	17
2.1.4. <i>Cianotipia i kallitipia com a tècniques de reproducció fotogràfica en Cap ítem</i>	18
2.1.5. <i>La pintura com a mitjà d'expressió personal. Referències artístiques sobre la memòria</i>	20
2.2. REFERENTS CONCEPTUALS I ARTÍSTICS	21
2.3. EL PROJECTE ARTÍSTIC	23
2.3.1. <i>L'origen de la idea i primeres aproximacions</i>	23
2.3.2. <i>Plantejament, tècniques i procediments del treball</i>	25
2.3.2.1. Esbossos previs i experimentació	26
2.3.2.2. Materials, formats i mesures	28
2.3.2.3. Pintura a l'oli	29
2.3.2.4. Cianotipia	30
2.3.2.5. Kallitipia	31
2.3.2.6. Realització de les obres	32
2.3.2.7. Muntatge del contenidor	33
<b>3. CONCLUSIONS</b>	36
3.1. PROCÉS DE MATERIALITZACIÓ DEL RECORD	36
3.2. RESULTAT D'AQUEST ESTUDI	36
3.3. CONDICIONS D'EXPOSICIÓ	38
3.4. ALTRES POSSIBILITATS PLÀSTIQUES	39
3.5. FUTURES DIRECCIONS	41
<b>4. FONTS BIBLIOGRÀFIQUES</b>	42
4.1. BIBLIOGRAFIA	42
4.2. WEBGRAFIA	43
4.3. AUDIOVISUALS	43
4.4. CONFERÈNCIES	43
<b>5. LLISTAT D'IL·LUSTRACIONS</b>	44

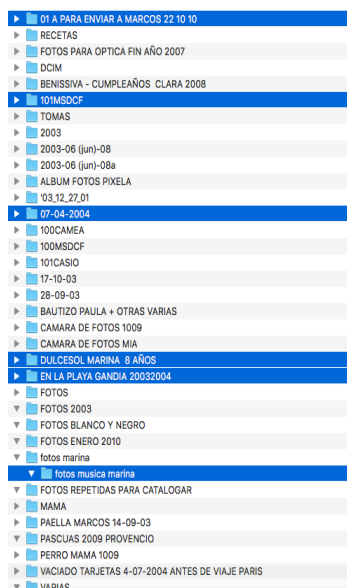


Fig. 1. Contingut de la carpeta “TODAS MIS FOTOS”, al disc dur (en blau les seleccionades).

# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. ELECCIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL TEMA

La motivació per a la realització d'aquest treball naix a partir d'un disc dur avariament, en el qual només es pogueren conservar els arxius d'algunes carpetes. Aquest objecte era del meu pare, qui va faltar uns anys enrere, per aquest motiu es tracta d'unes imatges que es perderen i ja no es podran rescatar<sup>1</sup>. Aleshores, es tracta d'un treball en el qual es pretén recuperar l'essència d'aquestes imatges gràcies als records que em poden evocar els títols de les carpetes. Els mitjans emprats per a plasmar les imatges de la ment han sigut la pintura a l'oli, mentre que la cianotípia i la kallitípia s'han utilitzat per a reproduir les que s'han pogut conservar.

La idea inicial sorgí a partir d'aquesta errada informàtica amb la qual se'm perderen alguns dels arxius inclosos en les carpetes del disc dur. Aquests eren importants per a mi perquè eren el més semblant que tenia a un àlbum familiar, donat que amb la digitalització de les càmeres s'ha perdut el costum d'imprimir totes les fotografies que realitzem i la majoria d'elles no ho estaven.

Tot i que s'extraviaren molts arxius, els títols de les carpetes quedaren intactes, de manera que em serviren d'ajuda per a la realització del projecte. De fet, sense aquests títols hauria sigut gairebé impossible dur-lo a terme. En canvi, algunes de les carpetes conservaren tots els seus ítems. A més, es perderen totes les metadades referents a dates i hores, de manera que no hi havia possibilitat d'ordenar-les cronològicament i l'ordinador ho va fer automàticament per ordre alfabètic.

D'altra banda, com que hi havia un alt nombre de carpetes, es procedí a fer una selecció reduïda (Fig. 1), pensant en quines eren les més adequades per a representar l'essència del que havia pogut obtindre mitjançant el meu record a partir d'aquesta circumstància.

## 1.2. OBJECTIUS

L'objectiu principal del present treball és l'elaboració d'una obra inèdita fonamentada en els conceptes del record i la memòria, vinculats a l'àmbit artístic. Cal considerar la part material primordial, tot i que estiga potenciada per la conceptual.

Es tracta d'evocar la imatge que capturarà el meu pare amb la càmera. Ara

<sup>1</sup> Hi ha empreses especialitzades en recuperació de dades, però per tal de dur a terme aquest projecte, he preferit posar a prova la meua memòria i vore fins a quin punt puc recordar dites imatges.

sóc jo la que ha intentat posar-se al seu punt de vista sense tindre aquesta referència tangible. De fet, en algunes ocasions ni tan sols estava present durant la captura de la imatge. No obstant, com sí havia vist totes les imatges, m'és possible recordar algunes d'elles amb total claredat. Tanmateix, la memòria és molt subjectiva i mai es podrà arribar amb total certesa al que sigueren aquelles carpetes.

Recuperar l'essència d'aquestes imatges gràcies als records que em poden evocar els títols de les carpetes. Així doncs, materialitzar el disc dur, intentant trobar les solucions plàstiques més adequades tant per als records plasmats mitjançant la pintura com per a reproduir les fotografies que s'han pogut conservar.

Per tal de poder abordar el projecte, serà necessària la revisió d'alguns conceptes i idees com ho són la memòria, el record i l'àlbum familiar, ja que aquests resulten essencials per a congregar el transfons de Cap ítem amb la part material i artística. Aleshores, també caldrà contrastar en el camp artístic altres propostes anàlogues. Aquestes ens podran ajudar a obtenir noves idees i considerar possibilitats tant plàstiques com conceptuals, que es puguin aplicar al treball, i que es troben més enllà de la primera idea, la qual és ben possible que manque d'informació referent al tema. D'aquesta manera, es podrà enriquir el treball arribant a un resultat coherent en idea i execució.

A banda d'aquests objectius generals, també en trobem d'alguns específics:

1. Fer una selecció de carpetes com a mostra, que permeta entendre el sentit global del projecte, fent que quede equilibrat el número de carpetes que contenen les fotos originals i les que s'han de reomplir.
2. Buscar un tipus de paper adequat com a suport, unificant a més el format.
3. Decidir les tècniques a utilitzar. Dins del conjunt de imatges de cada tècnica, de reproducció o representació, buscarem la varietat (pintures, cianotípies, cianotípies tintades i kallitípies). Aleshores, evitarem la monotonia dins de l'obra d'alguna mena en referència a l'àlbum familiar tradicional, amb diferències al revelat de les imatges a les tendes especialitzades (acabats i tipus de papers o altres).
4. Per una altra part, buscarem la tipografia corresponent a la donada per l'ordinador per tal de utilitzar-la als títols de les carpetes. Un cop realitzat aquest contingut, elaborarem un contenidor adequat que ho reculli tot i a més siga coherent amb el interior, tot i que a més a més per la forma remeta

al disc dur.

5. En quant a la part pictòrica, evidenciem amb el seu tractament que consisteix en representacions d'imatges esvaïdes pertanyents als records. No obstant, cal remarcar que la referència de cadascuna de les pintures és una fotografia, tot i que a l'hora de pintar no les tindré davant, jo les havia vist feia uns anys. Aleshores, en *Cap ítem* es pretén tornar al tradicional ús de la pintura com a historiografia, el qual amb l'aparició de les càmeres s'ha perdut considerablement. A més a més, la digitalització de les imatges (i arxius en general) esdevé en el problema contemporani de la pèrdua d'arxius digitals, amb difícils possibilitats de recuperació.

6. D'altra banda, durant el procés de recordar les experiències esborrades, reflexionarem sobre la infantesa i el creixement de les persones, per a arribar a reconèixer com s'ha conformat almenys part de la nostra personalitat.

### 1.3. METODOLOGIA

Aquest treball s'ha organitzat en dos documents: una memòria i un annex d'imatges. La memòria s'estructura en cinc capítols, el segon dels quals constitueix el cos central, eix del treball. Al mateix temps, aquest s'ha dividit en dos apartats en els quals s'argumenta la realització de l'obra a partir de la fonamentació teòrica i la part de producció artística. En el primer d'aquests apartats trobarem tant els referents teòrics i artístics com una breu explicació de les tècniques que s'han emprat per a la realització de l'obra. Seguidament, es detallarà tot el procediment del treball des de l'inici de la idea fins el resultat final, passant per totes les tècniques corresponents i l'experimentació prèvia.

En quant a la materialització de l'obra, per tal d'organitzar la informació, s'ha decidit escollir la carpeta nomenada "TODAS MIS FOTOS" i intentar desglossar-la, diferenciant les carpetes amb contingut de les buides. Aleshores, reproduir en físic les carpetes de l'ordinador, però amb una estètica vinculada amb el seu contingut.

Amb la finalitat de fer tangibles els records, crear una sèrie de pintures que puguin representar el que recorde de cada moment. Les tècniques escollides per a aquest propòsit són la pintura a l'oli per a les carpetes que havien perdut el contingut, ja que és una tècnica que permet deixar acabats difusos i vaporosos com ho són els records, mentre que la cianotípia i kallitípia per a reproduir les imatges que s'han pogut conservar. El motiu d'escollir aquestes tècniques fotogràfiques i no la d'impremta convencional és que es pot donar un aire més càlid i personal a l'obra. D'altra banda, es poden alterar les tonalitats d'aquestes mitjançant la seua submersió amb substàncies que continguin tanins. El format escollit per a realitzar aquestes



Fig. 2.  
Llibretes prèvies a *Cap ítem*.

tècniques sempre serà el mateix, l'estàndard fotogràfic de 18 x 24 cm sobre paper Basik Guarro de 370 gr, tot i que en la carpeta fotos musica marina el paper canvia per motius que més avant detallaré.

Per tal de recollir totes aquestes carpetes amb imatges, fabricar una caixa-contenedor que les guardi que a més emule el que seria el disc dur, però amb el seu contingut en físic.

L'execució del present treball ha consistit en el procediment prova-error, ja que el mateix plantejament del projecte ha requerit l'evolució de la idea. Per aquest motiu, els materials i format escollits inicialment han variat molt fins arribar al resultat definitiu. No obstant, les diverses peces del treball s'han dut a terme paral·lelament, ja que al mateix temps que sorgia la part conceptual, es pensava amb els possibles resultats plàstics més idonis.

Amb l'objectiu de recollir la major informació possible del contingut de cada carpeta, es feren diverses llibretes (Fig. 2), corresponents amb els títols de cadascuna. Aquest mètode em permetia anotar i tindre agrupades totes les idees, records i esbossos que se'm venien a la ment, per tal de concretar en un major grau cada imatge. No obstant, en diverses ocasions la meua memòria no ha sigut suficient i he hagut de recórrer a fonts familiars perquè m'ajudaren a recrear la imatge del moment en qüestió.

Tot i que es tracta d'un treball molt personal, rosant l'introspectiu, es pretén cridar l'atenció de l'espectador a través dels resultats plàstics obtinguts.

Finalment, cal aclarir que al llarg del treball trobarem diverses cites d'altres autors en l'idioma original, el castellà. El motiu pel qual s'ha decidit no fer les traduccions d'aquestes ha sigut que en fer-ho, es perdria la veracitat de les paraules emprades per cada autor. Aleshores, aquestes cites quedaran ben diferenciades del text propi mitjançant canvis de tipografia, posant en cursiva les cites en paràgrafs a part i entre cometes les que es troben dins del mateix text. D'altra banda, tot i que el meu pare era valencianoparlant, els títols de les carpetes els escrigué en castellà, i com que he decidit respectar-los tal i com els va posar ell, tampoc els he traduït.





Fig. 3.  
August de Prima Porta, ca. 19 aC.  
Estàtua romana.

## 2. CAP ÍTEM

En aquest capítol argumentaré tot el desenvolupament del present treball, tant de la part conceptual com de la pràctica, així com les fases de la seua evolució.

### 2.1. FONAMENTACIÓ TEÒRICA

A continuació detallaré la part referent a la memòria, a la fotografia en el cas concret de l'àlbum familiar, el concepte d'arxiu en l'art i les tècniques emprades per a la realització de *Cap ítem*.

#### 2.1.1. Relacionat amb la memòria/record

L'art com a mitjà per a conservar el record de persones, esdeveniments o experiències ha estat present en la història des de ben aviat (Fig. 3). L'interès per emmagatzemar d'alguna forma els records, d'arxivar-los, naix com a principi contrari a la mort, l'amnèsia, l'oblit. Aleshores, volem fer perdurar en el temps tot allò que ha sigut significatiu en les nostres vides.

