

TRAZO, HUELLA Y TRASLACIÓN

**Reflexión sobre los métodos de narración
y el archivo fotográfico**

Marina Haro Sáez

Trabajo Fin de Grado

Facultad de Bellas Artes de Málaga

2021-2022

Tutor/a: Juan J. del Junco González



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

“A veces el creador no intenta la introyección de acontecimientos vividos por él mismo, sino la de acontecimientos vividos e insuficientemente simbolizados por las generaciones anteriores”¹

¹ TISSERON, Serge (1996). *El secreto de la cámara lúcida*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p.19.

Índice

Declaración de originalidad [p. 3]

Resumen / Abstract. Palabras clave/ Keywords. [p. 4]

1. Descripción detallada de la idea que fundamenta el discurso del proyecto. [p. 5]
2. Trabajos previos. [p.7]
3. Descripción del proceso de investigación teórico-conceptual y plástica [p.10]
 - 3.1 La cuestión archivística como medio artístico [p.10]
 - 3.2 La necesaria recuperación y adaptación de la memoria para (re)conocernos como individuos. [p.16]
 - 3.3 La ficción no casual de la fotografía doméstica. [p.20]
 - 3.4 El paradigma del álbum familiar. [p.22]
 - 3.5 El ocultamiento del contenido fotográfico. [p.26]
 - 3.6 Estudio de un archivo en particular: fotografías antiguas de la familia materna, imágenes escondidas. [p.31]
4. Cronograma. [p.33]
5. Presupuesto. [p.34]
6. Bibliografía. [p.35]
7. Anexo. [p. 36]

Resumen

Este proyecto consiste en la construcción de imaginarios que marcan el paso del tiempo mediante el estudio del archivo y el tratamiento de la memoria (colectiva e individual). Además, intentaremos cuestionar las metodologías establecidas por el mundo institucional del registro documental, y así, generar nuevas formas de comprender el álbum familiar y todo lo que acontece a su alrededor.

Para ello, desarrollaremos una investigación en torno al dibujo y la escritura para transformar los recuerdos fotográficos en nuevos códigos de lenguaje, con el fin de *metanarrar* historias ya contadas y modificadas a lo largo de su relato.

Emplearemos el uso del dibujo como medio de recuperación de la memoria al igual que la escritura y descripciones, con el fin de recalcar cómo nuestros recuerdos varían según va pasando el tiempo y se modifican o pervierten las historias de generación en generación.

En este marco narrativo, hemos trabajado con el archivo fotográfico, la escritura, el dibujo, los métodos de ocultamiento y narración y la instalación en sí misma.

Palabras clave: fotografía, dibujo, escritura, memoria, archivo, álbum familiar.

Abstract: This project consists of the construction of imaginaries that mark the passage of time through the study of the archive and the treatment of memory (collective and individual) trying to question the methodologies established by the institutional world of the archive and generate new ways of understanding the family album and everything that happens around it.

To do this, we will develop an investigation around drawing and writing to transform memories into new language codes, in order to meta-narrate stories already told and modified throughout their story.

We will use the use of drawing as a means of recovering memories as well as writing and descriptions, in order to emphasize how our memories, vary as time goes by and stories are modified or degenerate from generation to generation.

In this narrative framework, we worked with the photographic archive, writing, drawing, methods of concealment and narration, and the installation itself.

Keywords: photography, drawing, writing, memory, archive, family album.

1. Descripción detallada de la idea que fundamenta el discurso del proyecto

El objetivo que nos planteamos en este trabajo es hacer un estudio general sobre las convenciones del archivo y los aspectos de la memoria, enfocándolo en el álbum familiar. Dando una visión más allá de lo ya conocido para, así, plantearnos nuevos modos de interpretar estas fotografías.

Para esto, llevaremos a cabo una investigación a partir del material de archivo y las posibilidades formales de la fotografía de épocas pasadas, agregando la escritura a modo de descripción de lo sucedido, mediante los elementos puramente anecdóticos extraídos de los recuerdos que encierran estas imágenes. A ello le sumaremos dibujos de estas mismas evocaciones. Atenderemos a una representación externa a la que ya tenemos — la del medio fotográfico— y lo propiamente visible en la foto: una perversión de las convenciones establecidas al imaginario del álbum familiar, ahondando en aspectos más personales e íntimos.

Y es que el poder de narrar la historia, o *contranarrar*, es tarea de los que recibimos, en la actualidad, estas historias pasadas —a las que no se les ha prestado la suficiente atención—proporcionando una reedición y/o difusión de la misma. Como señala Nicolas Bourriaud en su libro *Estética relacional*: “El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida”².

Así, nuestro propósito será crear un ‘*documental*’ entre pasado, presente, poética y anécdota: un pequeño espacio de interrelaciones. Siendo la memoria uno de los aspectos fundamentales de este estudio, no tanto de manera convencional, es decir, como recuerdo o almacenamiento en la mente, sino como una negación de un momento que ya no podemos recuperar. Buscaremos ordenar nuestros recuerdos y, en el ámbito más íntimo a la que compone nuestra historia, aquellos que componen nuestra historia personal.

Dentro de esta investigación planteamos escenarios donde los aspectos visuales chocan, reconstruyendo los estándares establecidos por la fotografía familiar e involucrando la empatía por los sujetos. La selección de los elementos no es casual, carece de inocencia, ya que mezclamos elementos reales de la fotografía con aquello basado en lo trivial. Estos elementos anecdóticos que en primera instancia provocan un

² BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo., p.12

extrañamiento son, en realidad, los que mejor nos ayudan a comprender la imagen, desmenuzando la personalidad de la realidad familiar.

La fotografía funciona como referencia para las cualidades sensoriales relacionadas con el objeto fotografiado, pero no percibidas en el momento de la toma fotográfica.

Nuestra finalidad, pues es, estudiar aquellos detalles imperceptibles mediante un análisis más allá de la propia fotografía, nutriéndonos de elementos de la propia imagen y de aspectos anecdóticos; generando nuevos códigos de lenguaje que nos invitan a deducir qué estamos viendo realmente. De este modo nos preguntamos: ¿Qué hay ahí, en estas fotografías que no se deja entrever?

De esta manera, indagamos en una ruptura cronológica con la que podamos entender las historias personales representadas en las fotografías de modo distinto. Y lo hacemos de manera diferente a como se habían planteado en origen, sin la finalidad de mostrar una imagen familiar perfecta y memorable. Entendemos el acto de almacenar y archivar imágenes como metáfora y proceso de nuevas lecturas que nos permita ver más allá de lo que encierra la fotografía y así obtener nuevos métodos de significancias en torno al registro familiar.

2. Trabajos previos

Como hemos señalado anteriormente, la temática que nos resulta de interés se centra en la búsqueda de la reconstrucción de la memoria familiar. Iremos más allá de la superficie de la imagen para explorar qué historias no reflejadas han caído en el olvido o han sido ignoradas. Nos parece conveniente que, para comprender mejor el hilo narrativo de este trabajo, describamos el proceso evolutivo desarrollado estos últimos años en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Siendo la memoria y el archivo dos constantes de nuestra producción, hemos estudiado distintos métodos de intervenir el archivo familiar con el fin de darle nuevas interpretaciones. El uso del álbum familiar junto a la intervención de la fotografía son elementos que podemos ver presentes en antiguos trabajos y que retomamos en este proyecto. Estos trabajos los entendemos como un antecedente de lo que presentamos en el día de hoy como Trabajo de Fin de Grado; ya que lo podríamos considerar un

aprendizaje escalonado. Es así como, mediante la investigación y la experimentación, hemos encontrado un lenguaje propio.

En la serie fotográfica *Back Home* (2022) —trabajo realizado en Fotografía (Profesora: Cintia Gutierrez) — (fig.1) hicimos una reflexión en torno a la imposibilidad de poder regresar a un momento pasado. Para ello proyectamos imágenes antiguas de mi infancia sobre mi propio rostro, lo que aportó una estética de extrañamiento muy interesante.



Fig.1. Marina Haro, *Back Home* ,2022. Fotografía

En *La Memoria Habitada* (fig. 2) —trabajo realizado en Proyectos Artísticos II (Profesor: Carlos Miranda)— encontramos un trabajo de investigación cartográfica a partir de los orígenes familiares y en los cambios y movimientos acaecidos durante el paso de los años. Esta obra cuenta con planos que indican los lugares que debemos habitar para llegar a alcanzar la misma memoria que todo un grupo familiar. Estas piezas, además, son acompañadas por un grupo de fichas que nos muestran como son estos lugares en la actualidad.

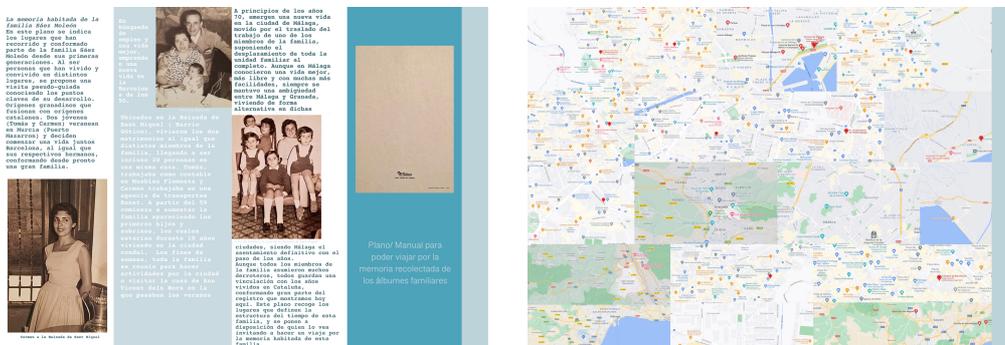


Fig.2. Marina Haro. *La Memoria Habitada* -2021. Post-fotografía

Otro trabajo que cabe destacar, es *Manual de instrucciones para montar una fotografía familiar*. En este proyecto —realizado en Fotografía (Profesora: Cintia Gutiérrez)— desgranamos los aspectos ficcionales del álbum familiar y cómo la selección de imágenes esta estudiada para generar significados concretos. En este trabajo ponemos estos métodos en cuestionamiento y generamos un irónico manual de cómo montar nuestra propia imagen, destacando todas las convenciones a las que somos sometidos.

