

Abrupto

**una propuesta editorial en torno
al soporte del fotolibro**

**Memoria del Trabajo Fin de Grado
Lucas Martín Velasco Faraci**

Tutora: Teresa Arozena Bonnet
Grado en Diseño 2017 - 2021
Facultad de Bellas Artes
Universidad de La Laguna

Abrupto: una propuesta editorial en torno al soporte del fotolibro

Memoria del Trabajo Fin de Grado
Lucas Martín Velasco Faraci

Tutora: Teresa Arozena Bonnet
Grado en Diseño 2017 - 2021
Facultad de Bellas Artes
Universidad de La Laguna

© Lucas Martín Velasco Faraci

AGRADECIMIENTOS

Quiero aprovechar este breve apartado para agradecer de la manera más sincera posible a todas las personas que, de un modo u otro hayan contribuido en la realización de este proyecto.

En primer lugar, nombrar a mis padres y a mi hermana, debido a que sin su ayuda no hubiese podido realizar mis estudios en el grado, y sobre todo, gracias por aguantar todas las alegrías y quejas durante estos cuatro años fuera de casa.

Citar también a mi tutora, Teresa Arozena Bonnet. Considero que ha sido la persona más adecuada para poder ayudarme a desarrollar este trabajo y además, me ha ayudado y facilitado el proceso de trabajo en todo momento. A pesar de haber pasado por diversas dificultades durante la construcción de este proyecto, me alegra mucho haberlo compartido con una profesional que me ha enseñado tanto y que me ha hecho interesarme más por esta rama de aprendizaje, diseño y experimentación.

Por otra parte, cabe mencionar también al activista y miembro de la Asociación Patrimonio de Güímar José Mesa. Gracias por todas las anécdotas, historias, datos curiosos y sobre todo, por los viajes a Güímar.

Considero necesario también dar las gracias a mis amigos. Me han animado desde el primer momento con esta idea, me han comentado todas las fotografías que les pasaba por la madrugada y se han descargado veinte maquetas diferentes en un mismo día. Han aguantado también los buenos y malos momentos que hay detrás de todo este esfuerzo. En especial, mencionar a Alina, a Ana, a Aria, a Carla, a Fede, a María, a Laura, a Rebeca y a Penélope.

Finalmente, darme las gracias a mí mismo. Este año ha sido muy difícil para todos debido a la pandemia y hemos tenido que hacer un esfuerzo extra. Aunque he disfrutado muchísimo el proceso de trabajo y haya acabado contento con la forma final, ha sido complejo dada la situación. Por eso mismo, agradecerme el seguir progresando, mejorando y haber podido realizar este proyecto.

ABSTRACT

Abrupto: una propuesta editorial entorno al soporte del fotolibro es un proyecto editorial y fotográfico centrado en la investigación y el desarrollo de la imagen en la escena artística contemporánea post-documental, así como su adaptación técnica a un medio de divulgación y comunicación factible.

Actualmente, el fotolibro se presenta como el soporte más adecuados para entender, exponer y escuchar los relatos con contienen las imágenes. El diseño, en este caso, tiene un papel fundamental como principal estructurador, articulador y narrador del espacio visual, incidiendo claramente en nuestra percepción como observadores, lectores y participantes, evidenciándonos también como posibles productos, muy a menudo inconscientes y damnificados por el continuo curso de los acontecimientos. Asumiendo el papel del diseño dentro del espacio de la creación de libros de fotografías, se ha decidido investigar entorno al relato de uno de los mayores atentados medioambientales y paisajísticos de las Islas Canarias, Las Canteras de Güímar.

Partiendo de esta narración se elaborará un trabajo fotográfico acorde con las derivas artísticas post-dicumentales del contexto contemporáneo, poniendo de manifiesto la eficacia de la imagen visual como elemento discursivo en el panorama editorial actual y su traslación a un soporte editorial como lo es el fotolibro.

Abrupto: an editorial proposal around the support of the photobook is an editorial and photographic project focused on the research and development of the image in the contemporary post-documentary art scene, as well as its technical adaptation to a feasible means of dissemination and communication.

Currently, the photobook is presented as the most appropriate support to understand, expose and listen to the stories contained in the images. Design, in this case, has a fundamental role as the main structurer, articulator and narrator of the visual space, clearly influencing our perception as observers, readers and participants, also showing us as possible products, very often unconscious and damaged by the continuous course of events. Assuming the role of design within the space of the creation of photography books, it has been decided to investigate around the story of one of the greatest environmental and landscape attacks of the Canary Islands, Las Canteras de Güímar.

Based on this narrative, a photographic work will be elaborated in accordance with the post-documentary artistic drifts of the contemporary context, highlighting the effectiveness of the visual image as a discursive element in the current editorial panorama and its translation to an editorial support such as the photobook.

KEYWORDS

fotografía
fotolibro
documental
arte contemporáneo
imagen
antropología visual
territorio
paisaje
ecología

photography
photobook
documentary
contemporary art
image
visual anthropology
territory
landscape
ecology

ÍNDICE

0.	INTRODUCCIÓN	P. 10
0.1	Abstract	P. 10
0.2	Keywords	P. 12
I.	DEFINICIÓN DEL PROYECTO	P. 29
1.1	Descripción del proyecto	P. 29
1.2	Objetivos generales	P. 31
1.3	Objetivos específicos	P. 32
1.4	Metodología	P. 33
1.4.1	Cronograma	P. 34
1.4.2	Desarrollo del marco teórico	P. 36
1.4.3	Toma de datos y entrevista	P. 38
1.4.4	Búsqueda visual	P. 38
1.5.5	Desarrollo gráfico	P. 42
II.	CONTEXTO CONCEPTUAL E HISTÓRICO	P. 47
2.1	Fotografía y fotolibro: relaciones dependientes	P. 47
2.1.1	(Pre)impresiones sobre el fotolibro	P. 47
2.1.2	Historia, desarrollo y evolución del fotolibro	P. 50
2.1.2.1	Digitalización en el siglo XXI	P. 68
2.1.3	Regulación editorial del fotolibro	P. 70
2.1.3.1	El mercado del arte	P. 70
2.1.3.2	Fotolibro español en los siglos XX y XXI	P. 72
2.1.3.3	Autopublicación: autor y editorial	P. 76
2.1.3.4	Eventos: ferias y exposiciones	P. 79
2.1.3.5	El papel del diseñador	P. 80
2.2	Imagen como narración visual	P. 86
2.2.1	Deriva de la imagen	P. 86
2.2.1.1	Concepto e imagen	P. 86
2.2.1.2	Imagen fotográfica	P. 88
2.2.2	Formalización del relato	P. 90
2.3	El post-documentalismo y el archivo fotográfico	P. 96
2.3.1	Post-modernidad	P. 96
2.3.1.1	Pre y post-orígenes	P. 96
2.3.1.2	Cultura, imagen y fotografía	P. 99
2.3.1.3	Arte post-moderno activista	P. 104
2.3.2	El archivo fotográfico: memoria y olvido	P. 106
2.3.2.1	Historia del documento y el archivo	P. 106
2.3.2.2	Representación y documental	P. 108
2.3.2.3	Archivo y sociedad	P. 110

2.3.3	Paisaje, política y cultura	P. 116
-------	-----------------------------	--------

III.	DESAROLLO GRÁFICO	P. 125
-------------	--------------------------	---------------

3.1	Proyecto fotográfico	P. 126
3.1.1	Estudio de autores	P. 126
3.1.2	Trabajo de campo	P. 148
3.1.3	Construcción visual	P. 152
3.2	Imagen de archivo	P. 163
3.2.1	Investigación	P. 163
3.3	Creación editorial	P. 166
3.3.1	Estudio de fotolibros y proyectos	P. 166
3.3.2	Construcción técnica	P.182
3.3.3	Solución editorial	P. 193
3.4	Identidad corporativa	P. 216
3.4.1	Estudio de referencias editoriales	P. 216
3.4.2	Naming	P. 222
3.4.3	Construcción de la marca	P. 223
3.4.4	Aplicaciones de marca	P. 231
3.5	Página web	P. 236
3.5.1	Construcción técnica	P. 236

IV	CONCLUSIONES	P. 243
-----------	---------------------	---------------

V	BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	P. 249
----------	---------------------------------	---------------

5.1	Bibliografía	P. 250
5.2	Webgrafía	P. 252

VI	ANEXO	P. 267
-----------	--------------	---------------

6.1	Entrevista	P. 268
6.2	Proceso de machaqueo de áridos	P. 287
6.3	Ficha técnica del fotolibro	P. 288
6.4	Manual de Identidad Corporativa	P. 291

Esta memoria recoge todo el proceso de trabajo realizado para el Trabajo de Fin de Grado correspondiente al Grado de Diseño de la Universidad de La Laguna.

Se registra de tal modo los procesos de investigación y desarrollo práctico puestos en marcha desde principios del período lectivo del curso 2020 - 2021, iniciado a finales de octubre y acabado a finales de junio.

El proyecto aquí expuesto trata acerca de un estudio fotográfico y editorial trasladado a un dispositivo conocido como fotolibro, el cual evoca en sus páginas e imágenes la historia de la extracción de Las Canteras de Güímar.

Como parte del proceso de investigación de campo, necesario para desarrollar de forma coherente y rica este Trabajo de Fin de Grado, fue necesario ahondar en el conocimiento de ámbitos como la historia de la fotografía y el fotolibro, las prácticas artísticas contemporáneas dentro del movimiento postmoderno, y ciertos aspectos de la teoría de la imagen.

Gracias a este estudio previo, he podido realizar un acercamiento a la imagen y al medio fotográfico que ha permitido contextualizar el proyecto dentro de un marco conceptual acorde con los discursos artísticos contemporáneos.

I. DEFINICIÓN DEL PROYECTO

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Este proyecto se ubica dentro del contexto de la creación artística contemporánea, y en concreto dentro de las prácticas artísticas post-documentales. Su propuesta formal y solución se da a través de un soporte de creación específico: el fotolibro. Su propuesta conceptual gira en torno a las relaciones culturales, políticas y sociales, que se evidencian en torno a eso que designamos bajo el nombre de paisaje . Así, este trabajo pretende explorar la interacción entre la naturaleza y la cultura, entre el medio humano y el medio natural, en toda su dimensión problemática , tocando preocupaciones ecosociales que resultan claves en los tiempos de crisis ambiental que nos ha tocado vivir.

Entendemos, desde este planteamiento, que el paisaje es un espacio de tensiones que a menudo pone en evidencia que la capitalización de los recursos naturales no suele tener en cuenta la destrucción del medio ambiente ni las consecuencias que conlleva. Para desarrollar esta propuesta se seleccionó un caso de estudio específico: el área topográfica de Las Canteras de Güímar, en la isla de Tenerife, que se encuentra ligada a una polémica historia de explotación minera. El debate actual en referencia a esta zona de Tenerife sigue sin haberse solucionado. Casi 40 años después de las iniciales e ilegales excavaciones mineras, a día de hoy no se ha obtenido ninguna respuesta, actuación, o solución aparte de su pausa.

Desde este proyecto visual pretendemos ahondar, siempre desde la imagen, en una serie de cuestiones que nos parecen vitales: ¿Cuáles son nuestras relaciones con el territorio? ¿Asimilamos, naturalizamos o incluso estetizamos la explotación del mismo, sin tener en cuenta sus consecuencias sobre el equilibrio ambiental planetario?

El objetivo del Trabajo de Fin de Grado es exhibir de manera unitaria los conocimientos y competencias que se han adquirido durante la realización del grado en Diseño. De tal modo, el TFG se plantea como un proyecto individual y tutorizado que debe de cubrir ciertas horas de trabajo relativas a los 24 créditos que lo componen.

Dada la libre elección de la temática del Trabajo Fin de Grado, lo usual es decantarse por un proyecto que como futuro profesional del diseño, te interese, atraiga y sirva como futuro trabajo profesional dirigido hacia una líneas de investigación próximas a tus intereses. En mi caso, mi curiosidad por la fotografía, el diseño editorial y la autopublicación, opté por mezclar estas ramas para desarrollar un proyecto editorial y fotográfico personal que acaba tomando la forma de un fotolibro. Partiendo de estas intenciones, se realizará un estudio acerca del género fotográfico del paisaje y el post-documentalismo, otorgando además cierta visibilidad a un problema medioambiental actual y permanente en Las Canteras de Güímar que, a día de hoy, carece de una posible solución más allá de su pausa y desgaste físico.

De manera paralela, se explorará también los auges de la autopublicación editorial relativa al carácter de este proyecto, optando por consecuencia en el desarrollo de una identidad corporativa editorial y cubriendo por lo tanto, con las necesidades que han aparecido durante el desarrollo de este proyecto.

Para su elaboración se han aplicado competencias del grado tales como: Ámbitos de Actuación del Diseño y Nuevas Tendencias, Artes Gráficas, Color, Cultura Visual y Creación Artística Contemporánea, Diseño Editorial, Diseño Web, Historia del Diseño, Identidad Corporativa, Introducción a la Historia del Arte, Proyecto Editorial, Taller de Concursos Profesionales y Propuesta TFG, Técnicas de Expresión en Idioma Moderno, Técnicas y Procedimientos en el Diseño Gráfico y la Imagen 1, 2 y 3, Técnicas y Procesos Fotográficos, Teoría del Diseño, Teoría e Historia del Diseño, Teoría y Lenguaje de la Imagen y Tipografía.

1.2 OBJETIVOS GENERALES

En cuanto a los objetivos propuestos para este proyecto, se han planteado una serie de cuatro metas a alcanzar:

- Formalizar correctamente un proyecto creativo basado en el medio fotográfico que esté en consonancia con los parámetros y el contexto del discurso artístico contemporáneo.
- Crear un fotolibro como soporte y solución gráfica editorial para dicho trabajo de investigación artística, así como su adaptación y visualización en medios digitales.
- Desarrollar una marca editorial en sintonía a la temática del proyecto que sirva como apoyo e identidad relativa al producto final.
- Visibilizar mediante el relato visual una problemática medioambiental y ecosocial relevante en la historia de Canarias, además de su impacto y entorno cultural en nuestra actualidad.

Como podemos observar, estos objetivos se plantean principalmente en relación al carácter del proyecto y su nexos con el discurso visual de la imagen contemporánea post-documental y moderna como símbolo primordial de este trabajo. Junto a ello, el fotolibro se dispone como un elemento clave en la formalización de este relato, convirtiéndose en la evidencia física y digital del proyecto. Su adaptación a ambos medios supone una reorganización de la narración de las imágenes y su poder como estructurantes íntegras del relato, pudiendo observar de manera contrastada lo que supone la traslación de la imagen a medios diferenciados. Del mismo modo, esta versatilidad de plataformas discursivas supone una asimilación y representación de dicho acontecimiento social.

La realización de una marca editorial que concuerde correctamente con el carácter del proyecto permite una mayor valoración del producto, así como un mayor contraste en relación al material producido, otorgando una identidad acorde al proyecto.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

En este caso, los objetivos específicos se proponen como unos medios para poder realizar correctamente los objetivos generales. Encontramos, por lo tanto, seis objetivos específicos a ejecutar:

- Entender el papel de un dispositivo de comunicación dentro de un contexto postmoderno y cómo estos interactúan en sus entornos de reproducción.
- Aprender a concebir, planificar y desarrollar en todos sus niveles de ejecución un proyecto fotográfico creativo dentro del contexto discursivo de la fotografía contemporánea.
- Revalorizar y exponer la importancia de la imagen, el lenguaje visual y el diseño en la actualidad como principales espectros que definen nuestro modo de percepción sobre el entorno visual y digital.
- Poner en relieve la influencia y el potencial crítico de pensamiento y transformación social que ofrece los medios de reproducción contemporáneos a lo largo de la historia teniendo en cuenta su evolución.
- Entender la contextualización, conceptualización y expresión de la imagen y el lenguaje visual y textual sobre un soporte, así como qué impacto óptico y emocional tienen estas sobre el medio humano que lo recibe.
- Comprender el proceso de diseño y creación de un producto editorial, en este caso el fotolibro, en todas sus vertientes posibles así como los factores implicados en la recepción, recreación y recibimiento del mismo.

En términos generales estos objetivos se enlazan directamente con el papel de la imagen como articulador visual y gráfico en el entorno contemporáneo junto con el rol del diseño dentro del espacio de interacción artístico. De este modo, se unifican dos ramas para poder producir un nuevo campo de ejercicios y desarrollo óptico para poder comprender historias, relatos y experiencias.

1.4 METODOLOGÍA

1.4.1 Cronograma

Debido a la complejidad que supone elaborar un proyecto de tal calibre, se hace necesario establecer una metodología para poder organizar los procesos de trabajo de manera más eficiente y precisa. Cabe destacar también que los tiempos referentes a cada proyecto varía de su carácter, así como del fin que se quiera conseguir con el mismo, por lo que la duración de cada parte es mutable en comparación a otras. Agregar además que se ha realizado un seguimiento semanal sobre el trayecto de este proyecto mediante tutorías, mails y correcciones.

Por lo tanto, entendemos que la metodología de este proyecto se secciona en cinco partes diferenciadas. Es así que consideramos:

- Desarrollo de un marco teórico.
- Toma de datos y entrevista.
- Búsqueda visual.
- Desarrollo gráfico.
- Secuenciación y maquetación del fotolibro.

En breves palabras, iniciamos el proyecto buscando una temática que tratara el espacio y el paisaje como temas principales, y a través de esa base, investigar lugares en la isla de Tenerife que hubiesen sufrido algún tipo de problema o vivencia y que claramente pudiera estar relacionado al archivo y al documento como claves paralelas del estudio. Se seleccionaron Las Canteras de Güímar debido a su impacto ambiental y toda la historia política y cultural que atravesaba su entorno. Tras haber indagado más en la parte teórica, se empiezan a iniciar los viajes a Güímar con el fin de conocer y capturar la zona. Tras varias visitas al pueblo, se reúne una cantidad de fotografías suficientes para poder comenzar el desarrollo gráfico, en este caso, un fotolibro, sumado a la marca identitaria de una editorial que complementa a dicho producto.



marco teórico

octubre, noviembre, diciembre y enero
selección de la temática e inicio
de la investigación



entrevista

enero y febrero
entrevista con Jose Mesa y análisis de datos



búsqueda visual

enero, febrero y marzo
exploración acerca del material de archivo y
captura de fotos



desarrollo gráfico

abril y mayo

edición de imágenes y creación de la marca



secuenciación y maquetación del fotolibro

mayo y junio

creación del fotolibro



finalización

julio

impresión, entrega y presentación del proyecto

1.4.2 Desarrollo del marco teórico

La primera fase correspondiente de la metodología es el marco teórico. Concretamente, esta sección comprende lo relativo a la elección del tema, la investigación acerca del área seleccionada y la investigación necesaria para poder entender y ejercitar eficientemente el proyecto.

Tras asignar los tutores del Trabajo de Fin de Grado, lo primero que se propuso por parte de mi tutora fue una ficha a rellenar, donde como alumno expondrá de manera breve y aproximada que tipo de proyecto me gustaría desarrollar para esta asignatura.

Después de investigar diferentes temas relativos a posibles trabajos enlazados a la fotografía de paisaje, decidí ahondar más acerca de los espacios naturales de la isla de Tenerife e intentar buscar un lugar que remarcará la experiencia o el rastro de algo, es decir, que expresara una historia. Como decisión final, y tras una larga lista de lugares, me decanté por Las Canteras de Güímar. Los barrancos que allí habitan se sitúan actualmente como el mayor atentado paisajístico y ambiental de todo el archipiélago canario, y debido a la pausa de su polémico caso, lo consideré como una oportunidad perfecta para visibilizar tal situación.

Escogida el área de investigación, es necesario reforzar las líneas de investigación para aclarar de forma definitiva la solución gráfica que iba a tener el proyecto, al igual que su carácter interno como trabajo fotográfico y editorial. A causa de esto, en la investigación se hará inciso en aspectos relativos a la historia conjunta de la fotografía y el fotolibro para entender la evolución de ambas ramas. Además, se integrarán datos relevantes sobre el mercado editorial y su relación con la autopublicación y el auge contemporáneo de eventos tales como ferias y exposiciones de editoriales independientes y más experimentales. Por otra parte, se matizarán también aquellas cuestiones y dudas sobre el panorama del discurso visual moderno, la expresión de la imagen y las prácticas contemporáneas y posmodernas del archivo y el documento, entendidos ambos como elementos de la descontextualización artística.



fig. 1



fig. 2



fig. 3

fig. 1 nd. (nd). Barranco de El Llano ll. (Fotografía). Recuperado de <https://diariodeavisos.lespanol.com/2020/07/guimar-denunciara-a-industria-por-no-rehabilitar-los-barrancos/>.

fig. 2 Mesa, José (2005). *Areneras en el Valle de Güimar* (Fotografía). Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/liferfe/14341477/in/album-347145/>.

fig. 3 Mesa, José (2004). *Areneras en el Valle de Güimar* (Fotografía). Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/liferfe/14342857/in/album-347145/>.

1.4.3 Toma de datos y entrevista

Durante la realización del marco teórico, debíamos especificar la temática y el carácter del proyecto. Durante dichas acciones encontramos las imágenes del activista medioambiental Jose Mesa, perteneciente a la Asociación Patrimonio de Güímar. Mediante sus fotografías capturó en primera persona rastros del desastre ecológico que tanto máquinas como seres humanos habían dejado este en espacio natural.

En el mes de enero y tras haber realizado ya una primera toma de contacto con los barrancos de Güímar, decidimos contactar con Jose Mesa para realizar una entrevista¹ y que nos contara de primera mano la historia acontecida y en consecuencia, obtener un relato más fiable que la información suelta de Internet. Extraímos bastantes datos que sirvieron como sustento principal del proyecto y sobre todo como base de la que partir en referencia a lo que es Güímar como entorno cultural y social y su relación y trasfondo con las canteras.

Este suceso comentado por José pone de manifiesto ciertas situaciones políticas inestables y explica fácilmente las pésimas actuaciones de las instituciones canarias frente a un problema mal gestionado. El dilema de los barrancos de Güímar y sus famosas extracciones llevan cerca de 40 años sobre la mesa y, a día de hoy, carecen de una solución bien fundamentada más allá de su recuperación en términos monetarios.

1.4.4 Búsqueda visual

El inicio de la exploración gráfica y visual comenzó durante el mes de enero. La primera visita al pueblo se realizó más con el objetivo de ubicarse espacialmente en el pueblo para entender sus conexiones y lazos.

Tras haber realizado la entrevista, el resto de visitas al pueblo fueron guiadas por Jose, visitando en cada viaje un hoyo nuevo. A medida que asistíamos a los barrancos el proyecto iba tomando una dirección más precisa y en sintonía con el carácter del propio.

¹Entrevista. La recogida de datos y redacción de la entrevista realizada a Jose Mesa puede consultarse en el apartado VI. ANEXO, VI.I Entrevista (página 268)

Poder contar con la ayuda de este activista me facilitó en gran medida el acceso a los barrancos, así como el ahorro de tiempo en su ejecución. Además los trayectos de ida y vuelta y los rodeos que dabamos por el pueblo daban lugar a charlas acerca de este proyecto y la geografía propia del sitio, factor que permitió mi entendimiento acerca de esta comunidad y su curiosa fisonomía.



fig. 4



fig. 5

fig. 4 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). Coche aparcado cercano a la extracción Extracsa, Güímar. (Fotografía).

fig. 5 Mesa, José (2021). Sacando fotos dentro del Barranco de Badajoz, Güímar. (Fotografía).

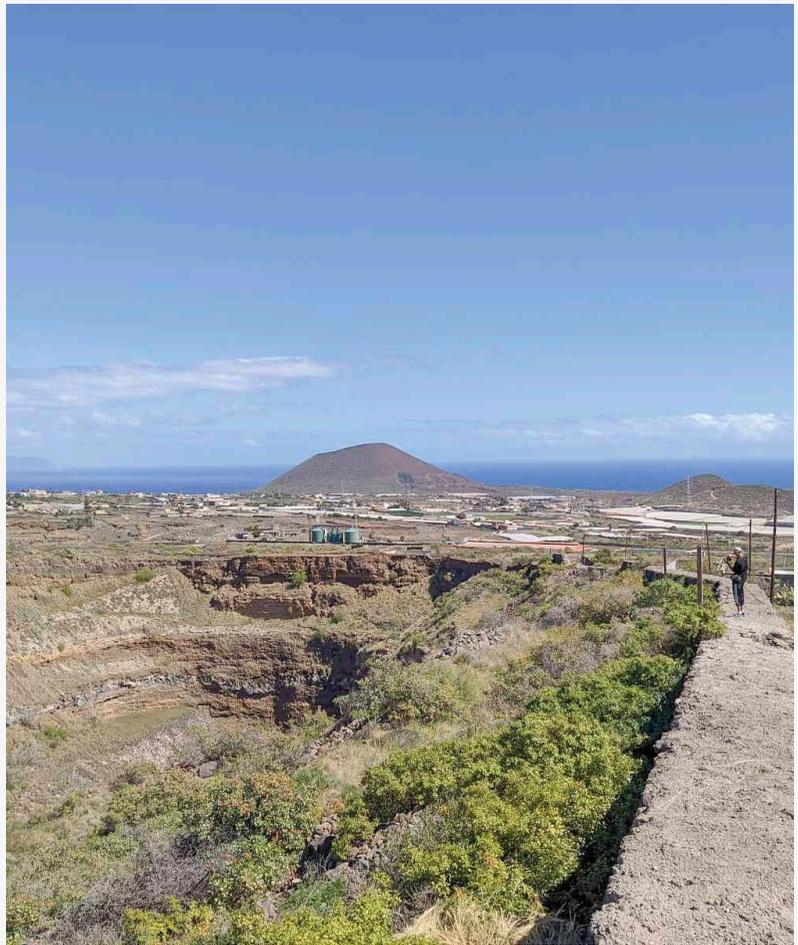


fig. 6



fig. 7

fig. 6 Mesa, Jose (2021). Sacando fotos en el borde del Barranco El Llano II, Güímar. (Fotografía).

fig. 7 Mesa, Jose (2021). Descendiendo por la Montaña de Los Guirres, Güímar. (Fotografía).



fig. 8



fig. 9

A ello se le suma una segunda búsqueda paralela de material de archivo que, gracias a diversas personas el proceso de investigación y recopilación se facilitó bastante. Mediante plataformas como la colección del Centro de Fotografía Isla de Tenerife, el repositorio de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria e incluso blogs y páginas de Facebook se ha logrado recopilar una gran cantidad de material útil para el proyecto, todos ellos anexados en la webgrafía.

fig. 8 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). Coche aparcado cercano al Barranco Badén II, Güímar. (Fotografía).

fig. 9 Mesa, Jose (2021). Sacando fotos dentro del Barranco Badén II, Güímar. (Fotografía).

1.4.5 Desarrollo gráfico

Al haber finalizado el recorrido fotográfico por Güímar, es necesario analizar correctamente el trabajo realizado y de tal manera filtrar para poder reducir la cantidad de imágenes. Se obtuvieron aproximadamente entre 1300 y 1500 fotografías en un período de dos meses. Las imágenes obtenidas se reducirían a un 10 % de su cifra inicial, quedando en 130 fotografías finales. Tras ello, es necesario reconsiderar la reedición y post-producción que conlleva cada imagen de manera individual. Al igual sucede con el archivo, solo que este no está sometido a una edición tan exacta en comparación a las nuevas fotografías.

De manera paralela a la propia edición se plantea también el comienzo del fotolibro. Las primeras maquetas se encuentran bastante distanciadas en comparación a la dirección estética y conceptual que ha tomado el resultado final.

El estudio de múltiples casos prácticos reales de fotolibros publicados que forma parte de la biblioteca del Centro de Fotografía Isla de Tenerife me permitió visualizar los discursos visuales, ritmos y secuenciación de diversos proyectos, entre ellos *ZONA* (2017) de Fábio Cunha o *Ser Sangre* (2014) de Inaki Domingo, que contribuyeron tardíamente en la formalización del soporte comentado.

Finalmente, la adaptación web e identitaria del proyecto fluyó con facilidad debido a la concreción tan precisa del carácter del mismo, lo que permitió una solución rápida y eficaz en cuanto a la calidad de los resultados.



fig 10. Orzaybal, Gloria (2018). Pinos Tshombé. Fotolibro (Fotografía). Recuperado de <https://dispara.org/tienda/es/3-libros/1476-pinos-tshombe-gloria-oyarzal.html>

fig. 10

II. CONTEXTO CONCEPTUAL E HISTÓRICO

2.1 FOTOGRAFÍA Y FOTOLIBRO

2.1.1 (Pre)impresiones sobre el fotolibro

El término “*fotolibro*” presenta, hoy en día, diversos significados. Se hace latente en el inventario sociocultural el desconocimiento acerca de esta materia, que, con el paso del tiempo, se desprende de las expresiones y descripciones del fotolibro como producto y objeto editorial ligado al ejercicio de simplemente exhibir una imagen.

El desconocimiento vigente acerca de el fotolibro y de sus posibles formas y resultados se enlazan directamente con otros productos similares, exhibidores de imágenes, tales como el álbum familiar o un catálogo fotográfico de un museo, además de la errónea descripción del fotolibro como “libro fotográfico”.

El fotolibro no es únicamente imagen; se sirve de extensas disciplinas para formarse como contenedor tangible de ideas que, a su vez, abraza imágenes, discursos, secuencias, textos, espacios, tiempos, diálogos y realidades. Al igual que una imagen definitoria de una historia etiqueta interpretaciones libres y subjetivas, el fotolibro conforma la colección de esas realidades a una interiorización de la propia imagen dirigida a algo o alguien, con una intención (des)cifrada y con un fin y mensajes concretos.

La introducción de Internet y las nuevas tecnologías en nuestro quehacer diario ocasionan un impacto que se traduce en la materialización de generosos y novedosos soportes virtuales que facilitan el acceso democratizado de la información a la sociedad. Sin embargo, no todo es positivo, puesto que el miedo sobre la pérdida de los medios de divulgación y comunicación físicos no hace más que crecer. A pesar de ello, el libro se instauró como uno de los dispositivos de expansión más eficientes artísticamente hablando gracias a las posibilidades infinitas y creativas que su forma y medio permitían modelar. Aunque William Henry Fox Talbot (1800 - 1877) constituye posiblemente el primer fotolibro de mano de un fotógrafo con su obra *The Pencil of Nature* (1844), Anna Atkins (1799 - 1871) dió lugar a *Fotografías de las algas británicas: Impresiones Cianotipos* (1843) siendo el primer libro constituido solamente con imágenes fotográficas. En 1925, Moholy-Nagy (1895 - 1945) habla del fotolibro en una serie de libros publicados por la Bauhaus, concretamente el volumen 8, titulado *Photography, Painting, Film*, en el que plasma una lista de las posibles soluciones empíricas de la fotografía: “medios creativos para foto-libros, fotografías en lugar de textos, tipofoto”.

Posteriormente, Marcel Duchamp (1887 - 1968) experimentó con el concepto y forma del libro con su edición de *La Caja Verde* (1934), no fue hasta el año 1963 donde se renovó y alteró la fuerza del autor sobre el contenido del libro con la obra *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) de Edward Ruscha (1937) y Diter Roth (1930 - 1998). En él, el libro se conforma como objeto y obra de arte cuyo artista maneja y crea abiertamente tomando el control sobre la creación.



fig. 11 Atkins, Anna (1843). *Fotografías de las algas británicas: Impresiones Cianotipos*. (Fotografía). Recuperado de <https://publicdomainreview.org/collection/cyanotypes-of-british-algae-by-anna-atkins-1843>

fig. 11

Con el paso del tiempo, las raíces de este género editorial tan experimental empiezan a hacerse un pequeño hueco en la constante producción postmoderna dando lugar a otros productos del mismo tipo, entre ellos el aclamado fotolibro. Tras la entrada del amplio abanico de resultados que empezó a ofrecer el mundo editorial en la segunda mitad del siglo XX y la evolución que sufrió la fotografía documental y el fotoperiodismo debido al panorama social, político y cultural, el libro se convirtió en el mecanismo más adecuado para reconducir y reproducir las historias y discursos que exigían las necesidades de la época y sobre todo, de enseñar el trabajo de autor mediante la autoría del fotógrafo.

El posible resultado de todas estas convergencias desarrolladas mediante la historia puede de un modo u otro explicar el movimiento y surgimiento histórico del fotolibro, pero jamás especificar todos sus orígenes y tendencias que ayudaron a su nacimiento, así como a construir una descripción acertada teniendo en cuenta la mutabilidad de su carácter. El estudio teórico del fotolibro es una de las principales ramas de investigación desarrollada por el fotógrafo social Martin Parr (1952) y el crítico fotográfico Gerry Badger (1948). Su obra, traducida en la serie de libros *The Photobook: A History* (2004 - 2014), comprende la evolución de la fotografía descrita mediante la línea de la creación y surgimiento del fotolibro, la estética, la técnica y el arte en sentido histórico, antropológico y filosófico. Ambos expertos comentan: *“Un fotolibro es un libro —con o sin texto— donde el mensaje fundamental de la obra es transmitido por las fotografías. Es un libro cuyo autor es un fotógrafo o alguien que edita y determina el orden de la obra de un fotógrafo, o incluso, de cierto número de fotografías”*².



fig. 12

² Rivero, C. (2016). ¿Qué es un fotolibro? / Fotolibro / What. Recuperado de <http://what.com.uy/fotolibros/haveanicebook-copy/>

fig. 12 Badger, Gerry & Parr, Martin (2004 - 2014). Imagen perteneciente al libro *The Photobook: A History*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.phaidon.com/store/photography/the-photobook-a-history-volume-2-9780714844336/>

A pesar de extensos e intensos ensayos, escritos y trabajos sobre la incesante cuestión de ¿qué es el fotolibro? considerar introducir una definición a un objeto tan amplio y cuyas funciones son tan variadas es en en parte , erróneo, aunque sí puede extenderse una descripción sobre este. La definición exacta sobre la realidad y sentido de uso material de un fotolibro no existe, o al menos, aún no se ha conformado como tal. La función, o funciones que desencadena abrir, visualizar, entender y en un segundo plano, interiorizar un objeto de tal calibre más que filtrar el uso y sentido de este lo amplían, lo confunden y obligan a que se pierda la línea definitoria sobre la propia descripción y sentido del mismo.

2.1.2 Historia y desarrollo del fotolibro

Aunque el auge del fotolibro se haya establecido recientemente, su origen se contextualiza cercano al nacimiento de la propia fotografía como mecanismo de reproducción y experimentación.

La primera eminencia fotográfica de la introducción de la imagen en un libro, o en general, un soporte, fue Anna Atkins (1799 - 1871) con *Fotografías de las algas británicas: Impresiones Cianotipos* (1843) y sus cianotipias. La cianotipia es un procedimiento fotográfico monocromo inventado en 1842 por el astrónomo John Herseheld (1792 - 1871) que consiste en la realización del cianotipo basado en la sensibilidad de la luz de las sales de hierro la cual aportan a la copia el característico azul prusiano. Esta publicación exhibe la fusión entre la ciencia, el arte y la didáctica en tiempos avanzados en comparación a la difusión de la “fotografía tradicional” (calotipo) donde realmente se pone de empleo la tarea fotográfica como método de exhibición, enseñanza y aprendizaje.

Durante el siglo XIX, la fotografía fue uno de los medios más explorados debido a la novedad que esto suponía, apoyado además por los nuevos procesos de grabado fotográfico de la época: el daguerrotipo y el calotipo.

En términos generales, la producción *artística* de esta primera era se centra en la experimentación, la reproducción y sobre todo, la mejora e investigación técnica mediante soluciones y escenas documentales destinadas pre-históricamente a la inserción de estas en un libro como manera de guardar su existencia memorística y colectiva.

Aproximadamente en el año 1830, el fotógrafo y antropólogo William Henry Fox Talbot (1800 - 1877) y el ilustrador y botánico William Jackson Hooker (1785 - 1865) colaboraron en la creación del primer fotolibro fotográfico e ilustrado (de manos de un fotógrafo) de la historia. *The Pencil of Nature* (1844) es una “producción editorial” que contiene 24 ilustraciones o impresiones hechas a mano y realizadas mediante el calotipo, que pretendían demostrar a manera de manifiesto las disposiciones y posibilidades técnicas y creativas que permitía dicha técnica.

Posteriormente, en el año 1839 se anunció oficialmente el daguerrotipo, invento de Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787 - 1851). El daguerrotipo consistía en la utilización de una placa de cobre plateado que se expone al vapor de yodo para que esta resulte fotosensible. Después, con vapores de mercurio, se generaban amalgamas de plata y mercurio que daban lugar a la imagen revelada. Realizando un balance entre las ventajas e inconvenientes de ambos métodos, cada uno presentaba dificultades que debían de mejorarse con el objetivo de llegar a una reproductibilidad más factible de la fotografía, sin embargo, el invento creado por Talbot resultó más eficaz dada la facilidad y acceso directo a la copia sobre el negativo original y sus posibles soluciones y modificaciones.



fig. 13

fig. 13 Fox Talbot, William Henry (nd) *The Pencil of Nature*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2018/photographs-n09836/lot.214.html>

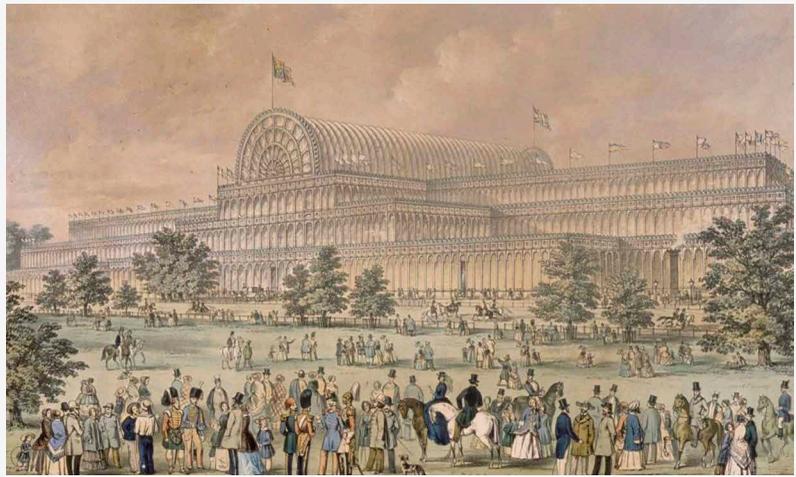


fig. 14

Un evento primordial para la historia de la fotografía fue La Gran Exposición de 1851 de Londres, concretamente en el Crystal Palace de Hyde Park. Su importancia radica en que fue la primera exposición fotográfica de la historia, reuniendo en su catálogo una serie de 155 calotipos impresos que componían la obra editorial a modo de fotolibro. La evidencia aquí presente expone claramente los avances técnicos franceses frente al contexto fotográfico inglés, por lo que esta se desarrollaría a ritmo mayor en Francia.

Prueba de ello se refuta de nuevo a mediados del siglo XIX. Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802 - 1872), un fotógrafo y comerciante de ropa interesado en los procesos químicos de la fotografía, realizó varias presentaciones a la Academia Francesa de las Ciencias, sitio en el que expuso algunas de las mejoras que había realizado partiendo del trabajo ya realizado de Talbot, el calotipo, entre ellas el descubrimiento y publicación de la copia en papel a la albúmina. Un año más tarde, decide abrir La Imprimerie Photographique en Lille, una pequeña imprenta donde se ofrecía la producción ilimitada de copias a positivo a partir de negativos de cristal y papel. Con el paso del tiempo, el negocio de Blanquart-Evrard se hizo un hueco en la industria, constituyendo un punto de referencia en la historia del fotolibro formando 3 publicaciones dedicadas a los libros de viaje arqueológico en Oriente Medio. Los volúmenes se titulan *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) de Maxime Du Camp (1822 - 1894), *Le Nil* (1853 - 1854) de John Beasley (1832 - 1856) y *Jerusalem* (1854) de Auguste Salzmann (1824 - 1872).

fig. 14 nd. (nd). Exposición de 1851, Crystal Palace de Hyde Park (Fotografía). Recuperado de <https://evemuseografia.com/2013/12/16/crystal-palace-1851/>

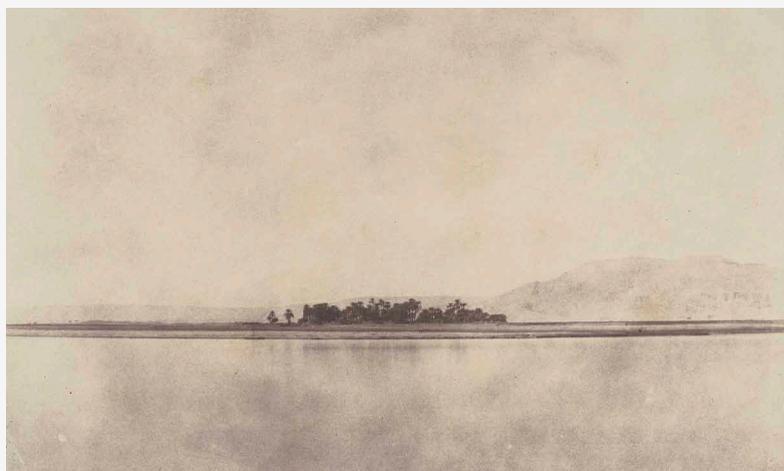


fig. 15

La popularidad que exaltaron estos libros reorientaron el interés del público hacia un mercado encaminado hacia productos instaurados bajo un carácter más exótico, arcano y extravagante. La estética exhibida en estos antiguos fotolibros demuestra la confusa y clara mezcla estética y funcional entre los registros documentales y artísticos. La reciente invención de la fotografía y en sí, el nuevo modo de percibir la imagen instantánea ocasionó como acto una reinención y una captación del mundo exterior, permitiendo al acceso al conocimiento de nuevos espacios y del mundo como lugar infinito que explorar; ahora gracias a la evidencia fotográfica se empieza a generar un registro de lo que vemos, por lo que todo resultado es a la vez artístico y documental pasado en tiempo presente, pretendiendo ser el instrumento de visualización del universo.

La proliferación de imágenes fue resultado de la pésima mejora técnica de los medios de reproducción de la época, los cuales ya estaban sujetos a la obsolescencia. El último cuarto del siglo XIX fue determinante para los intereses estéticos y comerciales de los fotógrafos, pues se decantaron por una perspectiva más profesional que ayudó a forzar los nexos entre los profesionales de la materia creando diversas asociaciones, exposiciones y revistas que otorgaron lugar al debate crítico de la imagen, forjando áreas de pensamiento estético, filosófico, social, técnico y comercial. El género con el que se empieza a experimentar fue el paisaje y la ruina, centrados en el espacio y el escenario natural, géneros que coincidían temporalmente con la conformación del movimiento impresionista.

fig. 15 Beasley, John (1853 - 1854) *The Nile in front of the Theban Hills*. Imagen perteneciente al fotolibro *Le Nil* (Fotografía). Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283148>



fig. 16

Del mismo modo que la producción matérica había aumentado, los fotolibros de la época vivieron un pequeño cambio: estos giraban en torno al *aura documental*, aunque se vió modificado hacia una vertiente más romántica en algunos países (sobre todo los americanos) y que aún sigue vigente las producciones editoriales actuales.

Recapitulando en el tiempo y, semejante a las primeras experiencias con los medios fotográficos, encontramos una pequeña raíz de ese contenido romántico, más concretamente pictorialista, en la pintura de la primera mitad del siglo XX. La disputa entre la pintura y la fotografía siempre ha estado presente, y es en este momento donde la imagen es el principal objeto de debate: debido a la actual iconografía y realidad que buscaba expresar la pintura como forma artística, ya acostumbrada a configurarse como el *arte mayor* más apreciado en la sociedad de aquellos tiempos y sobre todo, como servidor de la burguesía y elemento e icono de rango social. La amenaza imponente que establece la fotografía como *arte menor* y claro representante de la *verdadera realidad*, llega a poner las cartas sobre la mesa, reemplazando la faceta real de la pintura por la veracidad analógica de la imagen fotográfica. La pintura empieza a escapar hacia otras derivaciones, entre ellas: la búsqueda de nuevos géneros y temas exteriores a el tratamiento de la realidad, lo cual acabaría con el surgimiento de nuevos estilos pictóricos y contemporáneos como el Impresionismo; y la utilización de los procesos fotográficos como parte del proceso de trabajo pictórico, es decir, ya asumida la mejora potencial que permitiría la imagen fotográfica, el pintor se sirve de ella para mejorar sus obras. Los futuros impresionistas también se ayudarán de la técnica fotográfica para moldear la pintura de su trabajo. Con la llegada del nuevo siglo, el pictorialismo se había institucionalizado y pretendía abarcar la modernidad sometiendo esta a la confección de la realidad visual.

fig. 16 nd. (nd). Fotografía pictorialista (Fotografía). Recuperado de <https://historiadela fotografia.wordpress.com/2012/10/22/el-pictorialismo-un-movimiento-artistico/>

A finales del siglo XIX, George Eastman (1854 - 1932), inventor del rollo de la película, funda Eastman Kodak Company. La repercusión a nivel técnico que ofrecía la cámara Kodak 100 Vista permitió la democratización de uso, facilidad y accesibilidad de la imagen fotográfica en el mundo contemporáneo, iniciándose una nueva época que resultaría en una futura explosión de imágenes y cultura visual. El legado que ofrece el rollo de película permitirá el desarrollo posterior de otras cámaras fotográficas como la Leica (1925) de Oskar Barnack (1879 - 1936) que fue determinante para el movimiento fotoaficionado y fotoperiodista, la aparición de nuevas corrientes fotográficas y sobre todo la mejora técnica, entre ellas la sustitución del polvo de magnesio por el flash y la incorporación de las películas fotográficas Agfacolor y el paso y creación de la cámara analógica a la cámara digital a finales del siglo XX.

La llegada del siglo XX es en sí revolucionaria. La fotografía no para de transformarse tanto en el ámbito técnico como en su sentido estético y expresivo. Los enfrentamientos críticos sobre la imagen y el carácter natural y mutable no hacen más que estallar alterando constantemente el concepto y la descripción de su concepto. Formar parte del arte significaba seguir una serie de patrones, de modo que la fotografía interiorizó parte del espectro vanguardista y fue mudando su naturaleza. Los resultados, tanto en forma de imagen individual como en fotolibro se adaptan de una manera u otra fuertemente al contexto sociopolítico del país de procedencia (muy marcado en Estados Unidos, Alemania y Rusia), evidencia que se demostró con la llegada de la II Guerra Mundial y sus consecuencias a escala global, donde el movimiento editorial se definió con más eficacia.



fig. 17

fig. 17 Capa, Robert (1936). *Muerte de un miliciano*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/05/11/leica-la-camara-que-reinvento-la-fotografia/>

Los efectos colaterales de ambas Guerras Mundiales, en especial la última, dejaron rastro en todas sus manifestaciones posibles: social, política, cultural, económica, ambiental, etc. Los medios de comunicación se habían desarrollado tanto que promulgaron estos desastres a nivel internacional; de un momento a otro todos los artistas reflejaron en su virtud artística la situación de la época. Por otra parte, la integración profunda de la máquina en los hábitos cotidianos del ser humano permite el avance de los mecanismos técnicos ligados a la fotografía y el entorno editorial.