No obstant, a la memòria el passat es configura com una imatge evanescent. Per aquest motiu, del que jo puga recordar mai estarem segurs que siga el que realment passà. No obstant, des del moment que es materialitza un record, és possible que es comence a assimilar com un fet real, fins que es concep com a tal. Açò ens porta a la possible manipulació del passat des del present, cosa que es pot fer conscient o inconscientment. A més a més, ens porta a qüestionar-nos el que pensem que ha passat i més encara si tenim la intenció de materialitzar-ho per a d'alguna forma immortalitzar-ho. Aquest fet, des del punt de vista històric és vertaderament perillós, ja que pot provocar que es repetisquen errors ja comesos. Per contra, en el cas de *Cap ítem* pot inclús arribar a ser beneficiós, donat que es tracta d'un projecte introspectiu del qual es desitja traure a la llum els bons records que pogués tindre aquest àlbum familiar. De fet, el que passa amb aquestes imatges és que llampeguen en les nostres ments. Poden aparèixer-se durant segons, tot i que siga el temps suficient per a portar-nos a la sensació del moment donat. Com apunta Gustavo Puerta Leisse,

*La recuperación de la infancia por parte del individuo constituye para distintas corrientes terapéuticas (como es el caso del psicoanálisis) y para diversos movimientos artísticos (como el romanticismo o el surrealismo) el punto a partir del cual hemos de reelaborar nuestra identidad.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> VICENTE, P. et al., *Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, p. 83.

Cal dir que hi ha algunes històries que són versemblants, de manera que pel que contenen perfectament podrien haver sigut reals, però no tenim cap document o mostra que ens ho confirme. De fet, es pot arribar a evidenciar l'artificialitat de les històries segons ens interessen. En gran mesura, açò és el que passa a *Cap ítem*, ja que partim dels records sense cap arxiu que ens pugui confirmar la seua veracitat. No obstant, hi ha persones com ara Walter Benjamin, que desconfien inclús de la història que es pot demostrar tangiblement, ja que pensen que aquesta pot no haver sigut contada i estar oculta. De fet, hi ha un fort debat entre els conceptes d'història i memòria. Està la posició que creu que la primera és una cosa autoritària mentre que la segona és una cosa viva, latent, en contacte amb el present. "Quizás deberíamos [...] entender la memoria como un término general, abarcador, que está relacionado con el recuerdo no reglado del pasado; y la Historia como un campo de conocimientos que produce la escritura de ese pasado".<sup>3</sup>

Aleshores cal assumir que el passat és una cosa que ha ocorregut i podem o no recordar-lo amb exactitud. No obstant, sempre sol hi haure algun tipus de connexió entre el passat i el record, ja que aquest últim té la virtut de despertar estímuls en nosaltres. Miguel A. Hernández-Navarro es refereix al terme "Eingedenken" com a "un recordar que hace efectivo el recuerdo, porque lo revive, en un sentido muy semejante a la memoria involuntaria de Proust, esa memoria que trae al presente y revive las imágenes del pasado. Un recuerdo que despierta al pasado dormido".<sup>4</sup>

Per contra, aquests estímuls no sempre seran positius. En ocasions podran inclús arribar a fer-nos sentir mal

*[...] existe el riesgo de que el pasado saque a la luz las ausencias del presente, de que la mirada retrospectiva venga acompañada de la tristeza, la inquietud, la melancolía, la angustia...[...] el lector adulto se enfrenta a su infancia.*<sup>5</sup>

D'altra banda, tornar enrere al passat mitjançant el record també ens porta a reflexionar sobre el que suposa fer-se major. Adonar-se'n del que és la vida real, ben allunyat de la innocència i la ignorància de la infantesa.

Moltes vegades combatem la necessitat de vèncer l'oblit per mitjà de reproduccions fotogràfiques. Potser una opció seria la d'assumir la vida com a una cosa efímera que mai torna arrere. Voler posar en pràctica el *carpe diem* i deixar a banda el passat, centrant-nos en el present. Aleshores, no ens preocuparíem per la desaparició d'arxius tal i com ho són les fotos.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A., *Materializar el pasado. El artista como historiador*, p. 28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>5</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p. 84.

Tanmateix, en la nostra societat tendim a donar-li un pes rellevant a la història, al nostre passat. D'aquesta forma, construïm i ancorem les nostres identitats i alimentem una visió del futur.<sup>6</sup>

### 2.1.2. El paper de la fotografia a l'àmbit familiar en l'actualitat

Davant una fotografia, l'espectador reemplaça la visió del fotògraf cada cop que mira la imatge. Segons Roland Barthes<sup>7</sup>, la fotografia pot ser objecte de tres pràctiques. En primer lloc l'*Operator*, que és el fotògraf que realitza la imatge. En segon lloc trobem l'*Spectator*, qui l'observa. Finalment està l'*Spectrum*, allò que és fotografiat, el blanc, l'*eidolon*<sup>8</sup>, que és d'alguna manera el retorn del que ha mort.



Fig. 4.  
Càmera instantània.

D'altra banda, aquest mateix parla de l'*studium*<sup>9</sup> (que no és l'estudi) com a l'interès general per alguna cosa, però sense una agudesa especial. En la fotografia, per mitjà de l'*studium* ens interessem moltes vegades per les imatges donades, tot i que en la majoria dels casos açò ve donat per la cultura i qüestions morals (educació, ensinistrament) que hem rebut, no perquè ens afecte en primer grau, ja que no sempre arribem a emfatitzar amb els subjectes representats. Tanmateix, el *punctum* és allò que més ens crida l'atenció en una fotografia, el que més ens atrau. "El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)".<sup>10</sup> Açò pot ser bonic o esgarrifós, però dependrà de cada persona el que produeix en nosaltres, ja que solen ser detalls en aparença insignificants. Donat que en *Cap ítem* es tracten en tot moment imatges de l'àlbum familiar, per a mi estan carregades de *punctum*. Potser aquest siga el motiu principal pel qual algunes em resulten ben fàcils de recordar, perquè m'eren molt significatives.

<sup>6</sup> GUASCH, A. M. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, p. 159.

<sup>7</sup> BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.*, p. 30.

<sup>8</sup> Aparició, l'ideal, el fantasma, l'espectre.

<sup>9</sup> BARTHES, R. *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 46.

Quan sabem que anem a ser fotografiats la nostra actitud canvia. Sabem que en el moment en el qual l'*Operator* preme el botó del disparador, una imatge immortalitzarà el moment que estem vivint. Aleshores, tot i que siga breument, estudiem de quina manera volem ser vistos en el futur, ja siga per nosaltres mateixos o per altres persones. Què pensaran de mi al vore aquesta imatge? Del meu físic, la meua actitud en el moment de la captura, les emocions, els actes... D'aquesta forma, moltes vegades quan ens van a fer una foto actuem d'una manera artificial, sense arribar a ser nosaltres mateixos, tot i que no ho fem a propòsit.<sup>11</sup>

Per tant, la fotografia, a no ser que siga a mans d'un expert, (habitualment) no sol arribar a capturar la personalitat dels retratats, pel que quasi que es pot arribar a passar de ser subjectes a objectes.

Per contra, Barthes li resta importància a la tècnica fotogràfica perquè les fotos que li interessin són les que li produeixen plaer o emoció. Considera que la fotografia cobra sentit quan desperta interès per part de l'espectador, ja que si ens resulta indiferent, de seguida passarà a l'oblit. Molts sociòlegs poden taxar als fotògrafs que fan aquest tipus d'imatges sense tindre en compte les condicions tècniques d'aficionats. Açò no és més que una forma de crear distincions, sense tindre en compte el resultat de les mateixes. Edgar Gómez Cruz al seu text *Más allá del álbum fotográfico (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital*, es refereix a la fotografia vernacle com a la foto que està feta per una persona no professional, la finalitat de la qual és documentar els moments feliços de la seua vida, sense més pretensió<sup>12</sup>.

Cal assenyalar que el meu pare no era un fotògraf professional, ni tampoc tenia l'afició de fer eixides fotogràfiques. Tanmateix, sí gaudia capturant els moments més importants de les nostres vides, així com els moments més quotidians. Per tant, a través d'aquestes imatges que formen l'àlbum familiar puc vore cóm he crescut no només físicament, sinó també com he arribat a ser jo i cóm s'ha conformat la meua personalitat.

L'àlbum fotogràfic naix cap al 1860 als cercles burgesos de gairebé tota Europa. De fet, podem observar un patró en els àlbums de la cultura occidental en el qual hi ha repetició temàtica, en la il·luminació, els enquadraments, les poses o l'escenificació.

No obstant, la seua funció s'oposa a la de les fotos d'estudi, ja que les fotografies dels àlbums solen ser més naturals i estan fetes amb la finalitat d'arxivar moments que puga vore un futur observador el qual no ha de ser

---

<sup>11</sup> Per exemple, hi ha persones que sempre ixen somrient a les fotos. Potser inconscientment volen donar a vore que s'ho estan passant bé, que són feliços.

<sup>12</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p. 175.



Fig. 5.  
Un dels primers anuncis de Kodak, al voltant del 1888.

Fig. 6.  
Anunci de Kodak publicat a *Prensa Libre* al 1962, promovent l'ús de les càmeres fotogràfiques.

necessàriament qui ha realitzat la foto, sinó que pot ser un eventual imaginari company de família. Aleshores, l'àlbum no és només la foto, sinó que es complementa amb les històries de qui l'elabora, l'ensenya i el comenta.

*El àlbum de familia es un sistema de archivo (doméstico) selectivo, como todos los archivos, quizás el más subjetivo de todos.*<sup>13</sup>

En principi, l'àlbum no aporta res de nou, sinó que conserva el que ja s'ha vist (i que en la majoria dels casos, amb el pas del temps no es podrà repetir). Per tant, reitera l'evidència del pas dels anys en les vides de les persones que conformen una família, amb el que això comporta. No obstant, com que es tracta d'un objecte autoconfeccionat, ens ofereix la possibilitat de seleccionar allò que volem que hi aparega, el que de vegades pot derivar en una construcció ficcional de l'experiència en qüestió. D'aquesta manera, podem fer desaparèixer allò que no ens interessa, quedant-nos amb els records més feliços i bonics.

L'empresa Kodak<sup>14</sup>, amb els seus anuncis i campanyes publicitàries (Figs. 5 i 6), promogué que la gent anhelara reconstruir en imatges la vida feliç que desitjava tindre, separant dràsticament els moments tristos de la fotografia. Anteriorment, la mort era una cosa que es tenia molt assimilada.<sup>15</sup> Aleshores es va establir la regla de que si no es fotografiaven, les vivències s'esvaïen.

*Los anuncios de Kodak facilitaron la desaparición del viajero y su sustitución por el turista.*<sup>16</sup>

En el procés de selecció de fotos a imprimir per a un àlbum és on també demostrem l'amor cap als subjectes representats. No tota foto mereix ser impresa. De fet, inclús les impreses poden estar en perill de desaparició o destrucció. D'altra banda, com que podem ordenar les imatges en el mateix ordre en que foren realitzades, en ordre correlatiu, ens narra històries a través dels records que ens evoquen les imatges.

El fet d'intentar recrear les fotos que tenia el meu pare al disc dur és una feina introspectiva amb la qual extrac informació sobre mi mateixa, ja que puc vore el que feia de menuda, quan realment no era conscient

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>14</sup> La primera càmera Kodak fou patentada per Georges Eastman al 1888 i possibilitava als consumidors l'opció d'endur-se la càmera allà on volgueren per a capturar instantànies.

<sup>15</sup> Per exemple, la fotografia *post mortem*.

<sup>16</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p. 33.

del que estava passant, que m'estava formant com a persona. Per tant, un àlbum familiar és molt més que una recopilació fotogràfica, és com una narració, malgrat que mentre que una novel·la té final, els records que ens evoquen dites fotos a la memòria són infinits, potencialment interminables.

D'altra banda, l'àlbum familiar dóna a veure la relació entre el xiquet/a i l'adult. El com l'adult mira al xiquet/a i què veu en ell/ella. També com actuen els xiquets/es front a representacions de situacions semblants. Per exemple, la meua germana i jo sempre hem sigut ben diferents a l'hora de posar-nos davant d'una càmera, ja que a ella li agradava posar perquè mon pare li fera fotos mentre que jo fugia perquè no m'agradava que me'n feren.

Cal dir que la fotografia es manté viva mentre els que la vegem podem recordar o ens pugua evocar alguna cosa, algun sentiment. Quan açò no passe i les persones a les que ens pot significar alguna cosa la foto desapareguem, dita fotografia morirà.

Bauman<sup>17</sup> compara la fluïdesa dels líquids, ràpida i aparentment lleugera, amb la nostra societat en la qual busquem una ràpida satisfacció en les coses que fem o volem obtindre. En aquesta "modernitat líquida" fem moltes fotos pensant només en el present. De fet, moltes vegades fem tantes fotos sense pensar en què estem fotografiant i per a què que al final no tenim temps ni per a veure-les després. En el meu treball, ens trobem amb una circumstància ambigua entre el tradicional àlbum i la "modernitat líquida", ja que parlem d'un àlbum digital que conté moltes fotos, algunes d'elles fetes tinguent present que en les càmeres digitals és molt fàcil i econòmic prémer el disparador, pel que s'abusa de la captació del moment. No obstant, no aplega al punt d'haver tantes imatges com per a no poder veure-les totes. En paraules d'Alexandra Laudo,

*El paso de la fotografía analógica a la digital, exenta de los costes asociados al revelado y a la impresión, ha eliminado la moderación en el uso de la cámara para capturar imágenes.<sup>18</sup>*

---

<sup>17</sup> BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*.

<sup>18</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p.137.



Fig. 7.  
Erik Kessels: *24 Hrs In Photos*, 2011.