También destacaremos la serie de grabados *Vacaciones familiares en Ikea* —trabajo realizado en Grabado y Nuevas Tecnologías (Profesor: Salvador Haro)— (2021), y los dibujos *La solución de la continuidad* —realizado en Producción y Difusión de Proyectos Artísticos (Profesores: Blanca Montalvo, Carlos Miranda y Rosa Mérida— (2021), por su similitud en torno a los conceptos y lenguajes compartidos con este proyecto.



Fig. 3, 4, y 5. Marina Haro, *Manual de instrucciones para montar una fotografía familiar*, 2022; *Vacaciones familiares en IKEA*, 2021. Fotograbado *La solución de la continuidad*, 2021. Dibujo

3. Descripción del proceso de investigación teórico-conceptual y plástica.

Ya que en este proyecto ha sido fundamental la investigación teórica y se ha visto acompañada en todo momento por la experimentación plástica, creemos conveniente unir ambas en un único apartado. Estas dos investigaciones se han ido complementando en todo momento. De forma, procedemos a mostrar el proceso artístico de este Trabajo Fin de Grado acompañado de su base teórica. En los siguientes apartados encontraremos

investigaciones tanto teóricas como prácticas en torno al archivo, la memoria —y de forma más específica— a cuestiones del álbum familiar y la recuperación de su contenido.

3.1 La cuestión archivística como medio artístico

El archivo es una forma simbólica dominante y cultural de representación. Durante cientos de años muchas culturas han empleado conocimientos del pasado para conocer y dirigir sus vidas. La narrativa que nos ofrece se puede entender como la respuesta del mundo para la experiencia del presente; es la *data base* de nuestras vidas.

‘Archivo’ proviene del griego *arkhé*, que tiene doble significado: *comienzo*, donde comienzan las cosas y *jefe*, un yo gobernante. Sus palabras derivadas significan casa, domicilio, residencia de los magistrados, que actúan como *archoms* (guardianes de documentos)³.

Uno de los grandes exponentes para los inventarios o archivos como medio artístico —además de para las estrategias de lenguaje— es Marcel Broodthaers. En su obra se puede apreciar modos de recopilación y acumulación, como en su proyecto de ficción museística *Musée d’Art Moderne. Departement des Aigles*⁴ (1968-1972). En este, el artista belga reúne todos los objetos donde aparece la imagen de un águila y los clasifica en grupos *absurdos*, creando una crítica hacia el museo como institución, convirtiéndose así en uno de los iniciadores de la crítica institucional. En dicho trabajo encontramos un apartado llamado *No show museum* (fig.6), donde además de generar sus propias normas institucionales, genera cuestiones mediante el uso de dispositivos de almacenaje, dejando al espectador con la incognita qué hay realmente almacenado.



Fig.6. Marcel Broodthaers, *No show museum. Departement Des Aigles*, 1968-1972.

³ CASTELLANO, L. (1995). *Diccionario Etimológico*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Altamira p.

⁴ HAIDU, R. (2010). *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, (1964-1976)*. Cambridge: The MIT Press.

También creemos necesario nombrar a otro gran exponente del archivo y la memoria, Christian Boltanski. Según Carlos Yusti, Boltanski emplea objetos perdidos o abandonados con retratos y otros elementos que remiten a sus desconocidos propietarios. Crea instalaciones y escenografías que expresan la ausencia e invitan al público a reconstruir el pasado para preservar la memoria⁵. En su obra la fotografía es un elemento fundamental, como se manifestó en la Documenta VIII de Kassel con su obra *364 Morts*, donde el artista expuso todas las fotografías utilizadas en los últimos dieciocho años.



Fig.7. Christian Boltanski, *364 morts*, 1990

A medida que conocíamos estos trabajos y sus fundamentos, nos íbamos acercando poco a poco a la idea de construir un archivo relacionado con aspectos del recuerdo y la memoria propia. Nos planteamos trabajar con lo real a partir de los elementos que ya obtenemos como individuos observadores y participativos, con el fin de dar cabida a elementos que verdaderamente acudan a la memoria y pervertirla. Para ello, ha sido necesario analizar en profundidad las imágenes de las que partimos y establecer qué aspectos formales nos resultaban de interés.

Para sumergirnos en nuestra investigación plástica, debemos situarnos en la reconceptualización del archivo moderno. Hay tres teóricos que son esenciales para su entendimiento: Walter Benjamin, Michael Foucault y Jacques Derrida. Podríamos afirmar que estos marcaron tres momentos diferentes en torno a la concepción archivística, con lo cual nos proporcionan una visión crítica del archivo fundamental para desarrollar teórica y plásticamente este proyecto. Las tres aportaciones que tomamos

⁵ YUSTI, Carlos. (2002) "Christian Boltanski o el inventario de la muerte y la memoria". *Escáner Cultural*, vol. 43.

como referencia son, respectivamente *El libro de los pasajes*, *La arqueología del saber* y *Mal de archivo: una impresión freudiana*⁶

Ana María Guasch, en una conferencia a la que asistimos recientemente en el Museo Picasso de Málaga, apuntó que Walter Benjamin trabaja la noción del archivo como una recopilación que nunca llega a ser terminada, con la voluntad de leer el presente mediante destellos del pasado recurriendo a la acumulación de citas y montajes. De esta forma, Benjamin hace del almacenamiento su razón de ser, alternando documentos autobiográficos en fichas descriptivas⁷.

Es interesante cómo Benjamin tiene por objetivo la búsqueda de elementos del pasado en una relectura mediante los códigos del presente. Del mismo modo, en nuestro proyecto nos presentamos ante una serie de fotografías que requieren de una contextualización y formalización ajena a los métodos que conocemos. Para esto es necesario generar un registro que nos muestre realmente cuáles son nuestros antecedentes partiendo de la descripción entre lo real y lo meramente anecdótico, lo que nos ayuda a esta cohesión narrativa. De esta forma aportamos un razonamiento que hasta ahora no había sido contemplado, pero que es igual o incluso más válido. Comenzamos desde la premisa de que, si vamos a desgranar un archivo familiar, no tendría sentido no hacerlo desde lo estrictamente profundo y personal

En este mismo contexto encontramos propuestas esenciales como la de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*, realizado entre 1924 y 1929 (fig.8). Warburg nos presenta toda una taxonomía de imágenes organizadas por aspectos formales. Lo realmente importante de esta obra, como señala Didi-Huberman, es cómo se desmonta toda una convención cronológica a la hora de narrar la historia del arte para buscar nuevos métodos de conocer la historia⁸. En este caso, la búsqueda de una regeneración memorística cuestiona los métodos ya existentes de narración.

⁶ Véase BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal; FOUCAULT, Michael. (2009) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI DERRIDA, Jacques. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

⁷ La conferencia de Ana Maria Guasch a la cual nos referimos se impartió dentro del seminario *Archivos. El mal y el bien de los museos*, organizado por el Museo Picasso de Málaga el jueves 31 de marzo de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=95hzymuf0ds&t=2362s>

⁸ HUBERMAN, Didi (2013). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. 2ª Edición. Madrid: Abada Editores

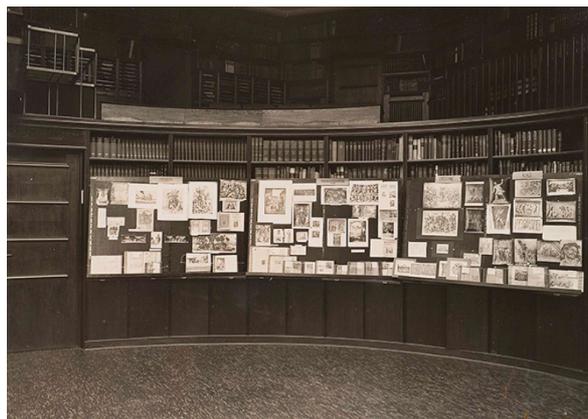


Fig. 8. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. (1924-1929)

Por otro lado, según Ernest Van Alphen, Michael Foucault, en *La arqueología del saber*⁹ (1969) entiende el archivo como “la ley de todo lo que puede ser dicho, en otras palabras, un conjunto de normas discursivas [...] el archivo es ese sistema de enunciados que da forma a las regularidades específicas de lo que puede y no puede ser dicho”¹⁰

Benjamin y Foucault nos dan pie a reflexionar sobre cómo podríamos implementar lo escritural como parte de nuestra obra, ya que la narración textual nos parece un medio altamente interesante para explorar las posibilidades dialécticas de la imagen. Así debemos entender el texto no como un resumen explicativo, sino como una pieza más. Es aquí donde comienzan nuestras prácticas en torno a una serie de clasificaciones o descripciones sobre imágenes familiares encontradas. Estas prácticas se alejan de la realidad que podemos percibir en la fotografía, aportando datos triviales, anecdóticos o incluso irónicos, que nos hace cuestionar qué sucedía o sucedió realmente en aquel contexto y quiénes formaban parte del mismo.

Otro referente es Rodney Graham, quien trabaja la recopilación mediante parámetros conceptuales e irónicos, acudiendo al sentido del humor. Una de sus obras más características es la relectura del último libro de Edgar Allan Poe, *The System of Landor's Cottage* (1986) el cual amplía aportando nuevos elementos creados *ex profeso*. El canadiense utiliza lenguajes interesantes para este proyecto, tal como las historias dentro de otras historias. Esta estrategia creativa de “crear historias dentro de historias” se acerca bastante a lo que aspira este proyecto. Este modelo lo podemos relacionar también con

⁹ FOUCAULT, Michael. (2009) *La arqueología del saber*. 1º Edición. Madrid: Siglo XXI.

¹⁰ VAN ALPHEN, Ernst (2018). *Escenificar el archivo. Arte y Fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca., p. 10.

los trabajos archivísticos de Gerhard Richter, donde él mismo encuentra y relaciona fotografías ajenas entre paneles (fig. 9).