El libro y la fotografía fueron dos campos muy experimentales de mano de la contemporaneidad de las corrientes y deformaciones artísticas. El libro aparte de servir como vehículo de información teórico de aprendizaje y enseñanza, mutaba su carácter como herramienta de publicación de los artistas. En cambio, la fotografía se adaptaba a las exigencias de las corrientes del momento, entre ellas el Surrealismo, el Cubismo y el Futurismo. Si es cierto que, a escala global, la década de los años 20 la tirada de fotolibros era muy corta debido a la manualidad de los procesos de creación y, más importante, no se produciría el boom hasta que se mecanizasen las fases del trabajo permitiendo una mayor producción más económica y rentable. La gente empezará a comprar fotolibros por cualquier posible motivo: para conocer países exóticos, por mero coleccionismo o para planear viajes, entre otros muchos.

En Rusia, el desarrollo de la fotografía y el libro van unidos de la mano. El Constructivismo (1914) ofreció la posibilidad de crear los primeros fotolibros que integraban imagen y texto, aspecto que fue esencial y revolucionario para la integración y formación del fotolibro actual. El rechazo de tal movimiento al “arte académico”, propio de la cultura burguesa, hizo replantear las necesidades del arte en el contexto ruso, originando un “arte para el pueblo”, cuya propuesta pasó a formalizarse mediante la construcción de un lenguaje visual basada en la potencia del diseño gráfico y la imagen de propaganda mediante la articulación de la fotografía, el color, la tipografía y el fotomontaje, además del entendimiento del libro como un bien común, es decir, la democratización del libro reproducido para las masas mediante procesos mecánicos hacia el pueblo, no como un elemento de disfrute del lujo burgués.



fig. 18

Posteriormente, en el año 1919, se edificará en Dessau la Bauhaus, la escuela de diseño alemana más determinante para la evolución de la materia. La Bauhaus, fundada bajo los ideales técnicos y filosóficos de William Morris (1834 - 1896) y el movimiento Arts & Crafts (finales del siglo XIX) se convirtió en la primera escuela pionera del diseño del siglo XX, constituyendo las bases del diseño actual. Dentro de ella, el diseño se materializaba en todas sus formas posibles: cerámica, vidriera, escultura, pintura y claramente, fotografía. El fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy junto a Walter Gropius (1883 - 1969), arquitecto, diseñador y uno de los directores de la escuela, crearon una serie de publicaciones acerca de la escuela y el carácter de la misma. Una de sus publicaciones más destacadas fue *Painting Photography Film* (1925), que se constituyó como el primer manifiesto de la fotografía modernista en el territorio europeo. A partir de este producto editorial, los fotógrafos europeos (en mayor rigor los alemanes) empezaron a experimentar con los conceptos de la visión y la realidad, extrayendo conocimientos de las áreas teóricas previas. Los fotolibros tipológicos se convertirían en la tendencia de la década; el interés por la documentación repetitiva e individual del espacio o elemento dentro de la categoría del objeto fotografiado empezaría a dar lugar a imágenes o proyectos del mismo carácter, como son *Hombres del siglo XX* (1920 - 1930) de August Sander (1876 - 1964) y *El Libro de los Pasajes* (1983) de Walter Benjamin (1892 - 1940).

fig. 18 Moholy Nagy, László. (1927) Páginas pertenecientes al fotolibro *Painting Photography Film*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.ivorypress.com/es/libreria/shop/laszla-moholy-nagy-painting-photography-film-bauhausbacher-8-2/>

Aunque ambos no sean fotolibros o contenedores de imágenes, se sirven de los métodos taxonómicos del hecho archivístico para categorizar y deducir mediante la separación y filtración del objeto cuál es la diferencia entre sus similares. La expansión de este tipo de obras hará florecer en el futuro producciones contemporáneas del mismo tipo. También salieron a la luz obras como *Die Welt ist schön* (1928) de Albert Renger-Patzsch (1897 - 1966), cuyo fotolibro fue considerado como uno de los libros de fotografía más icónicos de esta nueva objetividad y a su vez muy criticado por expertos como Thomas Mann, Ernst Toller, Bertolt Brecht y Walter Benjamin, coincidiendo todos bajo la noción de que en el libro se manifiesta claramente que cualquier elemento de la realidad podría ser fotografiado y *bello* si se realizaba con las técnicas de la fotografía moderna ocultando la objetividad social bajo una estetización idealizada.

Los fotolibros pacifistas pretendían concienciar al público sobre los horrores de la I Guerra Mundial. *KZ: Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern* fue un fotolibro distribuido en Alemania por parte de la Unidad de Información de Guerra Estadounidense al acabar la II Guerra Mundial, con el objetivo de enseñar a la población el genocidio prometido por los nazis ayudándose de imágenes que enmarcan figuras de sobrevivientes y cadáveres.

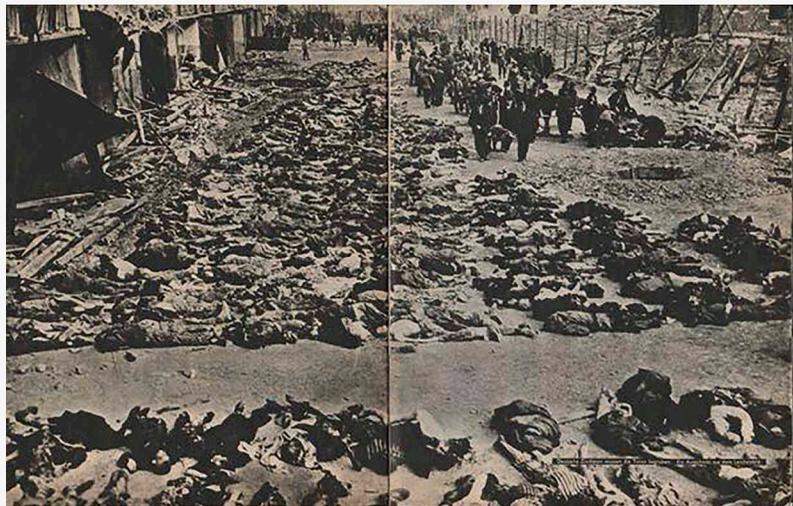


fig. 19 nd. (nd). Páginas interiores del fotolibro *KZ: Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern*. Recuperado de <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/KZ-Bildbericht-f%C3%BCnf-Konzentrationslagern-Amerikanischen-Kriegsinformationsamt/14630165342/bd>

fig. 19



fig. 20

Mientras tanto, en Norteamérica se consolidaba una fotografía más enfocada al espectro social. La fotografía documental empezaba a hacerse un hueco como género interno, además mantenía otros usos como método de enseñanza, de registro, de propaganda y de expresión artística. El Crack de 1929 de la bolsa de Nueva York inició la llegada de una nueva era dedicada a la fotografía documental, seccionada en dos: por un lado, encontramos una fotografía neo-pictorialista que luchaba contra la realidad de la imagen legitimando y alterando el lenguaje *natural* de la fotografía mediante la edición, el retoque y varias técnicas. Como exaltación ante esta posición, surge la *straight photography*, con el fin de esclarecer que la fotografía no es solo una técnica mecánica de reproducción, sino un medio mediante el cual se expone la realidad, respondiendo a la veracidad de aquello a lo que se captura. Durante el final del siglo XX surge una cuestión similar entre las vertientes del fotoperiodismo y la fotografía documental debido a los límites tan difusos y cercanos de tales áreas y su relación con los ámbitos sociales, culturales, políticos y comerciales. Las raíces de ambas vertientes tienen su unión en la obra y producción de los fotógrafos Walker Evans (1903 - 1975) y Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004) gracias a la expansión de su trabajo sociopolítico en el ámbito fotográfico.

fig. 20 Evans, Walker. Fotografía perteneciente a la época de la Gran Depresión de 1929. (Fotografía). Recuperado de <https://culturafotografica.es/walker-evans-crisis-economica-29/>

Dada la situación, las nuevas cámaras de 35 mm facilitaron sobremanera la práctica sobre el terreno de trabajo debido a la portabilidad y manejo que permitían. Ya no era necesario montar el equipo, ahora el fotógrafo podía captar a los sujetos con una mayor espontaneidad y naturalidad y acceder a un mayor número de espacios y áreas, acto que acabó dando lugar a una mayor producción sobre imágenes y proyectos relacionados con las escenas cotidianas del trabajo, la calle y los sitios urbanos, ya sea de noche o de día, permitiendo la captación del ocio.

La explosión de culturas de los años 60 no tardaría en remodelar todo el escenario británico y, por consiguiente, el internacional. Tanto las fotografías como los libros de esta nueva era adquirieron un nuevo espíritu más pop debido a dos sucesos: el primero comprende la presentación de la obra *Perspective of Nudes* (1961) de Bill Brandt (1904 - 1983), cuyo éxito impulsó fuertemente la fotografía; el segundo fue la vigencia permanente del movimiento pop, la cual reinventó las bases ideológicas de la sociedad. El escenario casi post-moderno permitió alcanzar la fama a diversos jóvenes que en poco tiempo lograron sobrepasar a los expertos de la era mediante publicaciones de fotolibros y su difusión gracias a un público interesado en el arte. La expresión de esta nueva generación de artistas se traspasó también al formato editorial, donde arrasaron las publicaciones de *Playboy* y *Penthouse*, principalmente de carácter erótico y experimental, como exhibe *Corps Mémorable* (1957) de Lucien Clergue (1934 - 2014).

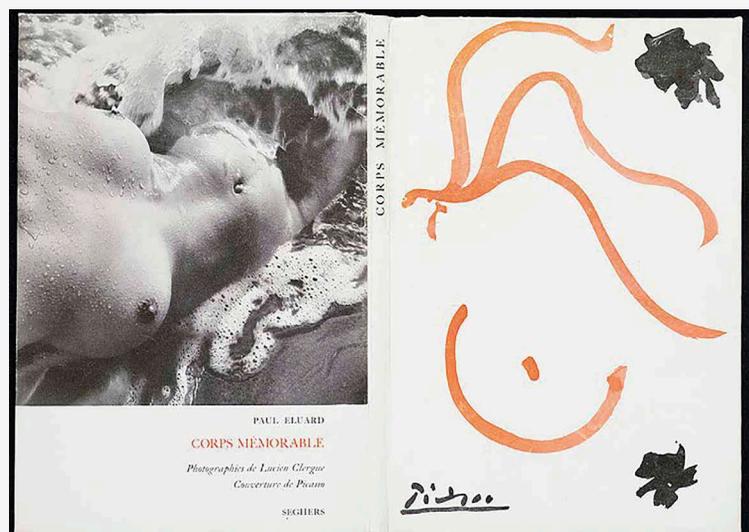


fig. 21 nd. (nd). Páginas interiores del fotolibro *Corps Memorable* Recuperado de https://twitter.com/hipst_eria/status/892067147853246464

fig. 21

En los años 70, el apoyo institucional estadounidense hacia el mercado de la fotografía fue inmenso, por lo que la actividad artística proliferó, al igual que los resultados obtenidos, cuya calidad no hacía más que aumentar. Las figuras que permitieron este futuro auge del fotodocumentalismo fueron dos fotolibros y dos autores: Robert Frank (1924 - 2019) con *The Americans* (1958) y William Klein (1928) con *New York* (1954 - 1995) marcando la naturalidad de la escena y la contextualización del suceso.



fig. 22

En Japón, la fotografía social también estaba marcando una época. El movimiento Provoke, originado por el escenario social y económico de la postguerra (bombardeo de Hiroshima e imperialismo americano), marcó un desarrollo fundamental del fotolibro japonés y además, de la propia fotografía, ocasionando el nacimiento de un nuevo lenguaje contemporáneo renovado bajo los dogmas de la cultura capitalista del consumo y el efecto de la realidad histórica sobre la realidad subjetiva mediante el documento natural y personal, como medio de expresión del fotógrafo. El material que se produjo durante estos años fue inmensurable y además, supuso un *inicio* para el fotolibro actual. El título de los libros no era otro que *Provoke*: dividido en 3 volúmenes que comprenden una recolección sobre esa *realidad* documental, individual y colectiva que se formaba con el paso del tiempo. Un precedente de esto lo vemos en la obra *Hiroshima* (1958) de Ken Domon (1909 - 1990), cuyo contenido manifiesta mediante la imagen la historia de Hiroshima y el efecto de miedo y horror sobre la población. Un año después se republicaron las fotos intercalando la obra de Hiroshima con el bombardeo de Nagasaki, generando de nuevo una historia secuencial sobre el archivo documental fotográfico, recomponiendo la realidad sobre otra ya sufrida.

fig. 22 Domon, Ken. (nd). (Fotografía). Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2018/10/06/ken-domon-galeria/>

La *americanización* de Japón supone el constante cuestionamiento de la población hacia sus valores y su realidad. El colectivo VIVO prestó su cuerpo al mundo para hacer reflexionar y provocar al espectador hacia cuestiones tan llamativas como ¿dónde encajamos en este nuevo Japón? El inventario japonés que prometían las imágenes tomadas por los fotógrafos de Provoke mostraban la cruda realidad japonesa traducida a ediciones editoriales llena de detalles que conforman la realidad de los fotolibros actuales. La transferencia de este tipo de imágenes y la nueva perspectiva que aportaron a la experimentación y la estética de la imagen fue muy fuerte debido al bagaje de curiosidad y explotación contenida sobre los recursos visuales (puntos de captura, tratamiento de la imagen fotográfica, etc).



fig. 23

Autores como Daido Moriyama (1938) y Takuma Nakahira (1938 - 2015) ofrecieron al colectivo japonés obras de calidad como *Bye Bye Photography* (1972) y *For a Language to Come* (1970). Takanashi comenta: “Hoy, cuando las palabras parecen haber perdido todo sustento y estar suspendidas en el aire, el ojo del fotógrafo captura fragmentos de realidad que no pueden ser expresados con el lenguaje como lo conocemos. El fotógrafo puede ofrecer imágenes como documentos paralelos al idioma y la ideología. Por eso, temerario cual pudiera sonar, el subtítulo de Provoke es «documentos provocativos para la reflexión». La producción Provoke fue bien acogida por el público, de hecho impactaron por su peculiar manera de interpretar los hechos, sin embargo, llegó a su fin por la escasez económica y el enfrentamiento de diversas ideologías no compartidas

fig. 23 Moriyama, Daido (1972). Páginas interiores del fotolibro *Bye Bye Photography*. Recuperado de <https://americansuburbx.com/2013/05/daido-moriyama-bye-bye-photography-1972-2.html>

entre los integrantes del grupo. A partir de este pequeño y violento encuentro, los seguidores de la fotografía japonesa continuaron probando con el medio, la imagen y el vasto lenguaje post-moderno.



fig. 24

Destacaron figuras como Nobuyoshi Araki (1940), Hiroshi Sugimoto (1948) y Masahisa Fukase (1932 - 2014), este último produjo *Ravens* (1986), habla sobre la aparición del cuervo en la vida humana, tanto a lo referido como concepto y forma animal como a sus términos derivados y posibles expresiones psicológicas; es además un ejemplo de la importancia de la obra japonesa como exponente de la idea secuenciada del fotolibro, aspecto que se demuestra con la gran tirada y reediciones que se realizan no solo sobre este trabajo sino con otros cientos que marcan un antes y después en la historia de la imagen fotográfica a nivel expositivo, estético e ideológico.



fig. 25

fig. 24 Fukase, Masahisa (1986). Fotografía perteneciente al fotolibro *Ravens*. Recuperado de <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/ravens-de-masahisa-fukase-la-obsesion-y-la-oscuridad-del-vagabundo-en-la-tiniebla/>

fig. 25 Fukase, Masahisa (nd). (Fotografía). Recuperado de <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/ravens-de-masahisa-fukase-la-obsesion-y-la-oscuridad-del-vagabundo-en-la-tiniebla/>

Durante la década de los años 70 y tras una larga lucha frente al arte, la fotografía logra alcanzar la institucionalización en el territorio americano. Llegados a tal punto, espacios museísticos como el MoMA de Nueva York, entre otros, empezaron a realizar diversas exposiciones y colecciones contando con la fotografía, sumado al inicio del negocio de la subasta, compra y venta de estos productos. Fotógrafos de renombre como Dorothea Lange, Minor White y Ansel Adams empezaron a vivir de su obra al igual que pintores y escultores; la fotografía se había establecido como un *arte mayor*. La editorial Aperture, fundada por algunos fotógrafos americanos ya comentados y otros miembros como Nancy Newhall y Barbara Morgan en 1952, fue la máxima exponente del fotolibro en América durante la década. Junto a ella, sale a la luz también la editorial Ralph Gibson's Lustrum Press en 1969. La actividad de ambas compañías dió nacimiento a trabajos como *Uncommon Places* (1982) de Stephen Shore (1947) y *Tulsa* (1971) de Larry Clark (1943).



fig. 26 Clark, Larry (1971). Fotografía perteneciente al fotolibro *Tulsa*. (Fotografía). Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2012/09/05/galeria-larry-clark/>

fig. 26

Estados Unidos se convirtió en el centro cultural internacional del área fotográfica. Se había producido un boom que, con el paso del tiempo, se trasladó posteriormente a los países europeos. La práctica y el interés por la experimentación se hizo latente en el sector desarrollando tanto hombres como mujeres un sentido estético acerca de su fotografía y creando proyectos de diferentes caracteres que añadían diversidad al medio: la reconstrucción y descubrimiento de la identidad del yo interior a partir de la práctica con el cuerpo; las orientaciones sexuales y los procesos psicológicos constituían nuevas maneras de entender la realidad del espacio - tiempo americano. Al igual que se estructuraba el mundo y la visión consciente, algunos fotógrafos jugaban con las posibles vías de la realidad mediante el documental, el archivo y el espacio, concretamente el paisaje. La exposición *New Topographics: Photographs of Man Altered Landscapes* (1975) supone la presentación de los trabajos de artistas como Robert Adams (1937), Joe Deal (1947 - 2010) y John Schott (1942 - 2018) desde una perspectiva objetiva, social, moral y cultural del tratamiento del género paisajístico, cuya visión acabaría literalmente viajando a Europa donde otros se encargaron de divulgar el mensaje de los contemporáneos de la fotografía americana, dejando poco a poco de lado las corrientes pop y expresionistas del arte y esperando mientras tanto a la entrada del post-modernismo en el escenario.



fig. 27

fig. 27 Deal, Joe (1983). Fotografía perteneciente al fotolibro *Tulsa*. Watering Phillips Ranch. (Fotografía). Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/joe-deal-watering-phillips-ranch-california>

El postmodernismo no supone un movimiento tan esquematizado como el resto de tendencias artísticas; se conforma mejor como un pensamiento instaurado en la razón de la persona. Bajo las reglas de la fotografía las ideas de la creatividad y la originalidad desaparecen dejando un espacio en blanco donde la reproducción, la repetición, la cultura de lo *consumido* y el apropiacionismo, ponen en desafío la aparición de las nuevas formas contemporáneas desde la cual contemplar la imagen. Ya no se trata solo sobre la fotografía (imagen) sino de las preguntas y respuestas que ocasiona su surgimiento. Ejemplo de ello lo demuestra Sherrie Levine (1947) fotografiando durante parte de su obra la obra de otros fotógrafos (Walker Evans y Edward Weston) desafiando el concepto de la autoría de la imagen y la reproductibilidad de las mismas. Otro icono mediático fue Cindy Sherman (1956), cuya absorción de ideas e iconografía provenía del mundo de la comunicación, la cinematografía y del entorno cotidiano; confeccionaba sus fotografías como escenas de una película. La adecuación de la fotografía a las escenas cercanas y sociales acabó confirmando forma a un estilo más cotidiano y espontáneo reforzado por la mejora de las películas a color, las cuales agregan un valor estético de instantaneidad. directa a las fotografías. Cabe destacar las tomas de Nan Goldin (1953) y su fotolibro *The Ballad of Sexual Dependency* (1986).

El fotolibro había sido el ente de unión de diversas personas, sociedades y culturas frente a un mundo cambiante que rompía su reflejo continuamente: el espacio y las oportunidades que brindó el libro como medio de difusión permitió a otros fotógrafos compartir e intercambiar ideas y proyectos que instauraron las bases del paradigma contemporáneo.

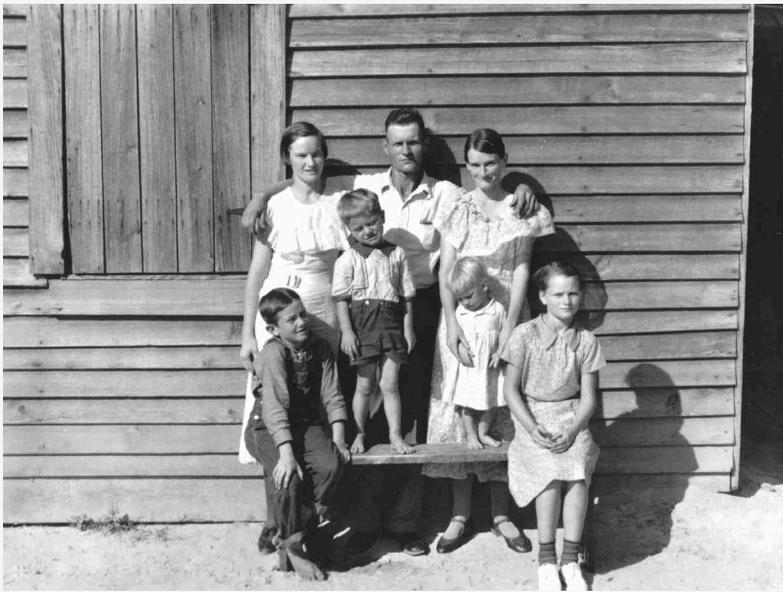


fig. 28



fig. 29



fig. 30

fig. 28 Levine, Sherrie (1981). *After Walker Evans*. (Fotografía). Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/after-walker-evans>.

fig. 29 Sherman, Cindy (1980). *Rear Screen Projections*. (Fotografía). Recuperado de <https://cultura fotografica.es/101-caras-cindy-sherman/>.

fig. 30 Goldin, Nan (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.cartier-bressonnoesunreloj.com/the-ballad-of-sexual-dependency-nan-goldin-habla-del-libro-que-la-dio-a-conocer/>

2.1.2.1 Digitalización en el siglo XXI

A inicios del siglo XXI, ya se habían construido las primeras cámaras y videocámaras digitales, lo cual modificó completamente el panorama fotográfico en todos sus sentidos posibles. El acceso y democratización a la batería exigía un menor gasto en las pilas utilizadas para las cámaras analógicas (en algunos casos), además del surgimiento de la tarjeta de memoria y los programas de edición digitales que junto a la masificación del ordenador elevó la fotografía a otro nivel. Esto permitió la posibilidad de alterar la imagen de diversas maneras, surgiendo por consecuencia nuevos estilos y artistas en base de estas novedades técnicas, sin embargo, eso no conlleva la desaparición de las normas y convicciones desarrolladas por los artistas postmodernistas contemporáneos, todo lo contrario, sus ideas fueron llevadas más allá de las bases que se proponían como inicio.

Los paisajes de Andreas Gursky (1955) presentan una dicotomía entre la novedad del paisaje tecnológico y la antigüedad del paisaje tradicional cuyas condiciones se invierten al ser expuestos a la edición y manipulación digital. Las técnicas y programas han facilitado la apertura de una puerta para poder conformar realidades y mundos que antes no eran posibles y mucho menos imaginables.

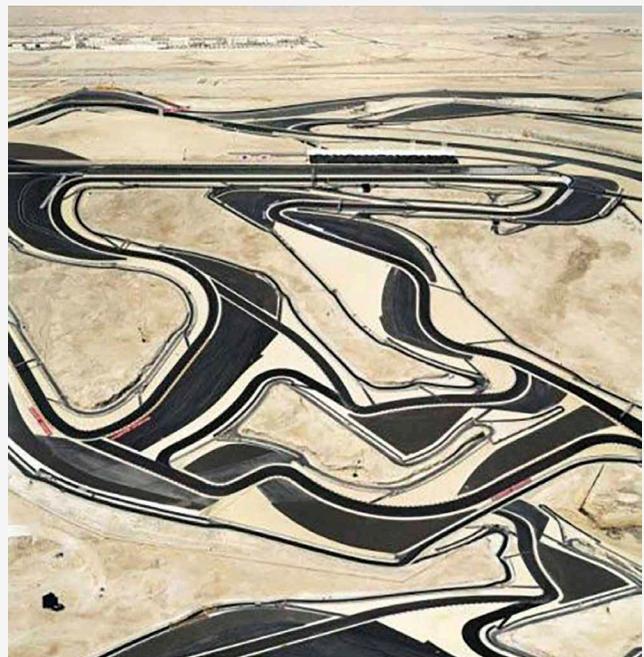


fig. 31 Gursky, Andreas. (Fotografía)
 Recuperado de <https://www.mistos.es/andreas-gursky-de-fotos-caras-y-masas/>

fig. 31

Contrariamente a la forma de su fotografía, Wolfgang Tillmans (1968) recurre a los procesos tecnológicos y analógicos en varias ocasiones para interponer efectos como la doble exposición e incluso a la fotocopia como medio contemporáneo de reproducción, crítica y reflexión hacia la imagen fotográfica. El uno y el otro trabajan además temáticas diferentes: el primero se arrima más hacia la fotografía como medio cambiante hacia la imagen y la sociedad mientras que el segundo orbita alrededor de los conceptos básicos de la fotografía, realizando en muchas ocasiones obras de temática social enlazadas a la homosexualidad.

A este escenario hay que sumarle la aparición repentina de las redes sociales e Internet en general como nueva herramienta de divulgación del trabajo fotográfico y la intercomunicación que ofrece el contacto “directo” con la obra. Dentro de este contexto, el libro como formato de expresión fotográfica evoluciona en lo referente a su construcción interior y se actualiza siendo aún más preciso en su misión. Nos encontramos ante un escenario en el que la imagen, no solo fotográfica, se halla impregnada de miles de adjetivos tan mutables como variados y cuyo entendimiento es al igual que su evolución, incierta. La magnificación de los massmedia, sobre todo de la cinematografía, el documental, el vídeo y la televisión permiten recibir nuevas localizaciones desde donde percibir la fotografía y el fotolibro. Sin embargo, posiblemente el mayor choque para la realidad fotográfica y la actualmente verdadera democratización de la imagen fue la invención del teléfono móvil o el smartphone, suponiendo la continua repetición y consumición de la fotografía “instantánea” como el archivo documental portable de nuestro día a día sobre el que nosotros, los usuarios, somos los creadores de la imagen de la actualidad. La libertad vigente sobre esta enorme red tecnológica no parará de alterar tanto su transformación física al soporte como renovaciones posibles y futuras en cuanto a las cuestiones respectivas a la imagen fotográfica contemporánea.

2.1.3 Regulación editorial del fotolibro

2.1.3.1 Mercado del arte

El término *mercado del arte* es un concepto económico y artístico que hace referencia al colectivo o conjunto de instituciones que se dedican a la explotación comercial del arte y que, como integrantes y en ocasiones, creadores y moldeadores del mercado, fijan unos precios a los productos artísticos ligados al juego de la oferta y la demanda.

En el área de la fotografía el mercado del arte tiene su origen en la institucionalización de la fotografía, y después, con su exhibición en las exposiciones de carácter artístico. En este caso, la especulación con el fotolibro es un claro ejemplo del coleccionismo y de su importancia dentro del movimiento editorial contemporáneo. Como se mencionó anteriormente, no existe una historia específica para hablar de una “historia del fotolibro”, sino que se trata de nexos históricos que, al unirse, explican mediante fragmentos su construcción hasta ahora, pues debido a su reciente existencia sigue siendo un objeto de investigación. Este mismo desconocimiento acerca de su desarrollo es un factor muy esencial para entender en términos económicos su trasfondo como pieza de arte. La serie *The Photobook: A History* de Martin Parr y Gerry Badger es una publicación que indirectamente academiza y teoriza el relato del fotolibro sujeto a un punto de vista personal y determinado por los gustos de los autores. Se establece, por lo tanto, una estructura jerárquica que nivela subjetivamente diferentes publicaciones, generando una especie de afán tipológico sobre el objeto del libro que, a ojos del público solamente eleva ciertas categorías al movimiento coleccionista. Por ello, esto es una acción condicionante para entender qué es el fotolibro, pues mediante dicha agrupación individual y genérica se fijan límites acerca del carácter de este. Además, se crea un espacio de especulación económica pues se juegan con las normas acerca del condicionante de qué es un fotolibro y mediante la duda se apropian de diferentes conceptos de dicho objeto para llevarlos a otras publicaciones similares mezclando diversos géneros bajo una misma categoría y aumentando el valor del fotolibro en el mercado, así como su presencia.

Se trata de un término que mantiene un trasfondo cultural, político y social a lo largo de la historia, y cuyo contenido como significativo ha ido cambiando y mutando en referencias a las épocas, dificultando la tarea de entender su definición como objeto.

Sus intentos de clasificación en parte son nulos puesto que actualmente se está descifrando el contenido visual gráfico y narrativo del fotolibro como objeto del relato. se nutre de diferentes áreas para darse forma como elemento y es debido a esto que su precio y valor en el mercado se ha inflado, tratándose comúnmente como una pieza de colección o pieza de arte contemporáneo. Ejemplo de esto es *Un Paese* (1955) de Paul Strand (1890 - 1976) cuyo precio inicial era de 7,50€ y ahora se vende entre 600€ y 3500€. La figura del autor ligado a la escasez del producto ayuda a subir los precios generando un mercado que es difícil de controlar y sobre todo, dirigido por el coleccionismo.



fig. 32

La compra del fotolibro por parte de organizaciones sociales, artísticas y usualmente públicas permitieron apoyar a los artistas emergentes mediante el libro, al igual que sucedió en el siglo XX. La reconsideración hacia la reproducción de los ya conocidos volúmenes y en general, la distribución del fotolibro de manera pública y accesible permite de una nueva generación de futuros fotógrafos, al igual que la difusión de la propia imagen como elemento informativo de la realidad.

fig. 32 Strand, Paul (nd). Fotografía perteneciente al fotolibro *Un Paese*. (Fotografía). Recuperado de <https://elblogdelacamararaja.wordpress.com/2012/11/28/una-de-clasicos-la-familia-de-un-paese-de-paul-strand/>

2.1.3.2 Fotolibro español en los siglos XX - XXI

Durante el siglo XIX español, se fue implantando la modernidad que se vivía en otros países europeos. El recibimiento que tuvo la fotografía en territorio español fue raramente aceptado. La profesionalización y crecimiento de la materia estuvo controlada por expertos extranjeros. Tras la expansión de los estudios fotográficos durante las dos primeras décadas del siglo XX se produjo una eclosión de las revistas especializadas y, como consecuencia de estas, el amateurismo. Empezaron a aparecer publicaciones ilustradas con fotografías como *La Saeta*, *La Hoja de Parra* y *Las mujeres en la intimidad*. Se situaba como el mecanismo perfecto para acercarse al avance tecnológico de otras regiones y método de registro documental.

Las series coleccionables de fotografías y las postales fueron una apuesta muy atractiva para seducir al público; *Portfolio Fotográfico* o *España Artística* fueron las más populares, ofreciendo ciertas características relativas al coleccionismo y otorgando estatus social y cultural. Sin embargo, las publicaciones próximas y presentes durante la Guerra Civil jugaron un papel muy importante ya que fueron empleadas para fines políticos y de propaganda como espejo del estallido. Algunas exposiciones relativas a la guerra fueron *Fotografía pública. Photography in Print* (1919 - 1939) comisariada por Horacio Fernández y *Revistas y movimiento obrero* (1926 - 1939), bajo el mando de Jorge Ribalta. A partir de la década de los 50 las revistas vuelven a demostrar una influencia capital sobre el desarrollo de la fotografía española. Los títulos y números que ven a luz son bastantes: *Sombras* (1944 - 1954), *Afal* (1956 - 1962) de la *Agrupación Fotográfica Almeriense*, *Arte Fotográfico* (1952) e *Imagen y Sonido* (1963 - 1980).

El lance de las editoriales hacia el área de la fotografía se hizo presente: la colección *Palabra e Imagen* (1961 - 1966) de Lumen y los libros de fotografía *Los Sanfermines* (1960) de Ramón Masats o “Barcelona Blanc i Negre” (1962) de Xabier Miserachs. En la década de 1970 se renueva la práctica en todos los contextos del país. Concretamente, en el año 1971 y tras la previa exposición de la revista *Nueva Lente*, provocando la continuada publicación de nuevas revistas como *Flash-Foto* (1974), *Photovision* (1981), *Foto Profesional* (1983), *La Fotografía* (1986) y *FV* (1898). Entre 1990 y 2000 se crean también *Revista de la Historia de la Fotografía Española* (1990), *Archivos de Fotografía* (1995), *Papel Alpha - Cuadernos de Fotografía* (1996) y *El Matador* (1995). Ya en el siglo XXI aparecen *Exit* (2000) dirigida por Rosa Olivares, *Rojo* (2001) de David Quiles Guilló o *C Photo Magazine* de Elena Ochoa.

Lo relevante sobre el territorio español y la producción editorial fotográfica se centra en la continuidad temática, es decir, al impulso documentalista de una sociedad en desaparición. La permanencia de la mezcla de tradición y modernidad se puede enmarcar en trabajos como *España, fiestas y ritos* (1992) de García Rodero, *Vanitas* (1998) de Cristóbal Hara, *Bikers* (1993) de Alberto García-Alix que propician e impulsan el nacimiento de editoriales como Actar, Tf, Mestizo o La Fábrica.



fig. 33

fig. 33 García - Alix, Alberto (1993). Fotografía perteneciente al fotolibro *Bikers*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/630152172842771823/>

La situación actual del fotolibro en España exhibe una tremenda fortaleza que no se queda atrás en comparación a la producción de otros países. La exposición *Libros que son fotos, fotos que son libros* (2013) del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía describe claramente en su hoja de presentación el panorama inicial sobre la configuración del género y es que la evolución del fotolibro es tan pocos años ha sido increíble. La aparición de exposiciones dedicadas exclusivamente al fotolibro, como *Fotolibros. Aquí y ahora* (2014) en la Fundación Foto Colectania de Barcelona o *Nueva York en Fotolibros* (2017) en el Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao, *Fenómeno Fotolibro* (2017) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y *Fotos & libros. España 1905 - 1977* (2014 - 2015) en el Museo Reina Sofía de Madrid dirigen la importancia hacia la recuperación del fotolibro como arma de transmisión de la imagen fotográfica actual.

El fotolibro puede considerarse como una *obra de arte*, pero esto no significa su traducción literal como pieza de exposición. El formato del fotolibro no está hecho para ser objeto de exposición en un museo. La consulta del fotolibro como medio de diálogo y conservación hacia el receptor no puede estar separada por una vitrina de cristal o por la vigilancia de un guardia de seguridad, es decir, el fotolibro debe de ser *materialmente* accesible.



fig. 34

fig. 34 nd (2017). Fotografía de la Exposición *Fenómeno Fotolibro*. Recuperado de <http://fotocolectania.org/es/exhibition/101/fenomeno-fotolibro>

Tal y como se realizan exposiciones, se abren clubes, se entregan premios y se deriva a eventos culturales como las ferias editoriales. Nombres como *Fiebre*, *Art Photo Bcn* y *Madrid PhotoBook Week* y *Arts Libris* que comprenden una vertiente más amplia y ligada al fotolibro y a la fotografía, mientras que otros como *Libros Mutantes*, *Fun Fan Fest*, *FLIA*, *Guillotina*, *Fun Fun Fun* y *Dios Me Libre* tiran más de la parte editorial experimental como el fanzine y se ayudan de la autopublicación.

Un dato interesante sobre la edición del año 2020 de *Libros Mutantes* es que, debido a la pandemia la feria se realizó de manera telemática, donde cada autor mostraba algunas publicaciones, imágenes y descripciones de su trabajo.

La revitalización del fotolibro es imprescindible sin mencionar a los *Cuadernos de la Kursala*. La propuesta que realizó Jesús Micó en 2007 a la Universidad de Cádiz fue esencial para la historia de este medio editorial: se quería poner en marcha una sala de exposiciones especializada en fotografía y, con el asesoramiento de Micó, las muestras que tienen lugar en la sala se complementan con un fotolibro desarrollado por la colaboración entre la institución y el autor, concibiendo forma a los proyectos exigidos. La idea aquí planteada surge del intento de los estudiantes de llevar su arte hacia niveles más altos, es decir, si quienes conformaban el núcleo no venían a visitar la sala ellos llevarían las producciones hacia estos. *The Afronauts* (2012) de Cristina de Middel (1975), es uno de los fotolibros más famosos de la era actual, elogiado por Martin Parr y receptor de varios premios, sale de esta pequeña sala.

Otros artistas españoles con fotolibros destacados son *Karma* (2013) de Oscar Monzón, *C.E.N.S.U.R.A.* (2011) de Julián Baróno y *Paloma al aire* (2011) de Ricardo Cases.

La variedad de formas en las que se ha traducido el producto fotolibro en el territorio español ha sido magnífica y revolucionaria, situándose en uno de los países con la mejor tirada de fotolibros del mundo. Hay mejores proyectos, más editoriales, más repercusión y más visibilidad.

2.1.3.3 Autopublicación

La autopublicación o edición de autor consiste en la publicación de un libro o cualquier otro producto por su autor sin la intervención de la figura del editor. El autor es en este caso, su propio jefe y por lo tanto es responsable de todas las decisiones y acciones que se tomen en torno al producto autopublicado. Puede haber agentes o mediadores que intervengan en el proceso de creación de la obra, sin embargo, el control lo tiene el autor. No solo se aplica al libro, sino a otros como e-books, panfletos o plataformas web. La publicación editorial se ha quedado, en cierta manera, atrasada. Aunque permite muchísimos medios de promoción y publicidad como las firmas de libros, las ferias y exposiciones y su venta física en tiendas, la era digital supone un cambio del paradigma editorial que ve obligada a traducir su trabajo a nuevos formatos digitales como el epub, el pdf o el ebook, entre otros, llegando incluso a la venta en línea mediante Amazon.

En el mundo del fotolibro, la autopublicación es un acto que siempre ha estado presente. El libro de artista y el punto de reflexión que provocó *Twenty-six Gasoline Stations* de Ed Ruscha junto a las creaciones editoriales postmodernistas de la década de los 70 potenció el traslado de esta corriente hacia la publicación fotográfica gracias al ahorro en costes de producción que suponía. No son pocas las editoriales independientes que han ido creándose a lo largo del tiempo, sobre todo en lo relativo a la actividad editorial *mainstream*. La situación era tal que, en 2010, Bruno Ceschel propuso el proyecto *Self Publish, Be Happy* con el fin de hacer llegar a la nueva generación de fotógrafos la posibilidad de editar sus propios fotolibros frente a un contexto editorial que era inestable y decadente y una cultura visual que no hacía más que avanzar. La posibilidad de decantarse por tiradas más cortas permite una amplia producción del mercado actual del fotolibro y a los gastos que esto supone. La rentabilidad de no orientarse por una larga tirada refuerza sin duda alguna las interrelaciones del fotolibro y su estancia en el comercio. Las facilidades que demuestran los medios de impresión actuales y la amplia variedad de posibilidades que expresa la acción de componer un fotolibro reta a las editoriales clásicas, las cuales pierden cierta parte de su público.

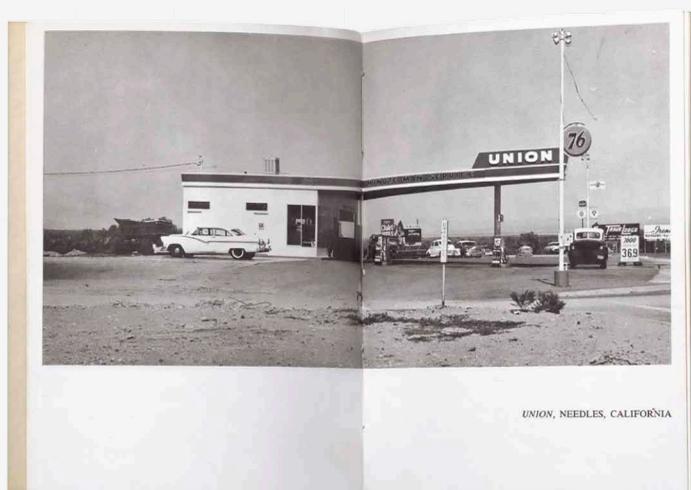


fig. 35

El paisaje industrial del fotolibro ha desencadenado también empresas que, favorecidas por los medios digitales de edición, producción y divulgación han visto oportunidad en la creación digital y online de los fotolibros. Blurb y Newspaper Club son plataformas de edición que se encargan de crear fotolibros que como usuario puedes modificar y colocar las imágenes, pedir una tirada, conocer el precio de la producción final, etc. La distribución del dinero en las diferentes etapas de autopublicación es una ventaja y un inconveniente debido a que no tienes un control tan estricto sobre la producción en comparación a una editorial, por lo que los problemas pueden ser variados. Hay editoriales, como Bookolia que mediante el crowdfunding ayudan a otros autores (cuyos proyectos interesen, claramente) a financiar sus trabajos en régimen de coedición, donde comparten gastos de edición.

La autoedición también ha tenido bastante que ver con las actividades formativas que han surgido durante los últimos años. Frente a la pausa generalizada de las enseñanzas oficiales y la lenta actualización de los planes de estudio públicos, los centros privados de fotografía se han encargado de cuidar este hueco. La ausencia del apoyo por parte de las instituciones previas impulsó la autopublicación. Esta nueva generación de fotógrafos ha alcanzado grandes reconocimientos con múltiples premios y apariciones en listas y publicaciones internacionales. Crear publicaciones y editoriales independientes demuestran lo anquilosado del modelo editorial tradicional; se ha abierto una rotura que ha facilitado un nuevo espacio en el que experimentar con libertad

fig. 35 nd (nd). Páginas interiores del libro de artista *Twenty Six Gasoline Stations*. Recuperado de <http://latamuda.com/gasoline-encuentros-torno-al-libro-artista>

absoluta creando una nueva identidad en consonancia con otros movimientos de la fotografía global, donde desmontar el esquema de construcción de un fotolibro permite una mayor articulación de las relaciones creadas entre el autor y el espectador / lector. Se pone además en valía la edición artesanal del trabajo y el resultado físico final mediante proyectos impecables de larga elaboración que se pagan por financiación propia. Sin embargo, hay que tener en cuenta el factor monetario del público, puesto que de nada sirve crear ediciones de lujo carísimas por una idea idolatrada del fotógrafo o editor si la gente luego no puede permitirse la compra del producto, que es uno de los principales problemas del mercado del fotolibro. No se plantean publicaciones nuevas para un público diversificado, y de este modo aumentar las ventas, si no que se restringe el contenido a unos espectadores concretos por la seguridad de mantener unas ganancias frente al miedo de renovar en el tipo de productos divulgados. Si la audiencia recibe el mismo tipo de contenido de manera continua, dejará de consumir el producto, por lo que es necesario reinventar el mercado del fotolibro y la imagen dentro de un contexto que permita al lector acceder al producto y a la misma vez, a los creadores sacar un partido de la publicación. Algunas editoriales independientes españolas son propuestas de ambiciosos proyectos que han resultado tomar forma de editorial, como Ca L'Isidret por Aleix Plademunt, Juan Diego Valera y Roger Guaus, Fuego Books de Gustavo y Ángela Alemán, Dalpine de José Manuel Suárez y Sonia Berger y Ediciones Anómalas de Montse Puig. Algunas de ellas cuentan incluso con una tienda online especializada tanto en libros autoeditados como en material complementario y merchandising de la propia editorial. Estas pequeñas compañías son también ayudadas por otras plataformas y editoriales de mayor fama que tratan temas que trabajan la misma línea, como la editorial RM.

A nivel internacional el catálogo de editoriales y productos, al igual que el fenómeno fotolibro y el fenómeno DIY se amplía, creando editoriales de todo tipo que, sin quererlo ni buscarlo conectan ídolos culturales de todos los puntos del mundo. Es por tanto que se sirve en bandeja la ampliación del libro como vehículo de expresión artística que traspasa fronteras relativas para conquistar espacios que hasta el momento había estado vendados.

2.1.3.4 Eventos: ferias y exposiciones

Con la aparición de la autopublicación y la autoedición, han surgido diversos eventos como ferias y exposiciones que agrupan a editoriales independientes y autores con el objetivo de fomentar el movimiento. Existen de todo tipo y su duración es indeterminada. Este tipo de eventos suele ser público y consiste en la exposición de puestos que exhiben sus productos con el objetivo de que alguien los compre. Además, se montan talleres, actividades y conferencias relativas al mundo editorial que suelen estar basadas en experiencias, discursos teóricos o charlas prácticas que de alguna manera u otra benefician a los asistentes. A escala global, ferias como *NY Art Book Fair*, *LA Art Book Fair*, *Photofairs Shanghai*, *Offprint*, *Madrid Art Book Fair* y *MISS READ: Berlin Art Book Festival* marcan a día de hoy espacios artísticos clave para el encuentro de los aficionados a este mundo.

No cabe duda de que este fenómeno sociocultural tiene una gran implicación con el auge del fotolibro y con el interés que desemboca sobre el público. Es un punto de encuentro que aparte de compartir y divulgar el trabajo fotográfico de un artista o artistas pone de relieve el trabajo realizado por los autores y editoriales independientes.



fig. 36

fig. 36 nd (2016). Fotografía del evento Photo Fairs Shanghai. Recuperado de <https://www.worldphoto.org/es/node/2871>

2.1.3.5 Diseño y edición

El diseño es considerado frecuentemente como uno de los principales componentes de los productos que nos rodean. Si miramos alrededor de nuestro entorno no encontramos ningún objeto que, por mínimo que sea, presente una cuestión de diseño en su apariencia, construcción o método de creación.

Constantemente se ha discutido las similitudes y diferencias entre el arte y el diseño, así como las posibles soluciones dadas de la fusión de ambos campos. Es indudable que se complementan entre ellos y que las ventajas de uno los ha aprovechado el otro recomponiendo así su sistema creativo. En el mundo del fotolibro sucede igual: aunque los límites del fotolibro sean diluidos la fisura entre arte y el diseño es clara, al igual que la importancia que ambos aportan a esta disciplina, por lo que su función como estructuradores del contenido es innegable.