L'artista Erik Kessels en *24 Hrs In Photos* reflexa aquest problema, ja que l'obra consisteix en muntar una instal·lació composta per les fotos impreses que s'han pujat durant 24 hores al portal Flickr. Joan Fontcuberta afirma que s'ha estimat que dedicant un segon per a veure cada foto tardaríem unes dos setmanes en acabar de veure-les totes.<sup>19</sup>

*Es difícil conferir un valor emocional a tantas imágenes, y, si entendemos las fotografías como pautas para la construcción del recuerdo, puede llegar a resultar hasta absurdo querer conformar una memoria de una vivencia cuya documentación casi excede la vivencia misma.*<sup>20</sup>

Aleshores es perd en gran part el tradicional concepte d'àlbum familiar en el qual, els records dels esdeveniments importants es podien conservar amb una o poques més fotos. A més, a causa del seu alt cost i requeriment de coneixements de fotografia, es tractava d'una cosa seria, d'adults. Per contra, amb la digitalització de les càmeres i la incorporació de dispositius amb captació gràfica en els telèfons mòbils, queda a l'abast de totes les edats incloent als més menuts, que poden fotografiar qualsevol cosa. És aleshores quan aquesta tècnica queda en el lúdic. Per exemple, a la carpeta de *Cap ítem* anomenada *07-04-2004* (Fig. 8) elaborada amb cianotípies, observem una sèrie de fotos desenfocades que podem deduir que les va fer la meua germana quan tenia 3 anys.<sup>21</sup>



Fig. 8.  
Exemple foto de la carpeta *07-04-2004*.

Cal assenyalar que aquest problema es veu reflectit en *Cap ítem*, ja que dit projecte parteix d'unes fotografies que s'han perdut per no haver estat impreses. Aleshores, si s'hagueren imprès no haurien desaparegut i en fer-se

<sup>19</sup> FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes*, p. 25.

<sup>20</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p. 137.

<sup>21</sup> Els motius pels quals arribem a aquesta deducció són en primer lloc el títol de la carpeta, ja que és la data de realització. D'altra banda, es denota falta de tècnica fotogràfica en l'*Operator*, així com s'aprecia un angle contrapicat.

malbé el disc dur, s'haurien pogut escanejar per a tornar a tindre-les en el format digital.

*[...] en lugar de preservarse de cara al futuro, las fotos tienen sentido si son consumidas en el presente.<sup>22</sup>*

D'altra banda, en la fotografia analògica les imatges podien sofrir diferents abrasions causades pel pas del temps o condicions d'humitat, d'entre altres. A més, els àlbums tenien una estètica molt concreta, donat que les imatges es solien capturar sempre amb la mateixa càmera, cosa que no permetia moltes variacions plàstiques. A banda, sempre es solia utilitzar el mateix tipus de paper, el que podia produir que algunes zones desaparegueren i s'haguera de forçar la seua reconstrucció, ja fóra mental o amb tècniques de dibuix/aquarel·la. Actualment les fotos es poden conservar en formats digitals, ja siga a ordinadors, USB, discs durs externs... Amb aquesta tecnologia, les imatges no es danyen parcialment, però sí poden desaparèixer per sempre a causa d'errades pròpies o informàtiques. No obstant, existeixen diversos programaris digitals que ofereixen a l'usuari la possibilitat d'aplicar a les seues fotos efectes similars als de les fotografies antigues, incloent els desperfectes mencionats anteriorment (Fig. 9). D'aquesta forma podem crear àlbums (virtuals o físics, si els imprimim) en els quals les imatges tinguen marges amb les vores arrodonides, soroll, taques, filtres per fer-les en color sèpia o blanc i negre... i un sense fi de possibilitats. Aleshores s'evidencia una gran diferència d'elaboració respecte als àlbums antics, en els quals les mesures, colors i formats eren estàndards i quasi no podien variar.

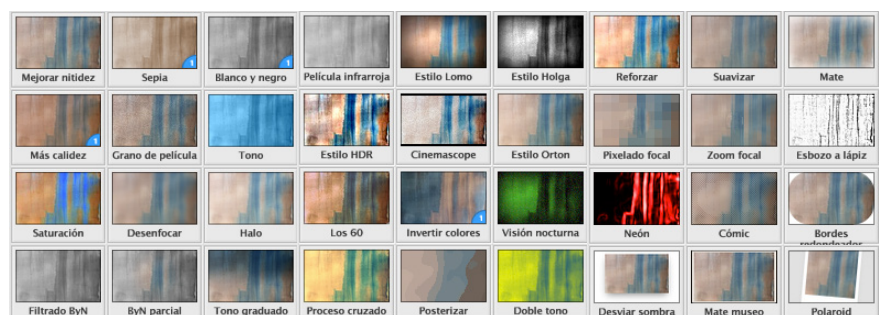


Fig. 9.  
Exemple filtres d'una aplicació de fotografia.

Malgrat que tenim la possibilitat de fer totes aquestes peripècies a les nostres fotos, la majoria de vegades queden restringides a un sol ús, ja que donem prioritat a portar totes les fotos a Facebook o altres xarxes socials similars, i no les imprimim. Aquestes xarxes, a més, ens permeten ordenar

<sup>22</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p. 173.





Fig. 10.  
Francisco de Goya y Lucientes: *La familia de Carlos IV*, 1800 - 1801.  
Exemple de pintura com a arxiu de història.

les fotos en àlbums, posar-los títols, textos, ubicacions o inclús etiquetar a les persones amb les quals hem estat.

### 2.1.3. L'art com a arxiu/documentació de història

La pintura com a historiografia va tindre el seu auge al llarg del segle XIX (Fig. 10), no obstant, amb l'aparició de la imatge mecànica (la fotografia) es va anar desestimant per a aquesta finalitat, el que va donar lloc a les primeres avantguardes. De certa manera, a *Cap ítem* passa a la inversa, ja que a partir de la desaparició d'algunes fotos recòrrec a la pintura com a mitjà per a conservar la història. No obstant, cal dir que aquesta finalitat historiogràfica per a la pintura està més bé allunyada de la que solen tindre els artistes contemporanis.

Per a Jacques Derrida<sup>23</sup> l'arxivació produeix, així com registra, l'esdeveniment. Aleshores, ja siga amb fotografia, pintura o altres tècniques de representació, podem capturar moments o experiències per a guardar-los i poder-los recuperar en un futur.

Aquest fet és evident en el cas de la fotografia de l'àlbum familiar, en el qual, com s'ha comentat abans<sup>24</sup>, dit àlbum s'utilitza per tal d'arxivar i posteriorment recordar les vivències passades. No obstant, amb el pas dels anys aquest objecte ha anat derivant cap al format digital, amb les conseqüències corresponents.

*[...] desplazamiento de la familia hacia los amigos como nuevos sujetos de narración. [...] cambio de sentido del archivo, pues las fotos digitales se archivan, paradójicamente, no para mostrarlas en el futuro, sino para guardarlas, y muchas veces desaparecen (por cambio de ordenador o de programas o por virus) antes de ser vistas. Así se confirma la máxima derridiana de que el archivo valdría por sí mismo y por el objeto archivado, lo que se relaciona con el hecho de que la foto digital puede verse de inmediato, sin espera de ningún revelado.*<sup>25</sup>

<sup>23</sup> DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*.

<sup>24</sup> A l'apartat 2.1.2. *El paper de la fotografia a l'àmbit familiar en l'actualitat*, p. 11.

<sup>25</sup> VICENTE, P. et al., *Op. Cit.*, p. 31.



Fig. 11.  
Exemple cianotípia.

Fig. 12.  
Exemple fotograma amb kallitípia.

Fig. 13.  
László Moholy-Nagy: *Fotograma*. 1926.  
Fotograma amb gelatina de plata.

#### 2.1.4. Cianotípia i kallitípia com a tècniques de reproducció fotogràfica en Cap ítem

La cianotípia (Fig. 11) és una tècnica de reproducció fotogràfica que va ser inventada a l'any 1842 per l'astrònom i científic anglès Sir John Herschel. Tot i que el seu principal camp de treball va ser l'astronomia, la cianotípia no va ser la seua única aportació a la fotografia. Herschel va ser qui va encunyar els termes "fotografia", "negatiu" i "positiu". A més, l'any 1819 va descobrir l'ús de l'hiosulfit de sosa com a fixador de les sals de plata, el que va suposar un avanç per a la fotografia.

Els components que fan possible aquesta tècnica són sals fèrriques, el ferricianur potàssic i el citrat fèrric amoniacal, que es dissolen com més avant detallaré<sup>26</sup> amb aigua destil·lada, creant una emulsió sensible a la llum UV. El resultat és una imatge de color blau Prússia.

Potser aquest característic color blau o la seua poca sensibilitat varen ser els motius pels quals la cianotípia no va tindre tant d'èxit com altres tècniques, tot i que fóra ben assequible i fàcil, a més d'oferir grans possibilitats creatives i plàstiques. No obstant, al llarg dels anys 1880 i 1990 va ser molt utilitzada per a reproduir dibuixos d'arquitectura i enginyeria.

Tal i com he mencionat abans, es tracta d'una tècnica bastant econòmica, el que la fa molt apropiada per a treballar sobre grans superfícies o superfícies molt higroscòpiques, com puguen ser les teles o alguns tipus de paper, atès que aquestes requereixen una gran quantitat d'emulsió. A més, aquests tipus de superfícies hauran d'estar prèviament impermeabilitzades amb gelatina per tal d'evitar un total filtrat de la solució, així com assegurar una major definició en la imatge a reproduir.

Cal dir que la fotografia no és l'única possibilitat de la cianotípia i la kallitípia, també es poden fer fotogrames<sup>27</sup> (Fig. 12). Exemples d'aquests serien els de Man Ray o els de Moholy-Nagy (Fig. 13).

L'any 1843 Anna Atkins, filla del zoòleg anglès John George Children i aprenent del mateix Sir John Herschel, va fer una recopilació de les algues de les illes britàniques amb fotogrames de cianotípia amb el títol de *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (Fig. 14). Aquests àlbums constitueixen la primera edició d'un llibre completament il·lustrat amb fotografia. A banda, va servir per a demostrar que la fotografia era un procés vàlid per a la il·lustració científica i en aquest cas concret, la botànica.

<sup>26</sup> A l'apartat 2.3.2.4. Cianotípia, p. 30.

<sup>27</sup> El fotograma és una imatge obtinguda a partir de la col·locació directa d'un o diversos objectes sobre una emulsió sensible a la llum.

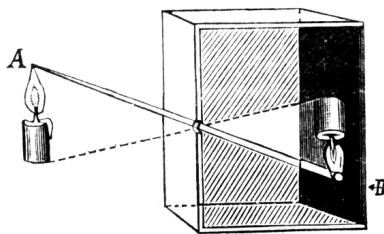


Fig. 14.  
Anna Atkins: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843.  
Fragment

Fig. 15.  
Funcionament càmera obscura.

Uns anys després de l'aparició de la cianotípia, al 1889, el químic anglès W. W. Nichol va inventar la "kallitípia", tècnica també anomenada "Vandyke". El procés d'aquesta tècnica és molt semblant a l'anterior, però els seus components són el citrat fèrric amònic, el nitrat de plata i l'àcid tartàric, dissolts també amb aigua destil·lada. A més, requerirà d'un rentat amb aigua corrent i fixador per tal de poder conservar la imatge al suport. D'altra banda, el color resultant d'aquest procés serà el marró, tot i que es pot variar la tonalitat depenent de les substàncies amb les quals revelem la imatge, així com de la possibilitat de virats posteriors amb metalls com ara l'or, el platí o el mercuri.

Posteriorment al 1889, alguns fotògrafs proposaren noves fórmules de la kallitípia per tal de millorar la seua estabilitat, ja que aquestes sals de plata són molt susceptibles a desaparèixer si el procediment no es segueix escrupolosament. Aquesta dificultat de fer perdurar en el temps les imatges resultants del procés, potser va ser el motiu pel qual dita tècnica no va tindre gran acceptació. A més, competia directament amb una tècnica més antiga amb resultats molt semblants, la "platinotípia", la qual no presentava aquestes dificultats. Entre les noves fórmules proposades per a la kallitípia, es troba la de W. Crawford descrita al seu llibre *The keepers of light*<sup>28</sup>. Aquesta combinarà la senzillesa d'elaboració amb resultats de qualitat, amb la certesa que seguint tots els passos com cal, l'estabilitat és equiparable a la de la platinotípia però el seu preu és menor.

Per al present projecte, *Cap ítem*, s'ha decidit utilitzar tant la cianotípia com la kallitípia per diversos motius. En primer lloc, perquè es poden emprar per a la reproducció fotogràfica amb uns resultats molt més plàstics i expressius que els que es podrien obtindre a una impremta convencional. Cal dir que es podrien haver realitzat imatges molt més expressives i efectistes deixant els rastres de les pinzellades a l'hora d'aplicar l'emulsió, per exemple. No obstant, es va decidir mantindre el format estàndard de la fotografia amb certa sobrietat, tot i que en algunes kallitípies sí es poden apreciar els rastres de les pinzellades a l'hora d'aplicar l'emulsió. Tanmateix, sí s'han buscat les possibilitats de varietat tonal, motiu pel qual l'obra consta de cianotípies (blau), kallitípia (marró) i cianotípies tintades amb substàncies que contenen tanins.

En segon lloc, però no menys important, el vincle amb els orígens de la fotografia en els quals la imatge apareixia sobre el paper gràcies a la llum que emetien les persones o coses que estaven seguint fotografiades (Fig. 15). D'aquesta manera, es podia dir que la foto havia estat tocada pel motiu capturat. Amb aquest plantejament, es crea un vincle molt superior entre

<sup>28</sup> Tal i com ho apunta ZELICH, C. a *Manual de tècniques fotogràfiques del siglo XIX*, p. 20.