Fig. 9. Gerhard Richter *Atlas plate 5*, (1962-1968)

Por último, el filósofo francés Jacques Derrida trabaja el archivo en relación con el psicoanálisis de Freud llegando a la conclusión de que ambos conceptos deberían ir ligados. Esta teoría la fundamentó a partir de una pizarra mágica¹¹, percibiendo cómo un registro permanece y es olvidado al segundo. Analizando este juguete, Derrida establece su teoría del “mal de archivo” (que también conocemos como “fiebre de archivo”); y que se fundamenta en el deseo de consignación, en el interés por el archivo como continente —material— y el archivo como contenido (flujo de datos sin geografías ni restricciones temporales)¹².

Un trabajo archivístico que trata lo privado o lo secreto — el cual sigue vigente a día de hoy— es *The File Room*¹³ de Antoni Muntadas (fig. 10). En esta obra se presenta en forma de archivo una investigación en torno a la censura cultural mundial, desde casos recónditos de la historia hasta aquellos de más cadente actualidad. Muntadas construye un gran almacenamiento que sigue vigente y que se va completando según actualizaciones

¹¹ La pizarra mágica es un juguete, con forma de tablero, que los niños utilizan para dibujar. Si queremos borrar el dibujo, basta con pasar una barra que atraviesa toda la pizarra por detrás, y la tendremos preparada para pintar de nuevo.

¹² Estas nociones están extraídas de la conferencia de Ana María Guasch anteriormente citada (véase: nota al pie nº7)

¹³ MUNTADAS, Antoni. (1994). «*Introductory Notes to The File Room*» [En línea], disponible en: <http://www.thefileroom.org/publication/Intro.html> [Último acceso: 09/05/2022].

de bases de datos de internet. A día de hoy, este archivo, es el repositorio con mayor recopilación de incidentes de la censura cultural de la historia.



Fig.10. Antoni Muntadas, *The File Room*. (1994-actualidad)

Vistos estos referentes podemos comprobar como el archivo es un lugar poco común que marca una transición entre lo privado y lo público. Incluso los archivos privados, como los álbumes familiares, lo demuestran: por lo que guardan y por lo que somos capaces de reconocer gracias a nuestra cultura visual. Por lo tanto, podemos afirmar que archivo y memoria van de la mano, siendo esta última el componente poético de este proyecto y que desarrollaremos en profundidad en el siguiente apartado.

3.2. La necesaria recuperación y adaptación de la memoria para (re)conocernos como individuos.

La memoria es la función del cerebro que permite al organismo codificar, almacenar y recuperar información del pasado. De esta manera, si entendemos que la memoria se construye por una selección de elementos, esto supone el olvido de otros.

Los textos que hacen alusión a la memoria histórica muchas veces explican lo que sucedió mediante testimonios de las personas que vivieron estos hechos, apoyándose en datos triviales; es el caso, por ejemplo, de Bertolt Brecht (fig. 11), quien usaba fotografías encontradas añadiendo anécdotas mediante lo escritural¹⁴.

A partir testimonios construimos relatos que no están fundamentados en una imagen, pero tienen la misma validez, y, además, nos ofrece una multiplicidad de planos. Los

¹⁴ BRECHT, B. (2004). *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del Caracol.

datos triviales son una importante aportación al conocimiento de la historia, ya que nos permiten conocer aspectos que no podemos percibir únicamente en una fotografía.

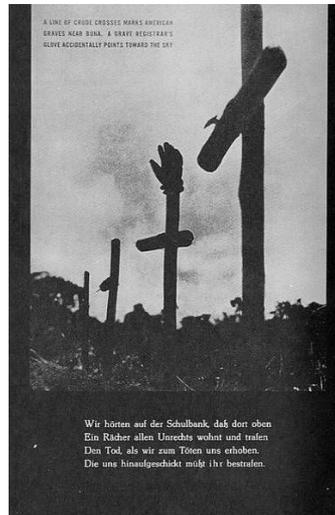


Fig.11. Bertolt Brecht. *ABC de la guerra*. (1955)

Estos referentes nos llevan a distintas investigaciones y conceptos como las heterocronías o el síndrome del recuerdo falso, los cuales hemos desarrollado en cursos pasados. También fue fundamental el darnos cuenta de que podemos asumir la memoria de otras personas, lo que nos permite imaginar situaciones que nosotros no hemos podido vivir, creando un presente o incluso un futuro de ese conocimiento sobre el pasado.

Un referente respecto a la recuperación de la memoria mediante fuentes familiares es Marti Anson, quien desarrolla toda una línea de trabajo basada en recuperar recuerdos de su infancia en Barcelona. En sus obras podemos ver como recrea espacios de su niñez como por ejemplo un manual que muestra cómo montar los muebles que hizo su padre en casa (fig. 13).



Fig. 12. Marti Anson. *Joaquinmadson*. (2012)

Por otro lado, la memoria es un tema amplio a la vez que personal, con lo que es importante que los espectadores comprendan la obra y se puedan vincular a ella: que no se quede en lo íntimo. Tendremos, por tanto, que coger lo esperado en el ámbito de lo íntimo y darle la vuelta, desordenar la memoria y jugar con el tiempo, haciendo de un hecho histórico algo poético. Los códigos culturales son los que nos ayudan a identificar imágenes y símbolos para asociarlos a la experiencia propia. Es el caso, por ejemplo, de la obra *The Teddy Bear Project*, (2002) (fig.13) de Ydessa Hendeless, quien juega con la recopilación de un objeto de fácil reconocimiento: el oso de peluche; concretamente en cómo aparece en distintos contextos de la historia. Gracias a los códigos o símbolos que ya conocemos —valga como ejemplo el oso de peluche—, podemos asociar historias desconocidas con recuerdos que hemos vivido.



Fig.13. Ydessa Hendeless, *The teddy bear Project*. (2002)

En nuestro trabajo agregamos dibujos que aluden a recuerdos y anécdotas con una formalidad y aspecto visual que nos habla directamente de lo que sucedía fuera del plano fotográfico. Partimos de fotografías antiguas, pero nos quedamos con el recuerdo y las historias que conocemos a partir de estas y lo reflejamos mediante el dibujo y la escritura.

Podemos considerar que toda fotografía privada puede ser pública y viceversa. La relación entre lo íntimo y lo público está relacionada en primera instancia por las relaciones de acceso a su visibilidad. La imagen del álbum familiar, en general, ha moldeado nuestra memoria colectiva, de forma que un archivo doméstico —que en un principio es privado— se vuelve público al identificar códigos que ya conocemos. De esta manera, sin haber vivido un hecho es posible reconocer elementos que nos remitan a nuestra memoria y recuerdos personales para trasladándonos a historias íntimas. Nuestro constante replanteamiento de la fotografía llega en ocasiones a estados límites e

inimaginables y es por eso por lo que un dibujo de algo anecdótico —como por ejemplo un dibujo de un patito de goma— puede remitirnos en mayor grado a recuerdos personales que una fotografía, cuyo fin es plasmar lo ejemplar y lo extraordinario de una familia. Por eso, podríamos decir que toda fotografía está habitada por la experiencia de otro. Nuestros álbumes familiares tienen la capacidad de crear, interferir y poner en crisis nuestra memoria individual y colectiva.

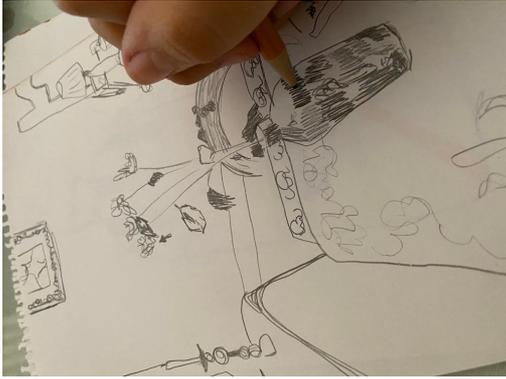


Fig. 14. Primeras pruebas de dibujo Fig. 15. Proceso de trabajo

Hablar sobre una fotografía pone en funcionamiento los procesos de simbolización propios. Toda fotografía suscita en el espectador asociaciones de imágenes sobre el momento anterior y posterior a la toma de la imagen, el cual varía según la curiosidad de quien la reciba. La persona que contempla una fotografía es también la que se interesa por los misterios de la misma, creando un vínculo mediante la imaginación. La imagen doméstica es un ente estudiado en el que siempre se ha tratado de mostrar la *mejor cara* de las personas, ocultando cualquier elemento que pudiera perjudicar a sus referentes. De esta manera se evita mostrar momentos tristes, miserables, o que reflejen enfados u odios. Cualquier cosa no premeditada no tiene cabida en el álbum familiar, como podremos ver a continuación en el siguiente punto.

3.3. La ficción no casual de la fotografía doméstica

Si bien entendemos que la fotografía doméstica es un acto puramente ficcional, sabemos que no todo vale como imagen familiar. Normalmente se intenta cumplir la regla tacita de combinar imágenes ordinarias con momentos más formales o importantes. Un claro ejemplo de cómo mostramos la “imagen perfecta” es el típico caso del bebé

bañándose, al que nunca veremos en un cambio de pañales; esta imagen sería consideradas de mal gusto; aunque no muestra la realidad del día a día.

De hecho, una de las generalidades más comunes es la creación de una atmosfera de felicidad y alegría. Incluso si la familia han tenido serios problemas domésticos, estos nunca serán revelados en sus álbumes. Bourdieu desde una perspectiva sociológica, está convencido de que la fotografía refuerza la cohesión grupal, reformulando un sentimiento de unidad cuya expresión más común son aquellas imágenes tomadas en el seno de un grupo familiar; así, el francés establece una relación de intereses entre la fotografía y la familia¹⁵. Las múltiples posibilidades de significados de la imagen hacen que se requiera un acompañamiento de un relato o una explicación contextual. De hecho, en las fotografías familiares priman estos datos antes que cualquier cualidad estética o técnica: lo importante es el mensaje que se lega a generaciones futuras.