La proliferación y adaptación de los programas de diseño gráfico a el acceso del público ha generado durante esta última década una idea inequívoca sobre la *sociedad creadora*, la cual se basa en la falsa creencia de que el diseño puede ejercerlo cualquier persona, independientemente de sus estudios o formación previa. Es importante concebir este pensamiento como algo peligroso: no todo el mundo puede trabajar herramientas de diseño y menos si no se conoce su correcto uso. El fotolibro a ojos anónimos no solo consiste en *colocar* imágenes, sino en procesos de trabajos mucho más amplios y laboriosos que requieren de un estudio y experiencia previos. Contar una historia mediante imágenes no es sencillo y en ello interviene el diseño. El pensamiento de diseño es necesario para la creación de un fotolibro. Desde el inicio de la fase de conceptualización del medio hasta la manera de promocionar el producto se forma mediante el diseño. El diseño no ofrece una solución, ofrece soluciones que derivan a través de la formalización de la idea y que está ligado a aquello intangible, lo transmisible. Hay miles de maneras para hacer florecer un fotolibro con métodos diferentes, por lo tanto no hay una sola forma de asumir el fotolibro.

El fotógrafo que quiera crear un fotolibro, debe de considerar la intervención de un diseñador durante la fase de desarrollo del mismo. Desde el punto de vista de un fotógrafo, el creador de las imágenes, no hay nadie mejor para estructurar el orden narrativo y visual del fotolibro, sin embargo, este papel debería de corresponder al diseñador, pensando en este desde una posición objetiva que no le liga a la experiencia transcurrida con la creación de la imagen, por lo que la realización del producto será más concisa y certera en aquellos aspectos relacionados a la cuestión que debe de tratar el fotolibro. Una de las maneras más destacables y de hecho, más importantes sobre la participación del diseñador dentro de un proyecto, es la forma que se obtiene como solución final. Un diseñador puede modelar mediante sus propuestas un proyecto y ofrecer un resultado completamente contrario al propuesto. No se trata simplemente de cuestiones técnicas, sino de respuestas realmente resolutorias y creativas que otorguen sentido y unidad al pedido; que sea un resultado que aporte conocimiento e interés. Una infracción muy grave en estas relaciones es la explotación laboral y las dinámicas de poder: el fotógrafo tiene la cámara y se considera como *creador*, por lo que el contenido interior y en general, la conceptualización del producto puede variar en cualquier momento si el diseñador lo permite. Por otra parte, el diseñador es el encargado de planificar el dispositivo sobre el que se encontrarán las imágenes. El fotógrafo puede o no estar de acuerdo, por lo que en ocasiones habrá que acomodarse a las decisiones de este y al presupuesto de manera obligada, sin embargo, el diseñador puede dar a luz a una solución que cumpla los estándares de una buena publicación a pesar de las dificultades del proceso.

La pregunta que debe hacerse el diseñador a sí mismo y hacia la lectura del público es *¿Cómo se pueden estas fotografías para contar una historia para proporcionar al espectador una experiencia muy específica?* La técnica del diseño sobre el fotolibro comprende diversos procesos físicos y materiales como la forma del soporte (formato, material utilizado, tipografía) pero sobre todo lingüísticos (espaciación de los márgenes y las imágenes, configuración de las secuencias, amplitud y contenido del texto) que suelen pasar más desapercibidos por su carácter más *espiritual* y emocional. No es tan fácil escribirlo y comentarlo como realizarlo.

Una decisión vital que suele pasar muy desapercibida es la determinación del público al que va dirigida la publicación, y por lo tanto, el fotógrafo. Sí, es necesario desarrollar un concepto en torno al trabajo gráfico y visual, pero de nada sirve este tipo de formalización si el proyecto no se adecua a las exigencias de su público, puesto que si no se originan más pérdidas que ganancias (por ejemplo al crear una edición de lujo para un público con límites económicos) Es necesario democratizar el resultado y ser consciente de los límites económicos de los todos los consumidores, ajustando los precios a sus posibilidades económicas para que se pueda sacar partido de esta situación.

El concepto del fotolibro es otra figura clave que recoge y reúne su significado como pieza artística. Directamente ligado al mecanismo de producción, funcionamiento y visualización de la obra, el concepto determina su propia traslación física y finalmente, la experiencia del espectador. Si la audiencia no recibe la temática del libro es que este no funciona como medio. Como mencionamos anteriormente, el contenido del libro no solo se basa en lo visible, sino en lo perceptible; en las obras *Epílogo* (2014) de Laia Abril (1986) y *Horizon* (2001 - 2014) de Sze Tsung Leong (1970) el traslado físico de la obra supone en ambos casos una ejecución completamente diferenciada debido al carácter de la temática y de su medio de realización, sobre todo en el segundo caso donde *Horizon* supone también una exposición con fotografías de mayor tamaño cuyo componente común es el horizonte como centro de secuencia y ritmo, conformando esto la línea dispositiva de lo que es la lectura de su fotolibro y de la exhibición de maneras opuestas tanto por el medio de muestra como por los factores que alteran su legibilidad y comprensión.



fig. 37 Abril, Laia (2014). Páginas interiores del fotolibro *Epílogo*. Recuperado de <https://www.laiaabril.com/project/the-epilogue/>

fig. 37



fig. 38



fig. 39

La vinculación actual del diseñador como creador de metarrelatos visuales no hace más que proliferar en un entorno que acepta a el diseño como base del mecanismo fotolibro y que asume un papel de narrador de historias ante el público. El metarrelato, metanarrativa o macrorrelato es una estructura de carácter totalizando que explica, organiza y expresa conocimientos y experiencias. *Meta* hace referencia a *más allá de la historia*, por lo que se trata de un relato que va más allá de la historia planteada de manera *literal*; según Lyotard (1979) en su libro *La condición postmoderna* (1979), los metarrelatos “*son asumidos como discursos totalizantes y multiabarcadores, en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico, religioso y social de forma absolutista, pretendiendo dar respuesta y solución a toda contingencia*”³. La literatura victoriana del siglo XIX introdujo un subgénero literario en el que el propio libro articula la trama central de la narrativa. El carácter y la movilidad de este generaba una metanarrativa que dota al libro como artefacto y vehículo narrativo al mismo tiempo que otorga personalidad y sustancia, no disminuyendo su carácter al término de objeto.

³ Lyotard, J.F. (1979). *La condición postmoderna*. Les Editions de Minuit.

fig. 38 Leong, Sze Tsung Nicolás (2006). Río Tejo. (Fotografía). Recuperado de <http://www.szetsungleong.com/hr03.htm>

fig. 39 Leong, Sze Tsung Nicolás (2002). Avebury III. (Fotografía). Recuperado de <http://www.szetsungleong.com/hr03.htm>

Conclusiones generales

Aunque la definición del fotolibro sea algo imprecisa, y en ocasiones se sintetice su carácter como *un libro de fotos*, definición que en parte no es errónea, si se puede decir del mismo que ha sido un producto editorial que ha revolucionado en grandes rasgos el sentido visual de la fotografía actual, así como el panorama artístico y en consecuencia, el contexto editorial. Fotografía y fotolibro son elementos conectados que se constituyen hoy en día como nexos del ámbito contemporáneo de la reproducción artística. El rápido acoplamiento que sufrió la fotografía hacia su traslado editorial permitió el acceso democratizado de la población hacia el documento fotográfico, entendido como una forma de registro visual de la realidad histórica más allá del carácter conceptual propio de la producción del fotolibro como objeto de conservación y elitismo artístico.

En la actualidad, el mercado del fotolibro se sitúa como uno de los más preciados y problemáticos; a pesar de la gran demanda y tiradas de fotolibros su venta no llega a ser satisfactoria. Entender al público como consumidor significa entender el beneficio; de nada sirve producir un fotolibro caro si el público no puede permitirse el coste del mismo, así mismo, es carente de sentido realizar un fotolibro si el mensaje fotográfico no llega al lector, ya sea por cuestiones de coste económico o por interrupciones discursivas gráficas y visuales.

Además, a lo largo de la historia la situación comunicativa del fotolibro se ha ido alterando en relación a la trayectoria de la fotografía, es por eso que la mutabilidad del fotolibro no permite una descripción certera acerca de su naturaleza. Evoluciona y cambia continuamente, no es fijo. Horacio Fernández comenta “*los libros se miran y se leen. Los fotolibros, además, poseen una particular característica definitoria: en ellos las imágenes son el texto, un texto que hay que leer. El sentido de la lectura se produce cada vez que se pasa de página, avivando así la llama de una narración que puede ser tan descriptiva o metafórica como cualquier otra que brinda sólo palabras*”⁴.

⁴ Fernández, H. (2016). *Nueva York en Fotolibros*. Editorial RM.

El definitiva, el fotolibro se ha enmarcado a lo largo de la historia como un dispositivo mutable en fin a sus necesidades de la época, como podemos apreciar en su fase más *pictorialista* en comparación a su carácter documental y político del siglo XX, donde se adapta a un entorno dominado por las guerras y continuos conflictos sociales y económicos. De la misma manera, su contenido interno se ha desarrollado y evolucionado, de hecho, sigue en ese proceso, por lo tanto, finalizar con una correcta acepción de *¿qué es?* sería confuso. Delimitar su concepto en plena investigación sería fijar puntos innecesarios.

2.2 IMAGEN COMO NARRACIÓN

2.2.1 Deriva de la imagen

2.2.1.1 Concepto e imagen

Los estudios acerca de la naturaleza y el carácter de la imagen como concepto contemporáneo y articulador de ideas, relatos o historias y, a su vez, como propio elemento individual, son recientes, por lo que concretar una definición exacta acerca de su singularidad es complejo. Sin embargo, existen una serie de descripciones cercanas y construidas por expertos de la imagen que pueden otorgarnos una idea sobre este término. El mundo de la imagen es un entorno formado mediante la apariencia, la semejanza, la experiencia y la dualidad de la realidad y el sueño. La imagen puede definirse brevemente como una representación de aquello que nuestros ojos son capaces de proyectar.

Según Ros Boisier, *“la primera imagen se intuye en la superficie difusa de los reflejos y en la opacidad cambiante de las sombras. Imagen óptica, por tanto, imagen directa de nosotros mismos y del mundo (...) Svyvato tardó al menos veinte minutos en darse cuenta de que el niño rubio que se le acercaba corriendo era él mismo frente a un espejo (...) Cuando nos identificamos como imagen, nuestro cuerpo aprende a ser imagen”*⁵. El concepto imagen es difuso, pero de entrada y a modo colectivo se entiende como una representación visual que obtenemos del mundo natural, es decir, de aquello instantáneo que somos capaces de percibir visualmente. No existe una descripción única para todo lo que conlleva *ser una imagen* y los resultados, interpretaciones y características que abarca.

En *Modos de ver* (1972), John Berger (1926 - 2017) amplía el percepto conforme a los ángulos de la imagen, fragmentando en cuatro sectores: las apariencias, la discontinuidad, la perdurabilidad y la percepción. Mediante ello, Berger conforma la imagen como *“(.) una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver”*⁶.

⁵ Boisier, R. (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Editorial Muga.

⁶ Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Editorial GG.

En *Introducción a la teoría de la imagen* (1990), Julio Villafañe identificó otra clasificación en función del ámbito y el soporte cultural que las contienen y configuran. Posteriormente, en *¿Qué es una imagen?* (1984), Thomas Mitchell agrega dos variantes más, conformando seis taxonomías sobre la imagen bien diferenciadas: naturales (visión directa), mentales (recuerdos, sueños y alucinaciones), creadas (dibujo, pintura y escultura), registradas (fotografía, vídeo y cine), ópticas (espejos, reflejos y proyecciones) y verbales (metáforas y descripciones). Con la adjudicación a cada categoría, podemos diferenciar claramente las disrupciones y semejanzas entre las propias variantes.

Flusser reflexiona acerca del proceso de desciframiento, nos recuerda: *“Sería una empresa infinita, pues, una vez de cifrado, cada nivel revelaría inmediatamente la necesidad de un desciframiento ulterior. Cada símbolo no es más que la punta de iceberg en el océano del consenso cultural, y, cuando se hubiera descifrado un solo mensaje hasta su nivel más profundo, se mostraría toda la cultura con toda su historia y su presente. Llevada este extremo tan radical, la crítica de cada mensaje derivaría en una crítica cultural por excelencia”*⁷.

En connotación con el sentido y composición de la imagen, Barthes (1915 - 1980) advierte sobre la presencia de dos mensajes claros en materias artísticas imitativas: el mensaje denotativo y el mensaje connotativo. El mensaje denotativo refiere a una postura descriptiva, alude a una lectura superficial hacia la imagen mientras que, el mensaje connotativo se vincula a una segunda revisión de la imagen donde el receptor se adecua a un contexto de admisión y acceso a la comunicación frente a la imagen. La complementación de estos refuerza la capacidad de la imagen para incitar a la correlación de ideas que exprese el sentido y la comprensión para juzgar la escena en su totalidad.

⁷ Flusser, V. (1983). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Editorial Muga.

2.2.1.2 Imagen fotográfica

¿Qué es la imagen fotográfica? La imagen fotográfica es imagen variable y funcional, cumple diversas funciones polifacéticas sobre la conformación del sentido de la imagen. La imagen fotográfica es aceptada y construida en relación a las apariencias, las semejanzas y las similitudes que proyectan a el mundo natural regladas tras la búsqueda de la significación de la propia imagen tras conceptos y lazos de significados ocultos, imaginarios y ambiguos. La imagen fotográfica se divide en diversas partes para entender su construcción y filosofía.

- La imagen técnica se consolida producto de una imagen mecánica, obtenida en este caso de un dispositivo tecnológico como lo es la cámara fotográfica, mediada por el proceso analógico de producción e instalación de la realidad en un espacio de representación visual limitado de manera temporal y espacial.
- Entendida como imagen natural, la imagen fotográfica se considera natural debido a su posibilidad de versión copiada de la captación de la realidad mediante la exposición de la máquina fotográfica. Representa una serie de iconos y símbolos culturales y sociales guiados hacia un desciframiento de su sentido y significación por parte del espectador.
- La imagen de evidencia y de documento social ante la sociedad como prueba de aquello que ha sucedido en algún momento determinado de la historia. Construyen además la realidad mediante su forma atemporal de reflejar el paso del tiempo de los escenarios registrados, le otorga sentido a una historia construida mediante la exposición de lo *existente*.
- Como imagen de discurso se entrelaza narrativamente con otras para reconstruir una idea o conservar una memoria; tiene funciones y papeles amplios, sin embargo, no se puede negar el carácter asociativo generando un sentido colectivo centrado en nuestra recepción, experiencia y conocimiento a través de la representación y la interpretación de la imagen.

El papel simbólico que ejercemos como descifradores y espectadores de imágenes nos conlleva a representaciones individuales, colectivas, públicas y privadas. *Aceptar* una imagen permite guardar esta en la memoria, traducéndose en una serie de significados asociativos; entender una imagen conlleva estar sensorialmente abierto al entorno y formar parte de un colectivo imaginario y visual que contextualiza al usuario y a la imagen, les permite establecer intercambios para llegar a un sentido basado en la experiencia de la persona, que en algunos casos incluye variantes que moldean la imagen libremente, así como el tiempo, el espacio, la secuencia, la narrativa y otros factores alternos, que dependen en gran parte de las facultades que exhiba el receptor.

La creación de una imagen debe de ir acorde al soporte comunicativo en el que se quiera expresar para así poder propiciar una correcta llegada del mensaje hacia el receptor y, sobre todo, de una recepción de los códigos culturales y significativos. Para entender una imagen que se nos es comunicada debemos de generar un espacio adecuado a la imagen, un lugar dirigido tan solo para la mirada dónde podamos expropiar el significado de la imagen y realizar una búsqueda acerca de aquello que debemos de encontrar. Implica estar abierto a diversos estímulos de receptividad y análisis acerca de la imagen. Un espacio donde descubrir la intención visual.

La repercusión de los medios digitales actuales impacta naturalmente frente al significado de la imagen debido a la constante reproducción y consumición de imágenes banales y ya repetidas; mirar acarrea una recepción de información visual cuya asimilación es posible en medida del estímulo visual que nos provocan estas (a mayor estímulo, más perdurabilidad tiene la imagen en nuestra memoria). No todo recae en manos del fotógrafo, es decir, el espectador debe de estar dispuesto a entender un discurso y un lenguaje que desconoce abstrayéndose del espacio-tiempo al que pertenece analizando su papel como receptor y ente perceptible.

Es necesario organizar los tiempos, las secuencias, los contextos y las narraciones que queremos trasladar al espectador limitando en cierto modo el mensaje fotográfico a algo conciso y sencillo, que pueda ser fácilmente percibido. Encajar el inventario visual e identitario del conjunto generado ayuda a manifestar y enseñar con claridad la intención del autor, sin embargo, esa misma intención no implica la eliminación de los diferentes caminos que produce la interpretación del mensaje sobre cada usuario; la imagen se adecua como un manifiesto de la mirada del autor, que consolida a su vez nuestra mirada pero que no determina las infinitas posibilidades de mirar ni a resultantes de esta, así como las miradas que comprenden otras personas y por consecuencia sus variantes del acto de mirar.

2.2.2 Formalización de un relato

El fotolibro como dispositivo de comunicación y narración supone la adaptación física de un soporte y un contenido gráfico y visual traducido a imágenes discursivas, además de una manifestación de una exploración editorial creativa, comunicativa, estética, expresiva y sobre todo, narrativa.

¿Qué es la narración? ¿Cómo se construye la narración? Cuando hablamos de narración y su relación en el área de la fotografía la podríamos descifrar cómo el acto de comunicación de una historia, un relato, un pensamiento o una idea. Hay diversas maneras de narrar una historia mediante la fotografía, sin embargo, recurrir a un único método invalida el carácter único de cada diálogo; cada discurso es diferente, por lo que las acciones tomadas frente a esto deben de corresponder al carácter del diálogo.

Es esencial que el espectador y el autor trabajen indirectamente para integrarse en la obra, entendiendo el fotolibro como una máquina que debe de ser construida y analizada a través de pequeños engranajes simbólicos, visuales y textuales conformantes del todo final. La narración en fotografía podrá darse cuando la capacidad de la que disponen las imágenes para transmitir

mensajes articule de manera textual, asociativa o simbólica con otras imágenes y otros elementos de significación con el propósito de configurar un discurso visual portador de un mensaje fotográfico narrativo.

Aunque es importante, la narrativa no depende enteramente de la existencia de un soporte discursivo, la adición de un medio transmisible agrega un valor añadido a la acumulación del conjunto. Bajo esta idea de la “acumulación” en su sentido literal, existen publicaciones concebidas como fotolibros que se sirven de este sistema para su contenido narrativo: *Vende-se* (2013) de Augusto Brázio se estructura mediante la repetición de las imágenes fotográficas y el texto informativo como acto comunicativo y huella de la crisis económica que dejó la quiebra de comercios de Portugal. Recurrir únicamente a la imagen fotográfica para contar una historia no es erróneo, sin embargo, integrar elementos textuales, visuales, gráficos e ilustrativos más allá de la fotografía ayuda a especificar el mensaje fotográfico, refuerza el discurso y pone en marcha determinados cambios rítmicos para deconstruir y secuenciar el diálogo. El montaje articula las relaciones representativas e interpretativas de la imagen con sus similares hasta el límite físico del soporte, un espacio delimitado que configura el sentido del discurso y predispone a sus configurantes a adaptarse obligatoriamente a los extremos de la página. No hay una sola forma de establecer el orden narrativo del fotolibro, es decir, los recursos de contenido se interpretan y disponen en función del diálogo a escuchar. El espacio discursivo se conforma y altera, a la vez que es conformado y alterado.

En *Usos de la fotografía* (1978), Berger propone indagar en la fotografía a través de un sistema radial dada la multiplicidad de posibilidades de entender la fotografía. Este nuevo sistema propone un análisis totalitario de la imagen de modo que el lector-espectador acceda a la identificación entre las discontinuidades visuales más allá de los elementos culturales, metafóricos y sociales de la fotografía y sus irrupciones. Si el lector no infiere en el discurso con una capacidad de romper e interesarse por los vínculos de las discontinuidades y el discurso visual más allá de aquello físicamente exhibido y presente como imagen en una primera mirada o toma, no podrá entender claramente la connotación del mensaje fotográfico real. La experiencia del lector-espectador

está limitada por los códigos culturales y sociales impuestos, así como su grado de participación como figura insertada en la lectura del libro, ambos establecidos por el autor. El ejercicio de investigación y creatividad conlleva un conocimiento acerca de las características gráficas y objetuales del dispositivo estableciendo una comunicación especulativa e interna. A su vez, el lector está prefijado a unos intereses, expectativas y límites basados en la creación del autor lo cual fija el grado de atracción que va a sentir el receptor frente al mensaje fotográfico y en sí, al discurso visual.

Boisier habla de la función de anclaje como una herramienta clave para la proyección interpretativa de la imagen. La función de anclaje es "*un instrumento eficaz que ayuda a expandir el discurso consistente en guiar al lector hacia el reconocimiento del mensaje fotográfico por un camino ya estipulado para tal tarea*"⁸. Es una relación recíproca entre imagen y texto, eliminando las ambigüedades generadas por la cantidad de elementos discursivos del soporte.

En *Reflexiones de un padre de 50 años* (1998), Gaus, recrea una seriación nivelada entre el texto y la imagen; el texto sirve como medio de identificación, composición y descripción de la imagen, además de situarse como la voz del narrador (del padre del autor) y de un discurso que se mantiene a sí mismo. El texto adquiere un nivel de importancia semejante al de la imagen, de modo que actúan dualmente como elementos discursivos de la historia.

La estructuración narrativa debe contener una serie de elementos que resulten llamativos e interesantes para no oscurecer el discurso y sobre todo para atraer y capturar al lector dentro del libro. Dependiendo de la temática y de los elementos conformadores, se crearán diferentes estructuras o microestructuras narrativas controladas por un conjunto de códigos y niveles de significación. En *On Abortion* (2017) de Laia Abril, la narración se sustenta en estas pequeñas estructuras de correlaciones internas donde se revisa el pasado y el presente y a través de la variedad de representaciones e historias el testimonio se va recogiendo y complementando frente a la información y dato que aportan las imágenes y otros documentos ya insertados, poniendo de manifiesto la problemática de la mujer y el aborto a

⁸ Boisier, R. (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Editorial Muga.

distintos niveles de comprensión y asimilación. La habitación interna de varias estrategias de comunicación conlleva a entender esta publicación como un archivo médico, social, cultural y policial, como un registro abierto.

La construcción de la mirada se basa en la conformación del mundo natural, así como en el desarrollo de la propia individualidad. Nos nutrimos de aquello que vemos en nuestra realidad y también sobre lo que ven los otros. Mirar puede ser un acto individual y colectivo. La abstracción de la observación es necesaria en medida para entender qué es lo que estamos observando; mirar no se trata de literalmente ver, sino de traspasar la mirada hacia un plano superior a las apariencias e impresiones de lo transmisible. Conformar la mirada supone estar abiertos a nuevos estímulos, recepciones y mensajes.

Por lo tanto, se hace evidente la cantidad la cantidad de elementos discursivos que son necesarios para lograr un discurso fotográfico bien desarrollado. Descifrar y entender un relato propuesto a través del formato de libro, es decir, un fotolibro Integrando bandos de comunicación interferidos por un mensaje y sus elementos concretos. Por un lado, el autor encargado de construir el mensaje fotográfico y por el otro, el receptor que, medido con la comunicación derivada de este mensaje debe de desarrollar un interés y estar abierto a descifrar el mensaje. Entender la lectura se hace un acto completamente necesario para desarrollar correctamente la comunicación, así como una manera de alcanzar la resonancia del relato.

Conclusiones generales

La imagen se ha constituido actualmente como uno de los pilares fundamentales de nuestra sociedad. La imagen habita en todos los espacios de la vida moderna, no es exagerado decir que claramente influye y controla nuestra vida, nuestras decisiones y nuestra realidad, jugando con aquello que es perceptible.

El acercamiento del ser humano como individuo capaz de ser e interpretar la imagen es remoto. Entender una imagen es un acto confuso que carece de un sentido único; presenta diversas posibilidades de interpretación sobre la realidad dada por sus características como ente visual y por factores externos relativos al contexto dimensionales como el espacio, el tiempo y el propio individuo que la recibe, resignifica y expresa. Por lo tanto, su adaptación a un dispositivo de comunicación se verá afectada de diferentes formas teniendo en cuenta que quiere comunicar, como debe de hacerlo y que discurso quiere trasladar, entre otras varias cuestiones.

Aunque la imagen pueda ser entendida a través de una primera lectura inconsciente, los recursos gráficos y visuales tales como textos, documentos, espaciados, ilustraciones, formatos y materiales ayudan a connotar una expresión colectiva más allá que traspasa la frontera superpuesta por esa *primera lectura*. La sugerencia de una segunda revisión al contenido se hace obligatoria para poder entender correctamente cual es el mensaje fotográfico a descifrar. A pesar de que bajo cada proyecto de fotografía o fotolibro existan unas ideas generales acerca de la significación de las imágenes capturadas, nuestra experiencia e imaginario visual nos traduce la imagen mediante símbolos e iconos genéricos e individuales que ofrecen al usuario posibles caminos de identificación y desciframiento acerca de la realidad ya computada.

El acto de mirar se construye cruzando las miradas objetivas de la realidad, de otras miradas compartidas y de la nuestra propia como participantes de la observación, obteniendo una serie de capas que deben de mezclarse o en su contrariedad, identificarse individualmente.

2.3 EL POSTDOCUMENTALISMO

2.3.1 Post-modernidad

2.3.1.1 Pre y post-orígenes

La posmodernidad inicia justo el día 16 de marzo de 1972 a las 15:00 de la tarde, momento en el que el complejo de edificios Pruitt-Igoe (1951 - 1976) en Estados Unidos es demolido. La caída de la arquitectura moderna pone en revisión otros valores modernos como la sociedad de la utopía y la construcción de la comunidad perfecta. El atentado cometido contra un pueblo demuestra una vez más que los valores puestos en juego eran falsos. Jencks describe esta situación como algo irreal y carente de éxito debido a las peligrosas intenciones con las que se había construido el edificio puesto que no siguen las ideas modernas; fue un proyecto construido más por la forma que por su necesidad moderna, es decir, la modernidad propuesta como una ideología de evolución del siglo XX se había materializado en un estilo y había dejado de ser una doctrina.

El posmodernismo se había impuesto como un rechazo hacia las actitudes propias de la modernidad, es decir, como una negación a sí mismo desde una posición satírica e irónica. Si la modernidad apoyaba el avance y el progreso, el posmodernismo lo interrumpió a través de la muerte del metarrelato y la muerte de las historias modernas. Lyotard describe la posmodernidad como *el inicio de la nueva modernidad*. Bajo esta nueva era se reformulan nuevos valores que carecen de respuesta estable, se trata de una sociedad que se transforma continuamente invirtiendo sus cualidades en función de la realidad que experimentan.

El posmodernismo se caracteriza esencialmente por:

- La desconstrucción entre la frontera del arte y su relación con la vida cotidiana.
- La desdiferenciación entre el arte de alta y baja cultura.
- El (re)surgimiento de una variedad de estilos artísticos y de los códigos sociales y culturales constituyentes de la realidad.

- La caída del concepto de autoría y la ficticia consideración del artista como genio.
- El arte empieza a entenderse como una seriación, acumulación y repetición de formas, contenido e imágenes.

El término posmodernidad surge gracias a la revuelta artística de las prácticas ejercidas en plena modernidad, donde se pone en juicio el apoyo al arte elitista y el formalismo institucionalizado; de esta contra salen a la luz nuevas prácticas tardo-modernas cuya intención era reconstruir la vanguardia mediante la estética y la política para luchar contra la esfera conservadora de la esfera cultural. El posmodernismo es una *tendencia*: se trata de un escenario simulado que tras múltiples transformaciones culturales va perdiendo forma abriendo la posibilidad hacia nuevos métodos discursivos, estéticos e históricos (caída de la teoría kantiana) diluyendo hacia caminos multidireccionales tanto en el contenido de su organización y forma como en su tratamiento práctico hacia la realidad. Se trata de una etapa caracterizada por la crítica, el análisis, el conocimiento y la inversión de los medios de comunicación como contexto de *promoción* y *emisión* de los nuevos valores.



fig. 40

fig. 40 nd. (1976). Complejo de edificios Pruitt Igoe derrumbándose. (Fotografía). Recuperado de <https://urbanidades.wordpress.com/2014/03/29/pruitt-igoe-el-fracaso-politico-de-la-arquitectura-social-st-louis-missouri-1941-1974/>

La privatización de la cultura a través de instituciones como el museo vislumbró una fuerte actividad izquierdista en Norteamérica siendo la reacción la desencadenación de pequeñas guerras culturales identitarias. Foster, crítico e historiador del arte, habla de una *posmodernidad de resistencia* en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983). La posmodernidad fue un movimiento que literalmente se consumió porque supuso la revisión del pasado, en ocasiones, reviviendo estéticas e ideas que ya estaban caducas, frente a esta idea, *la posmodernidad de resistencia* supone una crítica de la tradición interesada en la exploración y en la desconstrucción crítica incitada a descubrir los códigos internos. La descontextualización de la cultura alta y baja empiezan a desdibujarse creando un arte unitario y común que responde a una creación intermedia entre la producción artística e industrial; la accesibilidad técnica de las nuevas obras posmodernas permiten un acceso mayor a contemplar y entender la figura tanto por su carácter social y cultural como por su llegada al público como espectador. El poder del mercado desacraliza el objeto de *arte*; la historia del arte se había basado en la reproducción del mismo objeto por lo que llegaría una situación donde el objeto no podría ofrecer más de sí, de su forma, de su contenido y de su significado, acabando en su propia desaparición y forzando el nacimiento de otro, continuando con el mismo ciclo de agotamiento y consumo. El arte posmoderno marcó una época en la que la producción cultural adquirió un carácter más público y crítico gracias a las grietas sociales.

Las principales referencias de esta posmodernidad crítica fueron los textos de Marx. En menor medida, el postestructuralismo francés también adoptó cierta importancia, destacando filósofos como Barthes, Foucault y Lyotard. Corrientes como el psicoanálisis, el feminismo, los estudios culturales y el situacionismo (donde Guy Debord habla del posmodernismo como un *espectáculo*⁹) también fueron importantes puesto que reinventaron el pensamiento *moderno* trasladando la situación a una deriva más incierta e inestable. Los escritos se centran en el pensamiento estético y filosófico de Walter Benjamin (la pérdida del aura, el impacto de la reproducción masiva sobre la obra del arte o la teoría de la alegoría) sobre todo en lo connotado acerca de la historiografía del medio fotográfico así como la consolidación posterior como producto enlazado a la imagen.

⁹ Concepto utilizado por Guy Debord (1931 - 1994) en *La Sociedad del Espectáculo* (1967). El término *espectáculo* se refiere a una realidad basada en el simulacro de el consumo, la producción y la explotación capitalista e industrial.

2.3.1.2 Cultura, imagen y fotografía

Un detonante necesario para dar paso a la nueva era artística, era la revista *October*, fundada en 1976 por la historiadoras del arte Rosalind Krauss y Anette Michelson. *October* suponía una nueva percepción crítica hacia el arte moderno marcado por el postestructuralismo francés. Con el paso del tiempo, figuras como Douglas Crimp, Allam Sekulla y Benjamin Buchloh, se reunieron en torno a este círculo promulgando sus ideas respecto a la configuración de este nuevo arte. Se extendió a tramas más amplias, entre ellas Estados Unidos y Canadá. Con el paso del tiempo y gracias a la labor informativa y cultural de la revista *Screen* y la amplitud del fenómeno, ejercida por diversos autores y organizaciones, se consolidaron las bases de la actividad fotográfica posmoderna.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la fotografía tenía una posición elevada en la esfera del arte, gozando de cierto privilegio y autonomía. Se constituye mediante tres etapas: la primera era está compuesta por la idea de la mimética, fotografías concebidas como espejo de la realidad; la segunda etapa comprende la transformación de lo real como una creación arbitraria del autor; y la tercera era dirigida por el index, el cual conforma de manera textual la significación de una imagen.

Es una etapa que había restaurado la idea de distancia estética como medio y valor del proceso de apropiación, que rompe con la *captura del instante decisivo*. Entender la imagen sitúa al espectador bajo un escenario simulado que nos obliga a recrearnos entre realidades fragmentadas a modo de simulacro. El artista se plantea una serie de preguntas sobre la realidad donde la imagen adquiere una nueva dimensión: la imagen insignificante. Las áreas de conocimiento teórico acerca de la imagen empiezan a conocerse, expandirse y aplicarse a la práctica; interviene la teoría del aura y la reproductibilidad técnica de la imagen, es decir, se puede perder el aura original de la imagen fotografiada extraviando su sentido o crear otro sobre la nueva imagen generada a través de la repetición. Paralelamente, se abren nuevas vías de expresión como el vídeo, el filme y la performance.

La llegada de la fotografía se anexa con su función de registro documental. El nuevo arte de la performance o en general, el arte contemporáneo, en ocasiones se hallaba limitado por el tiempo y el espacio, por lo que para dejar constancia de esto, se remediaba con la fotografía a modo de prueba. El reconocimiento de la fotografía como nuevo método de reproducción, la carencia de un estilo establecido, el debilitamiento de los críticos modernos y la inestabilidad de las galerías comerciales contribuyen a dirigir a la fotografía como nuevo arte social a pesar de la estructuración seccionada de las clases sociales. En este contexto de resurgimiento, *“el argumento de la fotografía surgió de la idea de que la fotografía constituya el aspecto reprimido de la modernidad, que estábamos implicados en el retorno de lo reprimido y en su liberación. Esta cuestión (...) estaba ya planteada (...) establece una filiación en el arte moderno que relativiza o contradice una verdadera ruptura epistemológica entre modernidad y posmodernidad, a pesar de que ha sido ese justamente su argumento central.(..) entender este discurso (...) como la tentativa de recuperar el propio discurso de la modernidad y de la vanguardia en su sentido original inicial frente a la institucionalización tardo-moderna, formalista y falsamente despolitizada”*¹⁰ (Ribalta, 2004, p.17) En el campo de la fotografía, se inició un período particular debido a la toma de conciencia del dúo texto-imagen. Kraus interpreta este hecho mediante la expropiación del significante de la imagen, y por lo tanto de la autoría del objeto, el cual queda inexpreso. De la misma manera, la pintura vuelve al panorama artístico y frente a la fotografía surge un problema debido a que esta va a intentar controlar las instituciones culturales que dominaba la pintura, dando lugar a obras de diversas dimensiones que renuevan el contexto artístico posmoderno. Surgen también fotógrafos interesados por la construcción escenográfica de la realidad pintoresca, considerando un estilo posmoderno que pone en veracidad el papel de la pintura posmoderna y sustenta una posición contraria a la ya conocida *straight photography*, cuya recuperación del pictorialismo se produce en menor rango.

¹⁰ Ribalta, J. (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre la fotografía*. Editorial GG.



fig. 41

El punto de partida común es el rechazo al canon tradicional de la *straight photography*. La crítica se situaba bajo la despolitización de la práctica artística del autor sumado a la potencialidad del concepto de autoría y a la hiper-estetización del trabajo conservador adjunto a la exposición y la publicación, lo cual acrecentaba aún más la estancia de la modernidad en el espacio artístico. Considerar la autoría como elemento desconectante de la realidad era una etiqueta que se estaba empezando a eliminar; los artistas posmodernos entendían la práctica artística como algo más amplio que un trabajo de estudio. Se establece una especie de vínculo y preocupación acerca de la fusión del trabajo artístico con la práctica social y política. La fotografía entra de lleno en este campo, pues vistas sus posibilidades como imagen técnica y lo que es capaz de capturar, pone en debate su papel como archivación documental y como instrumento práctico manifestante de la actividad artística y fotográfica, cuyo plano principal se decantó más por el registro de lo social frente a las cuestiones artísticas. Las construcciones artísticas posteriores serán variadas; aparecen diversas combinaciones de texto e imagen, documentales, secuencias de imágenes y concepciones sobre la imagen. Es una constante puesta en duda sobre la realidad posmoderna y capitalista cuyas respuestas evocan preguntas mediante los massmedia y las formalidades técnicas reproducibles guiadas por el juego estético y social.

fig. 41 Strand, P. (1915). Wall Street, New York. (Fotografía). Recuperado de <https://seniorweb.ch/2015/03/24/paul-strand-fotograf-der-realen-welt/>.

La fotografía fue el medio artístico central para la actividad posmoderna. El discurso fotográfico, contrario a la fotografía, recurrió a su medio para trasladar su debate: la ausencia de la originalidad sobre el original, la muerte del *autor* y la mecanización de la imagen para una sociedad de masas, generaron el colapso del posmodernismo: *“la fotografía puede ser el vehículo post-moderno perfecto, en tanto que se basa en una serie de paradojas que encajan con las paradojas particulares de la posmodernidad. Por ejemplo, la fotografía puede ser vista como el perfecto simulacro industrial de Baudrillard: por definición está orientada hacia la copia y la duplicación infinita. A pesar de su canonización como arte por el MoMA (...) la fotografía artística debe confrontar diariamente el hecho de que también las fotografías están también por todas partes en la cultura de masas, desde la publicidad y las revistas hasta el álbum familiar. Y su misma instrumentalidad (...) parece contradecir la versión formalista como obra de arte autónoma”*¹¹ (Hutcheon, 2004, p.16).

La era técnica y reproducible de la fotografía liberan parte de aura al masificarse hacia el público, abren soluciones ocultas del marco moderno. Se pone en cuestión al original de la experiencia del espectador delante de la pieza única de la obra de arte en su concepción de originalidad de autoridad haciendo referencia a la pérdida y agotamiento del aura. El agotamiento del aura tiene un eje de aceleración remarcable es la década de los sesenta con la multiplicación de la imagen serigráfica de Andy Warhol y Rauschenberg o con la escultura minimal manufacturada.

¹¹ Hutcheon, L. (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre la fotografía*. Editorial GG.

fig. 42 nd. (nd). Andy Warhol y montaje de escultura con productos. (Fotografía). Recuperado de <https://exit-express.com/warhol-el-arte-mecanico/>



fig. 42

Se utiliza además la idea de la fotografía como componente de construcción del mundo, como ventana sobre la realidad. Se propuso traspasar los límites de la austeridad teórica de la modernidad para regresar a un retorno de la imagen y su potencial creativo. Se generan dos planteamientos o tendencias, los cuales son el apropiacionismo y el neoexpresionismo.

El apropiacionismo se conforma como corriente aproximadamente en el año 1977 gracias a la exposición *Pictures* comisariada por Douglas Crimp. A este evento fueron invitados varios artistas, entre ellos Sherman, Kruger y Lawler, entre otros, que posteriormente formarán el famoso grupo *Picture Generation*. El espectro común de este grupo es que compartían un sentido renovado de la representación como imagen, a menudo sentidos apropiados o extraídos que contradecían y complementan creencias de la cultura popular, que en este contexto comentado se ponen en duda mediante las estructuras de significación y los códigos sociales, culturales y políticos; desde una actitud reflexiva y apropiativa se abre el arte a los medios de comunicación centrado en la crítica de la representación y concepción de las imágenes frente a otras.

El trabajo de las posmodernistas Sherman y Levine ponen en relieve diferentes cuestiones de índole social y la originalidad del estatus en la representación de la imagen, el comportamiento social, los roles de poder, etc. Se produce una fragmentación de lo que es la identidad ayudada por la expansión de los massmedia mediante la publicidad. Este grupo se conoce como la *Picture Generation*, cuyo estilo se remarcaba frente a un duro apropiacionismo, estereotipación, convención y manipulación mediática de la fotografía junto a la descontextualización de la imagen. La fotografía responde a diversos usos y funciones cuyo fin está destinado a sobrepasar el límite de su representación. La seriación, la apropiación y la intertextualidad reemplazan la forma documental de la fotografía. Es una actualización de los métodos clásicos basados en la distancia crítica y la secuencia analítica de la realidad.

2.3.1.3 Arte post-moderno activista

El arte posmoderno activista empieza a darse sobre el escenario de la administración de Reagan mediante prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre los objetos del arte y audiencia que hacen alusión a la trilogía de valores de Walter Benjamin reunidas bajo la doctrina de *autor como productor* basados en: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica. Aunque planteada en tiempos del nazismo, se huye hacia las relaciones culturales, sociales y políticas entre la disciplina y poder del artista frente a la acción social, tratando estos como posibles figuras de la revolución ideológica llevadas al cambio. Este enlace se produciría más adelante, actuando el artista como *montador* de la realidad y de su propia simulación.

Las raíces del escenario posmoderno activista son el arte político de los sesenta / setenta, los colectivos sociales o *agit group* que promulgaron su fuerza tanto en la intervención política como en diversas revistas marxistas como *The Fox* y *Red Herring* y el movimiento feminista. En este período, podemos citar la obra política-artística de figuras como Nancy Spero, Leon Golub y Martha Rosler, la cual se encaja en ese espacio de trabajo técnico que ocupó previamente el movimiento apropiacionista, tales como la fotografía, el film, el vídeo, sumando en este caso el texto. En breves palabras, la obra de Rosler ubica su desarrollo en la crítica postfeminista mediante el constante cuestionamiento de los roles estereotipados acerca de la *feminidad* y la *masculinidad*, así como un acercamiento a lo pop en su estilo gráfico, donde se simboliza en algunos casos la figura de la mujer como elemento de circulación de mercancías o jugando con las referencias a Hamilton a través de las escenas domesticadas, dirigidas hacia una crítica sociopolítica. Pone en juego o en investigación las construcciones del mito mediante el replanteamiento sistemático del ritual y las prácticas sociales y económicas.

En los años ochenta, los artistas estuvieron dominados por el sistema de mercancía absoluta y la industria cultural (la cultura convertida en industria). Los artistas intentaron cuestionar la abusiva mercantilización de la práctica artística así como la denuncia de ciertos temas

sociales como la homosexualidad, el sida, el feminismo o el racismo. A su vez, el público o espectador sufrió una transformación sobre su función, pasando este a ser lector activo del mensaje. El arte se convierte en un signo social, como un proceso crítico de las representaciones sociales. Con el paso del tiempo, exposiciones como *Rhetorical Image* (1990), *Dislocations* (1991), y *Artist of Conscience: 16 years of Political and Social Commentary* (1991) esbozaron una vía abierta a ciertos proyectos diluidos que se acercaban al tratamiento de los problemas contemporáneos, en su mayoría relacionados con el género, la identidad, el poder, la economía, etc. En esta rama, un fenómeno necesario de destacar es la inclusión de aquellos grupos socialmente excluidos (mujeres, personas racializadas y el colectivo LGTB en su mayoría) de la Bienal Whitney (1993). Las instituciones culturales y los artistas ofrecieron sus instalaciones y servicios para poder dar más visibilidad a este tipo de proyectos transdisciplinarios.

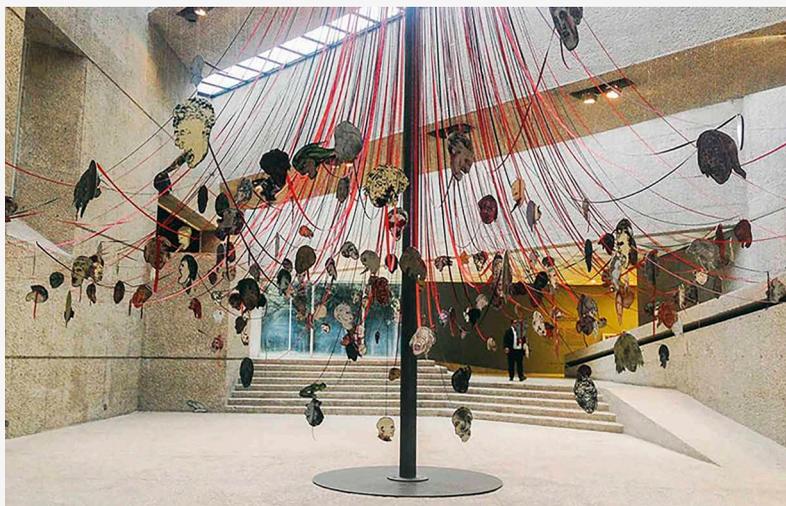


fig. 43

Personajes como Alan Sekulla, Barbara Kruger y Adrian Piper desarrollarán una obra basada en sus precedentes apropiacionistas, denominándose ahora como *confiscación*. El massmedia se limita a cuestionar el discurso del arte elevado a través de las propias imágenes del arte elevado. La originación de una cultura tan grande y desbordada conlleva a la ruptura de las metanarrativas, la lucha entre el signo y significante, el hiperconsumismo y la transformación del signo en mercancía; se apropia de la iconografía cultural y de las imágenes comerciales.

fig. 43 nd. (2007). *Maypole: Take no Prisoners* de Nancy Spero. (Fotografía). Recuperado de <https://local.mx/cultura/exposiciones/nancy-spero-museo-tamayo/>

Barthes además recupera la teoría del aura de Benjamin, donde menciona que el aura ha desaparecido, ahora sustituida por productos que imitan representaciones mutables de la realidad. Las cosas ahora se entienden mediante capas asociativas que se eligen y combinan. La reestructuración jerárquica que sufre la lectura de la imagen se anexa a la integración del texto, aportando una nueva significación sobre ella misma. Derrida alude a *la realidad sin centro*, un espacio concebido de relaciones donde la ausencia y la diferencia son tan importantes como la presencia. La cultura ha tomado un valor publicitario como dictador del orden contemporáneo de la política social, es decir, la cultura se integra como conformante del mercado.

2.3.2 Archivo fotográfico

2.3.2.1 Historia del documento y el archivo

El nacimiento de la fotografía dió lugar a dos tipos de fotografía. Fontanella destaca el papel de la rama más técnica y su valor utilitario frente a lo artístico. Las características técnicas de la cámara permiten entender su usabilidad a modo de registro y testimonio de la realidad. Las prácticas documentales iniciaron relativamente pronto, aunque su aceptación y auge tiene lugar a mediados del siglo XX. En 1897 se funda en Gran Bretaña National Photographic Record Association con la finalidad de construir un inventario visual acerca de la cultura material inglesa a modo de patrimonio. La puesta en valor de los negativos y las placas fotográficas originales cuestionó el paradigma documental: la estancia del original permite un acceso a la imagen como símbolo de valor espacial y temporal de lo capturado a modo de recuperación material del archivo.

Durante el siglo XIX, el papel de los fotógrafos norteamericanos fue muy importante; las imágenes retratan la realidad social y económica de las clases marginales a modo de documento social. Ya en los años treinta, la función documental de la fotografía se empezó a reivindicar como espejo de la realidad, otorgando al documento fotográfico un valor polisémico como imagen

y como archivo de registro. Aquello que puede ser *historiado* o *guardado* conlleva a una elevación del archivo documental como elemento a tener en cuenta en la construcción de la historia. Su papel como testimonio es restringido, puede vincular o representar imágenes, sin embargo, aquello que representa es una escena fragmentada y cortada, descontextualizada de su sentido original.