Fig. 16.  
Lola Lasurt: *Amnèsies*, 2012.  
Fragment.

*l'Spectrum* i *l'Spectator*<sup>29</sup>, cosa que interessa des del punt de vista de la proposta d'aquest treball, ja que el que es pretén és aproximar-se als moments passats a través de la fotografia. Amb aquest plantejament, quan veig una foto del meu pare, puc pensar que ha estat tocada per ell. No obstant, és evident que amb la digitalització de les càmeres açò no ocorre, el procés és ben diferent. Aleshores, les antigues fotografies a les quals ens referim eren en blanc i negre perquè només estaven formades a partir del contacte de l'emulsió amb la llum, la qual cosa no podia aportar ningun altre tipus de color. Per tant, realitzant les reproduccions de les fotografies del disc dur del meu pare amb cianotípies i kallitípia, que només consten d'un color més el del suport (paper blanc), em puc sentir molt més pròxima als records que si ho fera amb imatges a color, el qual em resultaria molt artificial i sobrant.

### **2.1.5. La pintura com a mitjà d'expressió personal. Referències artístiques sobre la memòria**

El fet de triar la pintura a l'oli per tal de representar les imatges desaparegudes s'ha degut a que és un mitjà amb el qual em senc molt còmoda treballant, ja que al llarg de la carrera ha sigut la disciplina amb la qual més m'he centrat. A més, considere que m'ofereix moltes possibilitats plàstiques, permetent superposar diverses capes de pintura sobre el paper amb el suficient temps d'assecat que em permetia fer escombrats i rentats, cosa que m'interessava. Els detalls de la materialització del projecte i l'ús d'aquest material s'especifica a l'apartat 2.3. EL PROJECTE ARTÍSTIC.

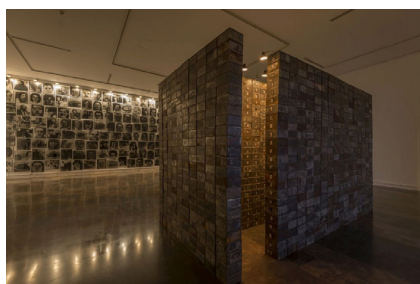
Al llarg de tot aquest procés m'he trobat amb diferents artistes que treballen el tema de la memòria a la seua obra. En el següent subapartat detallaré aquells que més m'han influït.

Considere com a la referència més significativa l'obra *Amnèsies* de Lola Lasurt (Fig. 16), ja que consisteix en un conjunt format per fotografies i pintures a l'oli inspirades també en fotos. Tal i com apunta Alexandra Laudo,

*En tanto que fotografías, las imágenes de las que Lasurt parte son documentos creados mediante un proceso de captura instantánea y reproducción mecánica de la realidad. Al transformarlas en pinturas, por medio de un procedimiento manual que, lejos de la instantaneidad, requiere una dedicación importante de la artista, Lasurt las dota de subjetividad, introduciendo en ellas su propia mirada y su sensibilidad, las cuales obviamente no estaban en las imágenes originales.*<sup>30</sup>

<sup>29</sup> BARTHES, R. *Op. Cit.*, p. 94

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 140.



Figs. 17 i 18.  
Christian Boltanski: *Départ-Arrivée*, 2015.

És evident la relació temàtica entre aquesta obra i *Cap ítem*. A més a més, cal afegir que la fotografia parteix del principi indiscutible que per a haver capturat alguna cosa o algú, ha d'haver estat front a l'objectiu, mentre que en la pintura es pot fingir haver vist al que s'ha representat.

## 2.2. REFERENTS CONCEPTUALS I ARTÍSTICS

Al llarg d'aquest punt detallaré quins han sigut els artistes que més m'han influenciat a l'hora de realitzar la meua obra, ja siga per afinitats conceptuals, tractant el tema de la memòria i el record, o per motius plàstics a l'hora de materialitzar les idees.

Una de les influències més destacables conceptualment en *Cap ítem* és la de l'artista francès Christian Boltanski. Aquest es considera a ell mateix pintor, tot i que des de l'any 1967 va abandonar pràcticament la pintura per a manejar-se en altres disciplines com ara la fotografia, l'escultura i el cine. La seua obra tracta exhaustivament els temes de la memòria, l'oblit i la mort a partir de la repetició, l'acumulació i l'obsessió per l'ordre o la classificació com a mitjà per a no oblidar.

Durant els seus primers treballs es va centrar en la memòria individual, treballant a partir d'objectes, imatges i dades de la seua infantesa per a reconstruir-los mecànicament des del seu punt de vista del present. Amb açò, reflexiona sobre l'efímer i el pas del temps, ja que considera que hi ha dos nivells respecte a la mort: el primer, en el qual s'evidència la mort física de la persona i el segon, en el qual la persona en qüestió no és identificada per ningú en una fotografia. Aleshores, aquesta persona ha passat a l'oblit i és quan realment mor.

A partir dels anys noranta, Boltanski decideix passar de la recuperació de la memòria individual a la reconstrucció de la memòria col·lectiva, considerant que l'una està implícita en l'altra.

En nombroses ocasions utilitza la fotografia per a contar aquestes històries, com per exemple en el cas de la instal·lació *Départ-Arrivée*<sup>31</sup> (Figs. 17 i 18), en la qual amuntona un gran cúmul de caixes de galetes, cadascuna amb la fotografia en blanc i negre d'una persona, formant torres que així mateix creen un estret laberint. La sensació que provoca aquesta estructura quan entres dins no és gens acollidora, donat que sembla que et trobes dins d'un cementeri a causa de que les caixes simulen nínxols.

Seguint amb artistes que tracten el tema de la memòria a partir de la

<sup>31</sup> Sortida-Arribada.

recopilació d'objectes i imatges, caldrà parlar de l'alemany Hans Peter Feldmann, en l'obra del qual la fotografia juga un paper molt important. El seu treball consisteix en reagrupar distints tipus de imatges, ja siguin fotografies seues o retalls extrets de revistes, i els combina per tema i cronologia. A més, en ocasions ha col·leccionat joguets antics, imatges i altres objectes que després pintava per tal de donar-los una nova interpretació.

Feldmann va créixer durant la postguerra alemanya, quan no era molt comú tindre moltes fotografies a casa. Aleshores, cada vegada que en trobava una es sorprenia i la guardava per a després col·leccionar-la, retallar-la i pegar-la a àlbums. Aquesta feina actualment encara la duu a terme. Per tant, tot i que haja realitzat exposicions ensenyant dit treball, no es pot donar per acabada.

La seua obra tracta temes molt trivials i quotidians, de manera que cadascú pot donar la seua pròpia interpretació i moltes vegades, sentir-se identificat.

Una peça que considere rellevant com a influència en el meu treball és l'anomenada *Bilder* (Fig. 19), en la qual Feldman agrupa imatges fotogràfiques ja siga trobades o realitzades per ell mateix, en llibrets, de manera que cadascun forma una espècie d'àlbum fotogràfic. El contingut de cada llibret són fotos en blanc i negre classificades temàticament que fan al·lusió als escenaris de la vida quotidiana.



Fig. 19.  
Hans Peter Feldmann: *Bilder*.

Respecte a la tècnica pictòrica, he considerat com a referent principal a Gerhard Richter. El motiu pel qual m'ha paregut rellevant incloure'l a aquest apartat és que la seua obra esta caracteritzada pels acabats borrosos, el moviment i el misteri. Tot i que al meu treball no haja copiat la tècnica dels

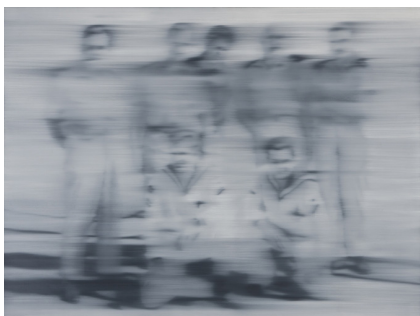


Fig. 20.  
GERHARD RICHTER. *Matrosen (Sailors)*,  
1966.

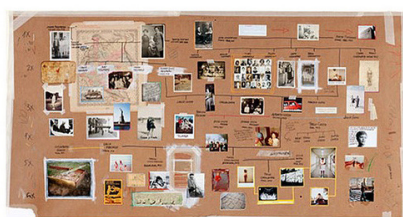


Fig. 21.  
Matías Costa, *The Family Project*.

escombrats, he pretès realitzar pintures a l'oli amb acabats molt difusos i ambigus, com ho són algunes de les seues peces. D'altra banda, cal dir que durant els anys 60 Richter també va tractar el tema de la família amb pintures de persones bastant realistes, quasi semblant fotografies, però sense color, en blanc i negre, i acabats d'aparença desenfocada (Fig. 20).

Una artista amb el treball de la qual també m'he sentit molt identificada és Rosell Meseguer, qui en diverses ocasions treballa la història mitjançant la cianotípia. En el seu procés de treball utilitza arxius i documents en relació al passat, el present i el futur, generant diàlegs. A més, combina tècniques analògiques antigues amb sistemes digitals per tal de materialitzar les idees. Aleshores, d'alguna manera crea un diàleg entre el que va ser i el que hi ha.

Tractant també amb el record familiar trobem el treball de Lúa Coderch, qui la seua obra *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar* (2009 - 2012) selecciona una sèrie de fotos de la seua família de les quals ningú ha sabut aportar dades rellevants, sinó que els han resultat estranyes i no les saben reconèixer.

D'altra banda, Matías Costa en *The Family Project* (Fig. 21) recollia documentació d'informació sobre la seua família amb la finalitat d'assimilar l'existència dels seus antecessors.

En quant a la foto, Jacques Henri Lartigue és un fotògraf aficionat. Fotografia com a registre ritual de tot el que fa al llarg del dia i acompanya cadascuna d'aquestes experiències amb diaris i agendes. Seguidament, crea àlbums amb aquestes dades.

## 2.3. EL PROJECTE ARTÍSTIC

En aquest apartat explicaré detalladament tot el procés pràctic del projecte. Ací desenvoluparé els motius de cada decisió presa des de l'origen de la idea fins el muntatge del contenidor, amb els seus corresponents canvis respecte al plantejament inicial.

### 2.3.1. L'origen de la idea i primeres aproximacions

Per tal de materialitzar aquestes idees, es va procedir a fer una síntesi per selecció de les carpetes a tractar, donat que fer tot el llistat seria una feina tant extensa com amb grans dificultats, ja que algunes de les carpetes tenen noms assignats per la càmera, per defecte o són simplement dates aparentment irrellevants per a mi. Aquest tipus de carpetes serien les més complicades de reomplir, en el cas que fóra possible. No obstant, açò no significa que s'haja descartat la idea d'ampliar el projecte amb la reconstrucció d'altres carpetes de les quals puc reconèixer el nom. Aleshores, la selecció va ser la següent (Fig. 22):

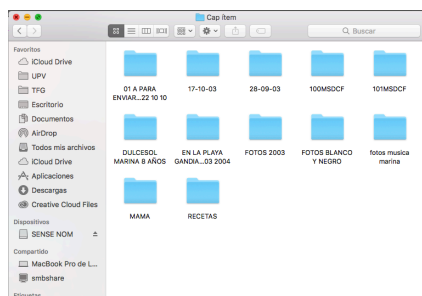


Fig. 22.  
Selecció carpetes *Cap ítem*.

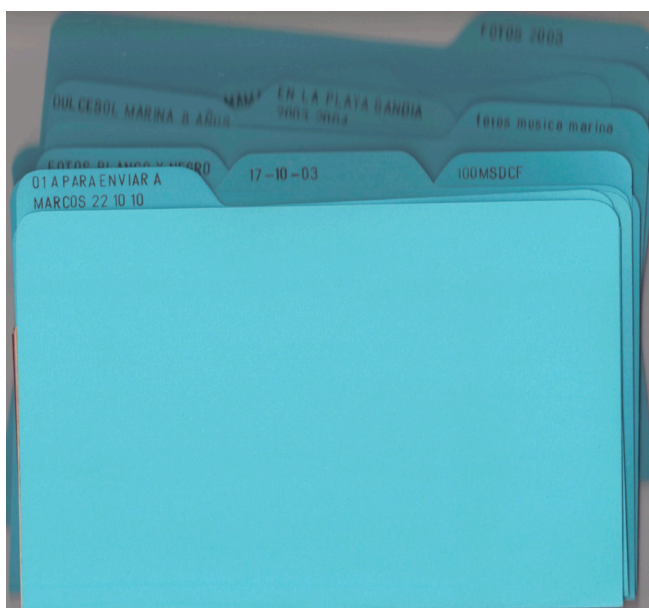


Fig. 23.  
Reproducció carpetes digitals en físic.

Fig. 24.  
Exemple aquarel·la *EN LA PLAYA GANDIA 20032004*.

- 01 A PARA ENVIAR A MARCOS (fotos)
- 17-10-03 (fotos)
- 101MSDCF (fotos)
- DULCESOL MARINA 8 AÑOS (pintures)
- EN LA PLAYA GANDIA 20032004 (pintures)
- fotos musica marina (pintures)

En primer lloc, vaig pensar que la millor forma de materialitzar el disc dur seria recrear les carpetes de l'ordinador en un format físic, amb cartolines del mateix color que les digitals (Fig. 23). Dins d'aquestes, introduiria les imatges recuperades mitjançant la tècnica de l'aquarel·la (Fig. 24) i les fotos impreses en paper fotogràfic de les que sí s'han pogut conservar.