Una vez que las imágenes son elegidas para ser colocadas en el álbum son elevadas al nivel de “emblema doméstico”. Por lo tanto, el aspecto ceremonial y estereotipado será siempre lo que prime en dicho álbum.

Estos aspectos nos trasladan a un mundo de apariencias, por lo que la visión que nos parece más adecuada sería un estudio desde mundos subjetivos a partir de una historia implícita, a modo de diario. De esta forma, en nuestro trabajo construiremos una visión desde lo íntimo partiendo de las fotografías de un álbum particular, apoyándonos en los recuerdos que nos legaron otros familiares. La idea es partir de la experiencia más personal y de la narración contada a través de las generaciones, transformar y complementar estos hechos que nos cuentan, e imaginar e hilar todos los escenarios posibles, los cuales, sin este carácter testimonial, no podríamos contemplar con vistas a aumentar aquello que encierra el marco fotográfico.

En este proyecto vamos a trabajar desde una serie de relaciones entre las imágenes pasadas y los dibujos en base a la trasfiguración de lo que conocemos de la historia para, así, generar nuevas posibilidades visuales. Este proceso nos permitirá comprender nuestro pasado mediante aspectos anecdóticos, tales como hobbies, gustos personales o características sin importancia de lo que nos muestran las imágenes.

La imagen fotográfica cuenta con una gran carga simbólica que pasa de generación en generación en forma de archivo doméstico. La representación familiar es una de las

¹⁵ KORSTANJE, Maximiliano (2017). “La Fotografía en Pierre Bourdieu y el problema de la integración social”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no 14, pp. 179-190.

manifestaciones plásticas más comunes en nuestro día a día, y su único fin está destinado a fotografiar lo que se considera socialmente aceptado, sobre todo en el círculo de personas que pueden llegar a ver y/o juzgar dichas imágenes. Debemos comprender la fotografía doméstica como una pura convención social que nos aporta imágenes “demasiado perfectas”, al punto de que en ocasiones llegan a generar extrañamiento. Inmaculada Salinas, por ejemplo, en su obra *Microrelatos en rojo* (fig. 16)(2012) trabaja con historias que desvelan vínculos familiares, imaginando cómo se establecen estos: continuando la historia a partir de una suposición propia.



Fig.16. Inmaculada Salinas, *Microrelatos en rojo*. (2012)

Para concluir, hemos de apuntar que guardamos fotografías con el fin de conservar un momento, sin darnos cuenta de que, en realidad, esa nostalgia y adoración no tiene valor a ojos de un extraño. Esto demuestra que los métodos que ya conocemos para salvaguardar historias, recuerdos y momentos quedan simplemente a nivel superficial. Por ello que en nuestro proyecto abogamos por aportar nuevos puntos de vista, apoyándonos en disciplinas externas que sumen narratividad.

3.4. El paradigma del álbum familiar

La fotografía es portadora de una espacialidad y temporalidad virtuales que expulsan constantemente a su espectador del espacio-tiempo del referente. Explorar una fotografía familiar es un lugar pendiente por indagar para conocer nuestro origen. Al hablar de la memoria familiar hablamos de uno mismo, o al menos así lo concebimos en este trabajo. Estas fotografías de las que partimos construyen memorias que dicen mucho de nuestras raíces y de nosotros mismos.

El álbum familiar es la mejor manera de olvidar y fingir lo que somos: es un simulacro. Normalmente contiene fotografías que se hicieron en el pasado con la intención de guardar memorias y preservarlas. En este proyecto nos parece interesante utilizar la práctica artística para transformar el álbum en un ente flexible, abierto a nuevos significados en el presente. El álbum es un espacio donde se desdibujan los límites entre el recuerdo, la invención y el olvido, así como las fronteras entre lo familiar y lo que no lo es. En él se dilatan también los márgenes entre lo individual y lo social, entre lo personal y lo histórico, y se cuestiona el alcance del propio álbum como archivo y registro vital.

Es así como llegamos a la conclusión de que, mediante las fotografías del archivo familiar como base del proyecto, podemos generar nuevas narrativas. Y lo hacemos mediante la combinación del dibujo, la escritura y la manipulación de las imágenes ya existentes. De esta manera, una vez que tenemos clara la idea debemos implicarnos en el proceso experimental hasta encontrar las claves visuales que se acoplen al discurso que presentamos.



Fig.17. Proceso experimental de los dibujos

En este trabajo hemos sentido una gran vinculación y atracción hacia las fotografías del pasado, las cuales percibíamos como si fueran puramente propias. Tanto es así, que ha sido fundamental el hecho de sentarnos a ver las fotografías del álbum, observar personas y contextos que conocemos o desconocemos, así como ser testigos de momentos que nunca podremos vivir —excepto mediante la imagen y la narrativa generacional—. Este proceso nos ha servido para relacionar historias que desde pequeños hemos podido oír, intuir o imaginar. De esta forma plasmamos ahora una visión propia, generada por el intenso vínculo que nos une como sujeto —el yo— con la emoción de fabricar un “rastros”

propio. Esta unión emocional entre sujeto y fotografía nos puede remitir a Roland Barthes, quien afrontando la muerte de su madre busca una fotografía donde encontrarla tal y como la recuerda¹⁶. En estas situaciones las experiencias visuales son decididamente secundarias respecto a las impresiones afectivas que contienen.

Además, debemos ser conscientes de que el archivo no es seleccionado de forma natural, ya que lo no seleccionado es incluso más atrayente. Las ausencias —voluntarias o no— también funcionan como recuerdo. Entendemos así que las fotografías de familias, y en concreto las de los álbumes, están destinadas a borrar ciertos recuerdos para destacar presencias y ausencias.

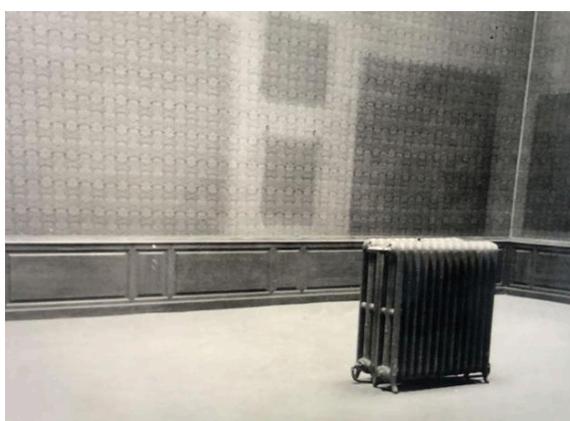


Fig.18. Museo del Prado vacío, por el traslado de obras a Valencia durante la Guerra Civil¹⁷

Por otro lado, todo álbum es colocado bajo el signo de la necesidad de una memoria homogénea, despejada de todo aquello que pueda perturbarla. Es por ello que también aparecen otras fotografías familiares que, como dijimos anteriormente, no cumplen con el estándar de *elegibles* para ser mostradas y por lo tanto son desechadas a otros lugares de archivo como pueden ser cajas. En nuestro caso, trabajar con imágenes ocultas-desechadas y, al fin encontradas—debido a su escondite¹⁸—, nos remite a un conjunto desordenado y desubicado: fuera del lugar del que estaba destinado. En un primer estadio de este proyecto, trabajábamos con imágenes dispuestas en los álbumes —seleccionadas entre muchas—, pero investigando y explorando, descubrimos algunas de estas cajas produciendo un desplazamiento en nuestros intereses.

¹⁶ BARTHES, Roland (2010). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

¹⁷ <http://lascajaschinas.net/nodos/coleccion-prado/> Consultado el 12/04/2022

¹⁸ Quizás el hecho de ‘esconder las imágenes’ viene precedido por el hecho de tenerlas apartadas de todo lo que vemos cuando buscamos fotos de familia. Para ver estas fotografías hay que buscar y descubrir.



Fig.20. Ejemplo de caja de almacenaje con fotografías no seleccionadas para el álbum familiar

Respecto a la ontología de estas imágenes, entendemos que no hay nada más pre-seleccionado que unas fotografías que buscan dar una imagen memorable familiar, existiendo imágenes tanto elegidas como descartadas. Un ejemplo claro de esto es, cuando encontramos fotografías que han sido recortadas —o rotas— porque, de cara al recuerdo, la familia prefiere que ciertas personas no aparezcan. Entendemos que eliminar —o incluso *decapitar* iconológicamente — a una persona de una fotografía familiar es un acto deliberado.



Fig.19. Fotografía del archivo familiar

Dicho esto, uno de los propósitos de este trabajo es crear un conjunto de imágenes a modo de archivo con aquellas imágenes “fallidas” que no aparecen en el álbum. Estas

fotografías tendrán ahora la función de contar una historia cuando en un principio nunca fue su objetivo, ya que su ocultamiento nos ha negado la realidad y la existencia de sus referentes.

El hecho de elegir estas fotografías ocultas, fallidas, modificadas se ha visto influido por percibir de cierta forma nuestra presencia, o parte de nosotros. Una sensación parecida al amor a primera vista: una conexión. Y es que, una vez que se nos hace participe en el conocimiento de alguna historia, aunque no la hayamos vivido, podemos generar un escenario que se asemeje —gracias a los datos que nos aporten— llevando a cabo toda una reconstrucción avalada por nuestra parte imaginativa. Hasta el punto de que, aunque nos cuenten un aspecto o una anécdota, el resto del contexto se fortalece por nuestra inventiva.

En algunas ocasiones, hemos tenido incluso referencias sobre como olía cierta casa, las descripciones de la vecina de arriba y sus gatos, o alguna anécdota del bloque; estos componentes no aparecen en el álbum familiar —que entendemos como recolector de recuerdos—. En realidad, son estas peculiaridades las que nos aportan otros datos a los que recurrimos a la hora de contar una historia. Gracias al conocimiento de estas características sin importancia podemos ver las fotografías desde otra perspectiva, dándonos la capacidad de apreciar recuerdos que complementan las imágenes, ampliando así su campo narrativo.