El documento textual había sido siempre la guía para descifrar y reformar la historia. El protagonismo de este empieza a darse desde la convalidación de la fotografía documental como constructor de la visión histórica y vínculo complementario de estructuración narrativa. Sin embargo, existe un problema y es que aunque la imagen sea herramienta de análisis, quienes hacían uso de ella no sabían cómo descifrarla. La historia del arte permite obtener unas herramientas que ayudan a comprender el desarrollo de la imagen y a extraer conclusiones. Ante la proliferación de la imagen en el panorama industrial moderno, se pretende armonizar el ambiente creando una especie de *arquitectura de la imagen*, un análisis extractivo listo para su posterior lectura y conformación de la historia; recurrir a la imagen es una manera de activar la memoria. La imagen fotográfica como documento social, político y cultural congela el momento y actúa como registro para situarnos en otro presente. La fotografía describe las cualidades de lo representado.

En la segunda mitad del siglo XX, los fotógrafos se dedicaron a captar etnográficamente los datos visuales y descriptivos de la cultura y de la sociedad permitiendo diferenciar comunidades de otras y quebrantando en concepto de historia lineal, puesto que debido al desarrollo individual de cada espacio y comunidad la historia avanzaba de manera diferente en cada situación, creando historia de historias. La fotografía documental ha estado siempre enlazada al suceso social, de ahí su pausa temporal en ciertos momentos del siglo XX. Su reactivación, ya en la época posmoderna, tiene fuerte conexión con el auge de los movimientos sociales, sobre todo con las corrientes feministas y las protestas del colectivo LGTB. La recepción del documental es confusa puesto que situados en un contexto cuya práctica fotográfica se ha erosionado gracias a las fuerzas sociales, las técnicas y los modos de representación.

La fotografía tuvo un papel destacado en las campañas destinadas a mejorar las condiciones sociales de la población. Fotógrafos como Riis y Hine lo proyectaron en su trabajo: por un lado, Riis apenas tenía en cuenta la transacción entre él y sus objetos fotográficos: ejemplares, representantes de la pobreza urbana que vive en pésimas condiciones. Los mostraba como víctimas de una situación extrema y de una absoluta desprotección legal a modo de llamamiento que iba dirigido a las conciencias y el juicio de las élites modernas. Por otro lado, Hine exponía una práctica dirigida a provocar mejoras legislativas en el ámbito del trabajo. La estética iba de la mano de la preocupación ética. Dedicó su tiempo a conocer las condiciones de vida, ocupaciones y cualquier otra información importante, datos que aparecían con frecuencia en los artículos y ensayos que utilizaban en sus fotografías. El arranque descontextualizador de la imagen sobre el espacio hacia la dirección estética deriva la cuestión de la imagen, poniendo en duda la capacidad de la fotografía de ejercer su poder sobre lo real; se produce por lo tanto una alteración en las prácticas fotográficas debido a la fuerza que ejercía la representación social junto a la cámara como objeto de fuerza simbólica de comunidad.

Durante los años 70 y los 80, en las prácticas artísticas coexisten dos grupos: en el primero surge la necesidad de recuperar la memoria unida a los acontecimientos del trauma, y el segundo se hallan trabajos que comparten una falta de interés por la interpretación en favor de la construcción discursiva de la memoria textual, lo que supone a la vez un gradual proceso de anti-subjetivismo, previo a una cierta crítica a lo que Buchloh denomina la *función-autor* de un texto.

2.3.2.2 Representación y documental

La idea de *documental* se entreteje con el patrón general de la cultura del siglo XX en el que los medios de comunicación iban a tener un papel clave. La participación democrática necesitaba el flujo de información e ideas desde enfoques coherentes, tales como la podría ofrecer el documental.

El calificativo *documental* se ha aplicado retrospectivamente, en este sentido, a fotoperiodistas reformistas americanos de principios del siglo XX. En este sentido, la cámara no debía concebirse como un arma con que apuntar a sus *objetivos*, sino como un lápiz mágico, para escribir en la memoria histórica y periodística, un uso político de la cámara y la imagen. La fotografía puede usarse como método de reconstrucción de la historia, sin embargo, esto supone un escondite del documento y del propio relato hacia el cuerpo ciudadano por parte de figuras políticas que recurren a lo ya contado como método de opresión y desconocimiento hacia la población; es desaprender de nuestra propia historia, disociar de la realidad construida.

El documental ha asumido una base ética humanista y universal respecto a la sociedad a la que va dirigida, viéndose a sí mismo como aliado directo de los intereses de los sujetos fotografiados. El cuestionamiento de quién habla y desde dónde lo hace hace mención a la deslegitimación de la autoridad política y de la verdad y objetividad de los medios de comunicación. La teoría narrativa y el análisis del discurso que revelan la estructura y ubicación de la comunicación han allanado la distinción entre verdad y precisión de la representación.

El juicio del estatus de la imagen fotográfica como representación fiel de la *visualidad* debido a la aparición de medios alterables. El documental aborda las verdades estructurales y las injusticias sociales con el fin de provocar una respuesta activa. La credibilidad de la fotografía necesita un cierto distanciamiento de los tropos visuales y dramáticos de la realidad. A pesar del cuestionamiento radical se producen y reciben imágenes en una gran variedad de formatos y en un número mayor de ámbitos de recepción. Su aceptación radica en la autoridad del sistema y en los códigos específicos de la producción de imágenes informativas. La consistencia de la reputación de la objetividad del sistema, reforzada por la fiabilidad del medio suele neutralizar toda duda razonable sobre la imagen. El público reconoce los rasgos estilísticos de la fotografía de actualidad; el carácter de la imagen adopta un toque normalizado y menos impactante bajo un contexto dirigido por el caos, la guerra y la pobreza. Las fotografías son memoria en imágenes, registran hechos que pueden ser anécdotas, relatos e historia. Sirven para narrar la y

enaltecer en la misma propaganda, pero también para criticarla. Conservan un poco, a veces nada, de todo lo que se va perdiendo y borrado completamente.

La autorrepresentación o la observación *participante* disminuye el poder moldeador del fotógrafo. Ofrecer herramientas narrativas y descriptivas a los social y políticamente más excluidos significa de por sí otorgarles un poder. Las limitaciones se imponen y además replantean la deriva del planteamiento inicial. Se gana credibilidad por la claridad de la posición de los sujetos, por la ingenuidad fotográfica y el atractivo de las imágenes. Se puede aludir a la participación mediante el testimonio pero a costa de un análisis limitado y más subjetivo que real sobre lo objetivo y representativo. La atribución del poder por parte del fotógrafo hacia la única representación posible puede ser fácilmente alterable mediante aquellos grupos despojados de sus derechos, que realmente no buscan cambiar una situación social sino autodeterminarse como héroes a través de la representación social ajena. Representar a aquellos en una situación de degradación debe de hacerse con cuidado y siempre desde el respeto a la cultura hacia la comunidad.

2.3.2.3 Archivo y sociedad

El archivo es uno de los elementos centrales del ordenamiento social de la modernidad. Se ha transformado de forma sustancial para seguir siendo una pieza clave de la estructuración de la vida en las sociedades tardo-capitalistas. La introducción de las nuevas tecnologías, el crecimiento exponencial de la capacidad de almacenamiento que proporcionan los soportes digitales y la democratización de la capacidad de guardar y mantener las memorias individuales y colectivas han creado una estructura dominante de nuestro estilo de vida.

El archivo es un elemento de poder, fuerza y control; es imprescindible para la administración, regulación y control de territorios y poblaciones, sobre todo para las estrategias de expansión territorial y de neutralización de los intereses de Estados rivales. Foucault mostró esto

en sus clásicos trabajos sobre la prisión, el hospital, el asilo o las escuelas, demostrando las bases de las jerarquías de poder. El desarrollo paralelo del archivo se une a la acumulación de datos. Los procedimientos de clasificación no es en modo alguno un mero asunto técnico, apunta a su función de control y regulación social. En los documentos almacenados hay siempre un conflicto entre la tendencia a limitar su manejo y la máxima accesibilidad. El tema de la clasificación del archivo se ha visto remodelado debido a la entrada de un número excesivo de archivos y sobre todo, a su dificultad de categorización.

El archivo anula nuestras posibilidades de acercarnos críticamente a una estructura que ha marcado casi todo lo que nos preocupa y rodea. Monitoriza y controla la accesibilidad de una fotografía. Hay, sin embargo, fotografías accesibles al público que visita el archivo, pero su exhibición pública y distribución fuera de él está controlada, limitada y a menudo prohibida por las instituciones que la poseen. Los integrantes del público pueden ser destinatarios de esas fotografías pero no se les permite convertirse en sus remitentes; no pueden ocupar la posición de quien las muestra a otros: llama la atención sobre su presencia, narra su contenido y contexto. Traiciona su propia vocación como institución pública y como depósito de documentos pertenecientes al público por el hecho de que estos documentos se refieren a la vida e historia de varios individuos. El acto fotográfico puede ser reconstruido de manera tal que atestigua la existencia de fotografías, sin importar que estas sean inaccesibles o inmostrables. Constituir el archivo como un elemento privatizado, contando una historia pública es restringir el conocimiento de la historia a la comunidad.

Es una forma de hacer constante una mutación que puede ser representada por las huellas de ese archivar: imágenes y textos más o menos ordenados. *Archivar* es una acción comunitaria que requiere la participación colectiva. La figura del creador desde la incertidumbre de que la memoria es una operación creativa y de que todos disponemos de herramientas para hacer visible para conmemorar un instante. La memoria de cada cual tiene su propio proceso asociativo debido a la experiencia que acumula y por ello cada uno de los lectores elaborará una narración diferente en ese mismo mo-

mento en función de su localización física como oyente o lector, su tiempo personal, su lenguaje, etc. El acto de archivo se ha olvidado. Se ha responsabilizado al artista del mismo como único actor interviniente en la materia. El archivo no es sólo un elemento fotográfico, conlleva a otros registros ligados a elementos de propiedad. Registra la identidad.

La tecnología ha llevado a nuevos métodos de archivo, le otorgamos la vida a la máquina de archivar. El archivo no va solo de guardar, también de destruir. La tecnología y la red han variado la relación del ser humano con el archivo y cómo se produce su responsabilidad y reproducción. De hecho, se ha producido una democratización virtual del archivo, no son pocas las plataformas que permiten el acceso a visualizar el documento. Ha sufrido también cambios bajo las teorías o reconsideraciones teóricas sobre muchas esferas y prácticas sociales en relación al pasado y a la memoria. No es posible aludir a una teoría del archivo a la hora de explicar el pasado y su consecuente historia.

El problema del archivo actual y su visibilización referida a la interpretación es que el archivo se ha embellecido tanto desde los conceptos del recuerdo y el olvido, como algo nostálgico relacionado al pasado y a la pérdida, que ha perdido cierto valor de construcción sobre nuestra realidad, es decir, se considera más un objeto visual de exposición o simple visualización que algo que nos lleve a construir una realidad de la que formamos parte, que se ha silenciado y sigue estando presente. El archivo es algo mutable sobre la historia, considerar que la historia es está mal, la historia de cierta manera se genera mediante el archivo y la memoria y es esta la que la ha construido, es real desde el punto de vista de que nosotros la creamos y le damos esa afirmación de ser algo verídico, pero realmente nos ha llevado a una desvalorización del archivo como objeto visual y no como objeto de reflexión histórico y constructor de nuestra vida. El relato sobre el pasado es una construcción, una interpretación, una forma de narración.

Los conceptos de olvido y memoria ha tenido fuerte impacto en nuestro día a día; los dispositivos técnicos ofrecen la posibilidad de no olvidar, sino de recordar y guardar la memoria, por lo que proliferan réplicas y repeticiones que generan nuevos espacios situados entre

lo actual y lo viejo. Se crea una especie de estereotipo del archivo: guardar el pasado es nuestra garantía para no caer en el olvido; el teléfono móvil o las propias redes sociales actúan como dispositivo disparador y vehículo del recuerdo (Instagram). El recuerdo es una práctica social, intercambiando los recuerdos y reinventando sus significados construimos la memoria y entendemos la historia. La memoria es socialmente compartida sin embargo, exponer o aceptar una memoria suele negar o borrar otras. La memoria no es solo imagen y se puede traducir en textos, ilustraciones, edificios y diversos monumentos; olvidar la memoria es normal en la mente humana, la memoria es selectiva y filtra el recuerdo de modo que recurrimos a métodos para fijar el recuerdo mediante el no olvido. El archivo virtual permite una manera de crear dentro de las estrategias apropiacionistas y deconstructivistas, cuestionando el papel de la representación y la autora como una especie de recolección documentalista. La naturaleza archivística de Internet se caracteriza por el flujo de datos sin localización y sin restricciones temporales con el consiguiente desplazamiento de la noción de almacenamiento, clasificación y consulta de la información. La digitalización lleva a la trans-archivación: no hay memoria y se disuelve la jerarquía asociada con el archivo clásico. Ahora que los desplazamientos efectuados por las diversas tecnologías en los sistemas de orden y progreso que nos gobiernan están dejando obsoletos esos sistemas de almacenamiento del saber, precisamente ahora se convierten en la práctica artística dominantes. La aparición del archivo visual conlleva. Aúna mejora de la categorización archivística del documento asociado a su carácter social, cultural y político.

La memoria social remite a la narrativa y a una memoria funcional en función del espacio. Nuestra habilidad para crear historias con los restos del pasado no están en función de nuestra capacidad para recolectar hechos precisos. Son las historias, las narraciones, las que crean memorias a modo de interpretaciones constantes y cambiantes de la realidad. El archivo se ha convertido en un documento esencial para poder entender la realidad pasada, presente y futura.

Los ejemplos retratados en materia de archivo son diversos; el cuadro taxonómico de Sander, *Hombres del siglo XX* (1910), revela la anti-jerarquización del archivo como repetición y representación de la sociedad del siglo XX de Weimar, fotografiando a hombres y mujeres y clasificando a estos mediante categorías de profesión y clase social. La deducción de cada condición se evalúa mediante la diferenciación interna visual de los elementos exhibidos. Benjamin, en el *Libro de los Pasajes* (1982) reúne 36 categorías a modo de título descriptivo con sus códigos de reconocimiento cromáticos; su proyecto realiza la noción de la historia como recolección que enlaza con el concepto de historia de Warburg en su *Atlas Mnemosyne* (1924), obra fragmentaria en contra del esteticismo interrelacionada con los aspectos culturales y económicos codificados ligados a una cuestionamiento de la imagen.



fig. 44 Sander, A. (1926). *Trabajadores de la fundición*, perteneciente a la serie *Hombres del siglo XX*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/hombres-del-siglo-xx-de-august-sander>

fig. 44



fig. 45

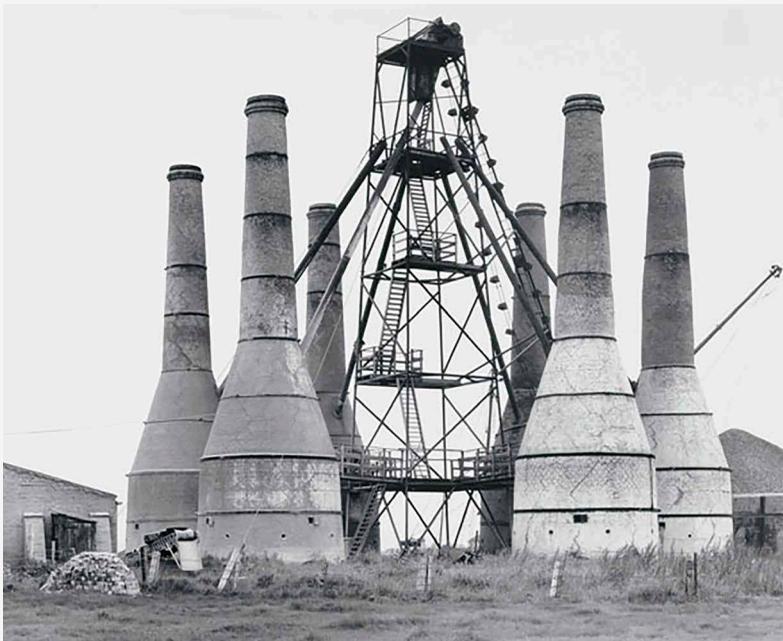


fig. 46

El trabajo de Bernd y Hilla Becher se concibe como un archivo del siglo XX mediante tipologías clasificatorias que, mediante la forma y la escena remiten a la seriación de la imagen pero que, si se analiza bien conlleva a una pequeña diferenciación entre forma y forma, generando una especie de diccionario visual acerca de las construcciones industriales contemporáneas. Es la unión entre arte y documental mediante el registro de la colectividad genérica e individual. En *Atlas* (1962), de Richter colecciona cerca de 5.500 imágenes que distribuye a lo largo de paneles secuenciados y dirigidos por la acumulación de imágenes que alteran el significado de sus otros confluente.

fig. 45 nd. (2020). Atlas Mnemosyne de Aby Warburg expuesto en Haus der Kulturen der Welt, Berlín. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/09/14/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-the-original/>

fig. 46 Becher, Bernd. & Hilla. (nd). Fotografía de instalación industrial. (Fotografía). Recuperado de <https://cultura-fotografica.es/hilla-y-bernd-becher/>

2.3.3 Paisaje, política y cultura

¿Qué es el paisaje? La RAE anexa diferentes descripciones: "*parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar*", "*espacio natural admirable por su aspecto artístico*" o "*pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable)*". El paisaje es una acción plástica tanto como un constructo social, artístico y cultural, ambos derivados de una estética y representación visual ligados a *la mirada hacia un espacio*, entendiendo esto como un cruce intercalado entre la figura del espectador y lo observado.

El origen representativo del paisaje como consolidación visual y sensorial se remonta aproximadamente en el siglo XVIII, mediado a través de la reflexión acerca del valor de lo sublime ligado a la naturaleza y su reconstrucción como territorio ancestral, soñado y romántico de la difusión de la obra artística (pinturas en su mayoría), espacio de representación donde se yuxtaponen una serie de símbolos e iconos universales que estructuran y matizan la figura del género de paisaje *puro*. Se nos representa como una realidad física, engendrada por el diálogo secular entre el entorno natural y la actividad humana, tal como es percibido por la colectividad y los individuos que lo integran punto de acuerdo con estas aproximaciones, que cuentan con una notable e ilustre tradición, donde el paisaje precisa de la mirada.

La evolución de este término se ha ido refinando con sus respectivos usos políticos, estructurales, artísticos y sociales, así como sus posibles perspectivas y miradas acerca de este. La función y dimensión del paisaje se ven redimensionados en función de la mirada del espectador, que configura a una escala visual y subjetiva lo que ve a través de un proceso selectivo y limitado de observación mediado por la localización individual del cuerpo. Reducir el paisaje a lo visible es limitarlo frente a su significado, aunque asumimos la expresión del espacio de manera objetiva, lo interpretamos subjetivamente. Al ver un paisaje vemos tenemos en cuenta la visibilidad, es decir, qué es lo que vemos y qué es lo que no vemos; debemos de hacer una conjunción de ambas partes para descifrar la naturaleza oculta del paisaje.

Entender el paisaje como un trozo escogido de naturaleza es inútil: el paisaje es la unidad de un todo puesto que en el instante en el que algo se trocea se corta con la naturaleza. Destruir o tocar el paisaje significa modificar tradiciones, costumbres, experiencias y vivencias. La mirada delimitadora, la separación de la naturaleza para reescribir en el horizonte momentáneo o duradero delimita al paisaje. Si la asistencia del paisaje depende de la mirada puede afirmarse que hay tantos paisajes como miradas; más allá de donde la diversidad social de la variedad de los intereses, el original la posición de quien mira, así como reconocer que identidades construyen al espectador como figura de la realidad observante. Hablar de paisaje nos remite a lo estéticamente bello y místico; hablar de paisaje y política invierte estos valores.

La interacción del ser humano dentro del ecosistema ha ocasionado daños irreparables así como nuevos espacios y territorios creados artificialmente que sirven a las necesidades de los seres humanos. Escenas agrícolas y ganaderas hablan de lo modificado y lo oculto, de unos símbolos que a pesar de haber devastado el terreno pertenecen ahora al paisaje dada su normalización iconológica y visual. Comprobamos que el paisaje *lo hacemos y se puede hacer*. Carl Sauer, fundador de la llamada Geografía Cultural, habla de diferentes paisajes y del mismo, es decir, no diferencia entre un paisaje natural y artificial puesto que ambos se tratan de paisajes culturales que no escapan del contacto frente al hombre y de las intenciones económicas y políticas, de modo que esta distinción entre lo construido por el hombre y lo natural tiene cada vez menos sentido.

El fenómeno paisajístico se comprende de una serie de comportamientos y acciones relativas a su propio sentido y explicación así como fundamentación de su idea de paisaje íntegra de los seres humanos:

- Conocimiento y comprensión del espacio tridimensional.
- Capacidad de contemplación asociada al espectáculo.
- Sublimación de la naturaleza.

- Habilidad para describir y explicar el mundo exterior.
- Voluntad de otorgar forma a lo perceptible.
- Ordenación del espacio.
- Integración y respeto de la naturaleza y el espacio.

Con el paso del tiempo, la naturaleza se consolida también como un reclamo social y económico, como un capricho al que pagar para poder acceder a ella. La romantización de los espacios cotidianos empieza a hacer mella en Canarias durante el siglo XIX, hasta el día de hoy, con la implantación del turismo de masas como sistema económico principal en el archipiélago. Esta amplia aceptación del turismo como única base económica del territorio canario conlleva a una pérdida y degradación de los espacios comunes y públicos: la exotización de la isla derivada al “paraíso” permite en ojos ajenos una hiper estetización del espacio movida por un engrandecimiento del paisaje y sus valores topográficos, estos difundidos claramente por medios de comunicación que, mediante la manipulación y la selección del contenido, crean imágenes, ideas y valores no correspondientes a la realidad. Se plantea entonces el paisaje como moneda de cambio, souvenir y método de supervivencia. El desarrollo turístico que ha tenido lugar en territorio canario pone en duda la saturación actual de nuestros espacios comunes así como el acercamiento a otras pautas y maneras óptimas de reconstruir nuestra economía.

El paisaje puede ser consumido desde diferentes puntos y además representa un bien de alto valor social que incorpora elementos culturales irremplazables fundamentales del imaginario colectivo. La acción pública, individual y colectiva conllevan al bienestar común bajo las decisiones que se tomen frente a aquello relativo al paisaje y su administración cultural.

El derecho del paisaje no pertenece a todos, es por ello que querer habitar en espacios dignos de calidad y bien configurados se hace cada vez más común. El espacio público es colectivo, aunque las decisiones del quehacer con él recaen en personas que no tienen en cuenta los derechos, intereses y permisos de la comunidad, destruyendo los iconos y símbolos propios del espacio

público. Si el territorio es público y común, las consecuencias lo serán, mientras tanto, el poder recae sobre figuras políticas externas que no se verán afectadas por sus propias decisiones. Los problemas sociales y políticos del estructuramiento cultural del paisaje conllevan a un cuestionamiento acerca de la participación pública del pueblo dentro de las decisiones íntegras de su conservación. El acercamiento de la comunidad a la integración del paisaje recalca los roles sociales de los individuos así como las diferentes maneras de reinterpretar el espacio público frente al quehacer del paisaje. Corresponde a todos construir el paisaje: expresa nuestra cultura, nuestra forma de entender y valorar el territorio, las relaciones de poder, la tradición, la memoria colectiva del pasado, el presente y el futuro.

Es necesario plantear nuevas dinámicas de interacción relativas al mantenimiento sostenible del espacio; entenderlo como un dispositivo de mediación pública y equitativo que es irreversible, es decir, limitar nuestras acciones diferenciando un uso provechoso de lo explotado, estableciendo enlaces y acciones entre la explotación, la restauración y la conservación. Sensibilidad y paisaje son uno y remiten a la presencia del ser humano observador en el entorno perceptible.

Conclusiones generales

El movimiento posmoderno introdujo en la modernidad un conjunto de valores determinantes para el posterior desarrollo de unas prácticas artísticas concretas, las cuales fragmentaron y reconstruyeron la realidad mediante la inversión de los elementos constructores de la época. Dentro del panorama artístico, la fotografía se consolida como el medio perfecto para dar pie a la expresión posmoderna debido a su capacidad de reconstrucción y fragmentación frente a la conservación del discurso fotográfico original, así como las teorías aplicadas a la realidad de la imagen obtenida.

Nacen a partir de estas cuestiones nuevas corrientes como el apropiacionismo y el neoexpresionismo. Concretamente, el apropiacionismo se establece con fuerza en el medio fotográfico, reutilizando y alterando la simbología de la imagen extrayéndola de su contexto habitual conformando nuevos discursos visuales dirigidos hacia una crítica más social, política y cultural sobre la conformación de la realidad.

El archivo, entendido como documento histórico y cultural, fue esencial para el desarrollo de estos diálogos artísticos, poniendo en duda la creación de una historia universal única, así como el concepto de *historia* y *realidad* mediante la accesibilidad al documento y el sometimiento de lo público y lo privado. Una disrupción de lo socialmente adoctrinado frente a la novedosa ruptura ofrecida por nuevos artistas.

Al igual que el archivo y el documento son objetos públicos delimitados por el poder del sistema, el paisaje se constituye en la actualidad con los mismos caracteres. La construcción cultural, artística y social del término paisaje remonta su origen en siglos pasados, sin embargo, su presencia física y perceptible se hace notar en nuestro ideario cultural. Dada las problemáticas actuales del paisaje canario y el turismo, los espacios “románticos naturalizados” sufren una fuerte crisis como víctimas de la fuerte explotación natural de los recursos, provocando una decadencia de calidad de los espacios públicos. Se hace necesaria la revisión de las decisiones acerca de lo público social teniendo en cuenta a quiénes conforman ese espacio.

III. DESAROLLO GRÁFICO

El planteamiento de cómo se iba a ir construyendo el proyecto fue algo confuso al inicio debido al poco acercamiento al territorio y a la accesibilidad que presentaba este. El proyecto fotográfico pretendía ahondar en los barrancos y en la cultura relativa de los habitantes frente a sus relaciones con el paisaje.

El presente trabajo surge a raíz de un interés personal y adjunto a la fotografía por la investigación visual de conceptos como el paisaje, la ruina o la destrucción, por lo que se propuso realizar una investigación fotográfica de carácter social y documental que una estos temas mencionados en un mismo campo. La elección de los Barrancos de Güímar se debe a el impacto dado por las extracciones previas, lo cual lo convierten en el mayor atentado paisajístico del archipiélago canario, abriendo un camino para desarrollar a modo de reflexión los comportamientos humanos sobre el territorio y las dinámicas de poder.

Además de la captura de fotografías, era necesario sentar las bases del fotolibro y la identidad corporativa , ya que ambos son elementos esenciales en este proyecto y servirán como soportes del trabajo. A esto ayudó el curso "Fotolibros: conceptualización y materialidad" de Mariela Sancari, ofrecido por la plataforma Domestika.

Como agregado final, la asistencia al encuentro Brazo de papel¹², organizado por el TEA también aportó nuevas perspectivas sobre el planteamiento del proyecto. Las charlas ofrecidas por especialistas en el área del fotolibro como Miren Pastor, Jaime Narváez, Sonia Berger y Horacio Fernández y el taller presencial con Jesús Micó¹³ ayudaron a darle una reorientación al fotolibro.

¹² Brazo de Papel. Recuperado de <https://teatenerife.es/actividad/brazo-de-papel/2288>

¹³ Taller de creación de fotolibros con Jesús Micó. Recuperado de <https://teatenerife.es/noticia/jesus-mico-impartio-en-tea-un-taller-de-crecion-de-fotolibros/2085>

3.1 PROYECTO FOTOGRÁFICO

3.1.1 Estudio de autores

Para el correcto desarrollo del proyecto se estudiaron algunos autores con temáticas similares a la seleccionada, así como exposiciones u otros eventos de fotografía. Sirven además como elementos de ayuda para poder entender el tipo de fotografía que se busca y sobre todo para encontrar un modo de enfocar el tema seleccionado eficientemente. Encontramos:

- **Robert Adams.** Robert Adams (1937) es un fotógrafo estadounidense. Se le conoce por la ruptura conceptual que realiza en sus imágenes, desafiando a la representación tradicional del paisaje mediante la visibilización de la entrada de la industria y la modernidad sobre el paisaje estadounidense. Evoca sus inicios como profesor de literatura en la universidad, sin embargo, tras coger una cámara de 35mm y observar la degradación periódica del paisaje, decide documentarlo a modo de registro, iniciando así el origen de su obra fotográfica. Tiene influencias de otros autores como William Henry Jackson, Timothy O' Sullivan, Carleton Watkins, Dorothea Lange y Walker Evans, entre otros.

El trabajo de Robert Adams se centra principalmente en la documentación y denuncia del paisaje y el espacio estadounidense, en el que se plantean una serie de cuestiones de ámbito social, político, cultural y ecológico en relación a la destrucción y laceración de este. Mediante la disposición del paisaje al espectador, el autor traslada esta filosofía de la destrucción a su cuerpo a modo de reflexión ante el silencio de sus imágenes. Además, se produce un cambio de paradigma acerca de la visión del paisaje como lo conocemos. Se produce una degradación del paisaje romántico, estableciendo ya una preocupación por el espacio post-moderno e industrializado, dando por hecho el sometimiento de poder al que está sometido el espacio. Esta reorientación del espacio presenta un cambio acerca de lo fotografiado, mostrando un interés en escenas más banales y llenas de lugares más costumbristas, como por ejemplo, gasolineras, praderas, postes de luz, coches, carreteras, etc. Una inversión de los valores

del sueño americano trasladados a elementos paisajísticos. En estas imágenes, se busca la huella del hombre sobre el paisaje, pero no mediante la exageración del mismo, sino demostrando el propio rastro a través de la ruina prometida. A pesar de todo, el trabajo de Adams pretende ser una llamada de esperanza a modo de recopilación pasando por la culpa, la denuncia social y la reflexión enlazada al silencio y la no presencia, estableciendo una especie de descripción sobre el ser humano y su naturaleza.

Algunas fotografías y proyectos más conocidos son *Burning Oil Sludge North of Denver, Colorado* (1973) o la serie de imágenes de la central nuclear de Rocky Flats, Colorado (1979 - 1982). Además, ha participado en exposiciones como *What Can We Believe Where?; Photographs of the American West* (Yale Art Gallery, 2010) y *Robert Adams: The Place We Live, a Retrospective Selection of Photographs, 1964 - 2009* (Yale University Art Gallery, 2011), y tiene también fotolibros como *Summer Nights, Walking* (2009) y *The New West* (1974).



fig. 47

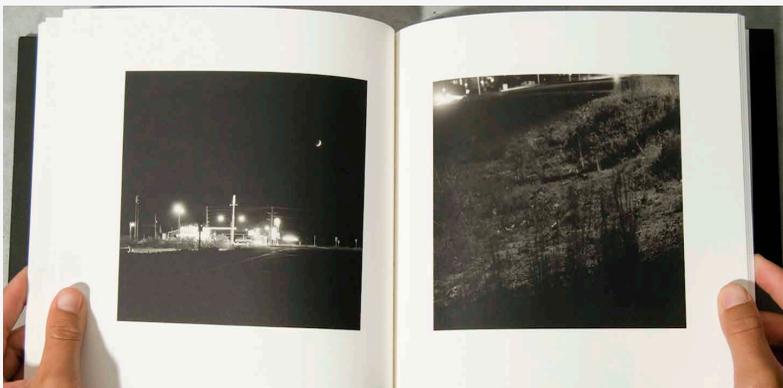


fig. 48

fig. 47 nd. (nd). Páginas interiores del fotolibro *Summer Nights, Walking* de Robert Adams. Recuperado de <https://www.ivasfot.com/fotografia-documento-y-paisaje-por-robert-adams/>

fig. 48 nd. (nd). Páginas interiores del fotolibro *Summer Nights, Walking* de Robert Adams. Recuperado de <https://www.ivasfot.com/fotografia-documento-y-paisaje-por-robert-adams/>



fig. 49

fig. 49 Adams, Robert, (1974). Burning Oil Sludge, Boulder County, Colorado. (Fotografía). Recuperado de <https://art21.org/read/robert-adams-photography-life-and-beauty/>





fig. 50



fig. 51

fig. 50 Adams, Robert. (1968). *Colorado Springs, Colorado*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-fotografo-norteamericano-robert-adams-en-el-reina-sofia#>

fig. 51 Adams, Robert. (1969). *Frame for a Tract House, Colorado Springs, Colorado*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-fotografo-norteamericano-robert-adams-en-el-reina-sofia#>



fig. 52

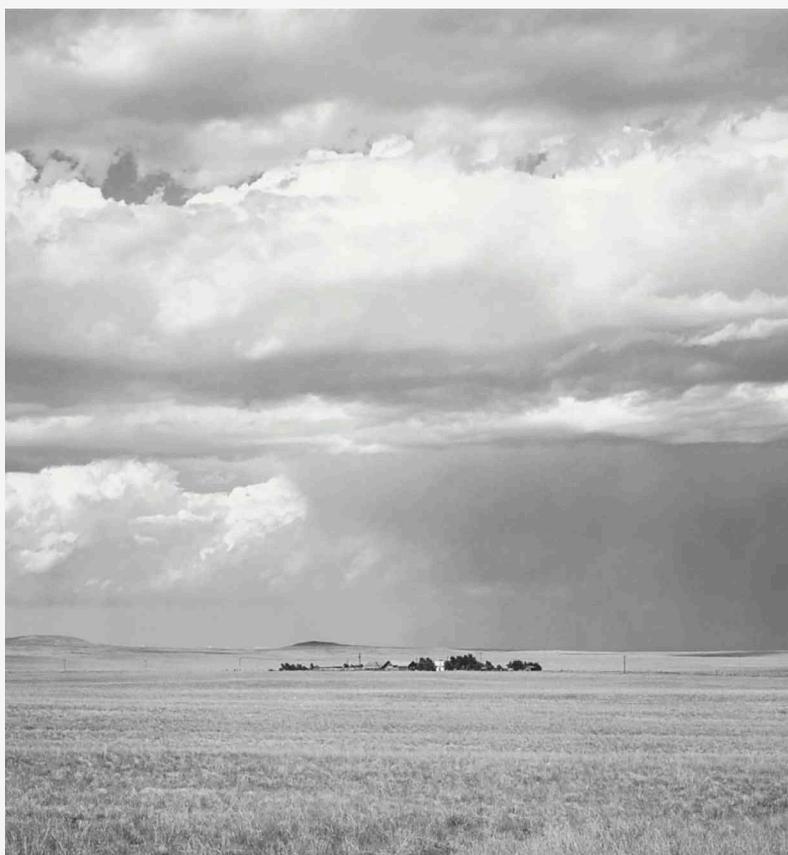


fig. 53

fig. 52 Adams, Robert. (1999-2003). *Next to an Old Growth Stump, Coos County, Oregon.* (Fotografía). Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-fotografo-norteamericano-robert-adams-en-el-reina-sofia#>

fig. 53 Adams, Robert. (1969). *Ranch Northeast, Colorado.* (Fotografía). Recuperado de <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-fotografo-norteamericano-robert-adams-en-el-reina-sofia#>

- **Bernd & Hilla Becher.** Bernd & Hilla Becher son una pareja de fotógrafos alemanes de finales del siglo XX. Son conocidos debido a su gran archivo tipológico de fotografías industriales, considerado el más grande en la actualidad del panorama fotográfico. Sus posibles y principales antecedentes son August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Eugéne Atget, Charles Sheeler y Walker Evans.

Bernd nació en Siegerland, donde pasó casi toda su infancia y juventud, por lo que creció en un entorno rodeado de fábricas, hornos, y otro tipo de arquitecturas industriales. Por otro lado, Hilla era aprendiz de fotógrafa y trataba temas relacionados con las máquinas y la industria, no por trabajo u obligación, sino por la atracción natural que sentía hacia estos monumentos. Al conocerse ambos demuestran un interés por dicho tema, por lo que empiezan a registrar diferentes estructuras y construcciones, mejor tituladas como *instalaciones industriales cerradas y amenazadas por la demolición*. Cierta investigación visual tenía también el objetivo de registrar a modo de documento las instalaciones ya que debido a la entrada de Alemania en la Comunidad Económica Europea se estaban empezando a demoler algunas estructuras, factor que impulsó el interés de Bernd en capturar estos espacios. De manera común, les llamaba la atención la forma estética que exhiben las instalaciones, creando una diferenciación entre la función y la forma, donde la prioridad se marcaba sobre la primera.



fig. 54 Becher, Bernd. & Hilla. (1971). *Charleroi-Montignies, Bl.* (Fotografía). Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/>

fig. 54

El trabajo de los Becher se establece en el contexto contemporáneo como un proyecto influyente y sobre todo fuerte, tanto de contenido como de forma. Concretamente, este resalte acerca de su trabajo se debe a que durante esa época la corriente de la Nueva Objetividad estaba en pleno auge, por lo que los Becher al retratar directamente temas sociales crean una respuesta estética y cívica lejana de la subjetividad imperante. Al revisar sus fotografías se puede ver como en sus proyectos la pareja marca unas pautas y límites sobre aquello a fotografiar y lo relativo a la descripción genérica del resultado final, con el fin de clasificar la información visual obtenida a modo de arte y documento conjunto, tratando el objeto desde una perspectiva industrial, precisa y aislada del medio. Crean un estilo que es reconocido globalmente por los rasgos estéticos y característicos gracias a la cámara fotográfica y los ángulos fotografiados, elementos que que posteriormente propiciaron una enciclopedia industrial y arquitectónica de la Alemania del siglo XX.

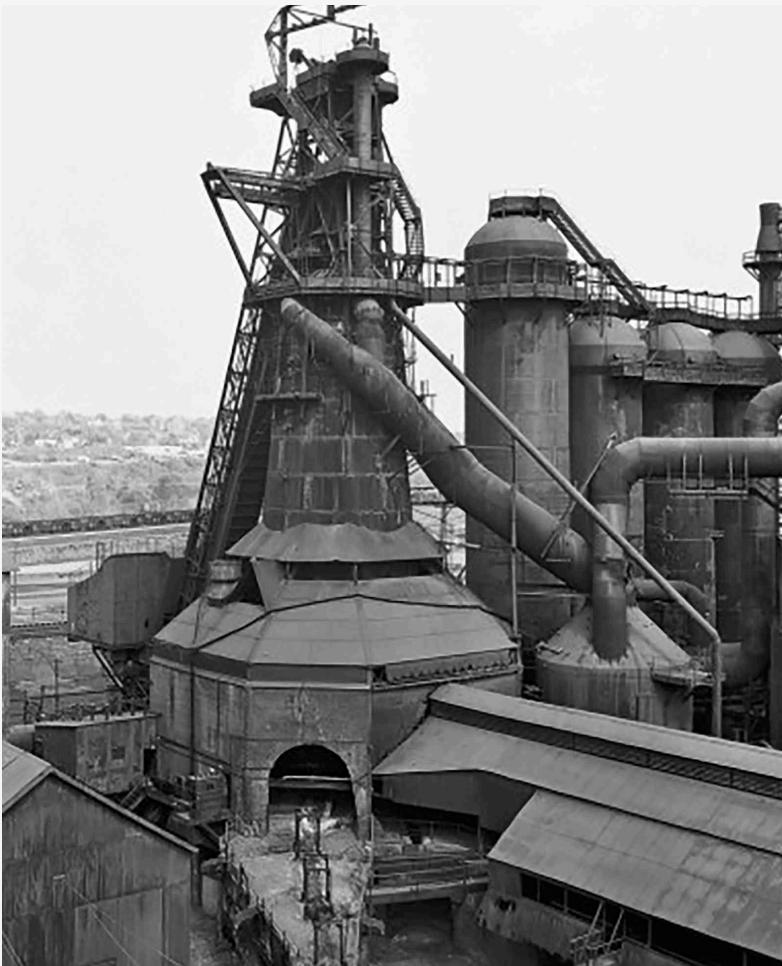


fig. 55

fig. 55 Becher, Bernd. & Hilla. (nd). Fotografía de instalación industrial. (Fotografía). Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/>

Las tipologías son un elemento esencial en el trabajo de la pareja. Tanto en sus exposiciones como fotolibros los objetos se presentan a modo de familia y grupo, es decir, como tipologías. Esta metodología se utiliza con la intención de hacer reflexionar al espectador acerca de la unidad y de la diferencia mediante la comparación estética y utilitaria de una instalación entre otras muchas más, de manera que encontremos las similitudes y divergencias entre grupos conceptualmente iguales. Podría entenderse como un catálogo o un recopilatorio articulado de similitudes, pero realmente es una indagación acerca del término conjunto y de sus lazos con la individualidad y la identidad enfrentada a la acumulación a través de la forma escultórica de la instalación industrial. Para acrecentar este tema, hacen uso de la retícula, que agrega un ritmo, un tiempo y un espacio a la composición, además de un orden y un aislamiento por imagen, simulando la repetición individual del espacio.

Sus proyectos más conocidos son *Fachwerkhäuser*, el primero que realizaron en conjunto y tomó alrededor de veinte años. Posteriormente, su obra se extiende a cincuenta años de duración, recopilando una tipología de miles de instalaciones industriales. *Industrial Landscape* (2002) es un fotolibro donde exhiben un trabajo diferenciado a las tipologías. Aparecen paisajes industriales de manera más completa y cercana a la concepción clásica de dicho género. Han expuesto en diversos países y sitios, entre ellos la famosa exposición *New Topographics: Photographs of Man-Altered Landscape* (1975), comisariada por William Jenkins.

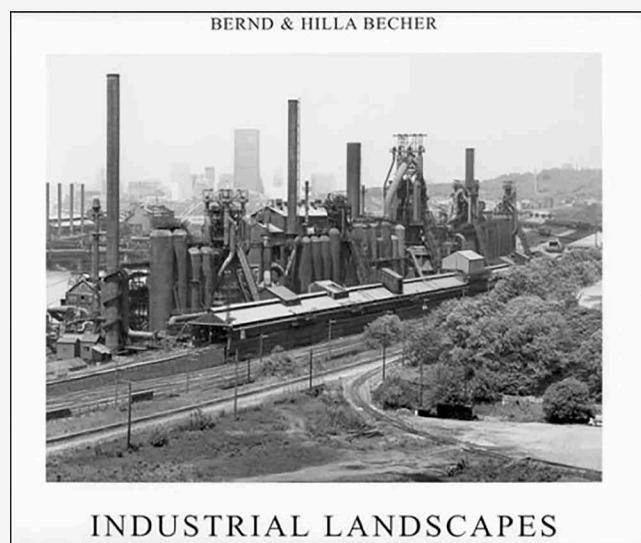


fig. 56 Becher, Bernd. & Hilla. (2002). *Industrial Landscapes*. MIT Press. Recuperado de <https://mitpress.mit.edu/books/industrial-landscapes>

fig. 56



fig. 57



fig. 58

fig. 57 Becher, Bernd & Hilla. (nd). *Ti-
pologías de instalaciones industriales.*
(Fotografía). Recuperado de [https://
oscarenfotos.com/2013/09/29/el-pai-
saje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/](https://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/)

fig. 58 Becher, Bernd & Hilla. (nd). *Indus-
trial Landscape.* (Fotografía). Recuperado
de [https://blog.mechanicallandscapes.
com/2012/07/16/265-the-indus-
trial-landscape-bernd-and-hilla-becher/](https://blog.mechanicallandscapes.com/2012/07/16/265-the-industrial-landscape-bernd-and-hilla-becher/)



fig. 59

fig. 59 Becher, Bernd. & Hilla. (2002). *Industrial Landscapes*. MIT Press. (Fotografía). Recuperado de <https://blog.mechanicallandscapes.com/2012/07/16/265-the-industrial-landscape-bernd-and-hilla-becher/>



- **Lewis Baltz.** Lewis Baltz (1945 - 2014) fue un fotógrafo y artista visual estadounidense, además de un importante representante del movimiento “New Topographics”. Tiene influencias de diversos fotógrafos, pero notablemente de Walker Evans, Robert Frank y Edward Weston.

La obra de Baltz se centra principalmente en el género de paisaje, aunque también ha trasladado su trabajo a retratos y otros motivos. Mediante la fotografía realiza una búsqueda visual directa entre belleza, destrucción y desolación bajo su interés por la sociedad y el espacio industrial, a modo de descripción del comportamiento humano y su relación consecuente con el paisaje. Se trata de una investigación reflexiva sobre el poder y su influencia sobre los seres humanos donde la idea emergente del deseado sueño americano se convierte en pesadilla, así como la degradación del territorio natural y puro en un espacio dominado por los suburbios y la acumulación. Al igual que Adams, Baltz da la espalda a la idea del romanticismo, apostando por una nueva concepción del paisaje más crítica y adaptada a sus tiempos. Con el paso de los años, adopta una estética e ideas más renovadas, apostando por la fotografía en color y remodelando su temática hacia el concepto del urbanismo y el poder, manteniendo ciertos dogmas relativos a su trabajo previo.

Sin contar *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975), Baltz ha expuesto también en la Sala de Exposiciones Bárbara de Braganza, Fundación Mapfre (2017), en el Museo de Arte Moderno de París y en el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, entre otros. Ha hecho además diversas series fotográficas que ha trasladado a fotolibros como *The Tract Houses* (2008), *Nevada* (1977) o *Park City* (1980).