El fet d'escollir l'aquarel·la com a tècnica de representació es deu a que em permetia fer aiguades difuses, el que remet a la sensació evanescent a la qual ens evoquen els records. D'altra banda, em permetia treballar amb paper del mateix format que les fotografies convencionals, de manera que podia establir una clara relació entre les pintures i les fotos, unificant el contingut de les carpetes. A més, per tal d'escriure els títols a les carpetes em vaig fer servir d'una imprentilla que li donava un acabat mecànic, semblant al de l'ordinador.

Per tal de presentar aquest treball, vaig considerar la idea de fer una instal·lació en la qual es disposaren les carpetes de manera similar a la que podrien tindre en una finestra d'ordinador, ben ordenades alfabèticament (ja fóra en horitzontal, a una vitrina o en marcs penjats a la paret), però tancades. Aquestes carpetes anirien acompanyades d'un ordinador en el qual





es poguera introduir un disc dur, on apareixerien totes les carpetes i el públic podria interactuar amb ell. Així doncs, quan obriren les carpetes podrien observar còm en algunes hi hauria fotos, en altres aquarel·les digitalitzades i en altres, res. D'aquesta manera, podríem vore el paral·lelisme entre les carpetes. A més a més, es crearia una paradoxa, ja que les aquarel·les estarien escanejades i deixarien de ser pintures per tornar a ser fotos.

Arribats a aquest punt em vaig adonar que aquesta forma de presentació distanciaria massa a l'espectador de l'obra original, donat que digitalment no es pot apreciar per complet ninguna obra pictòrica. D'altra banda, vaig pensar que tant les aquarel·les així de menudes com les cartolines que representaven les carpetes oferien un resultat bastant feble, no propi d'una obra final, sinó més bé semblant als esbossos previs de la mateixa.



Al llarg del procés vaig donar amb un artista que treballa d'una manera similar a l'anomenada anteriorment. Alan Belcher és un canadenc nascut l'any 1957 a Toronto. En la seua obra \_\_\_\_\_. *Jpeg* (Figs. 25 i 26) recrea com a objectes físics la icona universal de l'arxiu JPEG, fent una sèrie de reproduccions idèntiques amb ceràmica i disposant-les d'una manera organitzada com a la pantalla de l'ordinador. Quan vaig conèixer aquest treball (a partir d'una amiga que va vore l'exposició a França) ja havia descartat l'opció de recrear mimèticament les carpetes digitals, però em va semblar una proposta vertaderament interessant.



Aleshores, el treball va a anar evolucionant fins al punt d'haver de canviar tots els materials, per la qual cosa vaig haver de tornar a començar el projecte amb noves tècniques.

En compte d'utilitzar l'aquarel·la per a representar les imatges que recordava, vaig optar per la pintura a l'oli, amb la qual podia jugar amb diferents textures, rentats, veladures. En quant a les fotografies, en compte d'imprimir-les a una impremta convencional, vaig decidir realitzar cianotípies i kallitípies, les quals dotarien a l'obra d'una major expressivitat, tal i com explicaré en el següent apartat.

Fig. 25 i 26.  
Alan Belcher: \_\_\_\_\_. *Jpeg*, 2012.

Fig. 27.  
Exemple oli *fotos musica marina* en el que es pot vore el resultat del tractament de l'oli.

### 2.3.2. Plantejament, tècniques i procediments del treball

Des del meu punt de vista, el pas d'escollir els materials és primordial, ja que aquests seran els que ens mostraran estèticament el resultat final, així com evidenciaran la destresa de cadascú amb aquests. Per tant, serà molt important l'experimentació al llarg del desenvolupament del treball per tal de trobar el més idoni per a l'execució de la idea.

Aleshores, la part pictòrica vaig decidir resoldre-la mitjançant l'aplicació de pintura a l'oli (Fig. 27) i la seua manipulació en fresc, de manera que podia



Fig. 28.  
Cianotípia.

Fig. 29.  
Kallitípia.

Fig. 30.  
Cianotípia tintada amb té roig.

crear molts degradats i produir la sensació de desenfocat. A més, un cop assecaven les capes que donaven forma al record, afegia diverses veladures generals que unificaven el conjunt i augmentaven la sensació d'ambigüitat consegüent dels records. A aquestes veladures, en ocasions els donava tocs amb un drap mentre estaven fresques per tal de crear diferents textures.

En quant a les fotografies, vaig optar per reproduir-les amb les tècniques de cianotípia (Fig. 28) i kallitípia (Fig. 29) perquè considere que li donen a l'obra una aparença més pròxima a la pintura que altres procediments fotogràfics. A més a més, pense que són els procediments que requereix el meu projecte, ja que parteix de la reproducció de fotografies ja existents i amb un format determinat. D'altra banda, vaig aprofitar les proves amb els tints amb tanins per a aplicar-ho a alguna carpeta de cianotípies (Fig. 30) i aportar varietat dins de la mateixa tècnica. Cal dir que el fet de tintar les imatges per carpetes ho atribüisc a que els papers canvien de color d'una carpeta a una altra a l'igual que depenent de lloc on portes a revelar les fotos poden utilitzar un tipus de paper o un altre, no han de ser necessàriament iguals. Per últim, cal assenyalar que en ambdós casos, però sobretot en el de la cianotípia, són tècniques senzilles que es poden fer a casa i són econòmicament bastant assequibles.

#### 2.3.2.1. Esbossos previs i experimentació

Donat que aquest treball requeria l'ús d'un suport adequat tant per a la tècnica a l'oli com per a les cianotípies i kallitípia, les quals necessiten un paper resistent a l'aigua per a suportar els rentats, vaig haver de buscar un paper que complira amb aquestes condicions.

En primer lloc vaig pensar en els destinats a l'ús de l'aquarel·la, la qual és una tècnica a l'aigua. En vaig provar de diversos tipus com ara el de Guarro 240 gr o l'Arches 300 gr. Com que la majoria dels papers propis d'aquesta tècnica tenen un gra gros, el què els dóna textura, no em varen resultar convincents, ja que per a les tècniques fotogràfiques que anava a utilitzar no haurien sigut del tot apropiats.

Aleshores vaig continuar amb la recerca del paper, provant sort aquesta vegada en els destinats al gravat. La majoria d'aquests papers estan fabricats amb cotó, el que aportaria a l'obra una major qualitat, ja que aquests són lliures d'àcids i clor. Els papers amb els quals vaig fer proves sigueren el Rosaspina 220 gr. i el Super Alfa 250 gr. Aquests, a més de tindre una superfície més llisa que els provats anteriorment, tenen color, no són totalment blancs. Açò m'interessava perquè considerava que podrien nodrir a l'obra d'una major expressivitat. No obstant, aquests papers eren molt absorbents, el que no els feia del tot convingents per a la cianotípia i la kallitípia.



Fig. 31.  
Procés d'imprimació del paper per a Kallití-  
pia amb gelatina neutra.

Finalment vaig donar amb el paper Basik de Guarro de 370 gr. el qual té una superfície perfectament llisa, idònia per a les tècniques que anava a emprar per a la fotografia, i l'absorció adequada per a cadascuna d'elles, incloent l'oli.

Un cop havia escollit el paper per a la realització de l'obra, el següent pas va ser pensar en la forma de preparar-lo per a les seues intervencions. Com que per a la pintura a l'oli havia de protegir amb una preparació amb cola de conill, vaig provar a utilitzar aquesta imprimació per a les cianotípies i kallitípia també. Al fer-ho em vaig adonar que per a les cianotípies funcionava però per a les kallitípia no, les deixava d'un marró molt clar, tirant a groc. Tot i que per a les cianotípies sí funcionava, vaig decidir que no era necessari, ja que sense imprimació quedaven bé i els colors eren més intensos, degut a la major absorció de l'emulsió pel paper. D'altra banda, l'alternativa per a les kallitípia va ser una imprimació amb gelatina neutra (Fig. 31).<sup>32</sup>

A l'hora de posar-me a realitzar les pintures a l'oli vaig haver de fer les llibretes abans esmentades<sup>33</sup> en les quals anotaria qualsevol idea que se'm vinguera a la ment. Aleshores, a aquestes llibretes nasqueren els primers esbossos dibuixats a llapis a partir dels textos que havia escrit.

Com que la idea inicial era fer una sèrie d'aquarel·les però amb el pas del temps anà evolucionant, vaig aprofitar les que ja havia fet com a esbossos. Per tant, una vegada tingué aquests passos previs realitzats, em vaig posar amb les obres definitives.

En quant a les cianotípies, vaig descobrir que la seua composició, una vegada seca sobre el suport, es podia alterar mitjançant la seua submersió en substàncies que contingueren tanins. D'aquesta manera, podia canviar el color blau tan característic de la pròpia tècnica per a donar un efecte distint. Aleshores, em vaig interessar i vaig fer una recerca de productes al meu abast entre els components dels quals es trobaren tanins<sup>34</sup> per a després fer proves amb: cafè, comí, espinacs, suc de magrana i raïm, té roig, té verd, timonet i valeriana<sup>35</sup>.

El resultat d'aquestes proves va ser que no totes les substàncies incidien en la mateixa mesura sobre el color, a més que influïen altres factors com ara la seua concentració o la temperatura del líquid en qüestió (com més calent està el líquid, més ràpid sol actuar. Finalment, vaig decidir emprar el té roig per tal de tenyir la carpeta titulada *07-04-2004*. El motiu d'utilitzar aquest té

<sup>32</sup> Aquesta és la que recomana Cristina Zelich per a la cianotípia. ZELICH, C. *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>33</sup> A l'apartat 1.3. METODOLOGIA, p. 7.

<sup>34</sup> Per tal que aquestes substàncies desprenguen els tanins, s'han de bullir amb aigua.

<sup>35</sup> Aquestes proves es poden consultar a l'apartat de l'annex 3.1.1. cianotípies tintades.

i no una altra substància va ser que si deixava els papers en remulla uns 10 minuts i després no els rentava amb aigua, a banda de canviar el color blau per un to més fosc, tirant a morat, les zones blanques adquirien un to rosat, el qual m'agradava.

A més a més, per tal de fer els faixins que agrupen les carpetes, vaig haver de provar a realitzar cianotípies sobre diferents tipus de suports, com ho són les teles de cotó o de lli.

#### 2.3.2.2. Materials, formats i mesures

Tal i com he mencionat anteriorment<sup>36</sup>, la part pràctica d'aquest projecte va comptar amb un canvi molt significatiu, ja que vaig decidir canviar els materials emprats en primer lloc. Amb dits canvis, aconseguiria donar-li al treball una major presència de la qual caria inicialment.

A més de canviar les tècniques de representació i reproducció de les imatges, vaig haver de canviar el seu contenidor. En compte de recrear en físic les carpetes mimèticament com les de l'ordinador, vaig pensar que seria més oportú fer-ne unes que estiguessen més vinculades amb el seu contingut. Així doncs, en compte d'utilitzar cartolina, em vaig decantar per un paper 100% cotó de color negre. Dic vinculades amb l'interior, referint-me a que de certa manera, els materials que utilitze per a aquests projecte també defineixen el meu sentiment cap a aquells moments i al meu pare. Aleshores, considere no essencial, però coninent en el meu cas, el treballar amb materials de qualitat, nobles, per tal de demostrar l'estima i enyor que sent, permetent que l'obra realitzada perdure amb el temps.

A més a més, vaig elaborar una caixa-contenidor folrada amb lli, el qual dota a l'obra d'una major calidesa, tot i que per la forma remeta un poc al disc dur.

En quant al format escollit, en la idea inicial vaig optar per l'estàndard 10 x 15 cm, ja que és el més habitual en el món de la fotografia. No obstant, em donava la sensació que era massa menut per a les pintures, així que vaig decidir ampliar-lo a un altre estàndard, el 18 x 24 cm. D'aquesta manera, el format s'unificava tant per les mesures com pel tipus de paper emprat. Per tal de deixar els costats de totes les imatges iguals, les vaig amuntar i les vaig tallar amb guillotina a la mesura exacta, sense marges.

---

<sup>35</sup> A l'apartat 2.3.1. L'origen de la idea i primeres aproximacions, p. 23.

Finalment, el resultat és un contenidor de 26,2 x 19,5 x 4,6 cm amb carpetes formades per tapes de paper negre 100% cotó i faixins de tela que agrupen el seu contingut, a més de facilitar la separació d'unes amb les altres.

### 2.3.2.3. Pintura a l'oli

A causa dels motius que he explicat anteriorment<sup>37</sup>, la tècnica que finalment vaig considerar idònia per a l'execució de la part de recuperació de la memòria va ser la pintura a l'oli.

L'aglutinant principal d'aquesta pintura és el que li dóna nom, l'oli<sup>38</sup>, tot i que a més pot estar compostat d'altres materials com ara resina, cera, essència de trementina... Cap la possibilitat d'utilitzar pintura a l'oli de realització pròpia, però per a aquest treball s'ha optat per la de fabricació industrial. Els motius d'aquesta decisió han sigut dos.

En primer lloc, cal dir que agilitza d'una manera significativa el treball, ja que la pintura d'elaboració pròpia requereix de temps per a fabricar l'aglutinant, pastar-lo amb el pigment de cada color desitjat i entubar-lo en el cas que es vulga fer per a facilitar el seu transport.