3.5. El ocultamiento del contenido fotográfico

Como hemos podido ver, el concepto al que nos remite continuamente este trabajo es el de la memoria. La fotografía en sí misma es un arte que prolonga la duración, sin embargo, una imagen borrosa —o que no podemos ver bien— refleja el carácter efímero de la percepción: tan pronto como es observado el objeto, ya está irremediamente perdido.

Este emborronar o este juego del ocultamiento ha sido motivo de interés en esta investigación, siendo esencial en nuestra obra la idea de “entrever”, y es que la fotografía borrosa nos habla tanto del pasado como del futuro. Esta metodología nuestra de ocultar, de promover lo “no visible” abre la imagen a nuevos significados y posibilidades, amén de jugar con la intriga que produce lo desconocido. Algo similar lo podemos ver, por ejemplo, en la obra de Claudia Breitschmid quien juega con lo visible y lo invisible

generando una imagen espectral (fig.21). En nuestro caso, partimos de un registro fotográfico que ya venía oculto de por sí —no seleccionado y puede que olvidado — desterrado en cajas. Creemos que es importante mantener este aspecto de la no visibilidad, lo que, además, nos permite recalcar cómo los recuerdos van a ser el factor definitorio de nuestro trabajo.



Fig. 21. Claudia Breitchmid. *Jungkunst*. 2012

En este punto del proyecto comenzamos a experimentar con métodos que nos permitiesen cubrir la imagen pero que, a la misma vez, nos permitieran intuir sinuosamente formas o colores de las fotografías. De esta forma no ofrecemos una pérdida total de la imagen, sino una confusión o nublamiento; y por lo tanto un extrañamiento.

Tras realizar pruebas en distintos materiales como el cristal o el vinilo transparente (fig.22), fuimos conscientes de que estos elementos no nos permitían ocultar la imagen parcialmente, ya que al aproximarlos a la imagen no obteníamos la transparencia que buscábamos. Es por ello por lo que nos decantamos por el papel calcopost, el cual comparte características parecidas al papel vegetal, pero permitiéndonos un ocultamiento más delicado. Este material, nos remite definitivamente a los álbumes antiguos, en los que las páginas de fotografías se encontraban intercaladas mediante una fina hoja de protección. Así, realizamos unas pruebas de montaje de las fotografías sobre cartulina negra con la superposición del papel calcopost y, para afianzar la idea de álbum, troquelamos ambas superficies como si estas hubieran sido extraídas de un verdadero álbum. A su vez decidimos fijar mediante pinzas la cartulina y el papel calcopost, no permitiendo la separación del filtro de ocultamiento. De esta manera conseguimos la forma deseada: encontramos una forma delicada de ocultamiento, ubicada en la atmosfera

de un álbum familiar, protegida con el papel translucido, pero que no tenemos posibilidad de desvelar.



Fig. 22, 23 y 24. (Izq.) Primera prueba de transparencias con vinilo transparente en paneles de madera.
(Centro y der.) pruebas de transparencias del papel calcopost

Esta solución formal nos remite a las imágenes fallidas que no han sido seleccionadas para contemplar en el álbum y, por tanto, no podemos ver, sino intuir levemente. Así, con la ayuda de los dibujos y el texto, alcanzaremos nuestro objetivo: efectuar una reconstrucción de lo real. Entendemos esta reproducción de la memoria como una poética de representación de aquello que no se va a poder recuperar con total fidelidad.

El motivo inicial de nuestras inquietudes plásticas es satisfacer aquellos aspectos que las imágenes encontradas y no seleccionadas no nos ofrecen. De esta forma empezamos a diseñar las distintas posibilidades para generar una variedad de caminos y conexiones entre disciplinas (fotografía intervenida, dibujo y escritura). La razón de ello se debe a que no podemos limitar la interpretación de las fotografías únicamente mediante la contemplación. Según Serge Tisseron en 1983, Jean Arrouye escribió que era urgente renunciar a creer en la fotografía como mimética, para pensar en ella de modo simbólica, con el fin de revelar “algo oculto”.¹⁹

También nos ayudó el catálogo *Nitrato* de Xavier Ribas, en el que aparece un texto de Carles Guerra donde habla del concepto “dispositivo” para hablar de proyectos que mezclan distintas metodologías de investigación. Aquí es cuando nos damos cuenta que

¹⁹ TISSERON. *op. cit.*, p.19

la fotografía no es solo el uso de un dispositivo, sino que también podrían incorporar prácticas excluidas. Apunta Guerra:

La definición del término dispositivo nos enfrenta a una disparidad de acepciones. Sin embargo, el aspecto más reseñable de todas ellas sería, tal como sugiere Giorgio Agamben, la «heterogeneidad» que «incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico», así como «discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc.»²⁰.

Con la intención de realizar una reinterpretación de la historia, la frontera entre lo real y lo anecdótico pierde intensidad y empezamos a experimentar un proceso de construcción y reconstrucción de nuestra identidad. Llegados a este punto, comenzamos a darle forma a esta amalgama de conceptos. Mediante la intervención fotográfica, con la inclusión del papel translucido, hacemos alusión al álbum a la vez que evocamos métodos del ocultamiento. Tras realizar algunas pruebas, percibimos que lo más coherente para continuar esta narrativa es emplear este mismo papel translúcido para realizar nuestros dibujos. Además, tras estudiar y experimentar aspectos formales del dibujo, pensamos que la combinación del dibujo lineal y zonas de color nos habla directamente de lo mencionado anteriormente, y es que estos dibujos aparentemente incompletos nos hablan tanto de ausencias como de recuerdo. La manera de conectar los dibujos con las historias que cuentan las imágenes pasa por un proceso de interrelaciones, indagando en aspectos asociados, anecdóticos, incluso inventados o recreados.



Fig. 25. Proceso de los dibujos

²⁰ GUERRA, C. (2012). “El dispositivo documental” en Ribas. X. Nitrato. Última consulta 07/05/2022). Disponible en: http://www.xavierribas.com/Contents/Texts/Texts/CGUERRA_Dispositivo%20documental_Cast2.pdf

Respecto a las clasificaciones que hacemos a partir de las fotografías, mediante lo textual aportamos matices a lo que creemos que sucede en la imagen. Para ello, decidimos presentar cartelas expositivas con textos que narran las historias familiares que nos sugieren las fotografías. El giro creativo recae en la modificación de la función original de cartela, apoyándonos en recursos irónicos y anecdóticos para remitirnos a lo que no podemos ver. Además, los dibujos toman como referencia algunos elementos de estas descripciones.

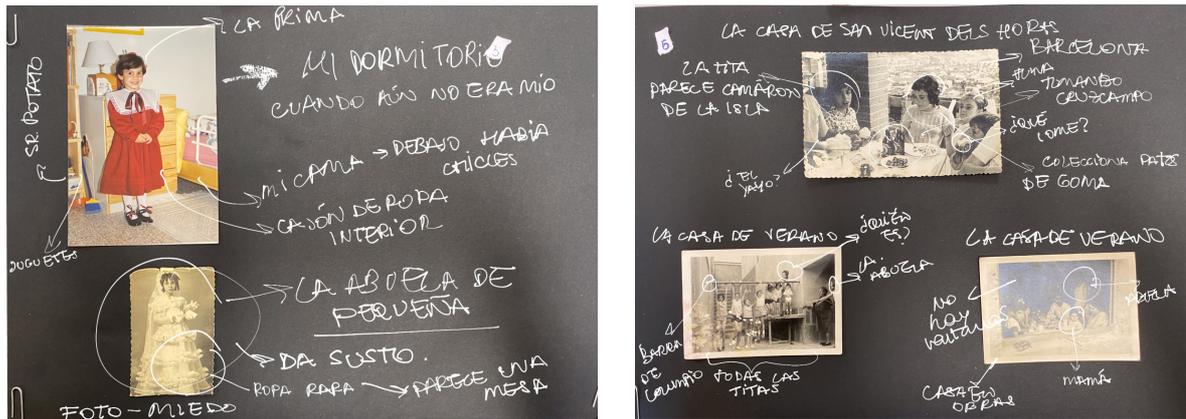


Fig 26. Esquemas sobre que resaltar en las clasificaciones, apoyándonos en las propias fotografías.

En relación a la combinación dibujo, escritura y medio archivístico, debemos mencionar la obra de Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard* (1961) (fig. 27), en la cual realiza una cartografía de elementos encontrados en su habitación, mezclando aspectos reales y ficticios creados en torno a los objetos.

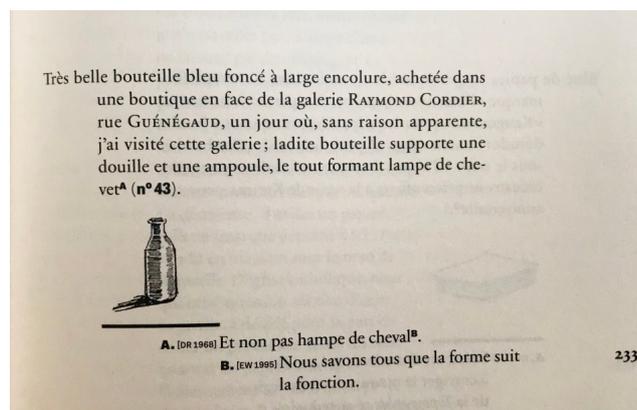


Fig 27. Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, 1961, (Detalle).

Estos referentes, al igual que los hallazgos del proceso —la ocultación, las transparencias, o la transcripción de la imagen mediante la escritura— suponen una

experimentación que nos permite generar nuevos métodos narrativos que se adhieren a la fotografía familiar. De esta manera, con nuestro trabajo prolongamos la imagen ya existente y nos incluimos en la misma mediante la intervención propia.

3.6. Estudio de un archivo en particular: fotografías antiguas de la familia materna, imágenes escondidas

En nuestro proyecto partimos del archivo más profundo e íntimo, apoyándonos en una serie de imágenes almacenadas en cajas, las cuales recuperamos de su escondite con la finalidad de desenterrar los datos más recónditos de estas. De esta forma, realizamos un trabajo arqueológico mediante la recuperación de la imagen con el fin de reconstruir su discurso.