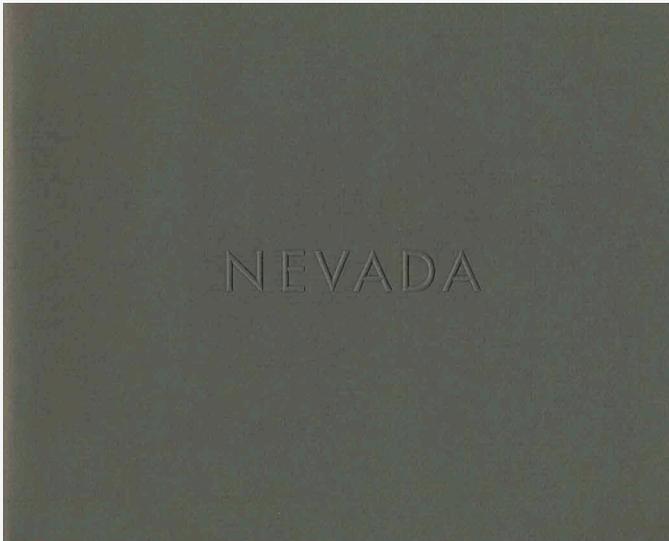


fig. 60



fig. 61



fig. 62

fig. 60 Baltz, Lewis. (nd). *Nevada*. Recuperado de <https://www.vincentborrelli.com/pages/books/108060/lewis-baltz-gus-blaisdell/lewis-baltz-park-city-first-edition-signed-new-condition-in-publishers-shrink-wrap-slit-open-for>

fig. 61 Baltz, Lewis. (nd). *Foundation Construction, Many Warehosue, 2892 Kelvin, Irvine*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.atlasofplaces.com/photography/the-new-industrial-parks/>

fig. 62 Baltz, Lewis. (nd). *West Wall, R-ohm Corporation, 16931, Milliken, Irvine*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.atlasofplaces.com/photography/the-new-industrial-parks/>



fig. 63

fig. 63 Baltz, Lewis. (1641). *North Wall, Automated Marine International, Mc Gaw, Irvine.* (Fotografía). Recuperado de <https://www.atlasofplaces.com/photography/the-new-industrial-parks/>



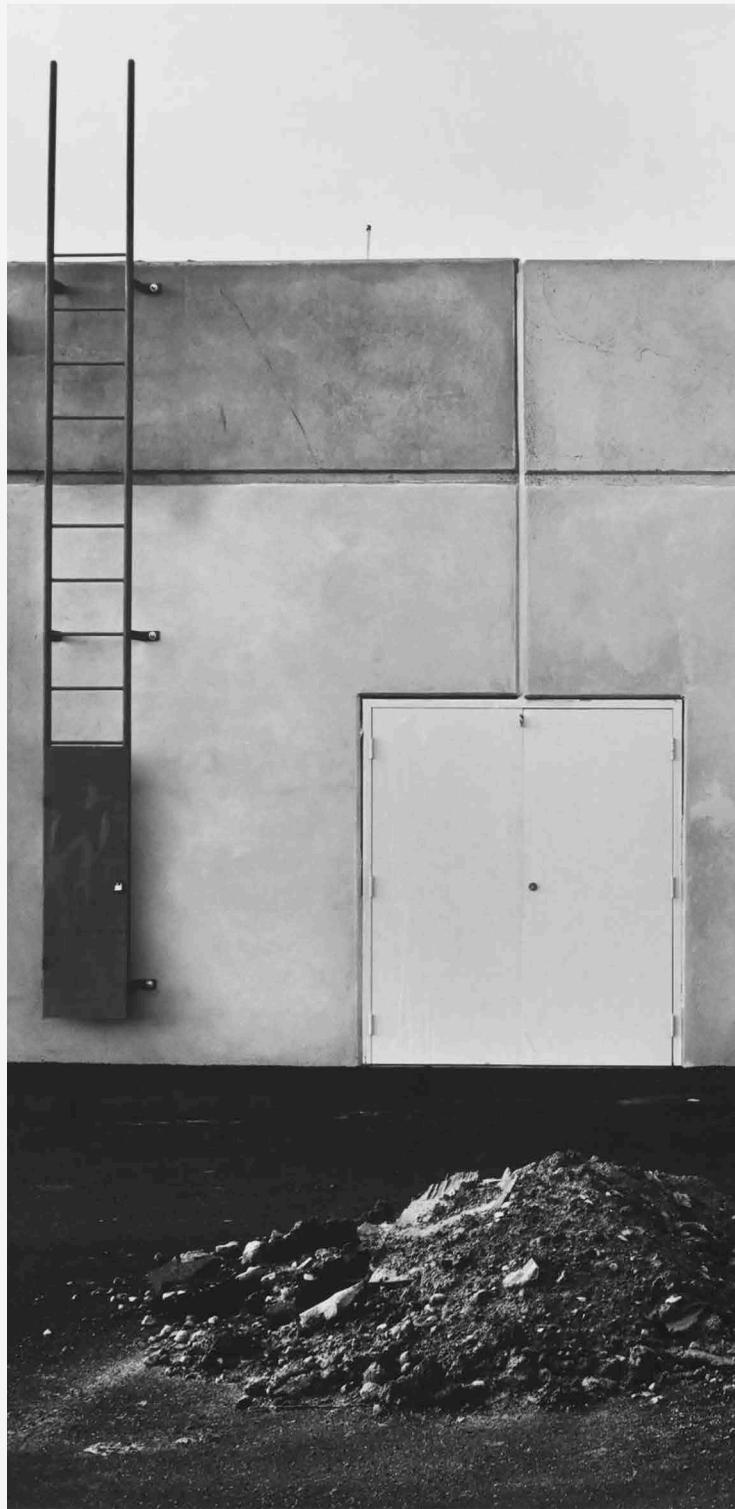


fig. 64

fig. 64 Baltz, Lewis. (nd). *Road Construction, Airport Loop Drive, Costa Mesa*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.atlasofplaces.com/photography/the-new-industrial-parks/>



- **Roberth Smithson.** Roberth Smithson (1938 - 1973) fue un artista contemporáneo perteneciente al movimiento land-art. En términos breves, el land art es una corriente artística en la que el paisaje y el arte se unen, utilizando usualmente materiales naturales o industriales para intervenir y por tanto, alterar el espacio, creando una especie de hibridación entre paisaje, arquitectura y escultura. En este contexto, la obra más destacada de Smithson es la *Spiral Jetty* (1970), una doble espiral construida con basalto negro y arena en la orilla del Gran Lago Salado de Utah. Dicha intervención ha sufrido cambios dados por el clima y el tiempo.

La importancia de Smithson reside en su temprana intervención en espacios industriales, generando una especie de registro del espacio e investigando además el concepto del “no emplazamiento”, donde propone la reinterpretación de espacios destruidos. Bajo esta idea solapa la esencia del espacio a la del tiempo, demostrando la contraposición de ambos términos frente a la resistencia de dicho lugar. Este tipo de sistemas y juegos descriptivos sobre la localización pueden verse en proyectos como *Earthworks* y *Hotel Palenque* (2008).

El ejercicio de descripción, intervención y observación se hace evidente en trabajos como *Hotel Palenque*. Dicho proyecto se ubica en Yucatán, donde el autor se siente atraído por el viejo hotel en el que se alojaba. Mientras pasamos y observamos su contenido podemos analizar la minuciosidad con la que Smithson entendía el espacio, definiendo muy detalladamente los elementos componentes del lugar. Se trata de una especie de recorrido mental, visual y psicológico trasladado a la realidad, reexplorando vivencias, experiencias y momentos de una ruina contemporánea y una estructura en pendiente construcción, un proceso continuo de renovación.



fig. 65



fig. 66



fig. 67

fig. 65 Smithson, Robert. (1969). *Earthworks, Asphalt Rundown*. Recuperado de <https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp>

fig. 66 Smithson, Robert. (1971). *Earthworks, Broken Circle, Spiral Hill*. Recuperado de <https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp>

fig. 67 Smithson, Robert. (1973). *Earthworks, Amarillo Ramp*. Recuperado de <https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp>

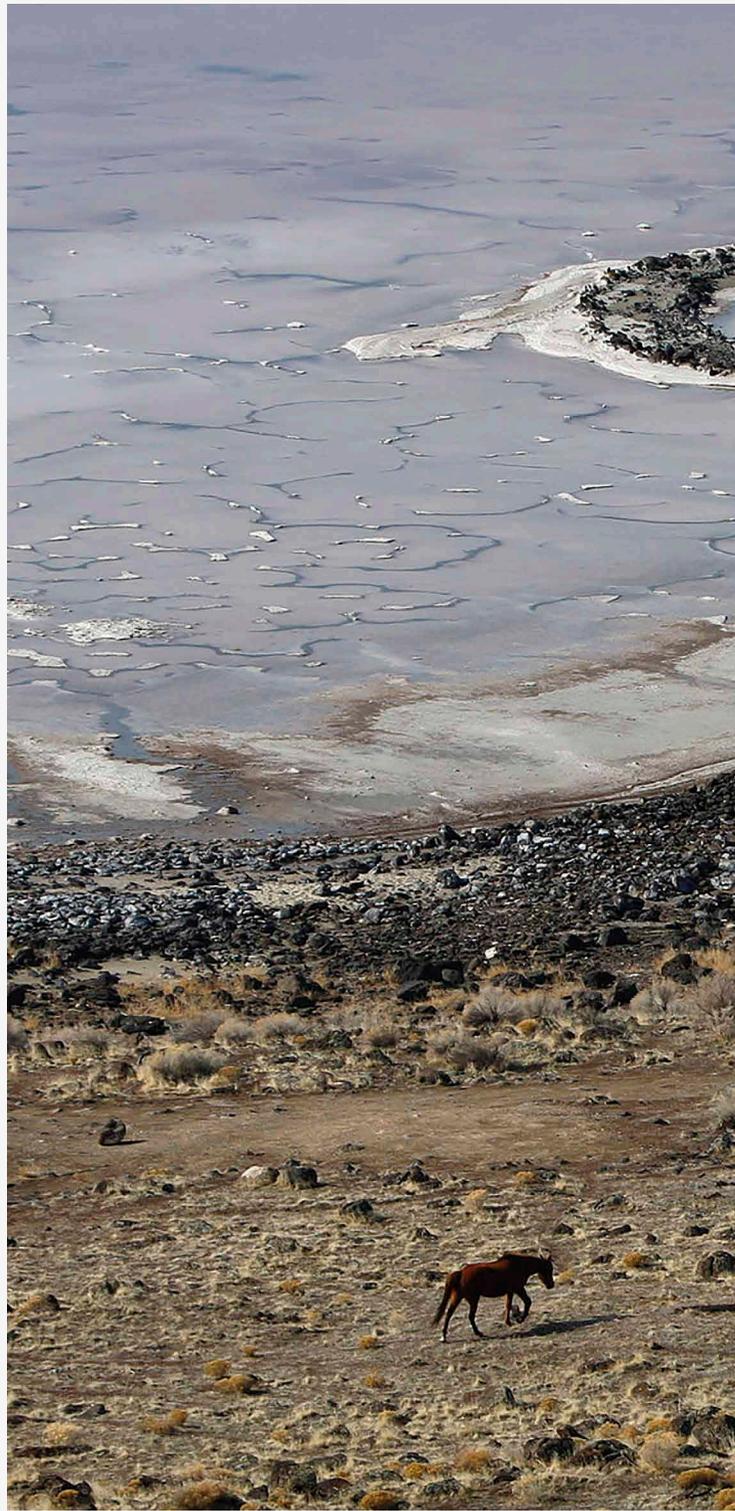


fig. 68

fig. 68 Smithson, Robert. (nd). *Spiral Jetty*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/03/13/arts/design/spiral-jetty-is-named-an-official-state-work-of-art-by-utah.html>



3.1.2 Trabajo de campo

Definido el rumbo que adoptará el proyecto y acabada la investigación se inicia la segunda fase, correspondiente al desarrollo gráfico. Dado el estudio de referencias previas, el siguiente paso es explorar, investigar y entender el espacio de Güímar. Para ello, se buscó información acerca de los sucesos que acontecen dicha problemática para explicar su situación actual.

Las extracciones de las canteras iniciaron aproximadamente a principios de los años setenta y se extendieron durante cuatro décadas. La actividad minera empezó en pequeñas raciones, extrayendo principalmente áridos entre otros materiales, sin embargo, dado el boom turístico de finales del siglo XX, la llegada de la burbuja inmobiliaria y la ampliación de la industria de la construcción, la explotación de este territorio avanzó fuertemente. La fracción de este espacio se secciona en siete barrancos: Badajoz, Badén I, Badén II, Extracsa, Llanos I, Llanos II y Agache.



fig. 69

La riqueza del espacio de Güímar se debe a la abundancia de los áridos que por su situación topográfica tan concreta ofrece mayores posibilidades de extracción del material geológico, acción posibilitada por la indiferencia administrativa de las instituciones públicas y el pasotismo de las empresas mineras tras desregular el territorio. Dichas compañías defendían las excavaciones ilegales sustentando esto como una justificación para mantener la economía de la isla, basada en la construcción y el turismo. Aunque los responsables no contaban con los permisos necesarios para realizar lícitamente las tareas, no pararon de explotar las zo-

fig. 69 Mesa, José. (2005). *Areneras en el Valle de Güímar*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/liferfe/albums/347145/>

nas hasta devastar el territorio, encontrando el cese de este fenómeno durante los años 2000 - 2010, considerado uno de los mayores atentados ecológicos de toda Canarias. La expropiación ejercida por parte de las asociaciones fue grave puesto que con el objetivo de alcanzar más territorio de extracción, superaron los límites de las fincas externas, es decir, de otros dueños, de manera intencionada para que estos tuvieran que vender el terreno, ya que el mismo había quedado inutilizado. Se cree que se han extraído aproximadamente 23,6 millones de metros cúbicos cuando se había dado permiso para excavar 40 metros cúbicos, acabando en más de 100 y superando los seis meses de permiso a cuatro décadas de labor minera. Los áridos sirvieron para construir tres cuartas partes de las infraestructuras de todo Tenerife.

Las consideraciones acerca de su restauración son dudosas. Debido al carácter geológico de los espacios indicados, otorgar un uso implica restaurar la zona. Su restauración somete una transformación del suelo para uso agrícola, algo que, puede no ser del todo óptimo debido a la contaminación previa de los acuíferos. Otras opciones que se han barajado es la reedificación de estructuras como hoteles, parques acuáticos, etc. Ideas que se quedan obsoletas debido a la movilidad de las paredes de las canteras, creando más peligros y gastos a solucionar. Güímar exhibe una serie de características determinadas que condicionan su morfología y posible uso:

- Temperaturas variables, pudiendo crear olas de calor con fuertes rachas de viento (polvo en suspensión interno de las canteras) o borrascas y precipitaciones abundantes (inundaciones y desprendimientos usuales, sobre todo cerca de los barrancos).
- Contaminación y mala gestión de los acuíferos debido a la mala utilización de los barrancos, en ocasiones como vertederos, por lo que los restos de coches, animales, materiales, ... contaminaban el agua del pueblo, acabando así en las cosechas.
- La escasez de la calidad del suelo ha dado lugar a la pérdida de la fauna típica del territorio, suponiendo una dificultad para la automanuntención del ciclo biológico.



fig. 70

El pueblo de Güímar, harto de la opresión que había tenido durante años, decidió realizar una denuncia de delito ecológico. La Asociación de Vecinos se encadenaron a la salida y entrada de las canteras como medio de protesta. En el año 2006 se presenta la denuncia y se confirma el cierre de la actividad extractiva. Posteriormente, en el año 2007 se propone un nuevo plan de Territorio Especial que es rechazado por la comunidad. Se decide llevar el problema vía Iniciativa Legislativa Insular, trasladada al Parlamento de Canarias y entre los años 2015 y 2016 se realiza una sentencia indicando que cuatro de los cinco empresarios son culpables, debiendo aportar una cantidad de dinero destinada a la restauración de los barrancos. Finalmente, en el año 2017 se pone en cuestionamiento el cambio del tipo de suelo de la zona debido a la necesidad de su nombramiento como suelo agrícola (cambio de la calificación del suelo de los Barrancos de Suelo Minero a Suelo Rústico de Protección Agraria), sin embargo, fue rechazado y, hasta día de hoy, se ha hecho imposible restaurar la zona debido a los gastos económicos que ello llevaría, manteniéndose intocable y como huella de la interacción entre el hombre, el territorio y el capital.

Dada la condición y el desconocimiento real sobre el territorio, era urgente realizar una visita para realizar una primera toma de contacto para entender bien la zona, ubicarnos e investigar el espacio con tiempo. Tras ello, contactamos con Jose Mesa, activista medioambiental perteneciente a la Asociación Patrimonio de Güímar. La figura de Jose fue un precedente necesario para plan-

fig. 70 Mesa, José. (2005). *Areneras en el Valle de Güímar*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/liferfe/albums/347145/>

tear el proyecto, puesto que a partir de su trabajo fotográfico sobre los barrancos y la entrevista que realizamos logramos obtener la información necesaria para desarrollar una base contundente de la situación.

Tras el encuentro, José Mesa se ofreció a guiarme por el pueblo mediante viajes en coche, los cuales facilitaron mucho la realización de las fotografías. Se hicieron bastantes viajes, en concreto seis. Durante este proceso, la toma de fotografías no fue nada fácil. En un inicio, entré en contacto con un espacio completamente nuevo, por lo que estaba perdido y desubicado, puesto que se desconoce realmente el rastro que tienes que identificar, como sacar las fotografías y desde que perspectiva abordar la investigación. Conforme se realizaban visitas el proyecto tomaba una dirección más precisa, por lo que las fotografías adquirirían una dimensión y un componente diferente. Aparte de los problemas que podría ocasionar el clima en las condiciones de exposición a las fotografías, hubo un límite de acceso a los barrancos, lo que fragmentó fuertemente el carácter del proyecto. En algunos casos, se han tomado las fotografías desde una montaña o una carretera, ya que era lo más próximo para poder ver el barranco debido a prohibiciones de entrada por propiedad privada o por el peligro que suponía entrar en el barranco por posible derrumbe.



fig. 71

A lo largo de este proceso, la observación y el análisis del espacio ha sido un elemento clave para entender las relaciones entre el paisaje y sus integrantes, así como la historia del mismo. La secuenciación y distancia entre las imágenes del inicio y el final son muy diferentes, pues la constante toma de fotografías ha permitido visibilizar poco a poco los nexos descriptivos entre espacio, paisaje, objeto y ser humano.

fig. 71 Velasco Faraci, Lucas Martín. (2021). Fotografía de los restos de un barranco. (Fotografía)

3.1.3 Construcción visual

Influenciado por la obra de fotógrafos como los previamente mencionados, el ritmo del proyecto se conforma como una investigación documental acerca del pasado y actual espacio del paisaje de los Barrancos de Güímar y el entorno social, político, cultural y simbólico que le rodea. Los espacios y escenas fotografiadas describen y establecen elementos descriptivos que constituyen rastros, huellas y signos de la figura humana “destructora” sobre el espacio público, generando un trayecto que entrelaza la historia de las famosas extracciones de áridos del pueblo con la sumisión de la naturaleza frente a al poder dominante del ser humano.

La perspectiva que ha acogido la imagen no solo se remite al paisaje como principal motivo de observación y análisis, sino también a personas del pueblo o a restos de basura, reutilizando estos a modo de descriptores efímeros del espacio, como si de algún modo su intervención en la fotografía pretenda alcanzar una acción de llegar a tocar el paisaje, como si se tratase de un falso intento de arruinar el espacio en vano. Además, objetos como restos y basuras del entorno permiten un acceso más cercano para entender el tratamiento pasado y en parte actual que se ha otorgado a los barrancos, creando una especie de huella individual por cada persona que participa en ello, trasladando la problemática de ese rastro antiecológico en hechos paralelos a la excavación de hace 40 años.



fig. 72 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Valla y señal*. (Fotografía).

fig. 72



fig. 73

El proyecto se refuerza también por parte de los documentos e imágenes de archivo que recontextualizan una nueva escena gráfica en base de analizar, cuestionar y exhibir un tiempo pasado y una realidad diferente. Mediante la unión de ambos se presenta un cuestionamiento acerca de las prácticas contemporáneas, desarrollando nuevas perspectivas acerca de las formas de vida de los habitantes del pueblo y las relaciones individuales y colectivas de estos con las dinámicas propias del espacio y el paisaje, intentando entender la destrucción histórica y continua de las canteras. Se trata de una experiencia visual a modo de viaje que explora los enlaces visuales a través de la imagen sobre el ser

fig. 73 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Restos de ropa en el barranco* (-Fotografía).

humano y el espacio como componentes de un sistema de poder resultante de la ruptura topográfica de la calidad y presencia del espacio público.

El planteamiento general del proyecto es demostrar que mediante la estancia y presencia de los propios espacios, los denominados barrancos, era posible extraer elementos internos y explicativos del paisaje y del atentado sin acudir continuamente a la escena del barranco, es decir, a su totalidad como paisaje contemplativo. Mediante la continua observación del paisaje y su entorno, se establecen relaciones objetuales e históricas entre elementos inconexos a primera vista. Gracias a objetos como restos, basura, símbolos, señales y la vegetación se genera una conexión de jerarquías de poder donde la naturaleza se ubica por debajo de la figura del ser humano sin este apenas aparecer en el espacio, resaltando su influencia de manera contrastada. Esta diferenciación entre el dúo comentado propone una revisión sobre las relaciones culturales, políticas, sociales y ecológicas mediante los conceptos del dominio y el espacio público.

La descripción tan precisa del espacio que aborda el proyecto no se logra fotografiando únicamente escenas de los agujeros de los barrancos, es decir, es necesario observar el entorno para entender qué códigos objetuales y patrones se encuentran en ellos, puesto que identificar patrones era un gran método por el cual facilitar el proyecto hacia una búsqueda visual más adecuada. Por ello, poco a poco se empiezan a extraer elementos internos a modo de características descriptivas que permiten una mención al atentado menos directa y a la vez una explicación más exacta del territorio. Gracias a objetos como restos, basura, símbolos, señales y la vegetación se genera una conexión de jerarquías donde la naturaleza se ubica por debajo de la figura del ser humano. Esta diferenciación entre el dúo comentado propone una revisión sobre las relaciones culturales, políticas, sociales y ecológicas mediante los conceptos del dominio y el espacio público.

En cuanto a los materiales utilizados para la realización práctica del proyecto fueron dos: una cámara Canon EOS 1300D y un trípode SONY 6VCT. Como ajustes preferentes se optó por el modo manual y el modo de ajuste de abertura con prioridad abierta, el balance de blancos con luz día, la medición ponderada al centro, el formato RAW (para su posterior edición) y el perfil de color Adobe RGB. El trípode se utilizó principalmente para motivos horizontales, sin embargo, algunas fotografías en vertical también necesitaron de la ayuda de dicha herramienta debido a las condiciones meteorológicas, debiendo de ajustar las configuraciones técnicas de la cámara para adaptarla a la situación dada.



fig. 74

fig. 74 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Escalera trasera de un camión hormigonera.* (Fotografía).

El proceso de edición se configuró esencialmente en dos programas: Lightroom y Photoshop. En el primero se editaron las imágenes de una manera más completa, ya que realmente se trataba de solucionar las posibles deformaciones de la cámara y de editar otros ajustes como los negros, los blancos, las sombras, las altas luces, el contraste, la exposición, la temperatura, la intensidad, la saturación, etc. La modificación de cada apartado dependía principalmente de las fotografías, por lo que no todas tienen un mismo proceso, pero sí un orden similar de edición iniciando con la exposición, el contraste, el color, el enfoque y la perspectiva. Tras haber finalizado esta primera parte, la fotografía se trasladaba automáticamente a Photoshop, el cual sería más necesario para ajustes puntuales relativos al enfoque, el tamaño de imagen o al modo y el espacio de color, mayoritariamente, puesto que en algunos casos sería necesaria la edición mediante máscaras para eliminar defectos gráficos concretos. Elementos como la resolución, el tamaño de la imagen y el espacio de color de la cámara y los programas venían predeterminados con tal de ahorrar tiempo y esfuerzo en el proceso de trabajo, asegurando una obtención de la calidad de la imagen.

Durante la construcción visual del proyecto fotográfico se reunieron una cantidad de 1500 fotografías, obteniendo una selección final de 130 imágenes posibles para el fotolibro. Este proceso de sintetización pasó por un gran filtro donde primó la técnica, la calidad y el concepto de la imagen, pues fueron claves para descartar unas y otras, así como la interrelación interna entre las imágenes seleccionadas y su posible adaptación al formato libro.

Tras haber seleccionado dicha cantidad de posibles fotografías finales, se empezó a trabajar en ellas estableciendo relaciones visuales y dialogantes para poder obtener un posible diálogo gráfico. Para ello, se situaron todas las imágenes propias como de archivo sobre una mesa de trabajo común donde poder colocarlas todas y analizarlos en su conjunto, lo cual se realizaba también de manera paralela a la maquetación del fotolibro. Con esta propuesta inicial basada en la observación de las imágenes lo que se pretendía era refiltrar las fotografías obtenidas a la vez que establecer lazos comunicativos entre estas mediante el concepto interno de dicha imagen.

Al ser un proyecto de carácter completamente nuevo en base a los trabajos que he hecho anteriormente, visualizar patrones y nexos en las imágenes fue una tarea compleja y larga.

Las imágenes se dividieron en cinco grupos diferenciados en base al concepto, idea y escena fotografiada:

- Paisaje.
- Sociedad.
- Consecuencias.
- Límites.
- Armas.

Al haber realizado estas separaciones, no se pretendía encajar las fotografías en un solo grupo, sino demostrar que componentes visuales las conforman, por lo que al ubicarlas sobre la mesa de trabajo se habían intercaladas en diferentes espacios.

El primer grupo, titulado paisaje, acude a su nombre para reunir imágenes cuyo motivo sea el paisaje en un sentido más contemplativo y observador, es decir, el paisaje de los barrancos destruido pero con el factor de inmensidad que demuestran las fotografías de este género. El problema en dicha categoría surge en que realmente casi todas las imágenes del proyecto pertenecen al paisaje, por lo que para sintetizar aún más la selección se acudió a un encaje más tradicional, donde se reutilice esa concepción antigua como método observador para detectar el rastro destructor del espacio. Mezcladas con las imágenes de archivo suponen una forma de denuncia social con un trasfondo bastante fuerte, puesto que la evolución es evidente. Además, comprenden un fuerte componente de todos los grupos dado su carácter social y componente gráfico, el cual auna bastantes elementos visuales.



fig. 75

fig. 75 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Antigua edificio dentro del barranco.* (Fotografía).

Sociedad es la segunda división. En ella se han agrupado principalmente fotografías donde el motivo principal son personas, individuos o colectivos que denotan aspectos culturales explicativos del entorno del pueblo, entre ellos la agricultura, el trabajo o la tradición. La aparición de la figura humana en este proyecto tiene una importancia bastante alta ya que es el causante de la pérdida y destrucción del territorio, por lo que su presencia en términos gráficos era necesaria. La estructuración que permite la imagen de archivo en nuevos contextos pretende resaltar únicamente la figura del ser humano como portante del carácter destructivo. Dada la cantidad de posibilidades en número de fotografías de archivo y fotografías propias se optó por la reiteración visual de la imagen de archivo puesto que exhibía elementos sociales y culturales que aportaban una situación más ilustrada del proyecto. Cabe agregar que no se busca situar a los habitantes de Güímar como culpables directos del problema, sino ayudarse de su imagen para evocar un contexto pasado y presente.



fig. 76 nd. (1983). *Isidoro Frías tocando el pito y el tamboril en la danza del Escobonal.* (Fotografía). Recuperado de <https://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00075384MO&codopac=OPFE1&idpag=527685328&presenta=digitaly2pfe-dac#viajeinicial>

fig. 76

En el tercer grupo, llamado consecuencias, el concepto principal gira en torno a la huella presente y pasada de la destrucción, a modo de pérdida y rastro sobre el espacio. No se centra únicamente en los barrancos, sino en diversos elementos sociales, culturales y relativos al entorno y su desarrollo y evolución. En términos generales hay bastantes fotografías que exhiben restos de camiones en el paisaje y basura sobre el suelo o dentro de los barrancos, sin embargo, también hay especificaciones gráficas como imágenes de perros atropellados por los camiones, el interior de un invernadero o roturas y grietas de una carretera previamente derrumbada. En parte, estas fotografías son paisaje en su mayoría, pero se diferencian en su tratamiento reflexivo y de denuncia en comparación al primer grupo, dado la llamada de atención visual que supone el elemento fotografiado. No tiene un carácter tan contemplativo, sino un componente más crítico. Se trata de una ilustración gráfica del estado actual del entorno referenciando a ese paisaje cargado de violencia, en el cual ha quedado un sello permanente de agresión y de descuido, donde se evidencia claramente la intervención del ser humano y sus consecuencias con el paso del tiempo, factor importante a nombrar teniendo en cuenta que el acceso a estos barrancos está prohibido y vigilado, lo que resalta la permanencia de esos actos pasados en el presente.



fig. 77

fig. 77 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Restos de una vivienda derrumbada a causa de las extracciones.* (Fotografía).

En el cuarto grupo, que se llama límites, converge una agrupación menor de imágenes. Se forma principalmente de fotografías propias cuyo motivo principal son elementos como carteles, objetos en el suelo, vallas y paisajes. Como explica el nombre del grupo, el concepto principal es el límite. Dicho término hace referencia tanto al acceso actual a los barrancos, el cual está limitado como a la pasada limitación que se impuso sobre las extracciones, la cual se supero, atravesando el propio límite. Las imágenes pretenden reflexionar sobre como esa frontera impuesta no se respetó y como los ciudadanos fueron privados de ese espacio público mediante la negación del acceso. En general, la mayoría de imágenes muestran carteles, vallas o la unión de estos a modo de reclamo, queja e imposición.

El límite es un valor que esta presente en casi todas las fotografías, incluso en las externas a dicha agrupación dado el carácter del proyecto, por lo que no se han utilizado fotografías de esta sección. Sí es cierto que de una manera u otra pueden reiterar con más fuerza ciertos elementos de denuncia sobre el espacio, sin embargo, no han sido necesarias para llegar a dicho objetivo.



fig. 78 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Perro tras valla*. (Fotografía).

fig. 78

El quinto y último grupo se llama armas. En armas se agrupan todas las imágenes que comprenden de manera directa algún elemento, herramienta o máquina que pueda modificar el espacio. Encontramos, por ejemplo, máquinas excavadoras, camiones e incluso personas. Identificar esto como potenciales armas en el proyecto permitió una optimización del trabajo dadoja la dificultad de comprender los elementos principales, siendo este uno de ellos. Su inclusión en el proyecto era necesaria dado que era importante visibilizar de manera indirecta qué y quiénes habían destruido las canteras. La aparición de una máquina o una herramienta que llegue a realizar este tipo de trabajos comprende tras él habilidad humana que dirija y determine el poder, de ahí dicha categorización y señalización. Es un método de culpabilidad indirecta que pretende responsabilizar y enlazar la situación.



fig. 79

Tras haber desarrollado paralelamente esta clasificación también se iba trabajando en el fotolibro, por lo que las maquetas realizadas fueron bastantes y con conceptos muy diferenciados. En un inicio se decidió mezclar texto, imagen, ilustración y fotomontajes, sin embargo, ciertas ideas se fueron desenchando en función de las imágenes seleccionadas. El problema principal en base a la selección de fotografías fue el miedo a no incluir unas sí y otras no, ya que cuando analizas poco a poco ves tanto contenido que te bloqueas, por lo que eliminar y sintetizar lo obtenido fue un proceso duradero que llevó claramente muchas revisiones, reanálisis de referencias y mirar de nuevo fotografías desechadas.

fig. 79 Velasco Faraci, Lucas Martín (2021). *Trabajo en las canteras*. (Fotografía).

Con la práctica de maquetar, mezclar y ubicar las imágenes de diversas maneras el proceso de eliminación y selección fue optimizándose, obteniendo una cantidad de 69 fotografías, en concreto, 38 documentos de archivo, 28 fotografías propias y 3 fotogramas de vídeo.

Desde el proceso inicial se eliminaron cerca de 1350 fotografías personales sin tener en cuenta las imágenes de archivo, cuya cantidad seguramente supere las 100 fotografías. Dicha reducción fue realizándose paso a paso, guiada principalmente por la maquetación del libro. La localización de las imágenes y su traslado al formato propuesto propuso un nuevo factor a tener en cuenta, sus dimensiones. De este modo, su interrelación con las imágenes anteriores y posteriores tiene un papel relevante en cuanto a su selección.

En el resultado final la mayoría de imágenes elegidas giran en torno a los grupos de "sociedad" y "paisaje", dado que son los principales motivos de las relaciones establecidas, la figura del ser humano y el entorno del paisaje-cantera, cuyo nexo común son los intercambios de valor asociados a la destrucción y el paso temporal. Por lo tanto, el resto de grupos aparecen en forma de concepto visual o mediante la acumulación y secuenciación de las imágenes, como sucede con el cuarto grupo de fotografías. El conjunto final trasladado al formato libro supone una revisión continuada del pasado y el presente, donde se pone de manifiesto la evidencia de la huella ecológica sobre el espacio de los barrancos, así como las consecuencias colaterales que ha dejado tanto directa como indirectamente el atentado con el avance del tiempo. Por lo tanto, el ritmo visual pretende un enlace sucucencial de imágenes con elementos comunes, dando lugar con la lectura a diferentes conceptos repartidos a lo largo del libro.

La combinación de imágenes y documentos pretende explorar los hechos originarios acerca de la importancia del material de áridos del pueblo estableciendo un contraste y una unión entre dos espacios iguales con dos temporalidades diferentes, elementos que la secuenciación de la historia comprende intercalando elementos culturales, sociales y políticos bajo un velo de crítica y denuncia social .

3.2 IMAGEN DE ARCHIVO

3.2.1 Investigación

A la par que se tomaban las fotografías también era necesario investigar diariamente sobre las imágenes de archivo y su relación con el proyecto. El documental y el archivo cumplen funciones muy importantes en este trabajo, ya que si queremos ahondar y reflexionar sobre hechos pasados el archivo pone de manifiesto su carácter como instrumento temporal para entablar lazos con otras imágenes y contextos. Mediante la secuenciación de imágenes del pasado y el presente se establecería una historia que explicaría el relato de los barrancos, así como otros elementos culturales, sociales y políticos mediante pequeñas interrelaciones. Esta capacidad del documento contemporáneo de extraerse de su marco original y remodelar su significado entero permite crear nuevos contextos donde la imagen adquiere una dimensión diferente a la original, pues mediante su acumulación con otras fotografías sucede una alteración de los significantes visuales primarios.

A la hora de recopilar dichas imágenes se tuvo en cuenta principalmente el lugar en el que había sido tomada la fotografía. Al ser un proyecto donde se aborda el género de paisaje era importante contar con diferentes fotografías del espacio de Güímar. Este factor es importante debido a que la vuelta a un Güímar en el pasado favorece la visibilización de la extracción de áridos, enfrentando un paisaje intacto y un espacio destruido y degradado en una misma línea temporal. Sin embargo, no solo hay paisajes fotográficos del valle de Güímar, se han incluido también postales pintadas del valle y eventos y fotografías de diferentes personas que, dada la intención del libro encajan con las ideas a transmitir. No todos los documentos de archivo pertenecen a la historia de Güímar. Por ejemplo, para ilustrar el aluvión de 1826 se acudió a reutilizar fotogramas de un vídeo que narraba lo ocurrido en la catástrofe, el cual hacía uso de imágenes externas al pueblo para mostrar de manera aproximada la gravedad de lo sucedido. Es esta descontextualización inversa lo que permite darle un sentido al relato para transmitir un concepto concreto. Por otra parte, también se obtuvieron documentos relacionados con el aluvión y las extracciones, que fueron de ayuda para situar la información clave en un solo punto.

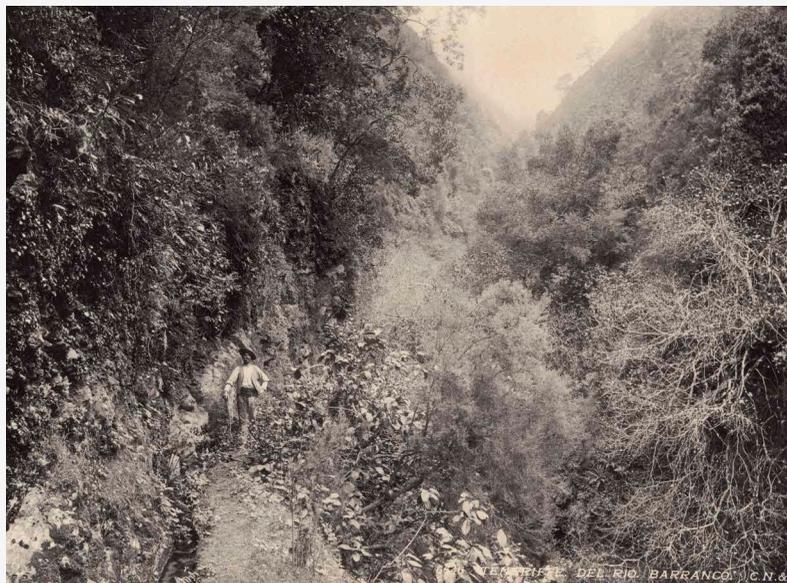


fig. 80

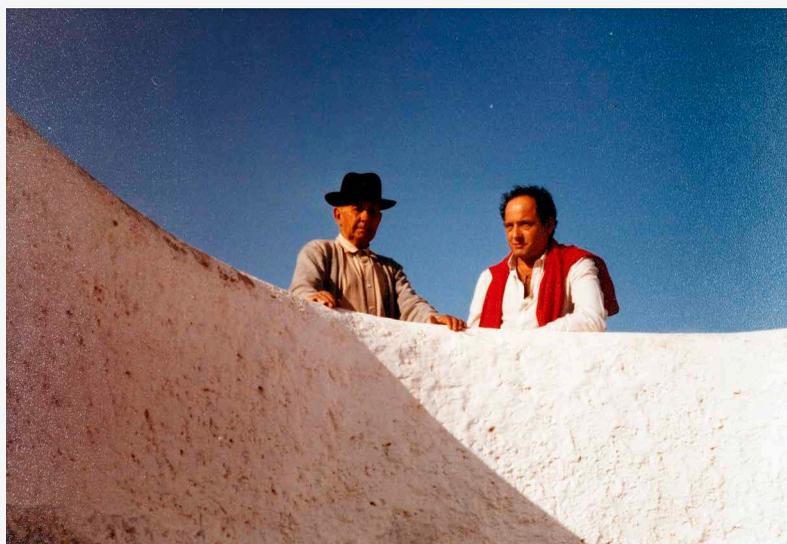


fig. 81

fig. 80 Fundación Fernando Díaz Cutillas (1980 - 1990). *Fernando Díaz Cutillas conversa con Avelino Gómez Reyes El "Rey Guanche". Pozo Del Llano de la Virgen, El Socorro.* (Fotografía). Recuperado de <https://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=-00075344MO&codopac=OPFE1&idpag=1499853992&presenta=digitaly2pfe-dac#viajeinicial>

fig. 81 Norman, Carl (1893). *Barranco del Río.* (Fotografía). Recuperado de <https://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=-00000581MO&codopac=OPFE1&idpag=1499853992#viajeinicial>

El material utilizado ha sido extraído principalmente en repositorios o plataformas web públicas como Jable, el archivo de prensa digital de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria o el Archivo de fotografía histórica de Canarias, sin olvidar la página de Facebook *La historia de Güímar a través de imágenes*. En términos generales, encontrar material de archivo no ha sido difícil, pero la búsqueda hacia los documentos fue compleja debido a que no hay una gran cantidad de archivo adecuado a el proyecto y las plataformas que más tienen son páginas de Facebook, blogs o galerías donde la calidad de la imagen es bastante mala, de hecho, dentro del material seleccionado para el proyecto hay imágenes que han sido tomadas con la cámara móvil y

no escaneadas, lo que impacta claramente sobre la naturaleza del trabajo. Teniendo en cuenta que los repositorios permitían un uso de imágenes libre, en otras plataformas se ha solicitado un permiso previo para dicha utilización, con el fin de no causar ningún inconveniente a los autores de las imágenes. Esto ha dado lugar a un filtro de imágenes que ha reducido las posibilidades previas del contenido gráfico del proyecto.

Tras haber seleccionado una cantidad de material, el mismo fue sometido a un proceso de edición que dependiendo de su calidad pasa por diferentes procesos. En términos generales se ajustaron factores relacionados con la exposición, los colores, el contraste y los perfiles y los modos de color. En algunos casos fue necesario reeditar el documento entero en Photoshop quitando pequeños defectos estéticos como grietas, cortes e incluso realizando selecciones para precisar la forma del objeto a editar. El resultado dio lugar a imágenes muy llamativas que, a pesar de su baja calidad en cuanto a definición de imagen, da un contraste visual muy atractivo a la estética del proyecto, lo que permite diferenciar el pasado y el presente mediante estos códigos estéticos.

La aparición de la imagen de archivo tiene un motivo principalmente simbólico en el proyecto. Además de situar la realidad en un espacio-tiempo paralelo al presente permite generar patrones y comparaciones mediante la reivindicación de la figura del ser humano como destructor del espacio, siendo este un rol necesario en el relato propuesto.

En cuanto a la selección de imágenes, estas se mezclaron con las fotografías personales para una mayor filtración. Las imágenes de archivo tienen una presencia muy importante en el proyecto, de hecho, son el tipo de imagen que más aparece a lo largo del relato. Dada las posibilidades de romper con el contexto de la fotografía de archivo estas fueron más complejas en cuanto a selección, ya que además había una amplia variedad. En parte, la falta de calidad de algunas imágenes no fue determinante para su elección, ya que lo importante en ellas era el concepto y su relación con el resto de fotografías.

3.3 CREACIÓN EDITORIAL

3.3.1 Estudio de fotolibros y proyectos

Tras finalizar la toma y la edición de imágenes había que trasladar el contenido gráfico seleccionado a un fotolibro. Gracias a las diversas referencias en Internet y la posibilidad de consultar los fotolibros del Centro de Fotografía Isla de Tenerife el proceso de construcción del soporte se facilitó bastante. Las principales referencias de fotolibros y proyectos fotográficos son:

- ***Los obreros del ferrocarril (2016)***. Este proyecto documental de archivo de Karina Aguilera Skvirsky pretende cruzar dos historias inconexas, silenciosas y desterradas de un pasado presente y representado. El primer relato cuenta cómo María Rosa Palacios, abuela de la autora, lleva a cabo un viaje forzado por la economía familiar, cuyo punto inicial se ubica en el año 1908. Toma forma mediante un trabajo audiovisual, titulado *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*. Curiosamente, esta situación coincide temporalmente con el segundo relato, el cual narra la construcción del ferrocarril de Ecuador, *el tren más difícil del mundo*. Detrás de una simple estructura, se esconde una historia de migración forzada enlazada a la explotación laboral, la deportación y la muerte. Las condiciones de vida y de trabajo eran horribles, por lo que fueron muchos los que renunciaron a su vida y su salario durante su estancia trabajando.

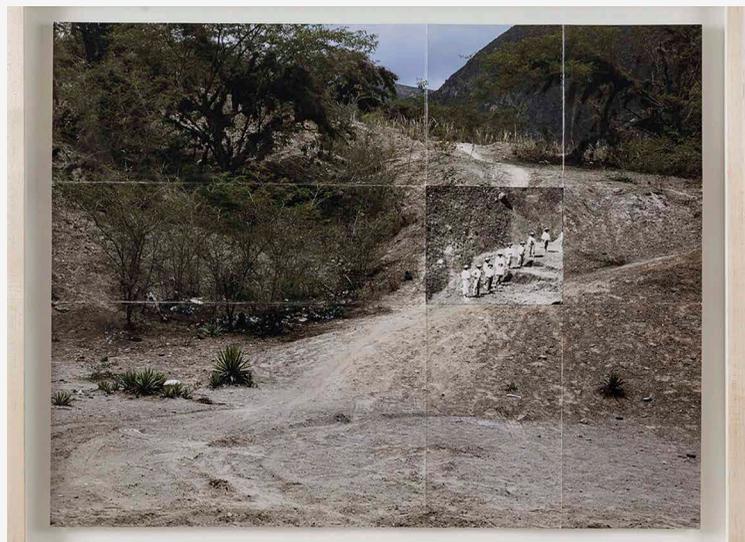


fig. 82 Aguilera Skvirsky, K. (2016). *The Railroad Workers / Los obreros del ferrocarril*. (Fotografía). Recuperado de <http://www.karinaskvirsky.com/the-railroad-workers-los-obreros-del-ferrocarril>

fig. 82

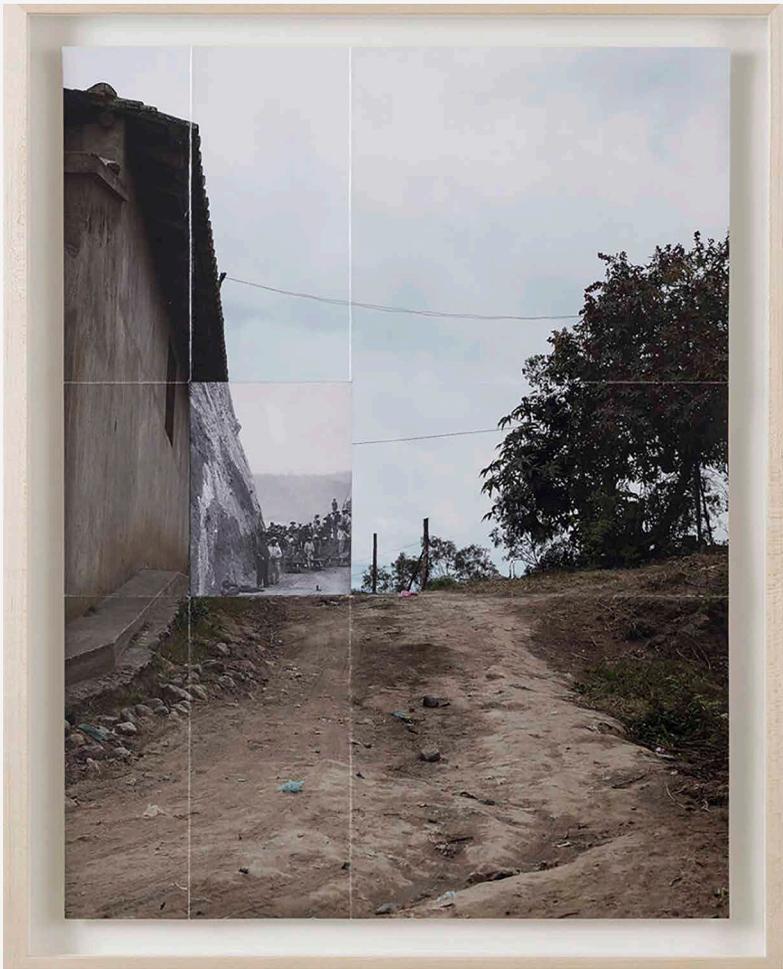


fig. 83

La posible intersección de estas dos narraciones es lo que dota sentido a la obra. Imaginar el encuentro evoca la presencia pasada y vigente de los obreros y de la abuela a través del paisaje y del capital. El documento reconstruye la historia mediante el montaje y el viaje en el tiempo; la reexpresión de dos presentes dados por perdidos. En este caso, la imagen se monta y se dobla. Pasado y presente se funden. La fotografía ha sido impresa varias veces por lo que la yuxtaposición genera escenas, nuevas imágenes transformadas y limitadas por su propia naturaleza. Los pliegues denotan el archivo y crean caminos derruidos, no existentes, pero presentes por la memoria y la unión continua de los fragmentos imaginativos sobre la imagen conducidos por la previa experiencia del sujeto relatado. La llegada del tren a Latinoamérica significa la llegada de la modernidad y de la modelación del medio mediante los subcódigos capitalistas, así como la puesta en duda de cuestiones sociales anexadas con la presión del trabajo y las imposiciones laborales del siglo XX.

fig. 83 Aguilera Skvirsky, K. (2016). *The Railroad Workers / Los obreros del ferrocarril*. (Fotografía). Recuperado de <http://www.karinaskvirsky.com/the-railroad-workers-los-obreros-del-ferrocarril>

- **Media Sites / Media Monuments (2007).** En un inicio, Antoni Muntadas plantea el proyecto en Nueva York, posteriormente lo amplió a otras localidades, entre ellas Buenos Aires. Se habla del massmedia como medio de difusión intransparente y manipulador del espacio social descontextualizado mediante el tratamiento de la situación o hecho como objeto de monumento inscrito, como archivo documental latente que demuestra lo pasado lo no observable. Aludiendo a hechos conmemorativos como las marchas de 1968 o el atentado contra Reagan se imponen imágenes en blanco y negro y color contrastadas tanto e dimensiones como en superficie la sucesión frente al olvido del acto; el silencio del massmedia. Se trata de una reactivación del archivo como un esplendor del espacio público oscuro e intrigante. La exploración de dicho proyecto tiene lugar en el propio espacio pues dada su importancia cultural y social este traspasa una temporalidad, donde se sitúan imágenes actuales del lugares pasados que han sido borrados para la visión humana, generando una especie de reconstrucción visual sobre aquellos elementos perceptibles y no presentes.



fig. 84 Muntadas, Antoni. (2007). *Media Sites / Media Monuments*. (Fotografía). Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/obra/id/759/Muntadas%2C-Antoni-/Media-Sites-Media-Monuments-Buenos-Aires>

fig. 84



fig. 85



fig. 86

fig. 85 Muntadas, Antoni. (2007). *Media Sites / Media Monuments*. (Fotografía). Recuperado de <https://cagtagninomacro.org/page/obra/id/759/Muntadas%2C-Antoni-/Media-Sites-Media-Monuments-Buenos-Aires>

fig. 86 Muntadas, Antoni. (2007). *Media Sites / Media Monuments*. (Fotografía). Recuperado de <https://cagtagninomacro.org/page/obra/id/759/Muntadas%2C-Antoni-/Media-Sites-Media-Monuments-Buenos-Aires>

- **Neoruinias (2012).** Muchos son los factores que han contribuido al paro de la especulación de la construcción canaria, entre ellos y en mayor medida, la crisis de 2008, agravada por la crisis hipotecaria, la ex-financiación de las empresas de construcción y el agotamiento de la oferta y la demanda. Son incontables la cantidad de estructuras edificadas y que de un momento a otro han parado su línea temporal, su continuidad. Se trata de un boom turístico que ahora ha empezado a formar parte de un paisaje modificado mediante la ruina capitalista; se trata de una imagen consumada y reconsumible que se ha transformado en un icono de la cultura turística canaria tan común y apreciado, dejando el rastro de su verdadero carácter y afán hacia la desterritorialización el espacio. Sheila Hernández y Kevin Zammit proponen a forma de catálogo inmobiliario algunos de estos lugares repartidos por todos los municipios de la isla de Tenerife.