D'altra banda, aquesta pintura es sol fer quan es busquen unes característiques plàstiques molt determinades, com per exemple per a fer un oli molt adhesiu i amb un assecat més ràpid. No obstant, a *Cap ítem* el que es busca és una subtilesa creada mitjançant veladures, a capes molt fines. Aleshores, els olis industrials seran idonis. A més, cal dir que els pigments emprats per a fer la pintura d'algunes marques i sèries tenen bastant puresa i solidesa, el que li dóna una major qualitat a la composició, ja que a banda de ser molt intensos, podran romandre als suports durant un llarg període de temps<sup>39</sup>. Els colors seleccionats per a aquest projecte van ser el blanc de titani, groc cadmi mitjà, roig cadmi mitjà, blau ultramar i negre marfil.

Com que es tracta d'una tècnica grassa, els mitjans que he utilitzat per tal de diluir han sigut l'essència de trementina i el *LIQUIN™ Original*<sup>40</sup>. A més, com havia de pintar sobre paper i aquest és molt absorbent, vaig haver de imprimir cadascun prèviament. D'altra banda, cal preparar el paper per tal

<sup>37</sup> A l'apartat 2.3.1. L'origen de la idea i primeres aproximacions, p. 23.

<sup>38</sup> No serveix qualsevol tipus d'oli, sinó que ha de ser vegetal i assecant perquè quede ben adherit a la superfície i forme capa després de l'assecat per oxidació.

<sup>39</sup> No totes les marques compleixen amb aquesta premissa, algunes utilitzen pigments d'inferior qualitat o fan mesclades per tal d'abaratir els costos i deixar preus més assequibles. En aquest cas, la marca escollida ha sigut Rembrandt, de Talens.

<sup>40</sup> El *LIQUIN™ Original* és un alquídric que es pot utilitzar junt a l'oli. A més d'aportar fluïdesa i transparència, accelera el seu assecat. Aquest producte és distribuït per la marca WINDSOR&NEWTON™.

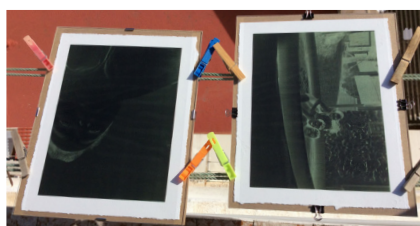
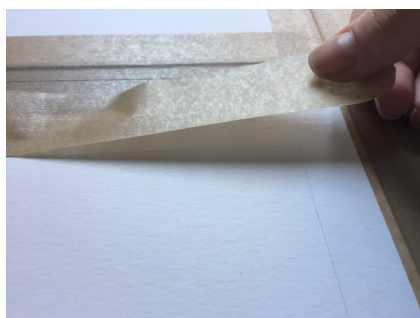


Fig. 32.  
Fixació dels papers a un suport rígid amb cinta adhesiva kraft.

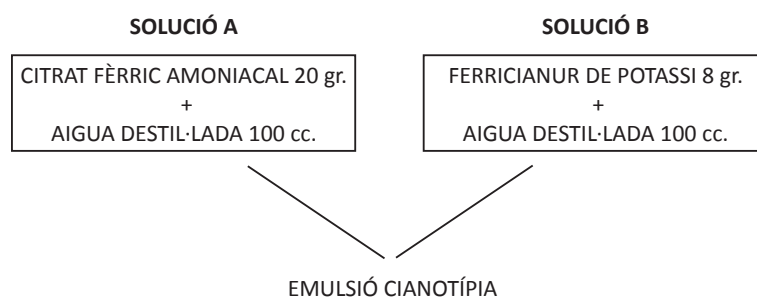
Fig. 33.  
Papers emulsionats amb la solució de la cianotípia.

Fig. 34.  
Cianotípies en procés. Exposició a la llum solar (insolat).

de protegir-lo de l'oxidació per l'oli. La imprimació que vaig considerar més convenient va ser la transparent amb cola de conill<sup>41</sup>. A més a més, per tal d'aconseguir que els papers quedaren plans, tot i que es mullaren per la pròpia pintura<sup>42</sup>, els fixava amb cinta adhesiva kraft sobre suports rígids (Fig. 32).

#### 2.3.2.4. Cianotípia

Aquesta és una tècnica que requereix dos productes químics, el citrat fèrric amoniacal i el ferricianur de potassi, els quals s'han de diluir com a solucions separades amb aigua destil·lada a determinades proporcions dins d'ampolles fosques. Un cop preparades aquestes solucions, cal mesclar-les a parts iguals per tal d'obtenir la composició idònia que emulsionarà els nostres suports (Fig. 33).



Seguidament, es posarà la imatge que es vulga reproduir o bé impresa amb els colors invertits sobre acetat, per tal de deixar passar la llum, o bé es posaran objectes directament sobre el suport emulsionat per fer fotogrames. Sobre tot en el primer cas, és important que l'acetat estiga totalment en contacte amb el suport, ja que si es menea o està lleugerament separat, corre el perill de que la imatge quedi desenfocada. Aleshores, s'utilitzarà una premsa que assegure aquesta pressió. En aquest cas, s'han utilitzat marcs de fotos i pinces per a subjectar (Fig. 34).

Un cop realitzats tots aquests passos a una habitació amb llum groc o molt poca llum, es procedirà a insolar els suports. Com que aquesta emulsió reacciona als rajos UV, serà suficient deixar-los al sol perquè es fixen les imatges. Quan s'observe que ha desaparegut el color groc de l'emulsió serà perquè ja es pot retirar de l'exposició solar i aleshores rentar el suport amb

<sup>41</sup> Amb la proporció de 70 gr. per 1 litre d'aigua destil·lada, dissoldre la cola de conill al bany de Maria; deixar gelar a la nevera; triturar-ho i aplicar-ho al suport mitjançant una rasqueta de plàstic.

<sup>42</sup> Amb la humitat, els papers es destensen, quedant molls. Aleshores, durant el seu assecat es contrauen (i per tant, s'encongeixen), de manera que queda bombat. Per tal d'evitar-ho, els fixava amb cinta adhesiva sobre suports rígids perquè al assecat aquesta els tensava i quedaven llisos.



Fig. 35.  
Cyanotípies en procés. Rentat amb aigua corrent.



Fig. 36.  
Cyanotípies en procés. Assecat posterior al rentat.

aigua corrent (Fig. 35). Amb el seu posterior assecat (Fig. 36), vorem quin ha sigut el resultat final<sup>43</sup>.

El meu interès en aquest sistema es va centrar en l'experimentació tant en textures com en tints, per tal d'obtenir resultats plàsticament diferents a les blaves cianotípies comuns.<sup>44</sup>

Cal remarcar que durant la preparació de l'emulsió, mentre els químics es troben en estat sòlid (són sals), són considerablement tòxics, pel que cal extremar la precaució i respectar les mesures de seguretat convingents a l'hora de manipular-los per tal de previndre riscos en la salut. Tanmateix, quan la mescla està preparada, deixa de ser tan nociva, ja que les partícules de sal s'han diluït i aleshores ja no es poden inhalar.<sup>45</sup>

#### 2.3.2.5. Kallitípia<sup>46</sup>

La kallitípia és una tècnica molt similar a la cianotípia. A primera vista, la diferència és el canvi de color, ja que el resultat d'aquesta és una imatge marró. No obstant, la principal diferència es troba en la composició química, ja que la kallitípia és el resultat d'una solució de nitrat de plata i citrat fèrric amoniacal, que reaccionen durant el revelat formant plata metàl·lica, la qual configura la imatge final.

Tanmateix, el problema d'aquesta tècnica front a la cianotípia és que pot ser menys estable en el temps si no es segueixen escrupolosament cadascun dels passos del procediment, tot i que si es fa correctament, no hauria de donar problemes ni hi hauria risc de pèrdua de la imatge. D'altra banda, la imatge resultant és molt semblant a la que pot quedar amb la tècnica platinotípia, però oferint resultats molt semblants, és una tècnica més cara.

Tal i com fèiem amb la cianotípia, per a preparar aquesta solució es procedirà a preparar cadascun dels components (citrat fèrric amoniacal, àcid tartàric i nitrat de plata) individualment amb aigua destil·lada. Seguidament, es mesclen les solucions de citrat fèrric amoniacal i àcid tartàric per a en últim lloc, afegir la de nitrat de plata molt lentament i sense deixar de remoure. La solució resultant també s'haurà de conservar a una ampolla fosca, i si està ben tapada podrà durar en bon estat fins i tot mesos.

<sup>43</sup> Com que cada tipus de paper té un nivell d'absorció diferent i les condicions de la llum canvien depenent de l'hora del dia i l'època de l'any, no es podrà definir un temps exacte, sinó que s'haurà d'observar continuament perquè tinga un temps d'exposició adequat a cada cas.

<sup>44</sup> Tal i com s'explica a l'apartat 2.3.2.1. Esbossos previs i experimentació, p. 26.

<sup>45</sup> L'EPI (Equip de Protecció Individual) tant per a la preparació de la cianotípia com per a la de la kallitípia, hauria de constar de mascareta antipols, guants, ulleres de seguretat i bata de laboratori.

<sup>46</sup> ZELICH, C. *Op. Cit.*, p. 50.

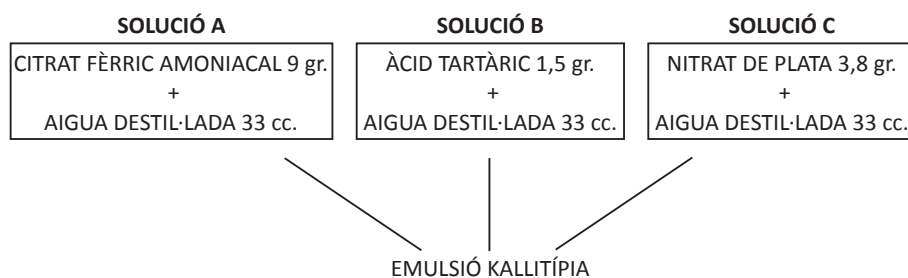


Fig. 37.  
Kallitípies en procés. Insolat.

Fig. 38.  
Kallitípies en procés. Primer rentat.

Fig. 39.  
Kallitípies en procés. Bany de fixat.

Per a aquesta tècnica és convenient preparar els suports prèviament amb cola de peix o gelatina neutra, ja que els impermeabilitzarà i evitarà que absorbisquen un excés d'emulsió.



El següent pas és l'exposició a la llum (Fig. 37), pràcticament igual que quan fem una cianotípia tot i que en el cas que hi haja molt de sol, serà convenient deixar els suports que reaccionen a la llum de l'ombra en compte de la llum directa perquè no es cremem.

Arribats a aquest punt, el procediment varia respecte a la tècnica anterior, ja que ací haurem de tindre en compte les condicions de la temperatura de l'aigua per als rentats posteriors a l'insolat. En primer lloc, rentarem la imatge en una cubeta amb aigua corrent a una temperatura no inferior a 20°C, almenys durant 4 minuts (Fig. 38). Aquest primer rentat servirà per a eliminar les restes de les sals fèrriques, causants dels problemes d'inestabilitat de la imatge.

En segon lloc, passarem la imatge a una cubeta amb un preparat d'aigua corrent a 40°C i fixador (tiosulfat de sodi) durant 5 minuts, tot i que per a poder utilitzar aquesta solució haurem d'esperar a que l'aigua estiga a uns 20°C (Fig. 39).

Finalment, procedirem a deixar la imatge a una cubeta amb aigua corrent durant almenys 40 minuts. D'aquesta manera, ens assegurarem que s'eliminen totes les sals que poden produir la inestabilitat en la kallitípia.

Cal recordar la importància de seguir tots aquests passos així com la de renovar constantment l'aigua de les cubetes perquè no es contaminen les unes amb les altres.

#### 2.3.2.6. Realització de les obres

L'execució de les pintures a l'oli i les cianotípies s'ha dut a terme paral·lelament, ja que un cop establida la idea definitiva es procedí a la seua realització. No obstant, la kallitípia és una tècnica que vaig conèixer



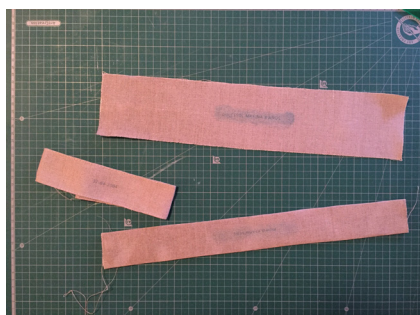


posteriorment, però donat que era molt semblant a les cianotípies però amb un color diferent (cosa que m'atreia, perquè ja havia fet les corresponents proves dels tintats), la vaig considerar apropiada per a incloure-la al meu treball.

El procediment emprat per a cada oli comença en tacar tota la superfície amb pintura molt diluïda amb essència de trementina, de manera que es crea una mescla bastant magra que permet la posterior addició de la pintura. Aquestes primeres taques eren molt ambigües i difuses, sense donar molta importància al dibuix, però fixant aproximadament les formes (Fig. 40). Per tal de poder continuar, era necessari deixar assecar bé aquesta capa.



Seguidament, afegia una capa de pintura més concentrada en la qual ja concretaria les figures de la imatge. Aleshores, deixava assecar uns minuts per a després poder arrossegar la pintura dipositada amb l'ajuda d'una brotxa de pèl sintètic fi seca, en direcció horitzontal, de manera similar als escombrats de Gerhard Richter. Amb aquest pas, aconseguiria la sensació de desenfocat desitjada, i deixaria assecar per complet la pintura abans de continuar amb el següent pas.