El uso de la fotografía familiar es muy variado y, aunque las imágenes nos puedan parecer insuficientes para mantener el recuerdo, estas y las historias que cuentan varían, al igual que el modo de usarlas. Estas fotografías han sido de gran influencia desde mi infancia y empleamos en nuestro trabajo con el fin de profundizar en la búsqueda de mí misma; es decir, se toman como una construcción de una identidad mediante un nuevo imaginario en el que apoyarnos.



Fig. 28. Fotografías dispersas del archivo familiar

Muchos artistas basan sus obras a partir de fotografías encontradas, uno de ellos es Paco Gómez, que con su obra *Los Modlin* (2013) realiza una recopilación archivística de imágenes familiares de personas desconocidas. El fotógrafo genera una nueva narrativa inventándose la vida e historia de las personas que aparecen en las imágenes (fig.29). A

diferencia de Gómez, nosotros partiremos de un archivo cercano a mi entorno: aquel rastro heredado de mi familia materna. Con esta estrategia reiteramos la capacidad de este proyecto para construir una identidad propia.



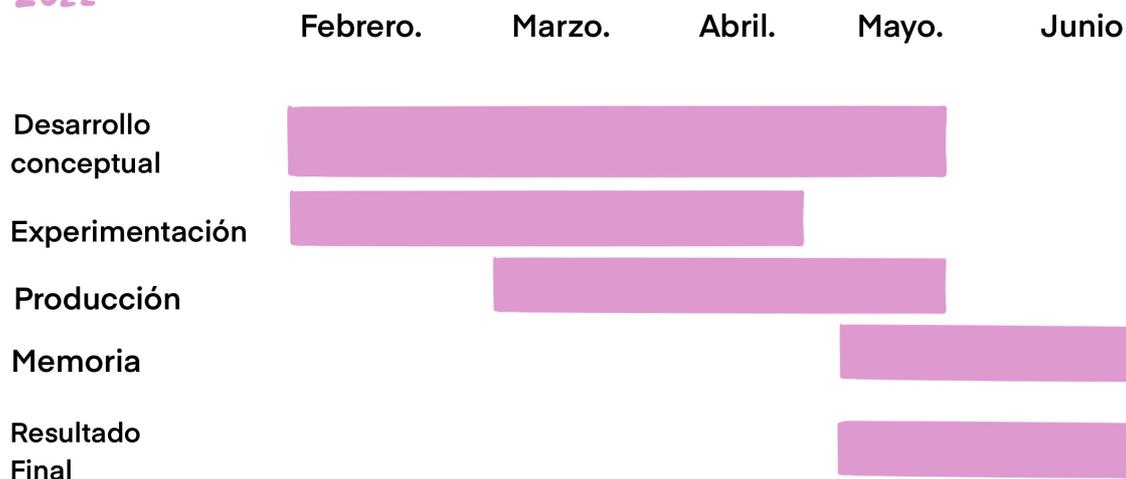
Fig. 29. *Los Modlin*. Paco Gómez (2003)

Es curioso que, tratando una temática tan generacional y hereditaria, nos damos cuenta de que este interés en la memoria, el recuerdo o las historias antiguas está influenciado de forma directa por parte materna, figura que siempre ha realizado un trabajo de almacenamiento de todo aquello que nos sucedía. Por otro lado, la necesidad de un materialismo plástico se ha visto influenciada por los procesos formales vistos y asumidos desde temprana edad, a partir de la influencia paterna —tanto en el dibujo como en la escritura—. Esto hace que un trabajo tan emocionalmente vinculado con las imágenes tenga un recorrido más profundo —de nuevo, más allá de la fotografía—, genere un diálogo con mi propia persona, y tenga la capacidad de suscitar inquietudes en los espectadores, pudiendo remitir a sus propios recuerdos y raíces.

De esta manera, para concluir, podemos entender este trabajo como aquel juego denominado *teléfono escacharrado*. Aunque el proyecto sirva para comprender nuestras historias pasadas con mayor profundidad y en un campo más amplio, al igual que en el juego, la historia se degenera con el tiempo. Lo que antes eran simples fotografías ahora pasan a ser anécdotas traducidas a papel: bien como textos o bien como dibujos de aquellos recuerdos que nos remiten, y que, inexorablemente seguirán siendo modificados con el paso del tiempo. Creemos que nuestra obra presentada es el puro ejemplo de cómo una historia se modifica —y pierde— en su relato. Esta pérdida es la que siempre va a mantener el proyecto vivo, siempre el archivo en alerta, porque sin olvido no hay memoria, y sin memoria no hay relato.

4. Cronograma

2022



5. Presupuesto

Lápices acuarelables	10,46
Pack de rotuladores permanentes	13,99
Cinta de carroceros	6,99
Papeles calcopost	15
Vinilos transparentes	9,65
Pintura	7,79
Esquinas de margen fotográfico	20,81
Cuaderno A3 de dibujo	19,99
Soportes negros	35
Impresión cartela	2
Cartón de proyectos	13,99
TOTAL	155,67 €

6. Bibliografía

- ALPHEN, E, J. (2017). *Escenificar el Archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos Medio*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BARTHES, Roland. (2010). *La cámara lúcida*. 1ª edición. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas*. Barcelona: Emecé.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, Michael. (2009) *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GUASHC, A.M. (2013). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Vol. 29. Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal
- GUERRA, Carles. (2012). “El dispositivo documental” en Ribas, Xavier. *Nitrato*, Disponible en: http://www.xavierribas.com/Contents/Texts/Texts/CGUERRA_Dispositivo%20documental_Cast2.pdf
- HAIDU, R. (2010). *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge: The MIT Press.
- HARO, Salvador. (2013). *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo
- <http://lascajaschinas.net/nodos/coleccion-prado/> Consultado el 12/04/2022
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbug*. Madrid: Abada Editores.
- KORSTANJE, Maximiliano (2017). “La Fotografía en Pierre Bourdieu y el problema de la integración social” en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, nº 14, pp. 179-190.
- MUNTADAS, Antoni. (1994). «*Introductory Notes to The File Room*» [En línea], disponible en <http://www.thefileroom.org/publication/Intro.html> [Consulta: 09/05/2022].
- TISSERON, Serge (1996). *El secreto de la cámara lúcida*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- YUSTI, Carlos. (2002). “Christian Boltanski o el inventario de la muerte y la memoria” en *Escáner Cultural*, vol. 43, pp 28-56.

7. Anexo

En el siguiente anexo se presentan las obras que forman parte del proyecto. Tras el proceso descrito a lo largo de los apartados de esta memoria de Trabajo Fin de Grado, presentamos un total de 50 piezas articuladas como instalación.

La enumeración de dichas piezas consta de:

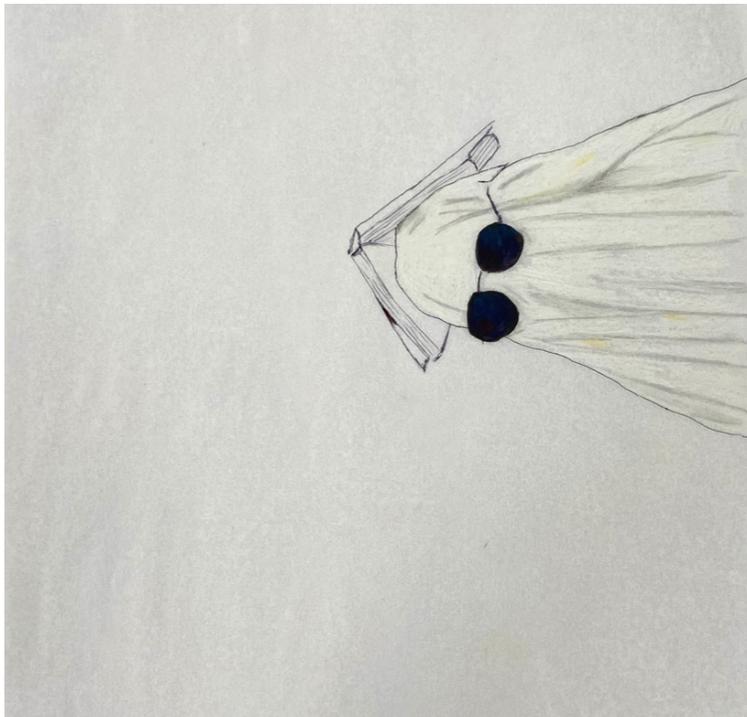
- 35 Dibujos de 23x21cm realizados mediante técnica mixta en papel calcopost.
- 14 Piezas de 29,7 x 42 cm compuestas por cartulinas negras, fotografías originales del archivo familiar y papel calcopost
- 2 Cartelas de 29,7 x 42 cm. impresas en papel y adhesivadas sobre forex.

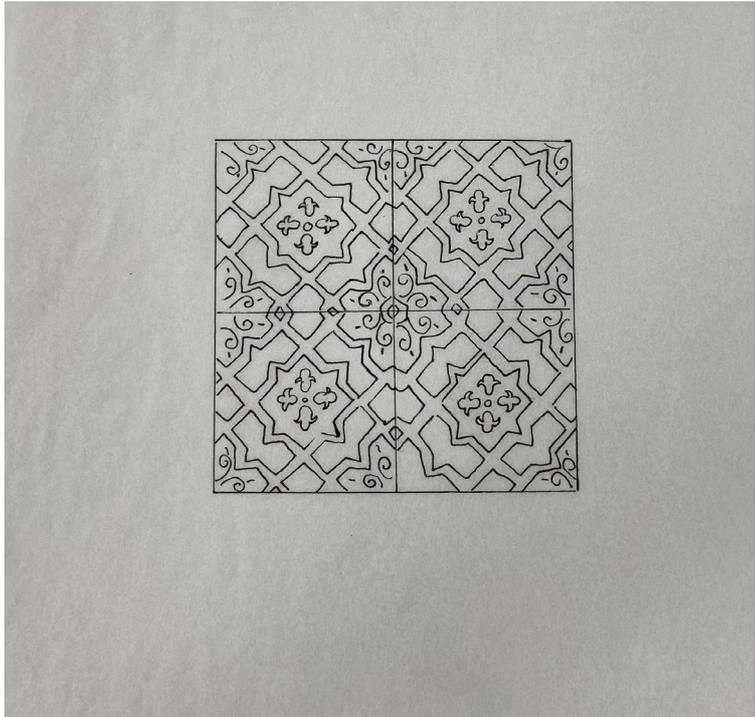
Así mismo, para la formalización y montaje de esta instalación se utilizan pinzas de papelería, imanes de neodimio, clavos varios, esquinas fotográficas autoadhesivas y velcro autoadhesivo.