La lectura del fotolibro se realiza a modo de catálogo de viviendas, es decir, es una especie de recopilatorio de dichas estructuras ya fotografiadas para su posterior ventas. Dependiendo del tamaño del edificio se ubica y dimensiona la imagen de una manera u otra, sin embargo, todas conllevan a este patrón específico de la repetición. Conlleva además una filtración de las viviendas en función del municipio en el que se encuentran, reivindicando dicho el concepto de muestrario inmobiliario.



fig. 87

fig. 87 Hernández, Sheila & Zammit, Kevin. (2012). *Neoruinias*. (Fotografía). Recuperado de <https://nosoyotro.wordpress.com/2012/10/26/sheila-hernandez-kevin-zammi/>

- ***New Topographics: Photographs of Man-Altered Landscape (1975)***. El comisario de esta exposición, William Jenkins, reunió a una serie de fotógrafos, entre ellos Robert Adams, Joe Deal, Bernd y Hilla Becher, Henry Wessel, Lewis Baltz, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott y Stephen Shore, para hablar del paisaje. Precedentes como Ansel Adam y otros artistas cultivaron un enfoque de la naturaleza como algo separado de la humanidad en el sentido pintoresco del género, sobre todo en el ámbito estético. Una especie de idealización de lo exótico y del conservacionismo. Como reacción ante un estilo tan explotado surge esta exposición.



fig. 88

La idea romántica y estetizada del paisaje como cuestión fotográfica trasciende a un ámbito más social y político, donde se pone en cuestión su papel como tema fotográfico cultural, reduciendo la imagen a su concepto topográfico. La idea entre el ser humano y la industrialización, así como sus consecuencias ambientales, se exhiben en las imágenes de este grupo de artistas. La visión sobre el paisaje cambia radicalmente, dando lugar a nuevas formas de expresión como el “land art”. Es una representación de la realidad objetiva hacia una toma de contacto sobre la conciencia social, se rompe el concepto idílico del paisaje como reacción a esa misma idealización. Sugiere un cambio en los paradigmas de la fotografía que sugiere una ambivalencia sobre el desarrollo industrial frente a la decadencia y la urbanización que afectan nuestro paisaje.

fig. 88 nd. (1975). *Installation view, New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/postwar-photography/a/new-topographics>

- **Hotel Palenque (2008).** La muestra del recorrido visual y arquitectónico de Robert Smithson realiza a modo de muestra un registro sobre una *desarquitectura* situada sobre un espacio-tiempo violento, ubicado entre la construcción y la ruina mediado por la pausa de la estructura física. Hallado en medio de la jungla, Hotel Palenque es una percepción agresiva del paisaje como género que invita a la reflexión de la pérdida, la desintegración y la desaparición. Se anexa un comentario, una descripción a cada imagen del hotel, como si fuera un mero elemento o espacio individual; a través de la secuenciación entendemos el conjunto. Mediante pequeñas descripciones detalladas sobre el espacio se permite un acercamiento a la ruina, en la que se analiza el pasado y el presente de manera unitaria por el proceso del *no emplazamiento*, donde se pone de manifiesto la estancia y la presencia en el espacio pasando por la resistencia como objeto de resto o marca.

Smithson propone una reconfiguración de la escena mediante un enlace visual y descriptivo entre la destrucción y el costumbrismo, cercano a lo cotidiano, que conforma esa descripción del espacio, creando una nueva realidad para cada comentario, folisizando la zona de exploración.



fig. 89 Smithson, Robert. (1969 - 1972). *Hotel Palenque*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.rtve.es/fotogalerias/mejor-photo-espana-2008/4810/hotel-palenque-1969-72/45/>

fig. 89

- **Atlanticidad (2020).** Lilia Ana Ramos recurre a Canarias y El Caribe como espacios con nexos históricos comunes: los procesos coloniales y de conquista, así como la enorme masa de agua atlántica que les rodea los recrea como un paraíso lleno de exotismo común. Movidada por la mirada externa y engañosa sobre Canarias, Lilia Ana resignifica a través de la cultura, la historia y la migración pretende borrar una realidad estereotipada sobre los modos de vida de los habitantes del archipiélago. Mediante el archivo y el documento de ambos espacios geográficos se fijan ligas de conexión que resignifican la identidad de una comunidad no conocida.

El interior del libro supone un viaje intermedio entre estos dos espacios comentados, donde mediante la mezcla de elementos de archivo y fotografías propias se dialoga de manera histórica. El trabajo se secciona en pequeños capítulos diferenciados y también relativos al tema principal. Se recurre además a elementos textuales, en su mayoría citas, para acompañar a la combinación de elementos.



fig. 90

fig. 90 Ramos, Lilia Ana. (2020). *Fotografía del fotolibro Atlanticidad*. (Fotografía). Recuperado de <https://naifeedita.bandcamp.com/album/at-lanticidad>

- **Bestiae (2017).** Ruth Montiel Arias realiza una síntesis que caracteriza nuestra relación con lo no humano: el control y las jerarquías de poder. La contradicción entre la celebración de la vida y la aniquilación del otro a través de la intimidad de la violencia. Se propone un ensayo en el que se analiza la dominación masculina sobre el animal, y cómo esta se relaciona a través del género, el arte, la guerra y la enfermedad. Se trata de una lectura poética sobre la violencia y el dominio que ejercemos sobre los animales y nuestra relación con la naturaleza.

En términos generales se compone de fotografías propias de la autora e imágenes de archivo, en su mayoría de una estética psicodélica y que produce sensaciones próximas a la confusión y al agobio. Mezclado a las imágenes de la fotógrafa se produce un sentimiento entorno al fotolibro controlado por una dominancia y una exacerbación del poder y la fuerza, como algo que no puede ser controlado por nadie. En cuanto a ritmo se utilizan imágenes en orientación vertical a toda página, sobre todo en las fotografías más violentas. En algunos casos se incluyen otras horizontales.



fig. 91

fig. 91 Montiel Arias, Ruth. (2017). *Fotografía del fotolibro Bestiae*. (Fotografía). Recuperado de <https://gupmagazine.com/books/ruth-montiel-arias-bestiae/>

- ***On Abortion and The Repercussions of Lack of Access: A History of Misogyny* (2018).** *On Abortion* es el primer capítulo del proyecto *A History of Misogyny*, una investigación visual realizada por Laia Abril sobre la misoginia realizada a través de las comparaciones históricas y contemporáneas. En esta primera parte, se documenta y conceptualiza los peligros y daños causados a las mujeres por su falta de acceso al aborto de forma legal. Se recurre al pasado para resaltar la larga erosión de los derechos reproductivos de las mujeres mediante la colección de evidencias visuales, auditivas y textuales, que conforman una red de preguntas sobre la ética y la moralidad, revelando un sistema social de estigmas, opresiones y tabúes sobre el aborto.

Para reconstruir el atentado sobre la mujer se utilizan diversos elementos gráficos. La división del relato en capítulos diferenciados ayuda al lector a no entremezclar la información y a entender claramente los fragmentos de uno en uno. Presenta además una gran variación de como disponer las imágenes y los objetos gráficos en función de la impresión y representación que se quiera obtener, por ejemplo, al pixelar rostros concretos de las mujeres que ofrecen los testimonios en función de la gravedad del mismo o al invertir las fotografías para evitar el reconocimiento facial de las mismas. La autora apropia de ese efecto de culpabilidad y criminalidad que se les ha otorgado gratuitamente a las personas aquí recopiladas.

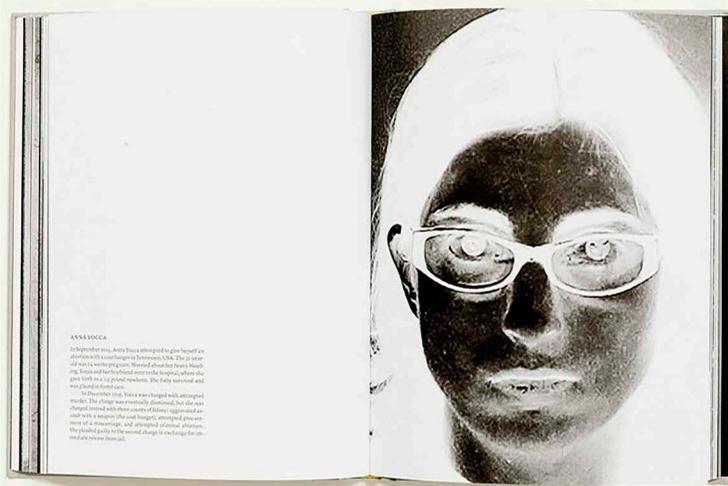


fig. 92

fig. 92 Abril, Laia (2018). Fotografía del fotolibro *On Abortion and The Repercussions of Lack of Access: A History of Misogyny*. (Fotografía). Recuperado de <https://tienda.lafabrica.com/4616-comprar-libro-laia-abril-on-abortion.html>

- ***The Hunt* (2017)**. Mediante la influencia de las lecturas de Uzalá y Arséniev, Álvaro Laiz narra un trabajo fotográfico concentrado en la exploración de la historia del tigre de Vaillant en 1997. Este suceso, trasladado a la actualidad media con la figura del periodista y el cazador para contar una narración mediante la recolección de fotografías y vídeos que localizan un espacio de representación de las personas, el ecosistema, la fauna y los modos de trabajo de la gente el pueblo para poder profundizar acerca de las relaciones individuales y colectivas de las personas y sus roles en el espacio público.

El documento tiene una función importante durante el desarrollo del libro dado que forma parte de esa búsqueda y descubrimiento del relato. El mismo va apareciendo y ocultándose a lo largo del libro a modo de mapas, textos y cartas sobre dicho asunto. La materialidad también tiene una importancia destacable ya que los elementos internos del libro no son iguales y permiten una diferenciación entre estos, generando diferentes reacciones al lector, a la vez que nuevas composiciones intervenidas por la superposición de las páginas ocultas y salientes.



fig. 93

fig. 93 Laiz, Álvaro. (2017). Imagen perteneciente al fotolibro *The Hunt* (Fotografía). Recuperado de <https://dispara.org/tienda/es/3-libros/1215-the-hunt-alvaro-laiz.html>

- ***Picnos Thsombé (2018)***. Gloria Oyarzabal narra la historia de Moisé Tshombé, líder secesionista de Katanga, región del Congo. Acusado del asesinato de Lumumba, primer presidente del Congo, decide exiliarse a España, donde cuatro años después será secuestrado en un campo militar, donde morirá. No se trata de la historia del primero, ni tampoco del segundo, sino de las consecuencias actuales que tuvieron esos sucesos en el panorama actual. Tomando de partida los años sesenta se narra la historia de la inmigración africana mediante imágenes, textos y metáforas que hilan el pasado y el presente y nos cuestiona y reflexiona las relaciones territoriales, sociales y culturales entre Europa y África ligado a la desaparición del personaje principal.

El documento de archivo es un elemento indispensable en esta historia dado que el relato se articula en base a este disponiéndolo de diferentes formas que cruzan la lectura de unos y otros.

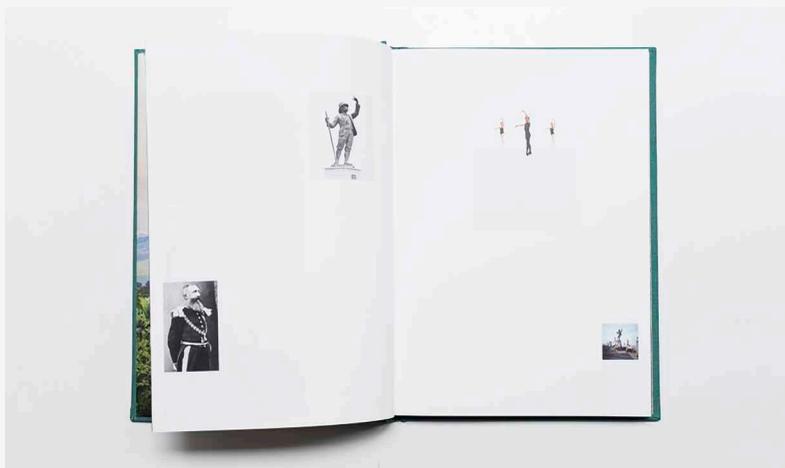


fig. 94

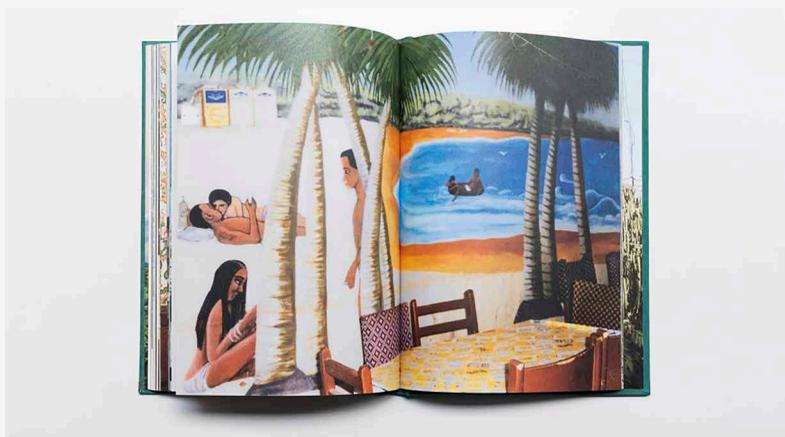


fig. 95

fig. 94 Oyarzabal, Gloria. (2018). Fotografía del fotolibro *Picnos Thsombé*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.ivorypress.com/es/libreria/shop/picnos-tshombe-2/>

fig. 95 Oyarzabal, Gloria. (2018). Fotografía del fotolibro *Picnos Thsombé*. (Fotografía). Recuperado de <https://www.ivorypress.com/es/libreria/shop/picnos-tshombe-2/>

- **Edén (2016)**. El término Edén alude a habla de una realidad mística y gloriosa, de una vivencia permanente en el cielo, sin embargo, esta historia invierte estos valores para reivindicar la belleza de aquello que no es perfecto. La vida que se exhibe en Edén es la vida diaria, llena de desgracias y felicidad, por lo que mantenemos y buscamos esos instantes, espacios, tiempos y momentos que nos hagan escapar de la realidad y concienciarnos de los efectos de vivir, abandonando las falsas expectativas acerca de lo que nos rodea. Bernardita Morello crea un edén inverso planteando una dimensión del paraíso deseado mediante un juego negativo de aquello que deseamos.

Las imágenes son aplicadas en algunos casos de una manera no tan convencional. Se superponen unas a otras creando una nueva perspectiva sobre el espacio e incluso repeticiones internas en este. La comparación crea metáforas relativas de ese edén inverso a lo conocido o perdido.



fig. 96

fig. 96 Morello, Bernardita. (2016). Fotografía del fotolibro *Edén* (Fotografía). Recuperado de <https://www.dalpine.com/es/products/eden-bernardita-morello>

- *El paseo (2020)*. Mediante la figura del paseo como elemento del camino conector a otros espacios se habla de una historia silenciada y oculta, que no hace más que esconderse siempre que puede. Se calla y habla, pero no narra. David García descubre pruebas, elementos y pistas acerca de un relato que desconoce y que al intentar descifrar no ha encontrado más que obstáculos. Esa sensación de pérdida y borrado se transmite en la narración mediante la composición de imágenes y textos, en los que este último juega un papel primordial modificando el sentido de las fotografías mediante la no revelación de la información, es decir, blanqueando el texto para alterar su expresión y significación como medio de debate y propuesta hacia el lector y su relación con los objetos públicos y privados.

Los espacios capturados por las fotografías pretenden cierta importancia histórica oculta que si el texto no estuviese nublado podríamos entender, por lo tanto, es algo que queda invisible pero que en cierta manera el autor busca descubrir y revivir.



fig. 97

fig. 97 García, David. (2020). Fotografía del fotolibro *El paseo* (Fotografía). Recuperado de <https://elpaseo.eu/>

- **Un lugar de la Mancha (2020).** Juan Valbuena recurre a La Mancha para poner de manifiesto la relación del autor con el territorio, la memoria y la familia a modo de reconstrucción teniendo como punto de unión y referencia la historia de España y de la fotografía. Como solución se realizan dos libros donde se cruzan ambos lados de su familia, la parte materna y la paterna, ambos asociados a palabras, paisajes y conexiones sobre la memoria que al ser leídos sugieren nuevas conexiones y diálogos internos articulados al territorio familiar.

Se compone de dos libros internos pegados a una superficie, por lo que no se pueden mover de esta. Estos libros se hayan paralelos, pues ambos tratan la temática familiar desde diferentes perspectivas y roles. Uno aborda el tema desde la parte materna y el otro de la paterna, por lo que el desarrollo de ambos es diferente, sin embargo, hay puntos donde las imágenes y ls documentos internos coinciden, permitiendo uniones visuales y diferentes combinaciones psibles de mediar y hacer dialogar las imágenes.



fig. 98



fig. 99

fig. 98 Juan Valbuena. (2016). Fotografía del fotolibro *Un lugar de la Mancha* (Fotografía). Recuperado de <https://phree.es/un-lugar-de-la-mancha-juan-valbuena>

fig. 99 Juan Valbuena. (2016). Fotografía del fotolibro *Un lugar de la Mancha* (Fotografía) Recuperado de <https://phree.es/un-lugar-de-la-mancha-juan-valbuena>

- **ZONA (2017).** Fábio Cunha realiza una investigación a través de un proyecto documental sobre la polémica crisis inmobiliaria causada por el poder económico y político a modo evaluativo de las consecuencias provocadas. Las imágenes obtenidas revelan la fragilidad de las circunstancias, donde las escenas se fragmentan y se acumulan, se engrandecen frente al ser humano, quebrando los espacios entre paredes, estructuras y seres humanos mediante el aislamiento.

La estructura del libro es bastante diversa puesto que en algunas páginas se cambia el tamaño, creando una especie de recorte sobre las figuras y espacios fotografiados, agregando un valor adquirido a esa fragmentación y recorte relativo al tema principal. Expresa una fragilidad inmensa en cuanto a la estética del quiebre, sobre todo en las fotografías dadas las posturas y situaciones de las escenas capturadas, ya que son espacios simbólicamente violentos frente a figuras que asumen dicha agresividad de manera completamente pasiva.



fig. 100

fig. 100 Cunha, Fábio. (2020). Fotografía del fotolibro *ZONA* (Fotografía). Recuperado de <https://fabiocunha.pt/books>

3.3.2 Construcción técnica

En este punto, es necesario recalcar que el libro se inscribe en la actualidad como el mejor soporte para difundir, contener y contar con la fotografía, por lo tanto, es obvio que su solución final se traslade en un fotolibro, siendo el configurante perfecto para unificar y entender las imágenes tomadas.

Dado el volumen del trabajo todo se reúne bajo una misma y única publicación, lo cual es idóneo para poder profundizar libremente sobre el fotolibro y el documento a modo de diálogo abierto y experimental. Esta autopublicación está realizada para ser visualizada en físico.

Partiendo de las referencias previas, se inició una fase de conceptualización teniendo en cuenta el carácter general del proyecto y su relación con las fotografías tomadas y las imágenes de archivo, intentando encontrar un patrón descriptivo que argumente correctamente la composición. Mediante un listado de términos asocia-

- Quiebra.
- Extracción.
- Barranco.
- Cultura.
- Relación.
- Degradación.
- Naturaleza.
- Destrucción.
- Ser humano.
- Espera.
- Impacto.
- Denuncia.
- Crítica.
- Tiempo.
- Espacio.
- Recuerdo.
- Adaptación.
- Cotidianidad.
- Consecuencia.
- Aceptación.
- Asimilación.
- Dualidad.
- Territorio.
- Resto.

dos al proyecto se obtuvieron los conceptos primarios: En un principio el concepto del proyecto estaba bastante desviado del camino que se quería seguir debido al poco contacto que se había tomado con el espacio de trabajo, ya que las primeras pruebas y maquetaciones se hicieron de manera paralela. Estos bocetos digitales dieron rumbo al concepto general del libro, pasando de ser una galería de fotografías de los barrancos de Güímar a contar una historia más detallada y precisa de dicho espacio y su trasfondo.

En un comienzo se apostó por formatos grandes y verticales en comparación al resto de formatos comunes en el sector editorial. Con ello, se pretendía reexpresar el tamaño del atentado sobre un formato, sin embargo, estas medidas no respondían bien a las necesidades de las fotografías, por lo que se descartó optar por esta vía. Posteriormente, y tras varias pruebas se asignó un nuevo formato que podía contener correctamente el tamaño original de las fotografías, tanto en orientación vertical como horizontal, permitiendo una dualidad de usos y configuraciones de ambos modos. Dicho formato es de 16 cm de anchura por 24,5 cm de altura, que exhibe unas medidas más específicas para el tipo de proyecto que queremos crear y se aproxima más a

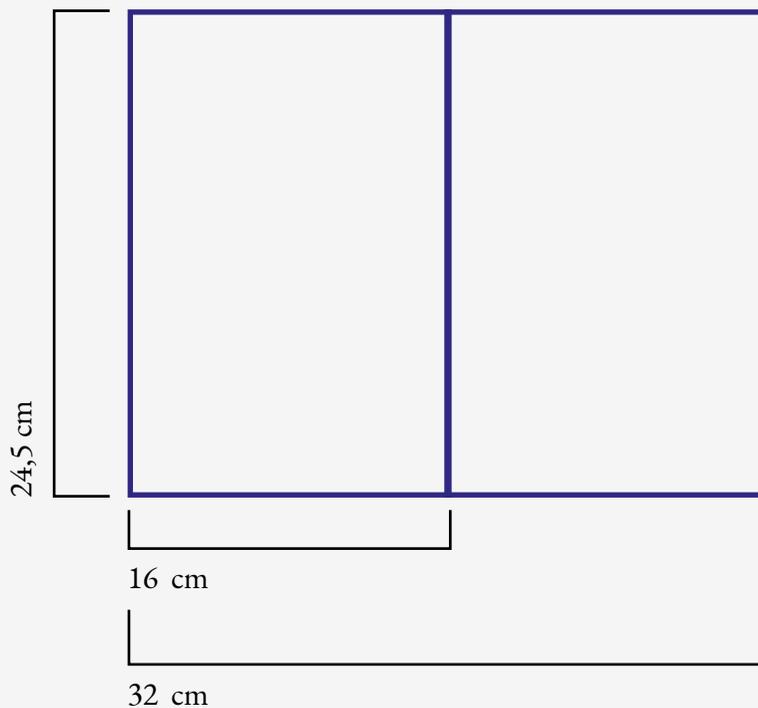


fig. 101

fig. 101 Figura de muestra. Medidas del fotolibro desplegado.

los formatos más estándares del mercado del fotolibro actual.

Tras haber elegido un formato más preciso, el siguiente paso era realizar maquetas en el mismo para comprobar su eficacia. Para ello se ajustaron los aspectos técnicos de la mesa de trabajo, donde se configuraron elementos como los márgenes, el cuerpo de texto, la tipografía, el interlineado y la retícula, entre otros. Al probar diferentes técnicas de proporción para crear la retícula correctamente la más favorable fue la de márgenes invertidos pues permitía una buena relación entre la

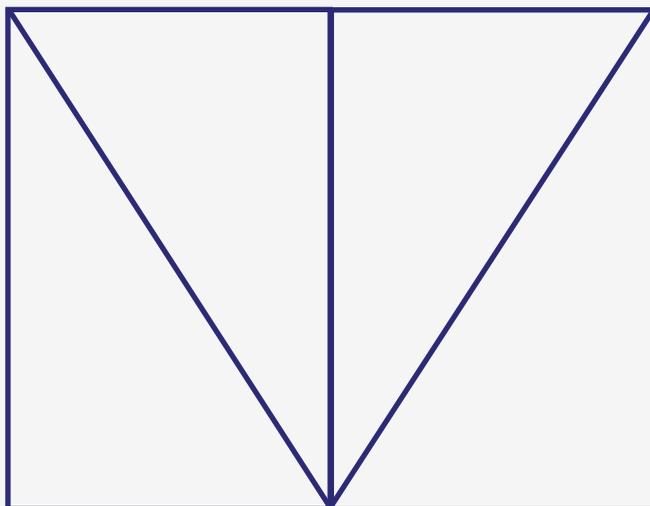


fig. 102

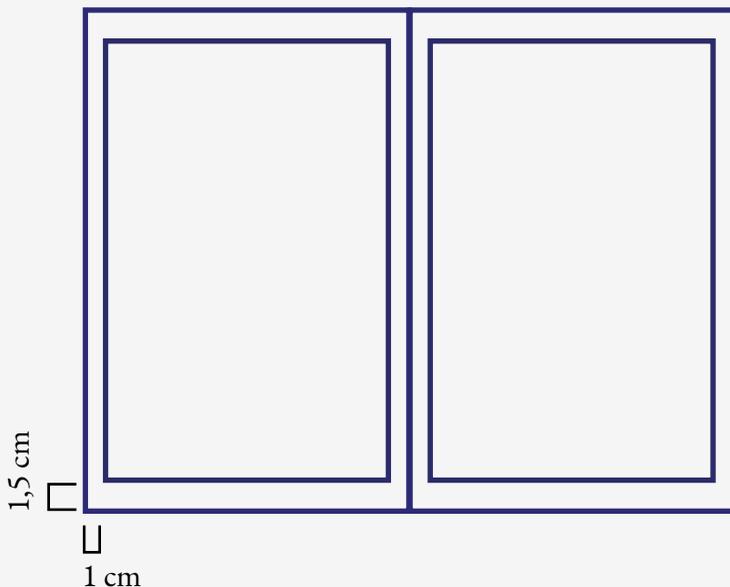


fig. 103

fig. 102 Figura de muestra. Muestra de márgenes invertidos.

fig. 103 Figura de muestra. Muestra de las medidas de los márgenes.

mancha tipográfica y los márgenes, pues era necesario un amplio espaciado para las fotografías. El resultado fue de unos márgenes superiores e inferiores de 1,5 cm mientras que los laterales presentan una diferencia de 0,5 cm, es decir, miden 1 cm. La mancha tipográfica corresponde a unas medidas de 15 cm de anchura por 21,5 cm de altura, es decir, la cantidad restante a los márgenes nombrados.

También es necesario concretar la retícula base para poder articular las imágenes mediante un ritmo eficiente. La página se secciona en 64 campos iguales que seccionan la página en divisiones iguales con un espaciado externo de 1,5 cm en las zonas superiores e inferiores y otra zona lateral de 1 cm. Hechos los cálculos se colocaron ocho columnas y ocho filas, divididas por un medianil de 0,7679 cm de separación. Para calcular dicha retícula fue necesario que decidiera qué tipografía se iba a utilizar, pues de ello depende la forma que adquiriera el libro. La fuente escogida es la Bodoni MT, a

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmñopqrstuvwxyz

0123456789

;!;¿?"@#/()=*[]<>+-

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmñopqrstuvwxyz

0123456789

;!;¿?"@#/()=[]<>+-*

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmñopqrstuvwxyz

0123456789

;!;¿?"@#/()=*[]<>+-

fig. 104

fig. 104 Figura de muestra. Muestra de la tipografía seleccionada en estilos Regular, Italic y Bold.

estilo regular, italic y bold con 12 puntos de tamaño y 14,4 puntos de interlineado.

La maquetación se realizó teniendo en cuenta el formato vertical y horizontal de las imágenes, cuyo tamaño



fig. 105

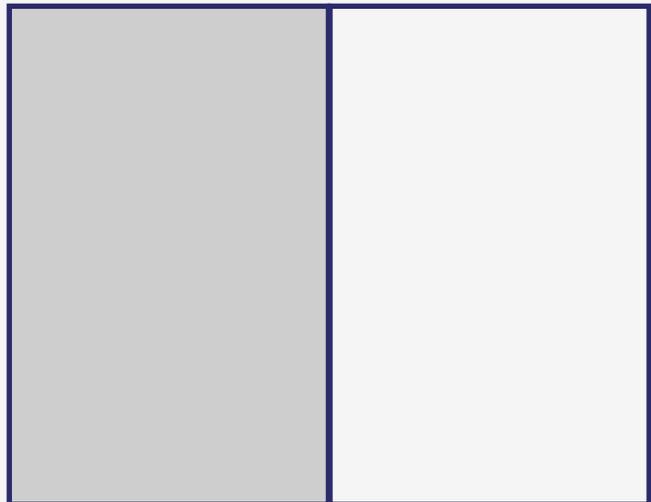


fig. 106

fig. 105 Figura de muestra. Muestra de maquetación interna: página izquierda y página derecha con imagen a sangre.

fig. 106 Figura de muestra. Muestra de maquetación interna: página izquierda con imagen a sangre.

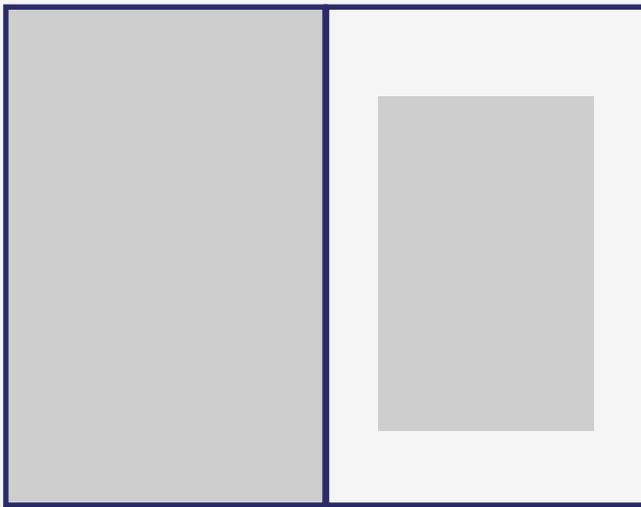


fig. 107

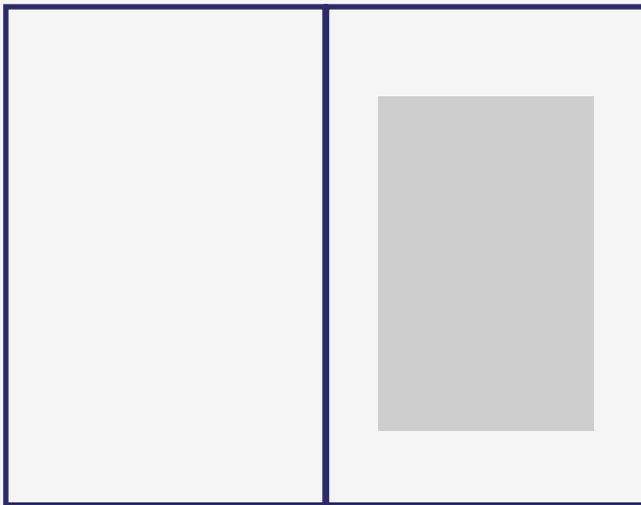


fig. 108

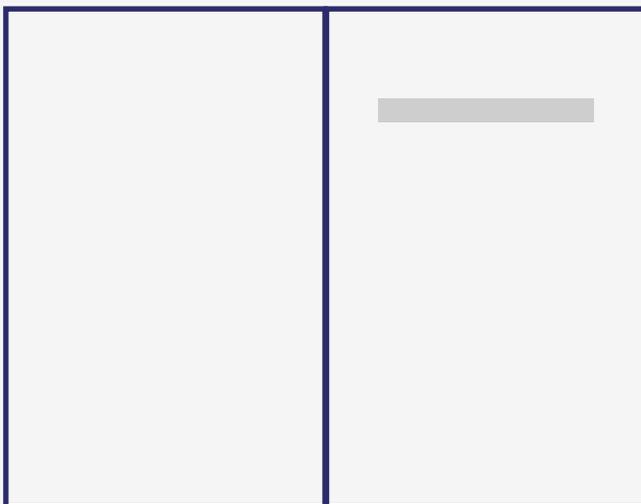


fig. 109

fig. 107 Figura de muestra. Muestra de maquetación interna: página izquierda con imagen a sangre y página derecha con imagen.

fig. 108 Figura de muestra. Muestra de maquetación interna: página izquierda con imagen.

fig. 109 Figura de muestra. Muestra de maquetación interna: página izquierda con texto.

variaba en función del lado en el que se encontraba, así como su motivo interior.

El proceso en busca del resultado final fue complejo y largo. Tras haber filtrado el número de fotografías posibles a utilizar se trabajó paralelamente con ellas a medida que se definía el concepto del libro. Como se comentó previamente, la parte inicial del desarrollo de la maqueta fue difícil puesto que el concepto iba cambiando cada día, el cual fue evolucionando poco a poco en base a las maquetas que se iban realizando y cambiando. Por ejemplo, en la primera maqueta se mezcló ilustración, texto e imagen de una manera muy confusa puesto que el relato tiraba la piedra a diferentes caminos con cada página. No era lo que se buscaba. Posteriormente, otro concepto de maqueta que surgió fue otro mix de imagen, texto y fotomontaje, creando composiciones donde aparecía internamente texto, fotografías propias y documentos de archivo, lo que otorgaba un toque muy pop, en parte lejano al carácter final del trabajo. Tras ello, empecé a mirar referencias de proyectos y fotolibros con una estética más fragil sobre el paisaje. Con dicha propuesta el fotolibro empezó a tomar una forma más ajustada al carácter que debía exhibir y con un par de modificaciones y correcciones se obtuvo el resultado actual.



fig. 110

fig. 110 Figura de muestra. Boceto de la cuarta maqueta.



fig. 111

El planteamiento del fotolibro se basa en visibilizar las relaciones políticas, culturales y sociales entre dos elementos clave: la figura del ser humano y la naturaleza. Estos componentes se sitúan en un lado del libro, es decir, en las páginas izquierdas encontramos fotografías relacionadas con el ser humano y objetos como máquinas, señales o restos que expresan una dominancia humana, frente al lado derecho, donde se exhiben mayoritariamente paisajes destruidos e intervenidos. Se genera una relación de idas y vueltas dadas por las imágenes más horizontales, referenciando a la unión de ambas partes en un espacio determinado. La continuidad y el ritmo del contenido son diferentes. La figura del hombre entendida como elemento de destrucción presenta una continuidad menor respecto a presencia visual en comparación a los motivos del lado derecho, eso se debe a que se crea una relación de poder y presión por parte del hombre. Colocar toda la zona izquierda con imágenes a página completa y con menor frecuencia crea una jerarquía de poder y presencia hacia la zona derecha, cuyas imágenes son más pequeñas debido a esa presión de la sociedad hacia el espacio natural, marcando como los actos humanos marcan e impactan el entorno a través del paso del tiempo ofreciendo cierta resistencia y recuperación.

fig. 111 Figura de muestra. Boceto de la cuarta maqueta.

La estructura del libro se puede seccionar en tres capítulos claramente contenidos bajo el primer y último elemento gráfico del fotolibro, la postal. Este objeto tiene mensaje retórico muy fuerte pues actúa como presentación del relato, transformándose en una especie de realidad temporal diferente. El primer capítulo se titula *Urgente, asamblea* y en él se crea una perspectiva primaria e introductoria al proyecto y al espacio de trabajo a modo de descripciones generales sobre el paisaje, comentando la situación mezclando presente y pasado remarcando desde su inicio una separación conceptual entre la figura del ser humano y la naturaleza.

En el segundo fragmento, titulado *Elogio de Güímar*, se realiza una investigación sobre el aluvión de 1826 y el pasado agrícola de Güímar. En la primera parte se explora el posible origen de la importancia del material de extracción de áridos. En la segunda parte, se indaga sobre el territorio y la agricultura, ambos desaparecidos en parte debido al derrumbe, a la destrucción de tierras y al desgaste del terreno.

En tercer capítulo, llamado *Cerrado por defunción* se pone en mayor evidencia el impacto ecológico de las acciones humanas mediante un discurso que entrecruza consecuencia, acción e impacto en tiempo presente ligado a las figuras del poder y el sometimiento del territorio en la actualidad. El nombre de los capítulos se extrajo de textos pertenecientes a documentos de archivo relativos a las extracciones del pueblo.

Al iniciar la lectura encontramos un breve texto sacado de un artículo de archivo, que dice "*Incendio*). Güímar está en llamas. ¿Será esto también cuestión política?" Con este pequeño escrito se propone crear una introducción al lector para que entienda el contexto crítico social y político de las imágenes de manera que pueda entender el contenido como un concepto de denuncia y no como objeto meramente contemplativo.

Dentro del libro tenemos además otros integrantes gráficos bastante importantes, los documentos de archivo. En este proyecto se han introducido cinco documentos: tres documentos de texto (un cartel de manifestación, un cartel de denuncia y un documento de texto), un poema y una noticia (recopilada a modo de documento escrito). Cada elemento nombrado tiene una

función: el primer documento (situado entre las páginas 36 - 37 del fotolibro) que aparece es una queja de los vecinos del pueblo donde convocan una manifestación a modo de queja acerca de su disconformidad con los problemas que provocan los camiones por su paso en el pueblo, así como las consecuencias secundarias de la actividad extractiva. El segundo documento (situado entre las páginas 56 - 57) del libro se sitúa en el segundo capítulo y se trata de un recopilatorio informativo sobre las consecuencias del aluvión del año 1826, que es en parte lo que dió origen al material de extracción de áridos tan codiciado. Son 9 páginas grapadas donde se resalta de manera subrayada la información importante, el impacto del aluvión sobre el territorio y la población. El tercer documento (situado entre las páginas 64 - 65) está también en el segundo capítulo y contiene una poesía descriptiva del pasado valle de Güímar que coloca de manera irónica la situación extrema del pasado y el presente de la tierra, creando una reflexión crítica en el nudo del hilo de la historia. El cuarto documento (situado entre las páginas 94 - 95) se encuentra en el tercer capítulo y pretende realizar un viaje al pasado del espacio exhibido en la fotografía, la cual expone un camino con la señal de "PELIGRO DERRUMBE", dado que dicho sendero se había derrumbado previamente, por lo tanto, el documento que se expone es una queja por parte de los vecinos hacia las extractoras. El quinto y último documento (situado entre las páginas 110 - 111) forma parte del tercer capítulo y es un pequeño recopilatorio a modo de boletín que recoge una noticia de hace tres años, la cual resume brevemente el caso Áridos. Su ubicación en el relato es importante dado el contexto en el que los habitantes del pueblo empezaron a manifestarse y principalmente para que el lector entienda toda la información previamente recibida.

La inclusión de dichos elementos ayuda a establecer una contextualización al lector, de modo que se aporta información interna del relato con objeto externos al cuerpo físico del fotolibro. Estos documentos se hayan doblados en las páginas internas del libro para que el lector pueda manipular el documento y entender la metáfora de aquello escondido pero oculto a la vista, tal y como sucede en el relato. Además, el poder tocar los documentos agrega un valor al trabajo, pues lo traslada a un ámbito más real que permite retocar la experiencia de la lectura visual del contenido interno.

Al final del relato se ha colocado una corta cita de Walter Benjamin del texto "*El carácter destructivo*" (1973). Con ello se pretende una reflexión sobre la destrucción del espacio investigado, donde la figura del ser humano se manifiesta frente a esa ira destructiva a modo de camino y huella parcial del territorio.

La selección de un papel de gramaje concreto permite conseguir un ritmo propio entre las propias fotografías de manera ininterrumpida, por lo que implementar el texto de manera manual en otro material permitía crear un diálogo secundario a modo de testigo, descripción y evidencia. El título escogido para el proyecto llevó un tiempo de estudio y decisión. Dado el registro tan frágil del trabajo se buscaba que el nombre estuviese conformado por una sola palabra cuyo significado estuviese fuertemente arraigado al sentido del proyecto. Tras varias opciones se decidió optar por "esquilme", forma verbal del verbo esquilmar. Las acepciones de dicho verbo son:

- Recolectar, coger el fruto de la tierra o el ganado.
- Menoscabar, agotar una fuente de riqueza por explotarla excesivamente.
- Chupar con exceso las plantas el juego de la tierra.
- Arruinar o empobrecer a alguien sacándole abusivamente dinero y bienes.

Esta forma verbal pertenece al modo imperativo, concretamente a la tercera persona del modo afirmativo. Dicha selección se realizó contemplando el acto como una obligación o un mandato, es decir, algo que "tenía que ser realizado" por parte de los empresarios para alcanzar la suma de dinero que obtuvieron en base a su codicia.

Establecido ya el título, queda seleccionar el diseño de la portada y la contraportada, ambas de tapa blanda. El nombre de la publicación se ubicará en la esquina superior derecha, estableciendo una especie de límite entre los bordes de la superficie y la tipografía, como simbología de espacio cerrado e interno un agujero se tratara bajo esa idea del límite y el borde. El color seleccionado se ha extraído del material de áridos restante

en las canteras, escogiendo el tono más común y adaptado al contenido del libro. Por otra parte, el título tendrá un tono cromático similar pero un poco más oscuro para simular una hendidura sobre la superficie, evocando el volumen. La publicación va a contar con una cubierta de tapa blanda y una edición fresada uniéndose a la contracubierta mediante el lomo. El único elemento que aparecerá en la cubierta y la contracubierta será el título junto al fondo de color.

Es necesario comentar que algunos aspectos técnicos del libro han tenido que ser modificados en base al presupuesto y a consejos de la imprenta. En base al número de páginas del libro se recomendó que el mismo fuese una edición fresada para soportar mejor la cantidad de páginas. Por lo tanto, se le debe de agregar un lomo, lo cual no era la intención inicial. Posteriormente, en la portada se quería aplicar un golpe o letterpress sobre el título de la publicación, sin embargo, debido a su elevado coste el diseño tuvo que ser modificado. Considero que este caso es un ejemplo perfecto del dinero que cuesta producir una autopublicación con una tirada de dos unidades donde los gastos y la venta no son rentables, contando además con un presupuesto limitado. La materialidad y el concepto del libro son factores importantes en el significado de un fotolibro. Por ello, se ha intentado mantener todos los elementos esenciales para no remodelar su concepto ni carácter. Dada la situación, el presupuesto y las limitaciones locales en cuanto a material y calidad se ha hecho todo lo posible para la optimización del mismo.

3.3.3 Solución técnica

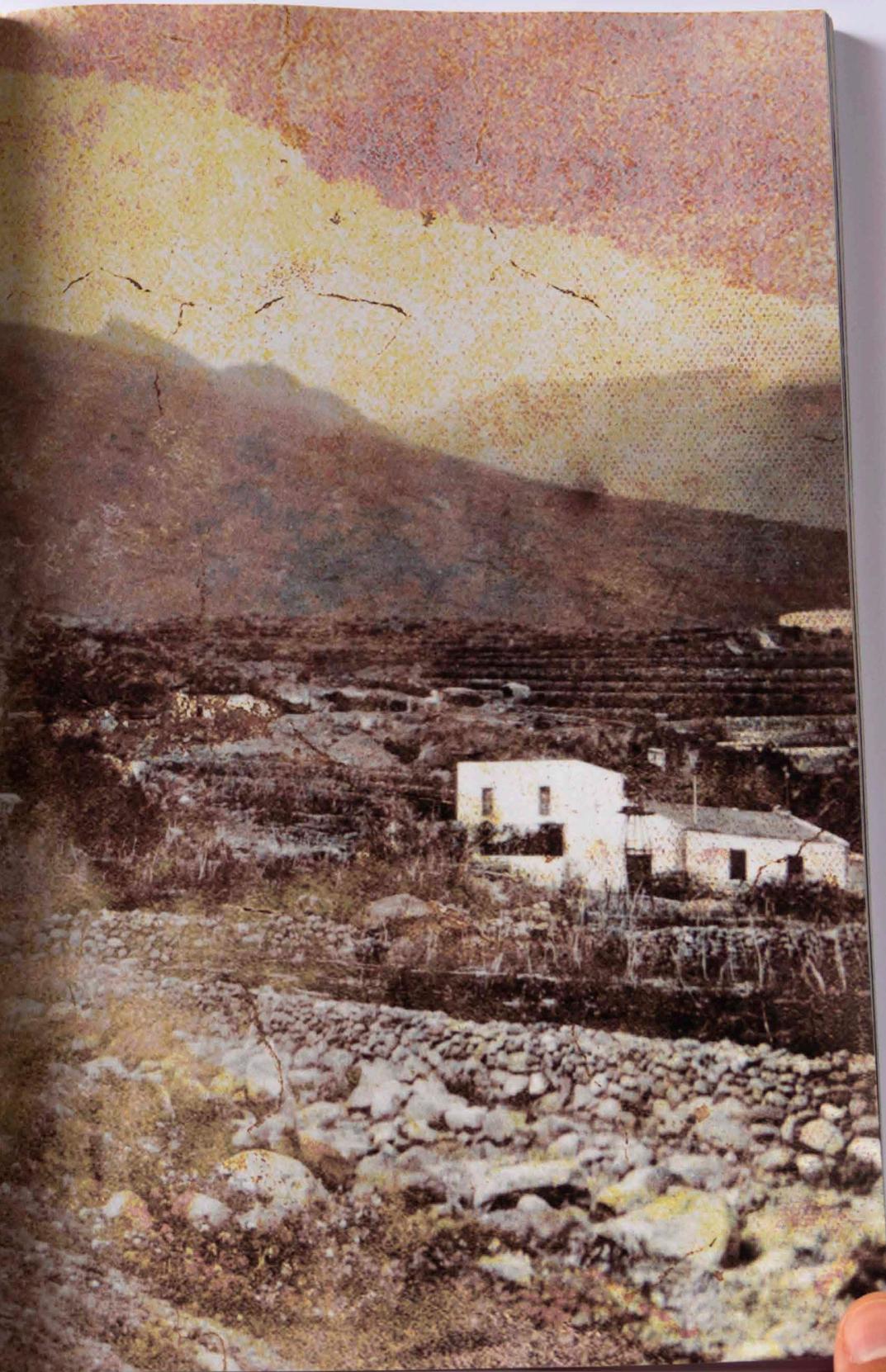
En las siguientes páginas se adjuntarán una serie de imágenes sobre el resultado final de este en su versión física. Se ha realizado un vídeo disponible en el siguiente enlace <https://vimeo.com/manage/videos/571729951>

Si se quiere consultar cualquier especificación técnica sobre el libro en el apartado anexo (página 288) se encuentra la ficha técnica.