Un cop seca la segona capa, procedia a aplicar veladures generals amb colors foscos de pintura diluïda amb Liquin Original™. Amb açò, aconseguia augmentar la profunditat de les pintures, ja que inicialment les solia deixar prou clares per tal de després poder recuperar les llums on m'interessara. Tot seguit, esperava uns pocs minuts i amb l'ajuda d'un drap arrugat donava uns quants tocs que proporcionaven a la imatge una textura diferent, amb aparença d'envellida.

Fig. 40.  
Primera capa pintura a l'oli.

Fig. 41.  
Procés de tallar les tapes per a les carpetes.

Fig. 42.  
Faixins.

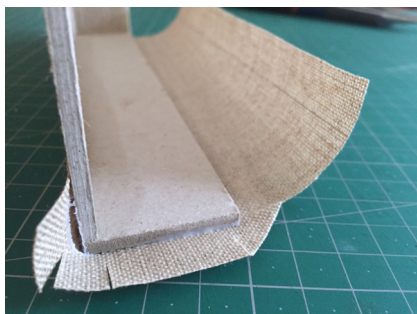
Com a resultat, obtenia unes imatges pictòriques molt borroses i d'alguna manera misterioses, que obliguen a l'espectador a prestar atenció a l'hora d'observar-les per poder entendre el que està representat.

En quant a les cianotípies i kallitípia cal dir que es tracta de dos procediments molt mecànics, per la qual cosa, llevat dels procediments detallats als apartats 2.3.2.4. Cianotípia i 2.3.2.5. Kallitípia, no hi ha més aportacions.

#### 2.3.2.7. Muntatge del contenidor/instal·lació

Amb l'objectiu de facilitar la separació entre carpetes, es decidí utilitzar un paper negre 100% cotó de les mateixes mesures que els papers que formen l'obra com a tapes de les carpetes (Fig. 41). A més a més, cadascuna de les carpetes va recollida amb el seu faixí, amb el títol corresponent estampat amb kallitípia o cianotípia, en relació amb el seu contingut (Fig. 42)<sup>47</sup>.

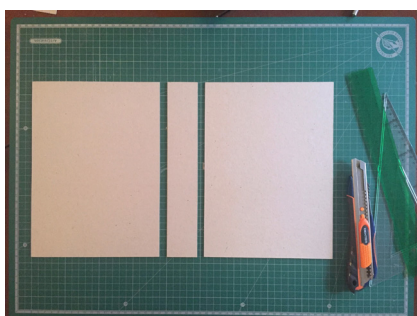
<sup>47</sup> En el cas de les carpetes que contenien pintures a l'oli, s'optà per la cianotípia, deixant el



Un cop estigueren totes les carpetes preparades, es procedí a l'elaboració d'una caixa-contenedor amb les mesures corresponents. Més enllà de la funcionalitat d'aquest objecte, s'ha pretès crear una estètica vinculada amb el seu contingut. Per aquest motiu, es tracta d'una caixa fabricada manualment amb cartró gris de 3mm i 1mm i loneta (de lli) (Fig. 43), amb el títol estampat amb cianotípia. El tipus de caixa escollit es compon de dos safates que encaixen entre elles i estan unides mitjançant tres cartrons que formen les tapes i el llom.



El primer pas fou agafar les mesures exactes dels papers que anirien a l'interior, per a poder ajustar perfectament el contenidor. Per tal de poder agafar aquestes mesures, s'hagueren de guillotinar tots els papers alhora prèviament, eliminant tots els marges i deixant únicament les imatges (Fig. 44).



Seguidament, es procedí a tallar els cartrons de les dos safates que formarien la caixa, tant de les bases com dels costats. Un cop preparades aquestes safates, el següent pas fou folrar-les amb tela<sup>48</sup>. A més, fou necessari apegar a la part interior papers com els emprats per a les carpetes amb la funció de protegir el treball i amagar l'estructura de la caixa.



El següent pas fou agafar les mesures de les safates i per a tallar el cartró per a les tapes i el llom (Fig. 45). Amb aquestes mesures definides, es procedí a estampar el títol de l'obra sobre la tela amb cianotípia<sup>49</sup>.

Finalment, s'uniren les tapes i el llom a les safates amb cola blanca i es deixaren assecar amb el pes suficient perquè quedara ben apegat durant almenys 12 hores (Fig. 46). Aleshores, es posà un tros de tela a l'interior entre ambdues safates perquè ocultara el que quedava visible de l'estructura del cartró i les unira.

El resultat final és una caixa de cartró folrada amb tela a la mesura de les imatges que conté, les de *Cap ítem*.

Fig. 43.  
Entelat del cartró.

Fig. 44.  
Contingut de *Cap ítem* guillotinat.

Fig. 45.  
Cartró tallat per a les tapes i el llom.

Fig. 46.  
Encolat per a l'unió de les safates amb les tapes.

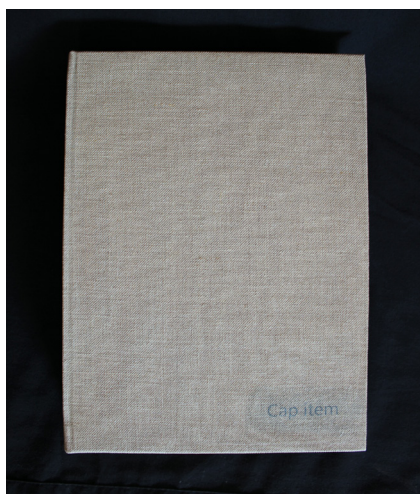
rastre de la pinzellada a l'hora d'aplicar l'emulsió, ja que açò conferia una major expressivitat. A més, es tintaren amb cafè perquè quedaren d'un color negre, menys característic que el blau de la cianotípia.

<sup>48</sup> Es decidí escollir el lli per la seua delicadesa i calidesa visual, que em remet als bons sentiments que tinc cap al contingut de la caixa.

<sup>49</sup> El fet de triar la cianotípia per a el títol de la tapa des degué a la relació tècnica amb el que conté a l'interior, reforçant així la poètica de l'obra.



Fig. 47.  
Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.  
Visión general de la obra.



Figs. 48 i 49.  
Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.

## 3. CONCLUSIONS

### 3.1. PROCÉS DE MATERIALITZACIÓ DEL RECORD

Donat que l'objectiu principal era la realització d'una obra a partir dels records personals, al llarg de tot el procés he tornat d'alguna manera a la meua infantesa, en la qual vivia plena d'ingenuïtat. A més a més, vaig traure del calaix de l'oblit alguns records que en principi carien d'importància, com per exemple aquella excursió amb l'escola a la fàbrica de Dulcesol quan teníem 8 anys. No obstant, com que no existeix la possibilitat de comparar les imatges que jo he creat amb les fotos originals, les pintures compleixen una funció evocadora, ja que amb el seu acabat tan difús donen a l'espectador la possibilitat d'imaginar-se les circumstàncies i detalls dels subjectes representats.

Hem considerat els conceptes essencials en el transfons de l'obra, els quals són: "memòria", "record" i "àlbum familiar", confrontant altres propostes artístiques paral·leles per tal d'avaluar i extraure les seues més eficaces potencialitats plàstiques i conceptuals.

A més, hem resolt les qüestions específiques en relació a: la jerarquia i ponderació en la selecció d'imatges i carpetes; adequació formal, de suports, formats i tècniques, tipogràfica i iconogràfica, en funció de les relacions metafòriques amb el referent (el disc dur del meu pare en el seu estat actual); des d'un enfocament introspectiu, íntimament lligat al subconscient. Tot i que no s'haja enfocat inicialment com un llibre d'artista, podria ser considerat com a tal.

### 3.2. RESULTAT D'AQUEST ESTUDI

Durant l'evolució d'aquest projecte he anat contemplant diverses possibilitats plàstiques per a la representació de les mateixes idees. Açò ha comportat que m'implicara especialment fins que anara adquirint els coneixements determinats sobre les tècniques que m'han permès obtenir el resultat desitjat. És a dir, en la pintura a l'oli he après que mitjançant la superposició de capes fines sobre altres més matèriques, respectant uns temps d'assecat concrets i posteriors intervencions, podia obtenir els efectes de vaporositat i dissipació dels subjectes representats, creant imatges un poc ambigües que forcen a l'espectador a centrar en elles la seua atenció per a entendre què són.

D'altra banda, he aconseguit crear efectes diferents als habituals amb la cianotípia mitjançant els tints amb tanins, i també he utilitzat la kallitípia, la qual és molt semblant. De fet, una persona que no sàpiga que es tracta de dues tècniques diferents podria pensar que les kallitípies són cianotípies



Figs. 50 i 51.  
Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.

tintades. No obstant, el color de la kallitípia és molt característic i no es pot obtenir a partir dels tints anomenats anteriorment<sup>50</sup>. A més, per tal d'aplicar aquestes tècniques per a fer els faixins que agrupen les carpetes, vaig haver de fer proves sobre diversos tipus de tela i diferents imprimacions per tal de veure quina era la que millor responia per al meu treball.

Per tant, considere que tota aquesta experimentació per a obtenir els resultats pertinents m'ha resultat molt productiva i serà també rendible per a obres que pugui realitzar en un futur.

La realització d'aquest treball, que m'ha aportat tantes possibilitats tècniques i plàstiques, també m'ha permès obtenir una sèrie de reflexions, profunditzant en l'expressivitat i la retòrica de la pintura. Observant *Cap ítem* podem trobar implícites algunes figures retòriques que reforcen el sentit poètic de l'obra.

Des del meu punt de vista, la metàfora és la figura retòrica més destacada, ja que les pintures parteixen de les representacions d'unes fotos que s'han vist en un passat, però ara no són la referència directa, sinó que part de la memòria, del record. Aleshores, es tracta de reinterpretacions pictòriques dels moments dels títols de les carpetes manipulats pel subconscient, que ens permeten apropar-nos al que seria la imatge original, però d'una manera molt més subjectiva. D'aquesta manera, cal assenyalar la suposada veracitat de les fotografies front a la ficció dels records. A banda, trobem una metàfora plàstica en les pintures desenfocades, les quals ens remetent als records que també són difusos i borrosos. A més, els colors tènues i poc contrastats creen cert misteri en les pintures. Açò ens força a intentar reconèixer els subjectes representats.

D'altra banda, podem observar la repetició de les carpetes que contenen les imatges, ja que són totes exactament iguals a excepció dels títols als faixins. Per tant, es tracta d'una repetició continuada limitada de les carpetes. A més, observem una repetició-variació entre els diferents tipus de representació de les imatges, ja que a l'interior d'aquestes carpetes podem trobar tant kallitípies, cianotípies com pintures a l'oli. Açò ens porta a parlar de l'antítesi usada per a materialitzar les imatges en la qual s'oposa la imatge digital front a l'analògica. A banda, podem veure l'antítesi d'elements oposats en el context per la seua funció, ja que hi ha moltes fotos i pintures, però totes són diferents entre elles, no hi ha cap repetida.

Finalment trobem la sinècdoque (la part per el tot), la qual és evident per la selecció d'imatges emprades per a representar els moments. Des de

<sup>50</sup> A l'apartat 2.3.2.1. Esbossos previs i experimentació, p. 26.

la instantània fotogràfica, la qual en una foto vol dir-nos el que ocorria en un cert context, fins a les pintures, les quals no tenen un número concret al qual cenyir-se, sinó que es fan des de la memòria, dificultant la certesa de que estan totes les imatges que contenia la carpeta originalment.<sup>51</sup>

### 3.3. CONDICIONS D'EXPOSICIÓ

Si es donara el cas d'haver d'exposar aquesta obra a alguna sala, també m'agradaria poder fer-ho de la manera que havia pensat inicialment. L'exposició consistiria en diverses parets llises (una per carpeta) en el centre de les quals trobaríem de manera ordenada el contingut de les carpetes reproduïdes. O siga, les imatges. A aquestes parets també els podria pintar les finestres que s'obren a l'ordinador, de manera que observaríem una simulació de la pantalla de l'ordinador en físic, podent contemplar alhora totes les obres originals. Com podem observar a la Fig. 52, els títols de les carpetes apareixerien a la barra superior de la finestra, el que ens permetria diferenciar les unes de les altres. A més, cadascuna de les pintures/cianotípies/kallitípia aniria emmarcada amb un marc fi i subtil, perquè no enterbolira la visió de l'obra. Cal dir que aquesta opció seria molt elaborada, ja que requereix pintar cadascuna de les parets amb tots els detalls pertinents perquè es puguin vincular amb la imatge de l'ordinador. A banda, per a poder realitzar-la hauria de comptar amb el permís per poder intervindre en la sala en qüestió. Per tant, també s'ha considerat una opció més senzilla que a més permet exposar tota l'obra en una sola paret.