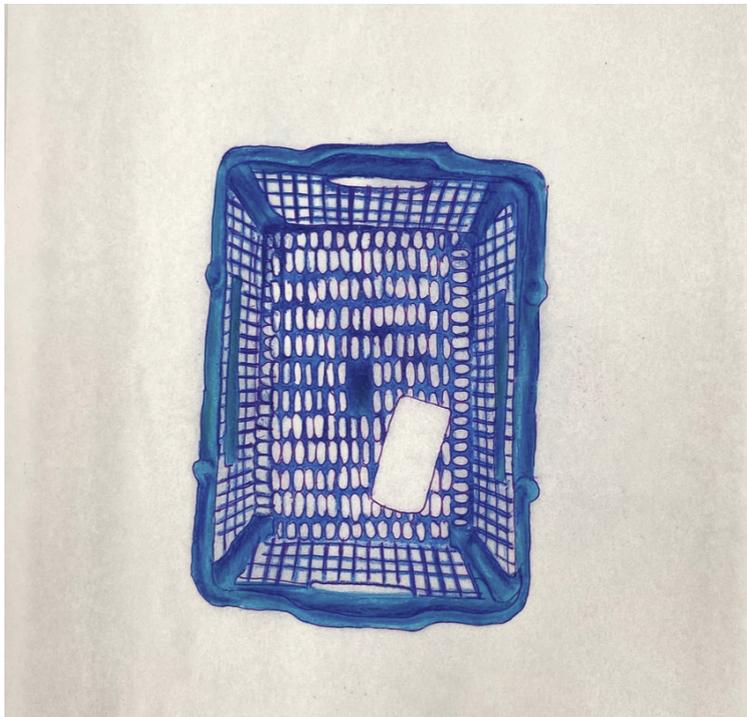


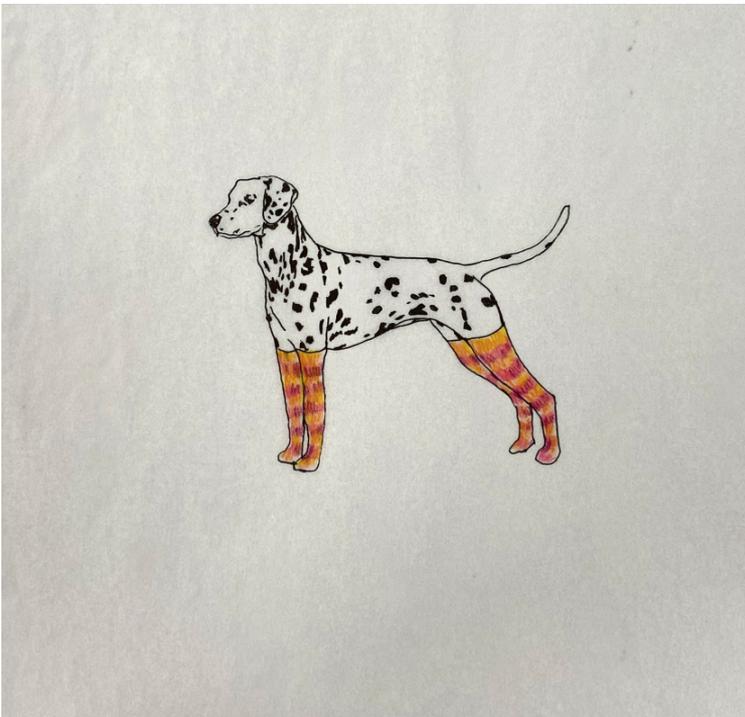








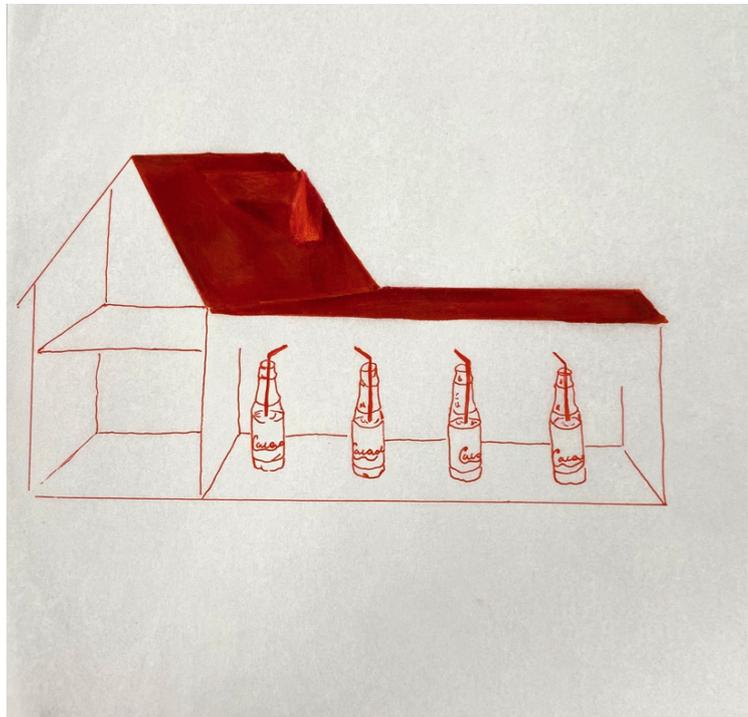






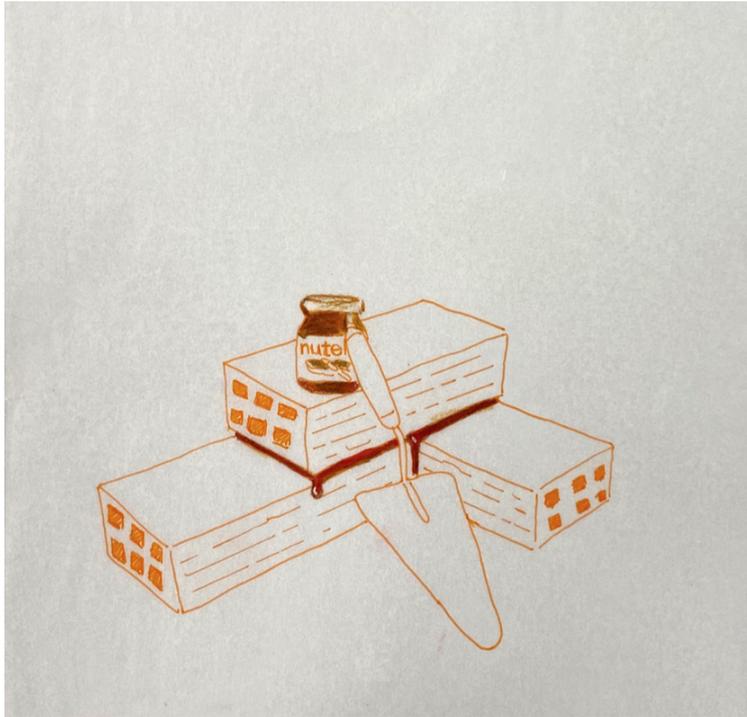




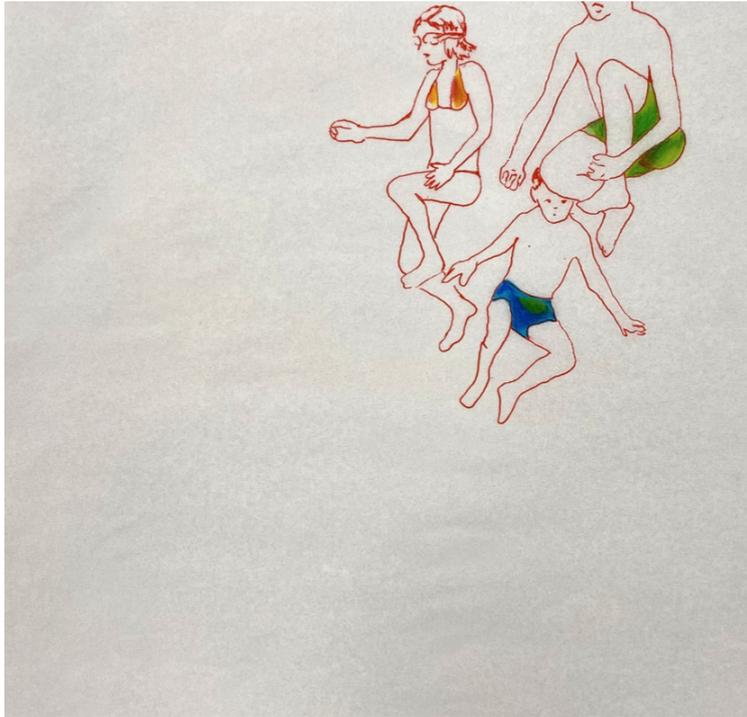


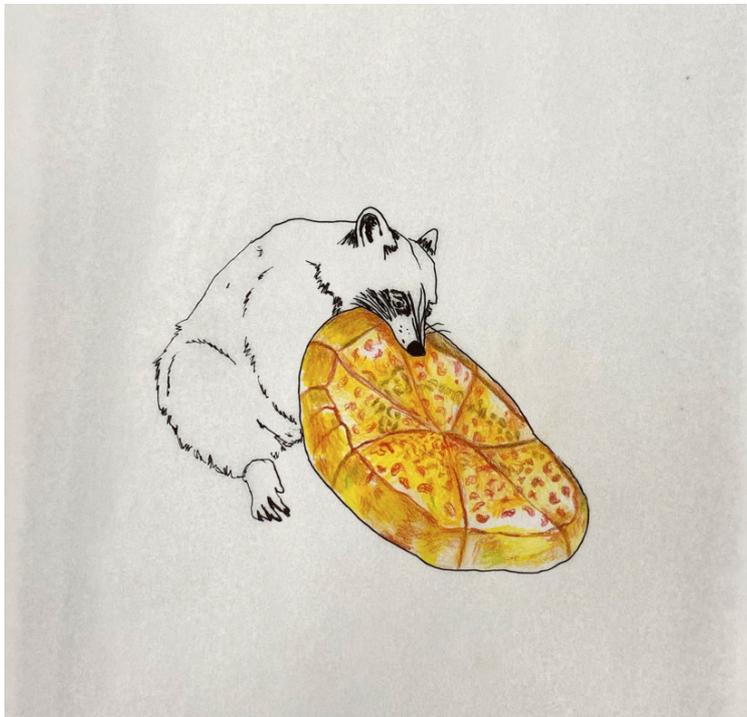




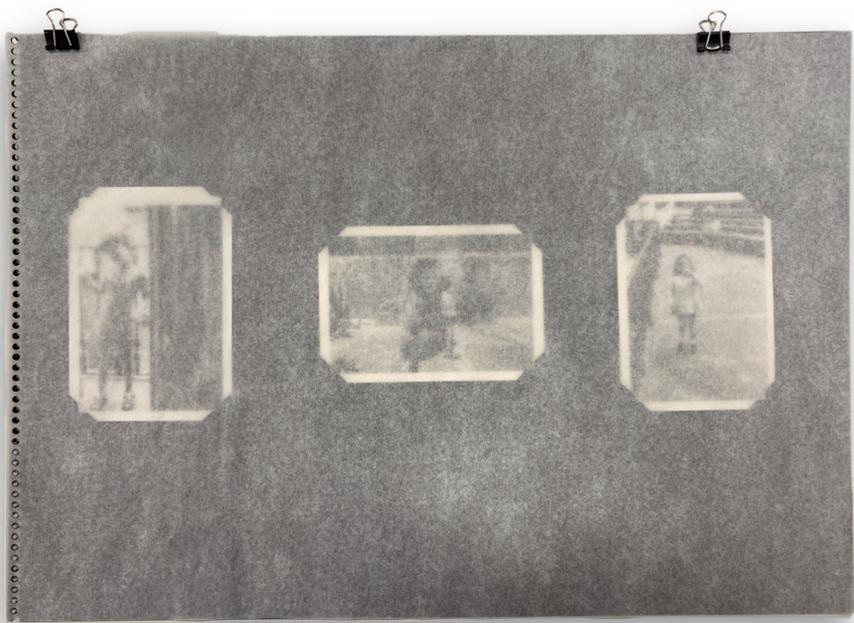
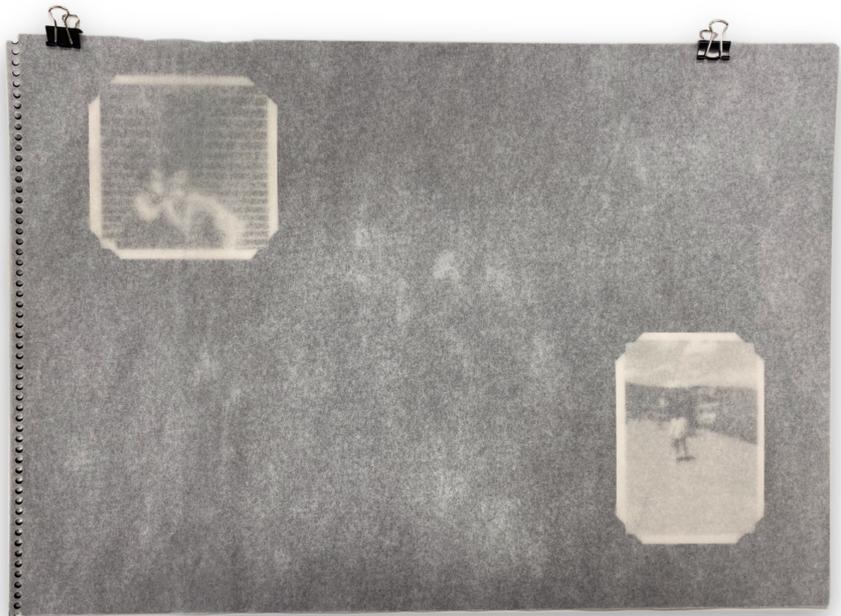














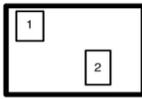




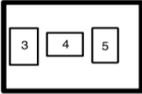




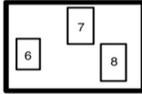




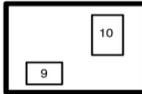
1. Los italianos
1.1 Brujas
2. El puerto de Barcelona



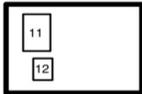
3. Suelo Hidráulico
4. Plantas secas
5. Plaza de toros
5.1. Cacaolat



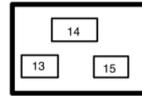
6. Camarón de la Isla
7. Diente suelto
8. Marinero de menta



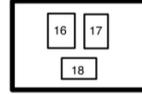
9. En realidad, se odian
10. La Font del Gat
10.1 Coca



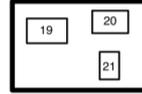
11. Mi dormitorio cuando no era mío
11.1 Cultivos de hierba buena
12. Fantasma
12.1. Croquetas



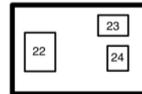
13. No tenemos ventana
14. Desayuno con alcohólicos