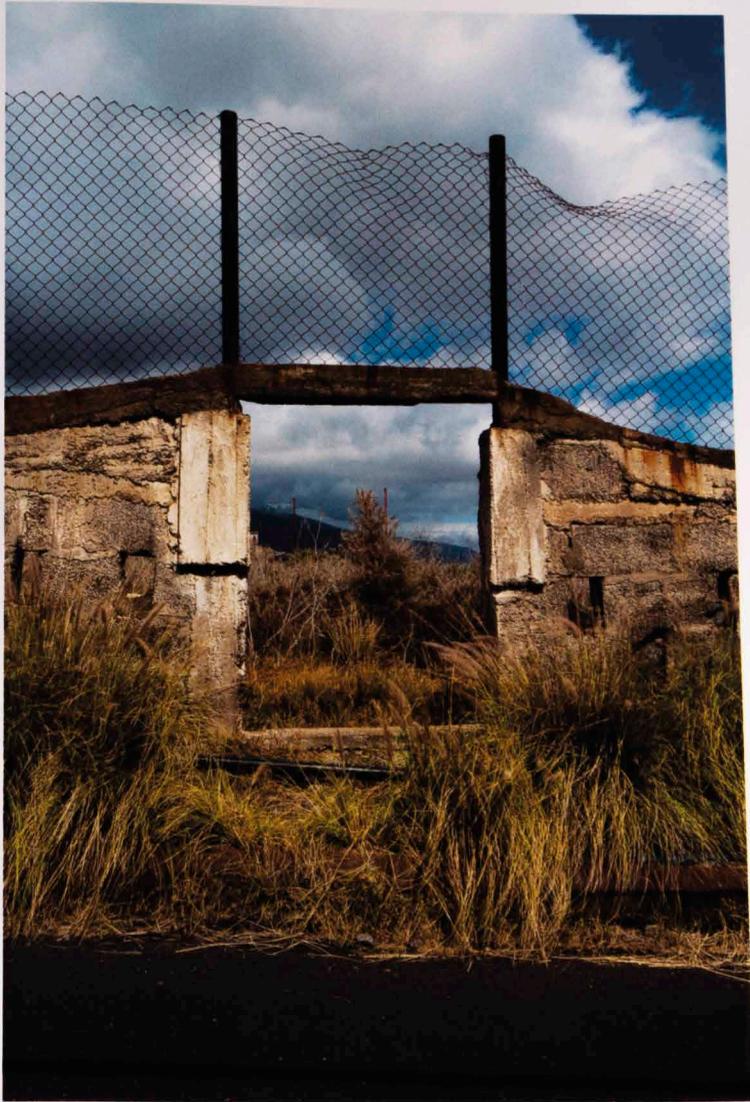


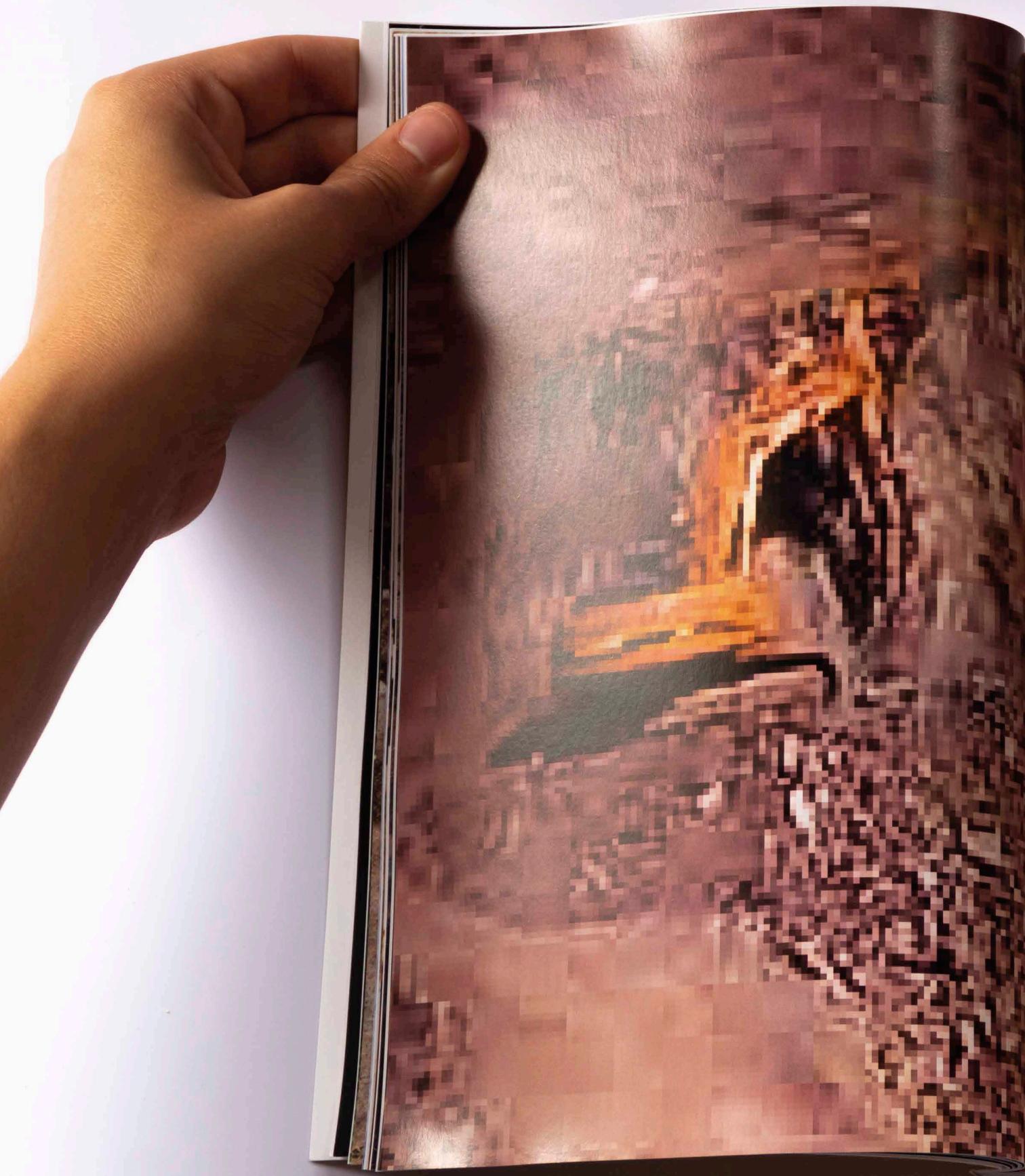
esquilme

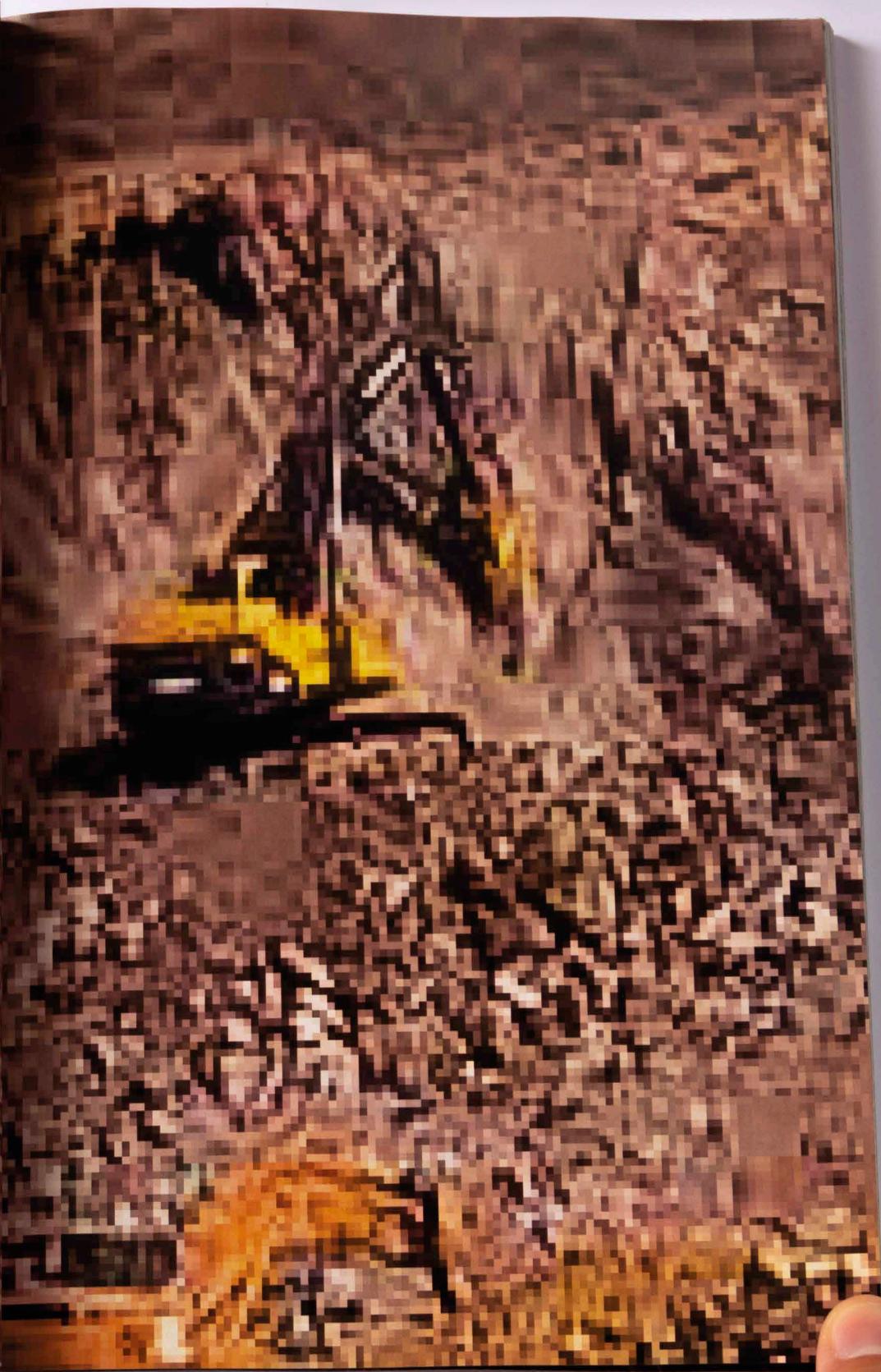




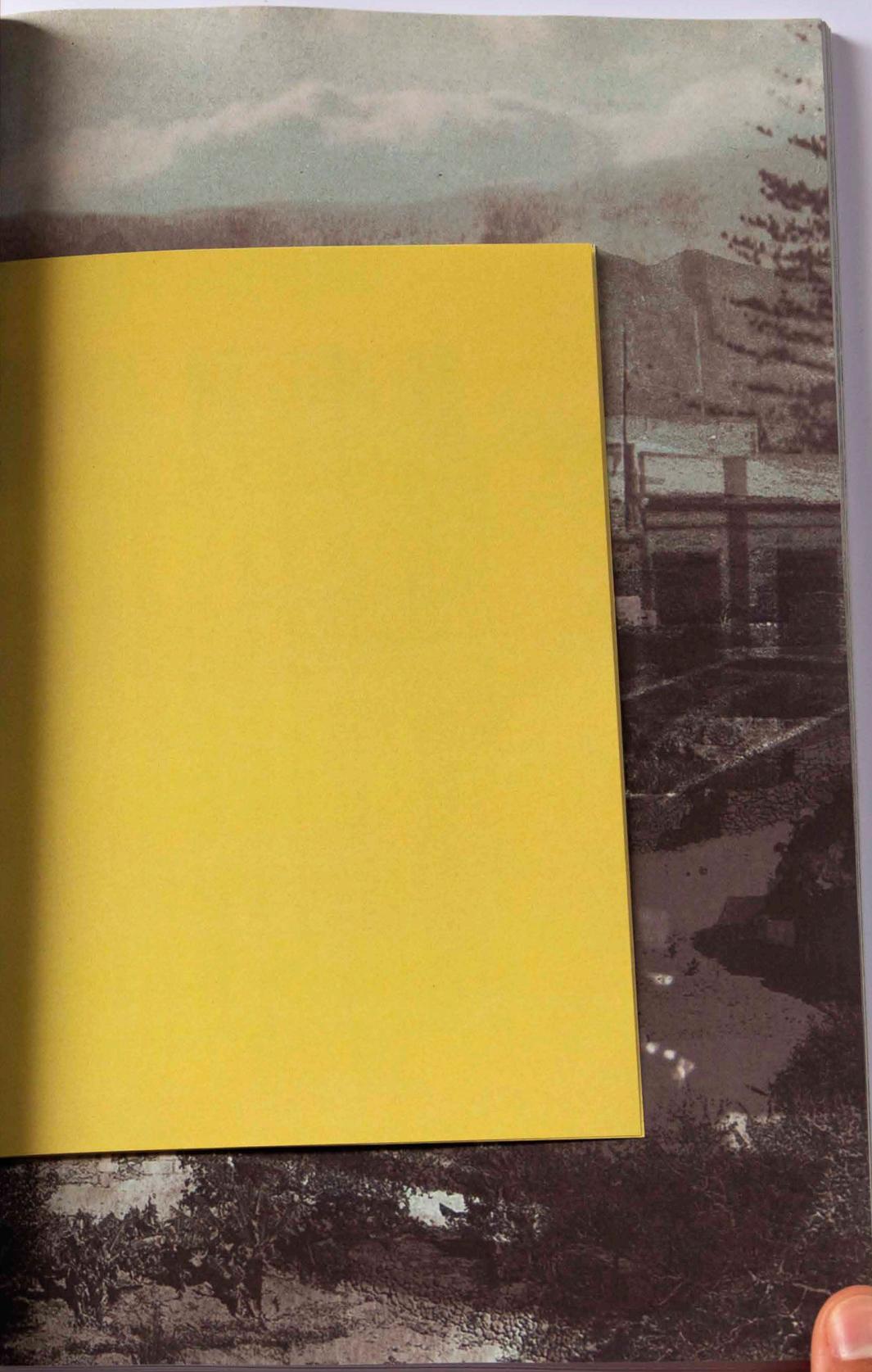


















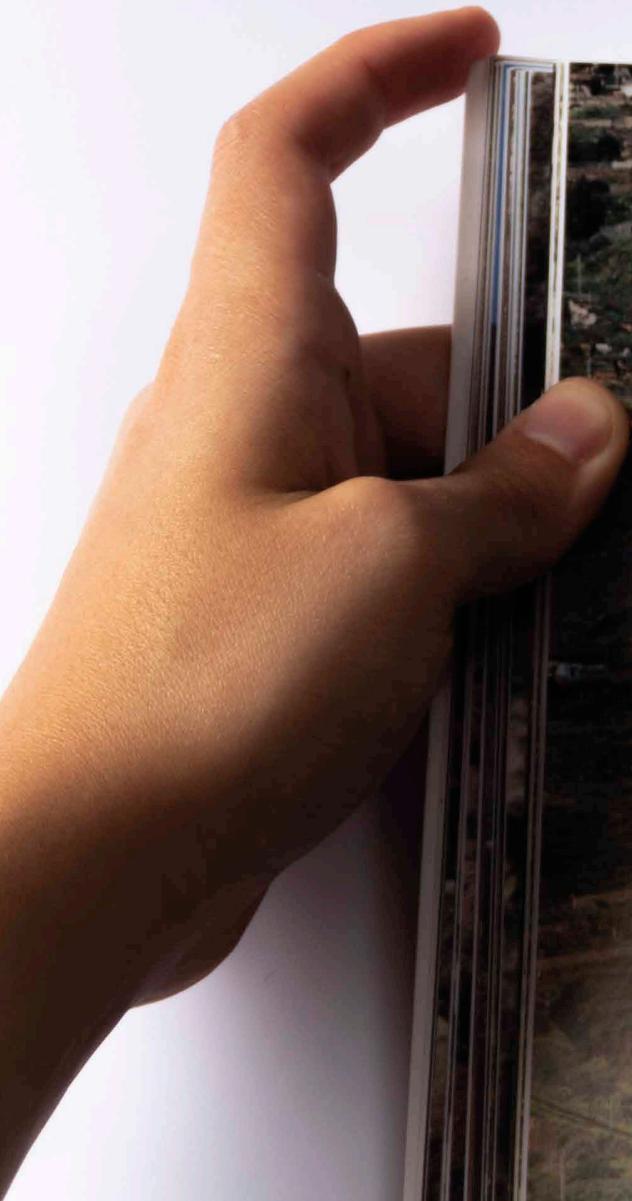
el solar isleño
encantador,
lado risueño,
campo de verdor
al güimarerero valle
tende su manto
para que estalle
según de su encanto.
to de este suelo,
abrarse al mar
divino cielo
que es ejemplar.

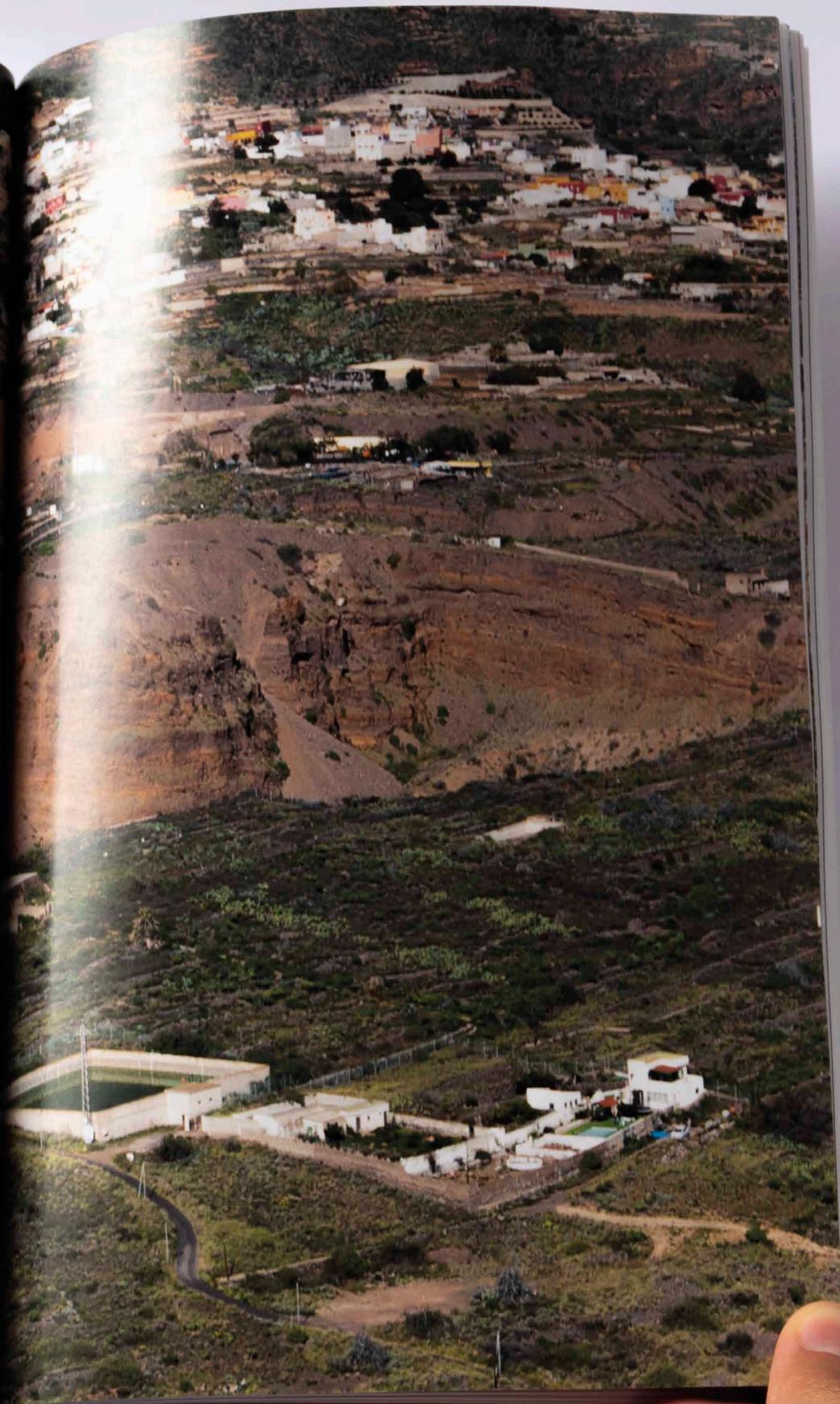


Capítulo III
Cerrado por defunción.













3.4 IDENTIDAD CORPORATIVA

Ya definido el carácter del proyecto, es necesario crear y diseñar una identidad corporativa que permita una fácil identificación en diferentes entornos, tanto físicos como digitales, así como apoyo visual y gráfico para expresar el sentido de la publicación.

Para ello, se estudiarán diversas editoriales del panorama contemporáneo y artístico, extrayendo las tendencias y patrones comunes en favor a la construcción de la identidad del proyecto.

3.4.1 Estudio de referencias editoriales

Durante mediados y finales del siglo XX empezaron a surgir editoriales cuyo trabajo iba más dirigido al área de la fotografía, de modo que se produjeron grandes cantidades de fotolibros. En la actualidad podemos encontrar un gran abanico de elecciones puesto que bastantes editoriales que han apostado por publicaciones más experimentales de carácter tipo fanzine, libros ilustrados y fotolibros, entre otros, lo que ha permitido una mayor visibilización a diferentes artistas mediante la generación de contenido creativo y abierto a nuevos estilos. Se ha apostado por propuestas más novedosas y únicas. Las editoriales seleccionadas son:

- **Printed Matter Inc.** Es una organización editorial fundada en el año 1976 por un grupo de artistas. Se estableció en la ciudad de Nueva York con la intención de crear libros similares a piezas de arte. Publica y distribuye material de este tipo de modo internacional mediante diferentes medios como ferias, exposiciones, museos o librerías, siendo además un medio de visibilización importante para el trabajo de pequeños y grandes artistas. Actualmente es el foco central de la autopublicación artística, siendo un techo de unión hacia todas las editoriales de ámbito. Suelen organizar eventos muy importantes como LAABF (*Los Angeles Art Book Fair*), entre otros.

En relación a la forma gráfica de su identidad podemos observar que se trata de un logotipo. Está compuesto claramente por una composición tipográfica de palo seco en color negro y está envuelto por un rectángulo con un fondo de color blanco y un

borde negro con cierto espacio de respiración entre un elemento y otro. Además, dicho logotipo alterna sus colores en función de la superficie a la que se vaya a aplicar, teniendo opciones donde el color rojo sustituye al negro e incluso donde se mezcla el negro con el rosa.



Printed Matter, Inc.

fig. 112

- **Beijing Silvermine.** Más que una editorial Beijing Silvermine podría definirse como un proyecto. Thomas Sauvin rescató en el año 2009 una serie de negativos de una planta de reciclaje, los cuales ha reutilizado para poder generar uno de los más grandes trabajos de archivo moderno de China, titulado *Archive of Modern Conflict*. Estas imágenes han servido además para poder plantear publicaciones con dicho material interseccionando elementos culturales, sociales y políticos de China. Ha sido exhibido en diversos países y ha ganado también bastantes premios. Algunas de las publicaciones pertenecientes a este proyecto son *No More No Less* (2018) o *Silvermine albums* (2013).

El elemento utilizado por esta editorial es un logotipo de color negro compuesto por una forma tipográfica de palo seco cuyas letras están en mayúsculas. A su izquierda se encuentra un icono de una estrella, sin embargo, no parece tratarse de un isotipo. Tras él hay una palabra en chino.



BEIJING SILVERMINE ☆ 北京银矿

fig. 113

- **Palm Studios.** Ubicada en Londres y fundada en 2015, esta editorial se centra en la publicación de proyectos fotográficos mediante la visibilización de artistas gracias a exposiciones, ferias y ediciones. Está dirigida por la fotógrafa y curadora Lola Paprocka. Han dado luz a proyectos como *When a Man Loves a Woman* (2020), *Northern Rivers* (2018) y *Mile End* (2015).

fig. 112 Logotipo de Printed Matter, Inc. Recuperado de <https://www.printedmatter.org/catalog>

fig. 113 Logotipo de Beijing Silvermine. Recuperado de <https://www.beijingsilvermine.com/about>

El logotipo está formado por una parte tipográfica de palo seco y otra más iconográfica, sin embargo esta no puede funcionar de manera independiente, por lo que va unida a la composición principal. La palabra PALM está escrita en mayúsculas junto a un pequeño símbolo en forma de estrella con varias puntas, colocado en el lado superior derecho. El color azul eléctrico es el color corporativo de la identidad.



fig. 114

- **RVB Books.** Se trata de una editorial francesa dedicada al diseño y la impresión de libros de artistas, entrando en esta categoría los fotolibros y los fanzine. Aunque su trabajo sea diverso y amplio se centra en la rama fotográfica. Destacan títulos como *Phénomènes*, *Illustrated People* y *Recruit*.

Su logotipo consta de tres letras principales dentro de un óvalo, ambos de color negro. Las letras están situadas en el centro de la composición y son de palo seco.

- **Witty Books.** Se fundó en 2012 con el nombre de “Witty Kiwi”. Su objetivo es difundir y educar sobre las imágenes en las diferentes formas de arte. Las publicaciones se centran en el área de la fotografía contemporánea y las artes visuales. Aparte de publicaciones venden también prints de fotografías, cassettes, totebags y bufandas, tanto de la propia marca o como material complementario de sus proyectos ya publicados. Encontramos también nombres como *How I tried to convince my husband to have children* (2020), *Grand Amour* (2016) y *The Missing Eye* (2021).

La identidad gráfica de esta editorial se constituye mediante un imagotipo. En la zona superior encontramos el isotipo, el cual es la figura de un kiwi con un pequeño círculo blanco interno que simula un ojo. Está además en una pose dinámica. En la parte inferior está el texto con el nombre de la editorial escrito con una tipografía monoespaciada. El conjunto es de color negro.

fig. 114 Logotipo de Palm* Studios.
Recuperado de <https://palmstudios.co.uk/>



fig. 115

- **Rorhof.** Es un espacio dedicado a la curaduría, la publicación y la exhibición de proyectos. Trata diversas temáticas y proyectos como fanzines, fotolibros o postales, además de ofrecer servicios de biblioteca, galería y talleres a los clientes. Tienen publicaciones como *Hidden Islam* (2014), *Blue as Gold* (2017) y *La Laguna Di Venezia* (2015).

Su imagen consta únicamente de un logotipo. La composición tipográfica está hecha con una fuente monoespaciada en letras mayúsculas.

RORHOF

fig. 116

- **Loose Joints Publishing.** Aparte de ser una editorial también es un estudio de diseño. Sus proyectos se centran en la rama de la fotografía contemporánea aportando una nueva perspectiva y forma de construir los discursos. Colaboran a visibilizar los trabajos de varios artistas, además de que ambos intervienen en el proceso de creación del soporte, lo que hace que el resultado final adquiera una forma muy interesante. Algunos títulos recientes son *Recorder* (2021), *Thames Log* (2021) y *Heaven is a Prison* (2020).

El logotipo se basa en una composición tipográfica de palo seco donde se recurre al color negro.

fig. 115 Imagotipo de Witty Books. Recuperado de <https://witty-books.com/>

fig. 116 Logotipo de Rorhof. Recuperado de <https://www.rorhof.com/>

- **Case Publishing.** Fue fundada en el año 2015. Es una editorial dedicada a la autopublicación centrada en la fotografía. Sin embargo, sus publicaciones no solo se concentran en fotolibros, también realizan otro tipo de ediciones como catálogos o fotolibros más experimentales. Buscan colectivizar la visión del fotógrafo trasladada a la forma del libro. Tienen publicaciones como *Symphony - mushrooms from the forest* (2019), *Home* (2019) y *Cosmo-Eggs* (2019).

La editorial se sirve de un logotipo para la imagen de la marca. Usa para ello diferentes elementos como los paréntesis o los corchetes y los mezcla para generar una imagen, dando a entender la introducción a algo, pero no un cierre de ello. Utiliza también el color negro.



fig. 117

- **DeadBeat Club.** Nacida en 2011 en California, esta editorial se centra en proyectos relacionados con la fotografía contemporánea mediante pequeñas publicaciones, principalmente fotolibros. Tienen publicaciones como *And In Its Place, Another* (2021), *Arboreal* (2021) y *Let Them Eat Cake* (2020).

Se recurre a un logotipo compuesto por una tipográfica script y en letras mayúsculas. Además, dependiendo del color de la superficie en la que se aplique se dispondrá de este en versión positiva o negativa como sucede en la propia página web. En la zona inferior cuenta con dos rayas a los laterales.



fig. 118

fig. 117 Logotipo de Case Publishing. Recuperado de <https://case-publishing.jp/en>

fig. 118 Logotipo de DeadBeat Club. Recuperado de <https://deadbeatclub-press.com/>

- **Heavy Books.** Christian Tunge creó en 2014 esta editorial con el objetivo de convertirse en una plataforma de exhibición del trabajos de diferentes artistas. Se centran en la edición limitada de publicaciones como fanzines, fotolibros y en general cualquier proyecto de carácter experimental y contemporáneo.

neo. Han trabajado en publicaciones como *Plastic Trust* (2014), *Sönder* (2014) y *Two Tides* (2017).

Para el desarrollo gráfico de la identidad tiene dos elementos: un logotipo y un isotipo. El logotipo es una composición tipográfica con una fuente de palo seco donde las dos palabras están unidas mediante el diseño. En el isotipo se recurre a una serpiente compuesta por dos caras que se come a sí misma creando un ciclo sin fin. No se utilizan de manera fusionada, de hecho parecen más elementos separados que pertenecientes a una misma identidad.

HeavyBooks

fig. 119

- **Libraryman.** Se fundó en el año 2008 en Estocolmo. Las publicaciones son esencialmente fotolibros contemporáneos, en los que se busca ampliar la mirada artística a través del componente cultural y la intimidad del lector, generando una especie de poema sobre el contenido. Además de libros ofrece otros productos como totebags o prints. Algunas de sus publicaciones son *You Could At Least Pretend To Like Yellow* (2020), *Every-day* (2020) y *Sasayama* (2015).

Se utiliza un logotipo tipográfico mediante una fuente hecha a mano. El trazo dibuja intuitivamente el nombre de la identidad. Presenta pequeños degradados debido a la manualidad de la técnica, por lo que es un tono intermedio de gris.



fig. 120

En términos generales y a modo de análisis, las editoriales expuestas se dedican principalmente a desarrollar publicaciones relacionadas con la edición experimental, en este caso, la fotografía contemporánea, demostrando nuevos modos de entender la imagen y situar nuevos diálogos visuales y gráficos.

fig. 119 Logotipo de Heavy Books. Recuperado de <https://heavybooks.net/about/>

fig. 120 Logotipo de Libraryman. Recuperado de <https://libraryman.se/>

La identidad corporativa de la empresa es moderna y contemporánea, concuerda con el tipo de proyectos que realizan y los servicios que ofrecen. Además, no solo venden sus propias publicaciones sino que ofrecen otros productos a la venta como prints, obras de arte independientes, totebags o stickers, entre otros, lo cual permite una fácil manera de distribuir su trabajo, seguido de eventos, exposiciones y ferias. En cuanto a sus símbolos gráficos la mayoría de ellos son logotipos con alguna forma gráfica secundaria, usualmente en color negro o blanco, ya que estos al ser tonos neutros y extremos permiten una mejor aplicación de la identidad sobre los productos que publican. Además, se recurre a las tipografías de palo seco, las cuales permiten una legibilidad más sencilla y encajan perfectamente con ese aura moderna que se quiere transmitir.

3.4.2 Naming

El análisis de referencias fue muy eficaz, ya que permitió identificar rápidamente la composición sintáctica y fonética de los nombres de las editoriales. La mayoría de ellas están formadas por una o dos palabras, eliminando agregados como editions, books o editorial. Tienen además sonidos estridentes en su pronunciación dados por la mezcla de nombres inventados o fusionados. Se recurre bastante a nombres de lugar o a la combinación de sustantivo y sustantivo o sustantivo más verbo o adjetivo.

El proceso de naming no fue muy complejo. El primer paso fue realizar una lista de términos asociados al proyecto. Se buscaba que el nombre fuese fonéticamente atractivo, estridente, contrastado y fuerte pero a la vez corto y cuyo significado fuese próximo a la temática del proyecto. A medida que aparecían nuevas palabras se fueron apuntando a modo de registro con tal de contrastar su fuerza. Los términos más próximos a lo deseado eran:

- Fractura.
- Quiebra.
- Abrupto.

- m3.
- Escala.
- Talud.
- 23,6 Editorial.
- La Cantera Editorial.
- Peligro, cantera.
- Capa Studios.

Gracias a dicha lista de palabras el término escogido fue abrupto. Abrupto significa “*que tiene pendientes muy pronunciadas o fuertes desniveles*”, lo cual enlaza el concepto al tema tratado, además de que fonéticamente exhibe fuerza, rapidez y permanencia en la memoria. En comparación a otras editoriales se trata de un nombre más corto, ya que no se ha acudido a los términos editorial, studio o editions, entre otros.

3.4.3 Construcción de la marca

Con la propuesta de naming ya decidida, se empezaron a realizar las primeras propuestas del logotipo. Dado el análisis previo, tipografía se instalaría como la herramienta principal para la creación del logotipo, ya que las composiciones creadas buscan crear un juego visual mediante la modificación de las letras.

En los bocetos iniciales la alteración de las letras que conformaban la palabra abrupto no lograban expresar una imagen adecuada a lo buscado. Se habían probado diferentes tipografías tachando las letras, dividiendo en dos la composición, alargando la anchura de las formas gráficas o sustituyendo algunos elementos por números. Las pruebas eran muy poco llamativas y además confusas, pues no facilitaban nada la legibilidad de la imagen.

abrupto

fig. 121

En este primer logotipo podemos ver como la composición se hace más llamativa en base a la letra o, la cual tiene una línea diagonal que atraviesa la anatomía de la

fig. 121 Boceto 1.

letra, simulando el número cero. Aunque parezca una fuente monoespaciada a primera vista es una tipografía de palo seco con remates bastantes pronunciados, además de que el kerning externo parece amplio dado el estilo liviano que muestra la composición.

abrupto

fig. 122

Este segundo boceto también es un logotipo. Se utiliza una tipografía de palo seco bastante sencilla. En la letra o se crea un juego visual mediante el relleno con el color negro, interpretando un juego del lleno y el vacío. Es llamativo pero no lo suficiente.

abrupto

fig. 123

El tercer logotipo usa una tipografía de palo seco en color negro. Se sigue manteniendo un patrón visual en la letra o. En este caso se intenta simular la caída de la letra mediante la presencia y el propio derrumbe, manteniendo ambos para simular el proceso de dicha acción, sin embargo, la unión de las formas crea un número, por lo que no funciona bien.

abrupto

fig. 124

El cuarto boceto sigue manteniendo las características de los anteriores. En este caso, el juego con la letra o se desplaza a imitar un movimiento que provoca un dinamismo en la composición. Se busca expresar un desplazamiento del objeto, el cual se manifiesta correctamente pero que no llega a convencer como posible propuesta final.

abrupto

fig. 125

fig. 122 Boceto 2.

fig. 123 Boceto 3.

fig. 124 Boceto 4.

fig. 125 Boceto 5.

La quinta propuesta es un acercamiento al resultado final en cuanto a concepto visual y gráfico. Aunque mantenga los patrones de color y tipo de fuente utilizada, el quiebre anatómico que se produce en la letra final va a ser un precedente para el resto de bocetos posteriores. La fractura que se produce es bastante llamativa y sencilla, además de que el juego encaja bastante bien con la temática del proyecto y el entorno de destrucción que lo envuelve.

abrupto

fig. 126

Tras haber observado el resultado de romper las letras, decidí empezar a jugar con la letra central, la u. Consideré que la letra o no encajaba del todo en aquello que buscaba. Coloqué una recta diagonal sobre dicha letra para ver como funcionaba visualmente. El resultado fue más eficiente que los previamente obtenidos, por lo que mantuve dicho patrón en los bocetos posteriores.

abrupto

fig. 127

Aunque quise mantener ese concepto de la quiebra y el derrumbe intenté probar otras opciones más externas a ello para ver cuantas posibilidades ofrecía centrar la atención en esta letra. Eliminar el relleno fue una decisión acertada puesto que es un elemento sencillo y llamativo que resalta toda la fuerza visual hacia el motivo central de la composición.

abrupt



fig. 128

Dada esa idea del derrumbe, se decidió acudir de nuevo a la letra o, eliminando el relleno y situándola mucho más abajo que la composición tipográfica principal. Es interesante como ha evolucionado el proceso del desarrollo del logotipo, sin embargo, no funciona correctamente. La letra o se encuentra en una ubicación bastante alejada y no cumple con el concepto buscado.

fig. 126 Boceto 2.

fig. 127 Boceto 3.

fig. 128 Boceto 4.



fig. 129

La elección de la tipografía fue determinante, puesto que dada la forma del proyecto se buscaba una fuente gruesa y visualmente potente y fuerte que mantuviese una imagen moderna sobre la marca, puesto que la composición iba a ser únicamente tipográficamente. Se barajaron diferentes posibilidades utilizando otras fuentes como la Helvética Neue, la Neue Machina, Anonymous Pro o diversas monoespaciadas. Poco a poco se fueron descartando opciones, optando más por fuentes que tuvieran estilos Bold y Black para generar aún más diferencia y contraste entre los elementos de la composición. Finalmente, la fuente seleccionada fue la tipografía Trap*. Tiene diversos pesos y aportaba una forma muy geométrica y llamativa, sin embargo, presentaba un problema. Exceptuando la letra a, el resto de formas era correcta y apropiada, por lo que partiendo de la referencia tipográfica de letras como la r, la b o la d se vectorizó un sustituto para la a, que concordaba más con los criterios de una tipografía Grotesk y pretendía un carácter más acorde a lo deseado gráficamente. No era necesario buscar una tipografía con diferentes estilos dado que solo iba a aplicarse al logotipo.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
;!?"@#/()=* [] < > + -

fig. 130



fig. 131

El arreglo tipográfico que se ha realizado ha sido para conseguir una composición más acorde. La letra a inicial no encajaba del todo con la estética de la editorial y aún menos con el concepto que se quiere expresar. El nuevo diseño de dicha letra se adapta más al estilo y crea más contraste entre las formas restantes.

Al tener ya el concepto del logotipo, se diseñó una retícula rectangular sobre la que encajar la composición. Para crear la retícula se tuvo en cuenta la altura x del lo-

fig. 129 Propuesta de logotipo.

fig. 130 Figura de muestra. Muestra de la tipografía Trap* en estilo Black.

fig. 131 Alteración de la letra a.

gotipo, de modo que este estuviera situado en el centro de la retícula, coincidiendo con el tamaño de los módulos internos. Consta de una cantidad de 40 módulos de ancho por 20 módulos de alto, siendo proporcionado correctamente. Una vez finalizada la retícula se ajustó el logotipo, dejando 4 módulos libres en cada lateral y 7 módulos de espacio en las zonas superiores e inferiores. Dichos ajustes hacia la línea x y la composición del logotipo permitió obtener unas formas más proporcionales y espaciadas, logrando un mayor contraste entre la anatomía de las letras. La letra u ocupa la altura x inicial y la parte inferior de la misma para simular ese derrumbe y mostrar cierto dinamismo y movimiento.

Para respetar el tamaño mínimo del logotipo se establece una medida de 0,95 cm de anchura para su correcta reducción. Es importante mantener cierto respeto al símbolo para no perder su integridad. La letra u al ser tan fina puede resultar un problema en diferentes superficies por lo que dependiendo de estas se hace necesario regular el grosor de la línea que compone dicha forma. En superficies muy grandes puede llegar a ser tan fina que apenas podrá leerse, de ahí su ajuste.

La composición obtenida es sencilla, legible y fuerte. El negro facilita en gran medida su legibilidad ofrece un gran contraste entre las formas, además de que permite una fácil aplicación sobre diferentes superficies. La tipografía aporta una dureza y una geometría agregada que enmarca la estética en el sector editorial contemporáneo. Recurrir a una tipografía de palo seco moderniza las formas y , sumado a la anatomía de la tipografía secundaria, se obtiene un contraste mayor entre el grosor de cada una. La fuerza visual que aporta el elemento central, la letra u, pone de manifiesto el carácter del proyecto mediante una metáfora del derrumbe, conectando con el espacio investigado.

Se ha creado también un isotipo, el cual puede ser utilizado en ocasiones determinadas y cuando la superficie o la aplicación lo requiera. Para ello, se ha rescatado la letra u central del motivo como símbolo del isotipo, pues es sintético y claramente el elemento más destacado del conjunto inicial, además de que es fácilmente diferenciable de otros y permite cierta permanencia en cuanto a forma y distinción.

El tamaño mínimo de reducción del isotipo es de 0,95 de anchura por 0,95 cm de altura, puesto que ocupa un espacio similar a un cuadrado. Es importante destacar que el contorno debe de regularse en relación al tamaño que vaya a aplicarse a otras superficies

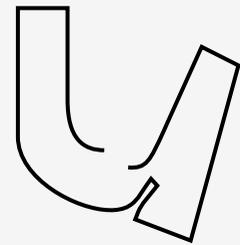
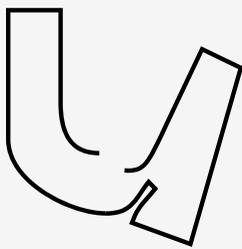


fig. 132

Como versión secundaria, se propone una combinación entre el logotipo y el isotipo. Aprovechando la personalidad que dota la letra u, se ha decidido extraerla de su composición original, es decir, el logotipo, y ubicarla en la zona superior a este. El hueco al eliminar la u ha sido sustituido por la misma letra, solo que esta tiene relleno interno y además está colocada correctamente, como si se tratase de texto fluido. Por lo tanto, en esta composición encontramos dos elementos: la u superior, a modo de isotipo, y un texto inferior, cuya fuente es la tipografía Trap*. La letra superior ocupa una forma similar a la de un cuadrado y es claramente más grande en comparación al texto. El nuevo imagotipo es sencillo, fuerte y contrastado.

El tamaño mínimo de reducción del imagotipo es de 2,5 cm dado que se trata de una composición con más elementos en comparación a las previas.

fig. 132 Propuesta de isotipo.



abrupto

fig. 133

A parte de la tipografía principal, se escogió una fuente secundaria, que puede ser considerada como corporativa, puesto que se utilizará para todos los elementos gráficos y corporativos externos al logotipo. La tipografía elegida es Avenir Pro Next TL, una fuente de palo seco que presenta una gran variación de estilos diferentes y bastante fina en cuanto a anatomía, lo que permite un contraste fuerte con las formas del logotipo y una facilidad mayor en cuanto a legibilidad, entendimiento y aplicación en diversas superficies. Es similar a la tipografía Avenir original, pero con algunos ajustes en cuanto a la anatomía. Para el desarrollo de la identidad se han escogido tres estilos. UltraLight, Regular y Bold.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!¿?"@#/()=*[]<>+-

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!¿?"@#/()=*[]<>+-

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!¿?"@#/()=*[]<>+-

fig. 134

fig. 133 Propuesta de la versión secundaria.

fig. 134 Figura de muestra. Muestra de la tipografía Avenir Next TL Pro en estilo Black.

Como elementos de marca, la identidad del proyecto necesita fijar también un conjunto de colores corporativos primarios y secundarios. Para establecerlos, se ha tenido en cuenta los estudios previamente hechos a las editoriales y además el carácter del proyecto, así como el tipo de publicación que se busca obtener.

Los colores corporativos principales son el blanco y el negro. Dicho dúo fue seleccionado gracias al fuerte contraste visual que permiten, estableciendo una estética contrastada y fuerte. Son los colores más predominantes en el mercado editorial, ya que gracias a la neutralidad de ambos permite una mayor variabilidad a la hora de aplicar el logotipo sobre diferentes superficies. Son tonos llamativos, atractivos y populares que pueden ser utilizados en diversas ocasiones.



CMYK 100 / 100 / 100 / 100
 RBG 0 / 0 / 0
 #000000
 PANTONE P Process Black



CMYK 0 / 0 / 0 / 0
 RBG 255 / 255 / 255
 #FFFFFF
 PANTONE P 179 - 1C

fig. 135

Como colores corporativos secundarios se acudió a tres tonos determinados: el beige, el azul y el naranja. Gracias a el contraste que ofrecen entre ellos, se obtiene una mayor variedad de posibilidades en cuanto a posibles formas de aplicaciones de marca. Se han planteado como una serie de auxiliares cromáticos para que la marca no se quede estancada en único uso del blanco y el negro, sino optar, dependiendo de las necesidades por un color u otro, dando una mayor diversidad al proyecto.

fig. 135 Colores corporativos principales.



CMYK 24 / 22 / 34 / 0
RBG 205 / 194 / 177
#C9C1AC
PANTONE P 178 -2 C



CMYK 0 / 83 / 87 / 20
RBG 170 / 64 / 39
#AA4027
PANTONE P 41 - 8 C



CMYK 100 / 100 / 0 / 0
RBG 50 / 43 / 128
#322B80
PANTONE P 99 - 16 C

fig. 136

3.4.4 Aplicaciones de marca

Definida la identidad del proyecto se pensó que posibles necesidades podría tener la marca, y posteriormente, que aplicaciones eran factibles como medio de promoción de la editorial. Además, se tuvo en cuenta que tipo de productos ofrecían el resto de editoriales y aquellos más deseados por los clientes, por lo que obtenemos diferentes posibilidades.