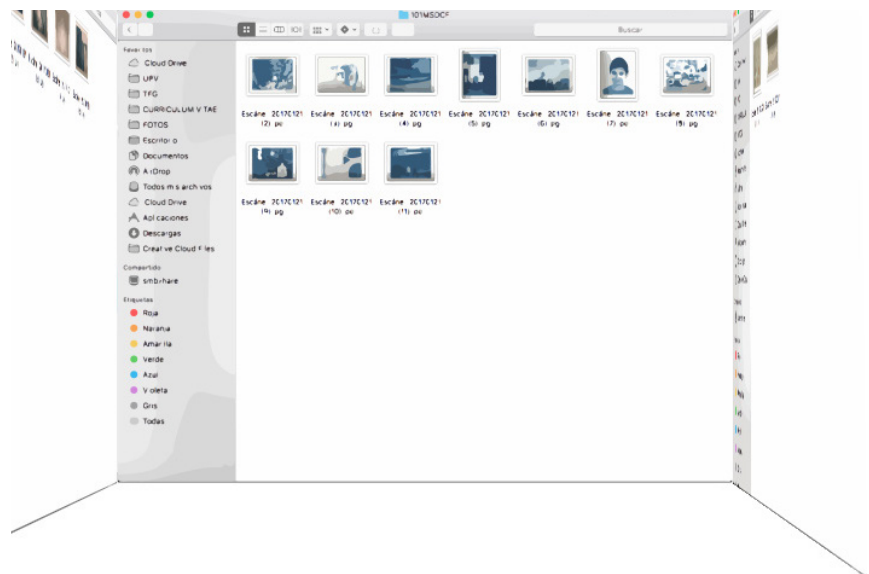


Fig. 52.  
Esbós possible exposició.

<sup>51</sup> Cal dir que altres possibles figures retòriques, com ara l'el·lipsi o la comparació, a aquest projecte s'han considerat secundàries.

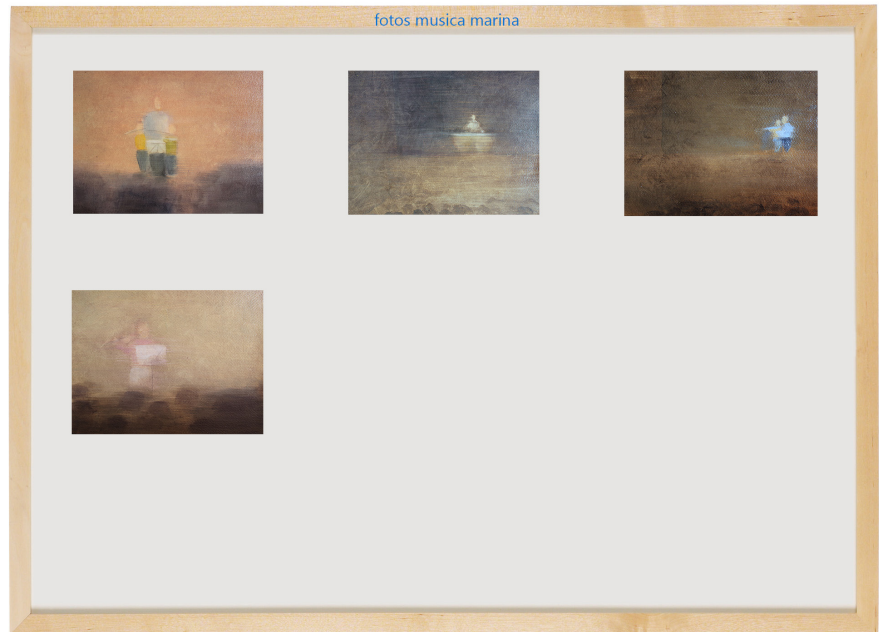


Fig. 53.  
Esbós possible muntatge de l'obra en marc.

L'opció més senzilla seria la de utilitzar marcs de fotos el suficientment grans com per a poder exposar tot el contingut d'una carpeta dins d'ells, ordenat també com a l'ordinador. Aleshores l'exposició consistiria en diversos marcs de fusta clara, i cadascun tindria el contingut d'una carpeta. En aquest cas, els títols s'estamparien sobre el marc, centrat al marge superior (Fig 53).

### 3.4. ALTRES POSSIBILITATS PLÀSTIQUES

Al llarg d'aquest últim curs he cursat assignatures en les quals he après altres noves tècniques de reproducció d'imatges. Amb aquestes em referisc a la cianotípia, la kallitípia, el fotopolímer i la serigrafia. Com s'ha detallat al llarg de tota la memòria, la cianotípia i la kallitípia em serviren per a la producció de l'obra inèdita del present Treball de Fi de Grau. No obstant, com que el fotopolímer i la serigrafia les vaig descobrir cap al segon quadrimestre, ja no vaig tindre la possibilitat d'emprar-les sense alterar el plantejament i orientació del treball. Per aquest motiu, vaig aprofitar per a considerar altres possibilitats plàstiques, tecnològiques i expressives de les mateixes imatges.

Amb açò, per a l'assignatura *Serigrafia* vaig realitzar com a projecte final un llibre d'artista titulat *Cap ítem*, obra paral·lela al present treball en la qual vaig reproduir les carpetes *01 A PARA ENVIAR A MARCOS* (Fig. 54) i *fotos musica marina* (Fig. 55).<sup>52</sup>

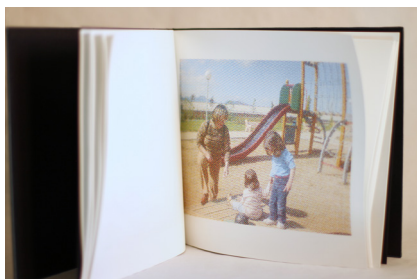


Fig. 54.  
Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.  
Llibre estampat amb tècnica serigràfica.  
Exemple de reproducció d'una foto.

Fig. 55.  
Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.  
Llibre estampat amb tècnica serigràfica.  
Exemple de reproducció d'una pintura a l'oli.

<sup>52</sup> Aquesta carpeta, com que en l'obra original contenia olis, els vaig escanejar per a després reproduir-los igual que les imatges fotogràfiques.



Fig. 56.  
Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.  
Llibre amb serigrafia.

En quant al fotopolímer, vaig provar a reproduir una de les imatges de *Cap ítem* en quatricromia (Fig. 57). El procediment per a dur a terme aquest objectiu va tindre més complicacions de les previstes i vaig tardar més en arribar al resultat desitjat. Per aquest motiu, no vaig poder estampar més imatges. No obstant, com ara ja he dominat la tècnica, podria fer un altre llibre amb la mateixa temàtica.



Fig. 57.  
Reinterpretació imatge de *Cap ítem* amb  
fotopolímer.



### 3.6. FUTURES DIRECCIONS

A partir de les condicions establides pel temps, només era possible plantejar-se materialitzar tres de les carpetes de les quals s'havia esborrat el contingut. No obstant, m'agradaria continuar aquesta feina perquè considere que amb açò, d'una manera introspectiva, arribe a conèixer-me millor mirant des d'adulta cóm era de menuda.

Un cop haguera extret de la memòria tot el possible referent als títols de les carpetes, una possibilitat seria acudir a una empresa especialitzada en la recuperació de dades perquè intentara reparar el disc dur. En el cas de que açò fóra possible, em permetria comparar la veracitat dels meus records front a la realitat de les fotos.

Cal tindre present que moltes vegades una imatge del record pot apropar-nos millor a l'essència de la realitat del que és capaç una imatge fotogràfica, l'expressió de realitat de la qual no deixa de ser una cosa epidèrmica.

Les imatges difuses dels nostres records estan dotades d'un extraordinari potencial suggestiu, capaç de penetrar la profunditat de la nostra experiència.

## 4. FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

### 4.1. BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2013.
  
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A., 2000.
  
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005.
  
- CARRERE, ALBERTO i SABORIT, JOSÉ. *Retórica de la pintura*. Fuenlabrada (Madrid): Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2000.
  
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trolta, S. A., 1997.
  
- FONTCUBERTA, JOAN. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
  
- GUASCH, ANNA MARIA. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2011.
  
- GUASCH, ANNA MARIA. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. En: *Materia. Revista d'Art 5: Passatges del segle XX* (Barcelona). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2007, num. 5, ISSN:1579-2641
  
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, 2015.
  
- MAYER, RALPH. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen, S. A. Hermann Blume Ediciones, 1993.
  
- SEMIN, DIDIER; GARB, TAMAR; KUSPIT, DONALD. *Christian Boltanski*. London: Phaidon Press Limited, 1997.
  
- SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., 2008.
  
- VICENTE, PEDRO. *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, S.L., 2013.

- ZELICH, CRISTINA. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Utrera: Arte y Proyectos Editoriales, S. L., 1995.

#### 4.2. WEBGRAFIA

- KESSELSKRAMER. Lauriergracht: Kesselskramer, 2012. [consulta: 2017-05-12]. Disponible en: <<http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos>>

- *LE CONSORTIUM*. Dijon: Le Consortium, 2017. [consulta: 2017-04-30]. Disponible en: <<http://www.leconsortium.fr/en/alan-belcher/>>

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: 1988. [consulta: 2017-05-03]. <Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>>

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: 2011. [consulta: 2017-05-03]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-peter-feldmann-exposicion-arte>>

#### 4.3. AUDIOVISUALS

- BLOCH, S. (dir.) *Alan Belcher <<Preview>>* (video d'exposició). França: Le Consortium, 2017. Disponible en: <<https://vimeo.com/214698775>>

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Oral Memories*. Rosell Meseguer, [entrevista]. Espanya: Oral Memories, 2016. Disponible en: <<<http://oralmemories.com/rosell-meseguer/>>>

#### 4.4. CONFERÈNCIES

- FONTCUBERTA, JOAN. *La fotografia en el arte contemporáneo*, a la Universitat Politècnica de València [2016-06-16].

## 5. LLISTAT D'IL·LUSTRACIONS

- Fig. 1. Contingut de la carpeta "TODAS MIS FOTOS", al disc dur (en blau les seleccionades).
- Fig. 2. Llibretes prèvies a *Cap ítem*.
- Fig. 3. *August de Prima Porta*, ca. 19 aC. Estàtua romana.
- Fig. 4. Càmera instantània antiga.
- Fig. 5. Un dels primers anuncis de Kodak, al voltant del 1888.
- Fig. 6. Anunci de Kodak publicat a *Prensa Libre* al 1962, promovent l'ús de les càmeres fotogràfiques.
- Fig. 7. Erik Kessels: *24 Hrs In Photos*, 2011.
- Fig. 8. Exemple foto de la carpeta 07-04-2004.
- Fig. 9. Exemple filtres d'una aplicació de fotografia.
- Fig. 10. Francisco de Goya y Lucientes: *La familia de Carlos IV*, 1800 - 1801. Exemple de pintura com a arxiu de història.
- Fig. 11. Exemple cianotípia.
- Fig. 12. Exemple fotograma amb kallitípia.
- Fig. 13. László Moholy-Nagy: *Fotograma*. 1926. Fotograma amb gelatina de plata.
- Fig. 14. Anna Atkins: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843. Fragment
- Fig. 15. Funcionament càmera obscura.
- Fig. 16. Lola Lasurt: *Amnèsies*, 2012. Fragment.
- Figs. 17 i 18. Christian Boltanski: *Départ-Arrivée*, 2015.
- Fig. 19. Hans Peter Feldmann: *Bilder*.
- Fig. 20. GERHARD RICHTER. *Matrosen (Sailors)*, 1966.
- Fig. 21. Matías Costa, *The Family Project*.
- Fig. 22. Selecció carpetes *Cap ítem*.
- Fig. 23. Reproducció carpetes digitals en físic.
- Fig. 24. Exemple aquarel·la *EN LA PLAYA GANDIA 20032004*.
- Fig. 25 i 26. Alan Belcher: *\_\_\_\_.Jpeg*, 2012.
- Fig. 27. Exemple oli *fotos musica marina* en el que es pot veure el resultat del tractament de l'oli.
- Fig. 28. Cianotípia.
- Fig. 29. Kallitípia.
- Fig. 30. Cianotípia tintada amb té roig.
- Fig. 31. Procés d'imprimació del paper per a Kallitípia amb gelatina neutra.
- Fig. 32. Fixació dels papers a un suport rígid amb cinta adhesiva kraft.
- Fig. 33. Papers emulsionats amb la solució de la cianotípia.
- Fig. 34. Cianotípies en procés. Exposició a la llum solar (insolat).
- Fig. 35. Cianotípies en procés. Rentat amb aigua corrent.
- Fig. 36. Cianotípies en procés. Assecat posterior al rentat.
- Fig. 37. Kallitípies en procés. Insolat.
- Fig. 38. Kallitípies en procés. Primer rentat.
- Fig. 39. Kallitípies en procés. Bany de fixat.
- Fig. 40. Primera capa pintura a l'oli.
- Fig. 41. Procés de tallar les tapes per a les carpetes.
- Fig. 42. Faixins.
- Fig. 43. Entelat del cartró.
- Fig. 44. Contingut de *Cap ítem* guillotinat.
- Fig. 45. Cartró tallat per a les tapes i el llom.
- Fig. 46. Encolat per a l'unió de les safates amb les tapes.
- Fig. 47. Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.
- Figs. 48 i 49. Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.
- Figs. 50 i 51. Marina Piris: *Cap ítem*, 2017.
- Fig. 52. Esbós possible exposició.
- Fig. 53. Esbós possible muntatge de l'obra en marc.

- Fig. 54. Marina Piris: *Cap ítem*, 2017. Llibre estampat amb tècnica serigràfica. Exemple de reproducció d'una foto.
- Fig. 55. Marina Piris: *Cap ítem*, 2017. Llibre estampat amb tècnica serigràfica. Exemple de reproducció d'una pintura a l'oli.
- Fig. 56. Marina Piris: *Cap ítem*, 2017. Llibre amb serigrafia.
- Fig. 57. Reinterpretació imatge de *Cap ítem* amb fotopolímer.