14.1. Tía Chica
15. Barras y escaleras



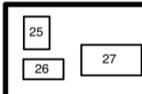
16. Alfacar
17. Lucas, Clara, Julio
18. Lesión
18.1. El rey del contrabando



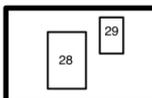
19. ¿Tu qué miras?
20. No conocemos a ese hombre
21. Es muy fea



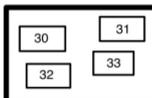
22. Aparenta ser pija y millonaria
23. La catedral
24. Sólo come pollo asado



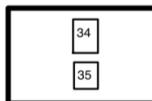
25. Cayó desde el piso de arriba
25.1 Es un nini
26. Seguimos sin ventana
27. Piña



28. Mis juguetes favoritos
29. Es un cabronazo



30. Se cagó en nochevieja
31. Libélulas
32. Caras de plástico
33. Silla elefante



34. Desapareció
35. Los recargables
35.1. Huella

Anexo: Diseño Expositivo.

En este apartado señalamos el diseño expositivo creado para nuestro proyecto, en base al aula 214 B de la Facultad de Bellas Artes, donde presentaremos este Trabajo Fin de Grado.

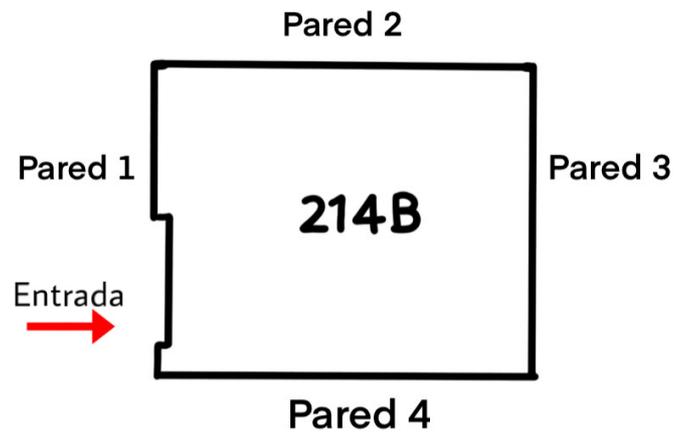


Fig.30. Disposición de la sala expositiva

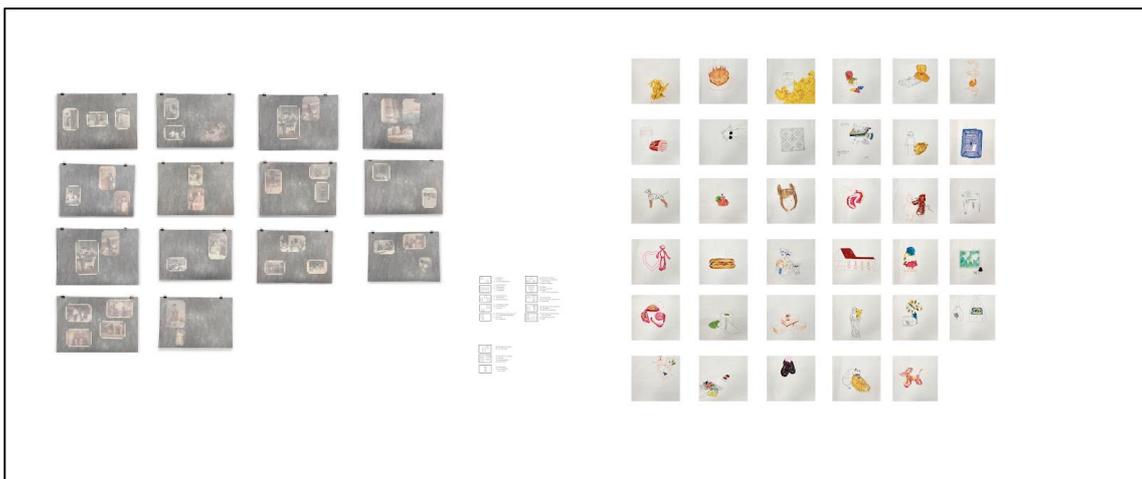


Fig. 31. Diseño expositivo

Pared 2 - Espacio 214 B



Fig. 32. Diseño expositivo a escala