Los apartados técnicos relativos a los productos aquí diseñados podrán consultarse en el manual de identidad corporativa, ubicada en el apartado anexo (página _).

Para el desarrollo de las aplicaciones de la identidad corporativa se han creado cuatro apartados específicos en función de los productos diseñados y del fin de estos. Por lo tanto, encontramos las secciones de papelería, promoción, merchandising y web y redes sociales.

- **Papelería.** En papelería se han desarrollado diferentes productos para uso interno de la empresa. Como se podrá observar posteriormente, no se ha diseñado una gran cantidad de productos dado que al ser una editorial pequeña hay ciertos elementos de los que se puede prescindir, por lo que se han seleccionado aquellos que pueden ofrecer una mayor usabilidad y promoción.

Se han realizado cuatro productos: un sobre de carta, un sobre de papel, una tarjeta de agradecimiento y un sello de goma.

El sobre de carta está pensando para enviar algún documento o carta mediante él, por lo que se ha diseñado teniendo en cuenta la identidad de la empresa. Posteriormente, el sobre de papel y la tarjeta de agradecimiento van juntos puesto que son objetos gráficos que se van a enviar al cliente una vez solicite un pedido. Posteriormente, el sello de goma puede servir para firmar algún documento o publicación y también para decorar otros elementos de la marca.



fig. 137

fig. 137 Mockup de tarjetas de agradecimiento.



fig. 138

- **Promoción.** Se idearon una serie de productos destinados a la promoción de la editorial. En concreto se han diseñado dos: una tarjeta de visita y un cartel, ambos con diferentes modelos.

Las tarjetas de visita se han pensado para ser distribuidas en diferentes lugares de manera aleatoria. Para ello se han desarrollado diferentes modelos donde se dispone el logotipo o el isotipo en el anverso y el enlace de la página web en el reverso. Además para una mayor promoción también se han diseñado carteles, los cuales irán ubicados en espacios públicos. Para ello se ha reutilizado el trabajo fotográfico del proyecto junto al logotipo principal y datos a modo de texto inferior.

Ambos productos están pensados para lugares públicos y transitados para ayudar a una correcta promoción y visibilización de la marca.

fig. 138 Mockup de sobre de papel.



fig. 139

- **Merchandising.** El merchandising se utiliza en este caso con fines promocionales y comerciales que propicien una fácil promoción de la editorial. Por lo tanto se han ideado objetos fácilmente promocionales a través de medios web y eventos presenciales como ferias o exposiciones. Los productos pensados son relativos al carácter del proyecto y esencialmente fotográficos.

El merchandising que se ha diseñado ha sido una serie de prints, diversos pósters, diferentes pegatinas y dos totebags.

Se han escogido estos productos en base a lo ofrecido en las editoriales previamente analizadas. En términos generales se ha acudido al proyecto fotográfico para diseñar el material gráfico de merchandising mezclandolo con otros elementos gráficos como el logotipo y el isotipo en diferentes versiones.



fig. 139 Mockup de los carteles promocionales.

fig. 140 Mockup de los pósters

fig. 140



fig. 141

- **Web y redes sociales.** Como principal plataforma de comunicación se ha desarrollado una página web donde se venderán productos anteriormente señalados como prints, totebags, pósters o pegatinas, entre otros. Es importante desarrollar correctamente dicha plataforma para poder hacer accesible esta a un público más amplio e interesado en este tipo de publicaciones.

Instagram también es una red social bastante importante en lo que es el conocimiento a estas editoriales puesto que es una forma sencilla de distribuir y proyectar el material a más usuarios.

fig. 141 Mockup de totebag.

3.5 PÁGINA WEB

3.5.1 Construcción técnica

En conjunto a la propuesta previa de la identidad corporativa del proyecto se realizó una página web para la promoción de la editorial. Para ello, se tuvieron en cuenta las plataformas digitales de las editoriales previamente analizadas.

A continuación se adjuntan los enlaces de dichas páginas para una ahorrar la búsqueda de las mismas.

- <https://www.printedmatter.org/>
- <https://www.beijingsilvermine.com/>
- <https://palmstudios.co.uk/>
- <https://rvb-books.com/>
- <https://witty-books.com/>
- <https://www.rorhof.com/>
- <https://loosejoints.biz/>
- <https://case-publishing.jp/en>
- <https://deadbeatclubpress.com/>
- <https://heavybooks.net/>
- <https://www.libraryman.se/>

En términos generales, las plataformas dispuestas tienen una web muy sencilla y accesible. Se acude a los menús para poder seccionar las páginas internas y de este modo facilitar la navegación a lo largo de la página. En algunos casos se establece una pequeña página introductoria utilizando el logotipo como botón de navegación o simplemente un texto acerca de la editorial y el estilo de sus publicaciones a modo de pequeño "about". Tras ello, se accede a la tienda, donde exhiben sus productos mediante fotografías del trabajo ya impreso o a modo de imágenes digitales, reutilizando para ello la visualización del formato pdf. Usualmente se crean páginas para cada producto individual anexando datos como el precio, información sobre el concepto del libro, el formato y otros aspectos técnicos. Las editoriales pueden unificar todos los productos en una misma sección o distribuirlos en diferentes diferenciando entre libros y merchandising. En las páginas "about" y "contact" se ubica la información básica y necesaria. En cuanto a estética y diseño se utilizan como máximo dos tipografías de palo seco aunque lo usual es recurrir a una que comprenda varios estilos.

Además, en algunas webs se utilizan también símbolos gráficos para destacar zonas del menú u otros apartados importantes. Posteriormente, solo algunas de ellas tienen footer y los datos aquí puestos varían en función de la página aunque existe una repetición común que es el apartado "contact".

Partiendo de estas referencias se empezó a realizar la página web. La plataforma se ideó desde el inicio como un planteamiento de promoción y compra para la propia editorial.

Al entrar en la misma, la página de inicio se establece como lo que es, una breve introducción temática a modo de texto al futuro contenido de la editorial. Carece de otros elementos ya que no se pretende cargar al lector desde la introducción, sino que se ubique en la propia página. En la zona superior podemos observar elementos en ambos extremos: en el lado izquierdo se ubica el logotipo de la marca, el cual sirve de enlace para volver al inicio de la web y por el otro lado hay un menú seccionado en cuatro botones, al cual le sigue un botón que simula un carrito. Dicho menú y logotipo estarán presente en todas las páginas de la web por si es necesario volver o redirigirse a algunas de las páginas principales.

En la zona inferior hay también un footer, disponible en todas las páginas donde mediante enlaces y botones se reubica al usuario a las páginas TIENDA y CONTACTO. Además se anexan bajo estos datos secundarios relativos a los apartados.

En la página TIENDA encontramos un pequeño catálogo a modo de tienda online donde poder comprar los productos de la editorial, donde hay stickers prints y una autopublicación. Aunque hayan más ventanas de productos ofertados se ha anexado a ella una página de error 404 para poder simular un fallo de la página. Por lo tanto, solo los productos comentados tendrán una página especialmente dedicada a ellos, describiendo a estos de una manera más concreta. Se distribuye en dos columnas donde cada producto tiene una imagen a modo de presentación y bajo esta un texto que indica el nombre del objeto y su coste.

Al hacer click sobre los objetos en venta se abre una nueva página, correspondiente a la página de los productos. Al haber tres disponibles hay tres páginas de producto. Para que el usuario pueda ver el producto en su forma física se ha optado por sacar fotografías de los productos ya impresos con tal de crear una versión más realista y aproximada acerca del carácter del objeto. Esta opción ha permitido crear una pequeña galería donde se pueden ir pasando las fotografías de los objetos a través de diapositivas, las cuales amplían la propia imagen para ofrecer una versión más detallada al cliente. En el lado derecho se anexa un conjunto textual que permite ubicar el título del producto, su coste, seleccionar la cantidad de productos que se quiere comprar y un apartado inferior en el que se aporta información acerca de este (concepto, formato, material, etc).

Tras realizar una compra y seleccionar "agregar al carrito" se abre una pequeña columna en el lado derecho que te indica todos los objetos que has comprado, marcando la cantidad de estos, el precio individual, el subtotal y la compra compelta. Es decir, si se compran 2 copias del fotolibro te resaltará el coste individual de este y la cantidad final.

Posteriormente, al apretar sobre "ver carrito" se abre otra página. En esta se crea una lista de todos los productos seleccionados indicando elementos como la cantidad escogida, el coste individual del producto y el subtotal. En la zona inferior se han agregado dos opciones por si el cliente puede llegar a tener algún descuento mediante códigos o concretar algún aspecto de su pedido. En la parte derecha se dispone de una subcolumna con el precio final del envío y la opción de pagar, la cual no se haya actualmente conectada a un método de pago.

La página NOSOTROS supone un pequeño "about" acerca del carácter de la marca y los tipos de proyectos que se tratan en ella de manera sintetizada.

En la sección CONTACTO se dispone de una serie de apartados por los que contactar directamente con la editorial en caso de necesitar alguna ayuda o resolver dudas sobre envíos u otros factores relativos a la identidad.

En todas las secciones principales se ha anexado además un pequeño apartado donde puedes suscribirte a las notificaciones de la editorial vía gmail.

Se ha intentado mantener un estilo completamente minimalista y sencillo en base a las referencias previamente expuestas para facilitar la navegación del usuario. En relación a la estética de la página se ha mantenido claramente la identidad de la marca, utilizando la tipografía corporativa principal (Avenir Next TL Pro) respetando en todo momento las jerarquías y estilos de la misma. Se ha jugado principalmente con los colores corporativos principales, el blanco y el negro, y optando en el menú por la incorporación de un tercer color corporativo, el beige. Por ejemplo, en el desarrollo principal de la página se usa el color blanco mientras que en el footer se acude al negro, y dentro de estos, la tipografía va modificando su color para adaptarse a dichos tonos. Cabe señalar también que en la página de inicio se ha utilizado una imagen de fondo para resaltar la importancia del texto interno y sobre todo para diferenciar su uso frente a otras secciones de la propia página web. El resto de fondos son de color blanco para que el usuario pueda disfrutar de una lectura más sencilla en apartados donde se implementan imágenes o el texto tiene una importancia informativa, como las zonas de TIENDA o NOSOTROS.

Finalmente, comentar que la página web se ha realizado en la plataforma WIX, por lo que la página web tiene una calidad menor en cuanto a imágenes, no se trata de su resolución final. Como existe un límite en cuanto a volumen de material en cuentas gratis las imágenes pierden resolución.

Se puede acceder a la página web en el siguiente enlace <https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>

IV. CONCLUSIONES

La realización de este proyecto ha supuesto un ejercicio de aprendizaje bastante eficiente puesto que simboliza una pequeña entrada al mundo laboral más independiente en el que se han puesto en prueba las competencias adquiridas durante el desarrollo del grado.

Ha sido un proyecto de larga duración que ha supuesto una enseñanza muy enriquecedora en todos sus sentidos. Por un lado, la investigación previa ha demorado un duro de trabajo de exploración y lectura acerca del panorama artístico contemporáneo, que, siendo un área tan disciplinar y radical en diferencia a lo que hemos aprendido en la carrera ha aportado un gran valor añadido al sentido del trabajo que ha ayudado a entender la importancia del fotolibro en la actualidad así como su papel como soporte comunicativo en diversos contextos y lecturas.

En cuanto al desarrollo práctico del proyecto, cabe decir que ha sido un trabajo muy intenso y sobre todo continuo, pero que te pone en la piel y te hace entender las necesidades del proceso mientras estás en el mismo. A lo largo de la construcción visual del fotolibro

se idearon diferentes maquetas, cada una con patrones similares o nuevos en base a la anterior producida. Esta evolución del mero desconocimiento del espacio, de como proyectarlo, sentirlo y tratarlo fue alterándose a medida que visitaba el pueblo, realizaba bocetos digitales o remiraba las fotografías. A primera vista, puede parecer un paso sencillo, pero no lo es. Encontrar las conexiones, similitudes y diferencias entre las imágenes fue un recorrido complejo dada la variedad de imágenes para elegir y las posibles opciones de maquetación. El enfoque del fotolibro era algo muy difuso pero que con práctica obtuvo un resultado adecuado y justificado donde se dialoga correctamente entre los dos elementos configurantes de la historia.

En cuanto a la impresión, en un inicio los aspectos técnicos del libro iban a ser diferentes, sin embargo, partiendo de las recomendaciones que se me aconsejaron en la imprenta y dados los límites del presupuesto se tuvieron que realizar algunas modificaciones para ajustar algunos elementos del producto. Esto no influyó en la calidad del mismo, de hecho creo que el resultado final es muy satisfactorio. Por otra parte, es necesario destacar que son muy pocas las imprentas que ofrecen precios realmente asequibles para ediciones pequeñas, además de que estas cuentan con propias restricciones técnicas internas y desconocimiento acerca de elementos básicos de impresión en diseño.

A pesar de ser una experiencia ardua y estresante dado el contexto en el que nos encontramos actualmente, el Trabajo de Fin de Grado ha supuesto un reto personal de mejora técnica y personal tanto en la fotografía como en el diseño editorial. Es un proyecto que he disfrutado muchísimo. He tenido una evolución en base a los autores, fotolibros y trabajos que he revisado y que me ha aportado nuevas perspectivas desde donde poder enfocar nuevas propuestas y proyectos de este mismo estilo. Considero que para ser el segundo trabajo editorial fotográfico que realizo tiene una calidad muy buena de cuyo resultado estoy orgulloso.

Finalmente, me gustaría sopesar todo esto como una breve aproximación al mundo editorial y fotográfico y sobre todo, al sector laboral como método de concienciación de todas las operaciones y elementos que conlleva un proyecto de dicho tipo.

V. BIBLIOGRAFÍA & WEBGRAFÍA

A continuación se adjuntan todos los documentos, enlaces y fuentes de información a los que se ha recurrido para conformar el proyecto.

V.I BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Abril, G. Tripodo, G. (2015). *DÚO 04 Sobre la Frontera Sur*. Madrid, España. Phree. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Abril, L. (2018). *On Abortion and The Repercussion of Lack of Access: A History of Misogyny*. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Boisier, R. & Simoes, L. (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Madrid, España. Muga. Revisado el día 28 / 03 / 2021.
- Cuhna, F. (2017). *ZONA*. Barcelona, España. Recuperado de <https://fabiocunha.pt/books>. Revisado el día 05 / 07 / 2021.
- Domingo, I. (2014). *Ser Sangre*. Recuperado de https://www.control-p.es/portfolio_item/inaki-domingo-ser-sangre/. Revisado el día 05 / 07 / 2021.
- Estévez González, F. & de Santa Ana, M. (2010). *Memorias y olvidos del archivo*. Santa Cruz de Tenerife, España. Organismo Autónomo de Museos y Centros. Revisado el día 28 / 02 / 2021.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. Barcelona, España. RM. Revisado el día 04 / 03 / 2021.
- Franco, O. & de Santa Ana, M. (2008). *Paisaje y esfera pública*. Las Palmas de Gran Canaria, España. Centro Atlántico de Arte Moderno: Demarcación de Gran Canaria del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, D.L. Revisado el día 28 / 02 / 2021.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. (3ª edición; 207 p.) Gustavo Gili: Barcelona. Revisado el día 28 / 02 / 2021.
- García, D. (2020). *El paseo*. Vizcaya, España. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Hernández, S. & Zammit, K. (2012). *Neoruinas*. Las

- Mayrit, D. & Trillo, I. (2016). *DÚO 05 Sobre la Ley Mordaza*. Madrid, España. Phree. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Neumüller, M. (2017). *Fenómeno Fotolibro*. Barcelona, España. RM. Revisado el día 04 / 03 / 2021.
- Montiel Arias, R. (2017). *Bestiae*. Madrid, España. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Morello, B. (2016). *Edén*. Dalpine. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Oyarzabal, G. (2018). *Picnos Thsombé*. WITTY KIWI. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Ramos, L. A. (2020). *Atlantidad*. Tenerife, España. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Ribalta, J. (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografías*. Barcelona, España. Gustavo Gili. Revisado el día 28 / 02 / 2021.
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona, España. Gustavo Gili. Revisado el día 28 / 02 / 2021.ç
- Parr, M. (1952). *The Photobook: A History / Martin Parr & Gerry Badger (Volume II)*. Phaidon. Revisado el día 10 / 11 / 2020.
- Smithson, R. (1972). *Hotel Palenque*. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Valbuena, J. (2020). *Un lugar de La Mancha*. España. Phree. Revisado el día 03 / 03 / 2021.

V.II WEBGRAFÍA

Libros digitales

- Colberg, J. (2016). *Understanding Photobooks*. Routledge. Recuperado de: <https://learning-oreilly-com.accedys2.bbt.ull.es/library/view/understanding-photobooks/9781317484714/>. Revisado el día 10 / 11 / 2020.
- Cuhna, F. (2017). *ZONA-AN INVESTIGATION REPORT*. La Fábrica. Madrid, España. Recuperado de <https://extension.uca.es/wp-content/uploads/2017/10/19261.pdf>
- Domingo, I. (2015). *Ser Sangre*. Editorial RM. Barcelona, España. Recuperado de <https://extension.uca.es/wp-content/uploads/2017/10/14525.pdf>
- Gutiérrez, R. (2016). *Basarabia*. Recuperado de <https://extension.uca.es/wp-content/uploads/2017/10/16537.pdf>
- Nave, E. & Saccone, V. (2014). *DÚO 01 Sobre el once de marzo*. Madrid, España. Phree. Revisado el día 03 / 03 / 2021.

Artículos y documentos de Internet

- Arfuch, L. (nd). *Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto*. Z Cultural. Recuperado de: <http://revistaz-cultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021
- Adaro, M. (18 de junio de 2020). *Iconoclasia y autodeterminación. la disputa del espacio y la memoria*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/iconoclasia-y-autodeterminacion-la-disputa-del-espacio-y-la-memoria/>. Revisado el día 22 / 11 / 2020.
- Bendrich, A. (01 de abril de 1963). *Libro Objeto*. (Artículo de Internet). Recuperado de <http://proyecto-dis.org/libro-objeto/>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.

- Chijeb, N. (8 de febrero de 2015). *Hicieron la vista gorda*. Diario de Avisos. Recuperado de: <http://www.diariodeavisos.com/2015/11/hicieron-vista-gorda/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Chijeb, N. (29 de enero de 2019). *Tres años de la sentencia del caso Áridos y nadie mueve una piedra*. Diario de Avisos. Recuperado de: <https://diariodeavisos.elespanol.com/2019/01/tres-anos-de-la-sentencia-del-caso-aridos-y-nadie-mueve-una-piedra/>. Revisado el día 01 / 03 / 2020.
- Clavoardiendo (9 de febrero de 2017). *Lewis Baltz, el paisaje como consecuencia del poder*. Clavoardiendo. Recuperado de: <https://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/lewis-baltz-paisaje-consecuencia-del-poder/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Colorado Nates, O. (22 de diciembre de 2018). *Robert Adams: El Topógrafo*. Oscar en Fotos. Recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2018/12/22/robert-adams-el-topografo/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Colorado Nates, O. (29 de septiembre de 2013). *El paisaje industrial de Bernd y Hilla Becher*. Oscar en Fotos. Recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Colorado Nates, O. (03 de octubre de 2015). *La ola japonesa: el legado de la revista "Provoke"*. Oscar en Fotos. Recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2015/10/03/la-ola-japonesa-el-legado-de-la-revista-provoke/>. Revisado el día 08 / 11 / 2020.
- Concha Lagos, J. P. (25 de marzo de 2019). *Aproximaciones a lo que puede ser representado por la fotografía*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/aproximaciones-a-lo-que-puede-ser-representado-por-la-fotografia/>. Revisado el día 18 / 11 / 2020.

- Concha Lagos, J. P. (18 de octubre de 2020). *Fotografía, enigma y sentido*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/fotografia-enigma-y-sentido/>. Revisado el día 18 / 11 / 2020.
- Creando Canarias. (28 de agosto de 2018). *Crónica negra de los Barrancos de Güímar: esperanza en una definitiva solución*. Tamaimos. Recuperado de: <http://www.tamaimos.com/2018/08/28/cronica-negra-de-los-barrancos-de-guimar/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Fuentes Traverso, E. (2 de julio de 2020). *Del archivo fotográfico al memorial urbano*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/del-archivo-fotografico-al-memorial-urbano/>. Revisado el día 19 / 11 / 2020.
- Hernández Bermúdez, R. (4 de diciembre de 2017). *Gonzalo Golpe: “La comunidad lectora no crece, no se plantean producciones para nuevos públicos”*. (Artículo de Internet). Recuperado de : <https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/entrevistas/gonzalo-golpe-entrevista/>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- Huércanos, J. P. (30 de mayo de 2020). *Entre “ma” y “tarte” Jorge Oteiza y la construcción de lo visual*. LUR. Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/entre-ma-y-tarte-jorge-oteiza-y-la-construccion-de-lo-visual/>. Revisado el día 19 / 11 / 2020.
- Huércanos, J. P. (25 de marzo de 2019). *Hubo un tiempo en el que el libro fue protagonista de los libros*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/hubo-un-tiempo-en-el-que-el-libro-fue-protagonista-de-los-libros/>. Revisado el día 18 / 11 / 2020.
- Goffard, N. (2 de mayo de 2019). *Ícaro y Autólico cibernautas: el renuevo del paisaje en la fotografía contemporánea*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/icaro-y-autolico-cibernautas-el-renuevo-del-paisaje-en-la-fotografia-contemporanea/>. Revisado el día 19 / 11 / 2020.

- León Cannock, A. (05 de febrero de 2020). *André Gunthert: “Las imágenes existen en composición con textos y con otros elementos, son formas híbridas como también es el lenguaje”*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de <https://e-lur.net/dialogos/andre-gunthert/>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- León Cannock, A. (09 de mayo, 2020). *Ricardo Báez: “Deberíamos de considerar al fotolibro como un aparato complejo y no solo como un libro con fotos”*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/dialogos/ricardo-baez/>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- López, P. (25 de marzo de 2019). *Las hondas superficies*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/las-hondas-superficies/>. Revisado el día 22 / 11 / 2020.
- Macaya Donoso, A. (29 de julio de 2019). *El (des) pliegue de una historia enterrada”*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/el-despliegue-de-una-historia-enterrada/>. Revisado el día 22 / 11 / 2020.
- Martínez Zamora, M. E. (25 de marzo de 2019). *Apuntes para una filosofía de la fotografía (I)*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/apuntes-para-una-filosofia-de-la-fotografia-1/>. Revisado el día 22 / 11 / 2020.
- Martínez Zamora, M. E. (25 de marzo de 2019). *Apuntes para una filosofía de la fotografía (II)*. LUR. (Artículo de Internet). Recuperado de: <https://e-lur.net/investigacion/apuntes-para-una-filosofia-de-la-fotografia-2/>. Revisado el día 22 / 11 / 2020.
- Medina, J.A. (23 de octubre de 2020). *Güímar rechaza el informe de los planes y da un mes a Industria para no denunciar. El Día: La Opinión de Tenerife*. Recuperado de: <https://www.eldia.es/tenerife/2020/10/24/gueimar-rechaza-informe-planes-da-22318040.html>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.

- Mesa, J. (nd). *Areneras en el Valle de Güímar*. Blogspot. Recuperado de: <http://areneras.blogspot.com/2007/07/introduccion-estas-pginas-son-un.html>. Revisado el día 01 / 03 / 2020.
- Mickevicius, E. (nd). *New Topographics*. Khan Academy. Recuperado de: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/postwar-photography/a/new-topographics>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Ramón, N. (6 de febrero de 2016). *Los barrancos de Güímar, un territorio esquilado por la extracción de áridos sin control*. EIDiario.es. Recuperado de: https://www.eldiario.es/canariasahora/premium-en-abierto/guimar-territorio-esquilado_1_4209128.html. Revisado el día 10 / 12 / 2021.
- Rueda, C. (24 de mayo de 2016). *Una editorial que ayuda a publicar con crowdfunding*. 20minutos. Recuperado de: <https://blogs.20minutos.es/ca-peando-la-crisis/2016/05/24/una-editorial-que-ayuda-a-publicar-con-crowdfunding/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Sosa, C. (2 de abril de 2017). *Ley Plasencia: el crimen perfecto*. EIDiario.es. Recuperado de: https://www.eldiario.es/canariasahora/carlossosa/ley-plasencia-crimen-perfecto_132_3484737.html. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Willette, J. (12 de octubre de 2012). *Postmodernism in Photography*. Art History Unstuffed. Recuperado de: <https://arthistoryunstuffed.com/postmodernism-in-photography/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- nd. (2017). *Autopublicar vs. publicar con editorial : El combate del siglo*. Autorquía. Recuperado de: <https://www.autorquia.com/blog2017/2017/9/12/autopublicar-vs-publicar-con-editorial-el-combate-del-siglo>. Revisado el día 18 / 11 / 2021.
- nd. (nd). *Áridos. Güímar en un latido*. Recuperado de: <http://guimar-tenerife.blogspot.com/2017/10/aridos.html>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.

- nd. (nd). Gonzalo Golpe, el maestro del fotolibro: “*Me interesan sobre todo los autores con conflicto*”. Art Photo Bcn Blog. Recuperado de: <https://artphotobcnblog.wordpress.com/2016/11/28/gonzalo-golpe-el-maestro-del-fotolibro-me-interesan-sobre-todo-los-autores-con-conflicto/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- nd. (2 de febrero de 2016). *La Asociación para la Defensa de los Barrancos de Güímar defiende que los barrancos dejen de ser suelo minero*. Ecologistas en Acción. Recuperado de: <https://www.ecologistasenaccion.org/33098/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- nd. (nd). *New Topographics, una nueva mirada*. Ivasfot. Recuperado de: <https://www.ivasfot.com/new-topographics-una-nueva-mirada/>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.

Tesis

- Brisset Martín, D. E. (1999). *Acerca de la fotografía etnográfica*. Universidad de Málaga. Recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- Sabaté Bel, F. (2019). *Análisis geográfico del Área Extractiva de los Barrancos de Güímar. ¿Es viable recalificar el área extractiva de Güímar como suelo rústico de protección agraria?*. Universidad de La Laguna. Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13416/Analisis+geografico+-del+Area+Extractiva+de+los+Barrancos+de+G%C3%BCimar+%C2%BF+Es+viable+recalificar+el+area+extractiva+de+G%C3%BCimar+como+suelo+rustico+de+proteccion+agraria.pdf?sequence=1>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.

Textos

- Aguilera, F. (2007). *Deterioro ambiental y deterioro de la democracia: el caso canario*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/282150613_Deterioro_ambiental_y_deterioro_de_la_democracia_el_caso_canario. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Azoulay, A. (2019). *Errata*. Exposición fundación Tapies. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Azoulay, A. (2019). *Fotografías de lo inmostrable*. Exposición fundación Tapies. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Azoulay, A. (2014). *Historia natural de la violación*. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Badger, G. (nd). *Fuego y agua: Takuma Nakahira para un idioma por venir*. Gerry Badger. Recuperado de: <http://www.gerrybadger.com/fire-and-water-takuma-nakahiras-for-a-language-to-come/>. Revisado el día 08 / 11 / 2020.
- Barrios, C. (8 de febrero de 2013). *Políticas de la mirada y la memoria en la captura y archivo de fotografías*. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Figheri Delfina, T. (2005). *Paisaje natural, paisaje humanizado o simplemente paisaje*. Revista Geográfica Venezolana. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3477/347730363007.pdf>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Finelli, R. (2 de marzo de 2018). *La fotografía en la era posmoderna. Consecuencias y nuevos desafíos*. Crítica, cl. Recuperado de: <https://critica.cl/artes-visuales/la-fotografia-en-la-era-posmoderna-consecuencias-y-nuevos-desafios>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.

- Lara López, E. L. (nd). *La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología*. Revista de Antropología Experimental. Universidad de Jaén. Recuperado de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2068>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Nouzilles, G. (2016). *Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen*. Princeton University. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/318484387_Arquitectura_del_fotolibro_escritura_e_imagen. Revisado el día 15 / 11 / 2020.
- Rincón, A. (nd). *La producción editorial: un enfoque tecnológico*. ACTA. Recuperado de: https://www.acta.es/medios/articulos/derechos_de_autor_y_propiedad_intelectual/014073.pdf. Revisado el día 01 / 03 / 2021. (
- Pérez, D. (19 de enero de 2015). *La instantánea imposible: fotografía. Neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte crítica contemporáneo*. Fotocinema. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- Sas, M. & Yasumi, A. (nd). *Textos del catálogo de Japón*. Recuperado de: <https://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/07/Textos-cat%C3%A1logo-Jap%C3%B3n-cst.pdf>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- Simó Mulet, T. (nd). *La mediatización postmoderna de la fotografía*. Recuperado de: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/18091/1/La%20mediatizaci%C3%B3n%20postmoderna%20de%20la%20fotograf%C3%ada.pdf>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- nd. (nd). *El archivo como acto de estado*. Revisado el día 01 / 03 / 2021.

Páginas web

- Abril, L. (nd). *On Abortion*. Recuperado de: <https://www.laiaabril.com/project/on-abortion/>. On Abortion - Laia Abril. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Chladek, J. (nd). *Josef Chladek - On Photobooks and Books*. Recuperado de: <https://josefchladek.com/>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- García, D. (2020). *El paseo*. Recuperado de: <https://elpaseo.eu/>. El paseo. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Golpe, G. (nd). *Un manifiesto antitético*. Formalenta. Recuperado de: <https://formalenta.com/>. Revisado el día 03 / 03 / 2021.
- Kooijmans, J. (2016). *Work*. Recuperado de: <https://jeroenkooijmans.com/portfolio/work-1994/>. Revisado el día 20 / 12 / 2020.
- nd. (nd). *Achtung. Photography*. Recuperado de: <https://www.achtung.photography/>. Revisado el día 08 / 11 / 2020.
- nd. (nd). *Ah! Los Días felices: Historia de un hoyo y 40 relatos inconclusos*. Book Dummy Press. Recuperado de: <https://bookdummypress.com/store/p/signed-ah-los-das-feliceshistoria-de-un-hoyo-y-40-relatos-inconclusos-by-carlos-altamirano>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- nd. (nd). *Dalpine*. Recuperado de: <https://www.dalpine.com/>. Revisado el día 14 / 11 / 2020.
- nd. (nd). *Japanese Photography Links*. Recuperado de: <https://provokelinks.tumblr.com/archive>. Revisado el día 08 / 11 / 2020.
- nd. (nd). *LAABF 2020*. Printed Matter Art Book Fair. Recuperado de: <https://laabf2020.printedmatterartbookfairs.org/Exhibitors>. Revisado el día 01 / 03 / 2021.
- nd. (nd). *La Troupe*. Recuperado de: <https://la-troupe.com/>. Revisado el día 14 / 11 / 2020.

- nd. (2008). *Provoke*. Flickr. Recuperado de: <https://www.flickr.com/groups/676271@N21/>. Revisado el día 08 / 11 / 2020.
- nd. (nd). Servicio de Extensión Universitaria. Universidad de Cádiz. Recuperado de <https://extension.uca.es/creacion-catalogo-exposiciones/>. Revisado el día 18 / 06 / 2021.
- nd. (nd). *Steidl*. Recuperado de: <https://steidl.de/>. Revisado el día 14 / 11 / 2020.

Repositorios web

- Álvarez, L. (nd). El aluvión de 1826 en Tenerife. TouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fMPICOpAWuE>. Revisado el día 10 / 06 / 2021.
- Mesa, J. (nd). *Areneras en el Valle de Güímar*. Flickr. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/liferfe/albums/347145/>. Revisado el día 10 / 06 / 2021.
- nd. (nd). *Archivo de fotografía histórica de Canarias*. Recuperado de: <https://www.fotosantiguascanarias.org/acceso-a-las-fotografias/>. Revisado el día 10 / 06 / 2021.
- nd. (nd). Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Recuperado de <https://teatenerife.es/cfit>. Revisado el día 05 / 07 / 2021.
- nd. (nd). *Jable, Archivo de Prensa Digital*. UPLGC. Recuperado de: <https://jable.ulpgc.es/bopc>. Revisado el día 10 / 06 / 2021.
- nd. (nd). *La historia de Güímar a través de fotos*. Facebook. Recuperado de: <https://www.facebook.com/pg/GuimarEnImagenes/photos/>. Revisado el día 10 / 06 / 2021.

Canales de Youtube

- Colberg, J. (2006). *Jörg Colberg*. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/user/jmcolberg/about>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- Despiertos TV (26 de abril de 2021). *Despiertos 01 - Hoyos de Ambición*. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=PpDeVkgvNOg>. Revisado el día 03 / 01 / 2021.
- Soth, A. (12 de marzo de 2018). *The Current State of the Photobooks*. Aperture Foundation. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUPxXBLCLIM>. Revisado el día 03 / 01 / 2021.
- nd. (2014). *Book Flip*. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/channel/UC7NXHPqI-0pOWK-MMfOc33Ww/about>. Revisado el día 07 / 11 / 2020.
- nd. (2019). *Kôan*. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UC9-wbHdVjDbIK-S4EBSAVpNw/about>. Revisado el día 14 / 11 / 2020.
- nd. (2014). *Rudakov*. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/channel/UCDGM9Cw3p-QZXaj-D_NmWqlA/about. Revisado el día 14 / 11 / 2020.

Canales de Vimeo

- Sitar, M. (2013). *The Angry Bat*. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/user15724647>. Revisado el día 14 / 11 / 2020.

Documentales

- Baichwal, J., Burtynsky, E., de Pencier, N & Iron, D. (2018). *Anthropocene: The Human Epoch* (Película). Canadá: Seville International.

Películas

- Marker, C. (Productor y director). (1983). *Sans Soleil* (Película).

VI. ANEXO

En este apartado se incluirán documentos, imágenes y datos necesarios para la realización del proyecto, así como bocetos, maquetas y fotografías descartadas con el fin de una mejor descripción del proceso de investigación y diseño de este trabajo.

VI.I ENTREVISTA

La entrevista aquí presente fue un elemento esencial para el desarrollo del proyecto. Intervienen tres personas: Teresa Arozena (TA), Jose Mesa (JM) y Lucas Velasco (LV), cuyos nombres estarán abreviados para facilitar la lectura de la conversación.

JM En los años 70 empezó la extracción de arena de los barrancos, pero era extracción de áridos, osea iban con una pala mecánica cogían el fondo del barranco que es un arena de sedimentación de esas de arrastrar por la lluvia, ¿no?, la separaban varios calibres y la vendían, ¿no?, simplemente, pero luego eso es una fase y por ejemplo, hay una ... bajando hacia el Puertito de Güímar hay una extracción de ese tipo que apenas tiene impacto realmente. Es un impacto muy pequeño porque enseguida llegas a una capa de basalto y ahí se pararon, ¿no? pero en los 80 ya empezaron con lo que llaman el machaqueo, que es que cogen una máquina picadora, cogen todo el material, osea piedras enormes que no eran utilizables, pican la capa de basalto y lo pasan por una máquina que es una machacadora, que eso hace ... bueno era un ruido desde las 5 de la mañana siempre en todo el pueblo. Se oía en todo el valle ... tatatatata ... las machacadoras ... es como una rueda enorme que va machacando el basalto y lo convierte en arena, osea ...

TA Y esas fincas, ¿le pertenecen ... osea eran como propiedad privada o compradas?

JM Mira, ellos fueron comprando finca, pero de una manera muy chantajista, eso ... cualquiera de ahí te lo dice.

LV Yo leí como que era ... osea como que te destrozaban el espacio básicamente para que te las vendieran.

JM Claro ... te hacen un corte de 15 metros de altura al lado de tu finca que se está derrumbando, además sin ningún escalón y la vendes ... es que dices esto se va a caer.

- TA ¿Cómo en el oeste, no? ¿Cómo en las películas del Oeste?
- JM Sí, no, de hecho no sé si eso está en alguno de los álbumes ... había un camino que iba por el barranco, que iba por el barranco de Badajoz que se derrumbó o se ha derrumbado en dos puntos porque está al lado de una extracción de áridos, ¿no?, y han restaurado un poco el camino ... una vez una constructora restauró el camino con bloques de escollera ahí ... por cierto, se mató en una obra el hijo del constructor ... se cayó de allí. En la fase que empezaron el machaqueo el impacto fue mucho mayor porque entonces empezaron a perforar capas de basalto y seguían y encontraban arenas prehistóricas ¿no?, ¿debajo no?, y siguen perforando, perforando hasta 15 metros de ... tampoco es mucho como otras minas al aire libre por ahí pero a nivel isla era grande ¿no?, y sin ningún tipo de ... osea con paredes cortadas a pico de 15 metros sin ningún tipo de proyecto de ... sostenibilidad ambiental ... de que eso no se caiga ¿no? ... de hecho se están cayendo ...
- TA Y luego además ¿no?, cómo ... qué tierras que las pusieron en el barranco y estuvieron ... cómo depositaron tierras en sitios donde fluía naturalmente el agua ... sabes como que se cargaron también la ...
- JM Sí ... pero no sé a qué te refieres pero sí el machaqueo ... la extracción con machaqueo fue otra cosa con un cambio abismal ... qué fue lo que propició que hicieran ese impacto tan grande ... y ... ese material lo sacaban por la calle, por dentro del pueblo, es decir, no hicieron nunca un hicieron nunca un acceso directo a la autopista si lo hubieran hecho hubiera habido menos oposición popular quizá, pero la hubo porque todos los días te pasaban por delante de mi casa ... yo vivía en la misma carretera por la que pasaban también ... te pasaban unos 500 camiones aproximadamente ... porque alguna vez los conté ... y eran camiones que al principio eran de 30 toneladas, luego y ... osea de 20 toneladas, de 25 toneladas, y luego ya al final traían camiones de 40 o 45 toneladas, que eso es un bicho enorme

... osea no cabe por la calle, se tienen que parar los coches ... agrietaba las calles, agrietaba las casas ... el ruido era ensordecedor, desde las 6 de la mañana empezaban a pasar camiones ... camión cargado brum brum brum brum brum ...

TA Durante, ¿cuántos años?

JM Había unas fechas de la manifestación ... desde siempre ... 10 años a lo mejor. Pasaba por todo el pueblo, entonces una vez ... con la gente y los vecinos de la carretera mía y el barrio de Guaza que pasaba el recorrido de los camiones llenos y luego vacíos, que también vacíos ... es un pedazo de bicho entrando por la ... osea no es uno de una obra que pasa una vez ... eran 500 al día pa'llá y 500 al día pa'cá ... era un impacto importante de ruido ... de todo ...

Organizamos una manifestación contra los camiones ... antes de la manifestación de los camiones ... cuando la fiesta de la Cruz, que la gente trae cruces, hicimos una cruz negra enorme pintada con una silueta de un camión y dijimos "la cruz de los camiones" ... lo pusimos en la carretera donde cruzaban ... lo rompieron esa misma noche y la destrozaron ...

TA ¿La resistencia era la gente del pueblo solo?

JM Sí, sí, eso era una cosa muy anecdótica.

LV ¿Cuánto tardó el pueblo de Güímar en reaccionar contra la extracción, los camiones, ... 1 año, 1 mes ...?

JM Más, más ... sí porque en realidad el ayuntamiento le daba permiso y no ... lo del pueblo era una cosa muy anecdótica ... esa manifestación que se realizó en el año 88 ¿creo que fue? no me acuerdo de la fecha ...

TA Osea, ¿que tardaron en reaccionar?

JM Sí ... sobre el 95 pudo ser ... desde mediados de los 80 ya harían 10 años a lo mejor ... además fue gradual, los cambios se fueron incrementando muy gradualmente ... cuando te das cuenta dices "esto no puede ser, esto no es normal" ... pero claro, pien-

sas “soy un bicho raro, esto es normal” ... ahora lo ves y piensas que no es normal pero ...

TA Ahora estamos ya un poco más atentos, hay mucha más desconfianza y más sensibilidad con el medio ambiente.

JM En parte, en el pueblo era una cuestión de ruido, duración y contaminación por polvo en el valle continuamente ... pero los agricultores peor, porque se perdió toda una zona agrícola muy importante con sistemas chantajistas de cortar la finca por un lado y obligarte a vender, que conozco muchos casos así. Mira, hay un ... a lo mejor ya lo has visto, un documental o un reportaje que se llama Despiertos TV, *Hoyos de Ambición*. Resume bastante porque ahí intervienen agricultores ...

LV Sí, que hay uno ... creo que sé de cual hablas, no me sé el nombre, pero que ví que literalmente en el límite del barranco ...

JM Y hablan con Plasencia, que es uno de los implicados ... no les coge el teléfono, lo presionan ... y eso resume bastante la situación porque ya a mediados de los 90, se forma una asociación que se llama Asociación para la Defensa de los Barrancos Saturnino García ... y que esa gente ha estado presente en la ... gente de agricultores fueron sobre todo ... que se coordinaron para ... por el tema de ... La Asociación fue la que impulsó unas denuncias que pudo ser a finales de los 90, al final lo frenaron por delito ambiental, me parece ¿no?

LV Sí.

TA T: Por delito ambiental ... y también de repente el propio ayuntamiento de Güímar se puso al lado de la resistencia ... antes había estado en el otro lado claro.

JM Con todos los ayuntamientos, da igual socialistas que ... no habían hecho especialmente nada por el tema de los camiones.

TA No solo por los camiones, sino por la burrada que

estaban haciendo en las fincas.

JM La pérdida del terreno agrícola ... pero no, no hicieron nada durante años.

TA Porque luego otra cosa ... ¿no? La idea de Lucas es trabajar con material de archivo también no ... entonces.

JM No hay mucho material de archivo, a lo mejor los de la Asociación si tienen eh ... yo esas fotos las hice para que hubiera material de archivo de esos años ... pero claro yo tampoco puedo hacerlo todo ¿no? Ahora es material de archivo pero en su momento eran fotos actuales.

TA Ya, claro, en su momento eran pero ahora era material de archivo pero incluso material de archivo más antiguo de cuando el valle estaba sin tocar, por ejemplo ...

JM Más antiguo no hay tanto en la Asociación hubo un Facebook que funcionó unos años y hay alguna foto de los terrenos agrícolas. Ellos pueden que tengan algún material.

TA ¿Y en el ayuntamiento de Güímar no tendrán algún archivo de fotografía histórico?

JM Qué va ... ¿dónde estaban las postales? Hay una postal donde se ve el valle de Güímar.

LV Está super bien el valle ahí.

JM Sí, agrícola sabes.

TA Todo verdito.

JM Bueno esta gente pintaba también las postales, las coloreaban a base de bien. Estas postales son impresionantes.

TA Sí, sí, retocaban que no veas. ¿Esto de qué año es?

JM Esta gente mandaba fotografías. No sé en qué años venían. No lo suele poner y si lo pone no es real tampoco. La coloreaban y la vendían, eran de fotografías

diferentes. Estoy buscando a ver si tengo otra copia de la del valle de Güímar. Si tengo otra te la regalo.

TA Si no le haces una reproducción que trajiste la cámara.

LV Sí, también.

JM Tengo tres, te voy a dar una de las tres. Elige una.

LV Muchas gracias.

JM El verde es coloreado pero es verdad que se ve una zona de tierra de arena, osea ... es que de eso no hay mucho ... por el norte es arcilloso y por el sur es jable. Ahí era como una arena gris, como una tierra grisácea. Pero claro, había muy buenos cultivos, una zona agrícola importante. Bueno, tú sabes que la historia de este barranco ... en el año 1840 y algo, hubo un aluvión en Tenerife ... el famoso aluvión de Tenerife. Fue una lluvia muy fuerte ... una gota fría que se llama ahora, pero tan fuerte ... cuando llueve muchísimo ... hubo tan fuerte en el centro de la isla que los barrancos corrieron pero torrencial, una cosa catastrófica, entonces por ejemplo ... da gracias a que había menos población ... en Candelaria, la Basílica de Candelaria, está en la desembocadura de un barranco, el Barranco de Tapia ese ... rompió la basílica y de ahí la famosa historia de cómo se perdió la virgen de Candelaria ... la basílica estaba ahí, al lado del mar, rompió la pared del altar y desapareció la virgen original. Por ejemplo, en San Juan de la Rambla apareció días y días después gente muerta, sin ropa, desnuda ... las playas se las llevó ... hay una calle en Las Ramblas en la que hay una marca que indica a donde llegó el agua ... mató a un montón de gente en el norte. Aquí lo que hubo fue arrastró tanta arena y que había unos barrancos y los segó, creó una especie de estuario de arena de 1 km de ancho y toda esa arena viene en mayor parte de ese episodio ... ¿por qué estamos hablando de esto?

TA Bueno, no, es decir, es interesante trabajar con ... el trabajo por ahora es muy abierto, a ver que sale de ahí.

JM Esto de las areneras ya es histórico porque no se va

a hacer nunca más, por ejemplo cuando hicieron la autopista, la última ampliación de la autopista ya utilizaron ... llevaban una picadora portátil, una machacadora portátil que es una máquina como esta casa pero portátil ... la llevan allí y pican el basalto del borde, lo trituran y generan el mismo material que necesitan: la arena ... entonces ya no es que esas extracciones de áridos a lo bestia, como se hacían ¿no? ... se hace de otras maneras. No sé va a volver a hacer nada.

TA Mira la montaña de Taco ... como se comieron la montaña.

JM Siguen trabajándola.

TA Pero menos, ¿no?

JM No. La quitarán completamente.

TA Es increíble, para hacer bloques.

JM No con picón no se hacen bloques, es para rellenar. Siguen trabajando ahí.

TA Yo estuve haciendo unas fotos pero no les vi trabajando, puede ser que haya alguna pala, pero muy anecdótica, ¿no?

JM O la montaña esa, ¿cómo se llama la que está en San Andrés? La Cantera de Los Pasitos, que ahí se comieron una montaña entera.

TA Esa no sé cual es.

JM Yendo para San Andrés, vas para allá y a tu izquierda. El hueco que falta.

TA Ah sí, ya sé, ya sé. Un hueco enorme.

JM Y la montaña esta de Birmagen.

TA ¿Cuál es esa?

JM En los altos de Santa Cruz, cerca de La Esperanza.

TA Ah, sí, sí, ya sé cual es. Por La Esperanza, está toda excavada. Es una burrada.

- JM** No está tan cerca de las ciudades, así que no lo ves. Qué te voy a decir, yo qué sé ... yo en su momento estuve en movimientos sociales en contra de los áridos pero no en ese de los agricultores, sino por otra vía ... esa gente cogió un poco ese testigo o lo que sea, y sigue ... entraron en temas judiciales, se pararon las extracciones e hicieron procesos contra los empresarios. Uno lo metieron en la cárcel, Ignacio González, de hecho murió en la cárcel.
- TA** Es verdad, se murió hace poco sí, pero bueno, ¿a Ignacio González lo metieron en la cárcel por esto o por otras cosas?
- JM** No, creo que por esto no, pero también tenía intereses en una de las canteras. Eran Plasencia, los hermanos Morales y otro señor, que no me acuerdo como se llamaban, eran 3 grandes empresas, creo que eran 4.
- TA** Sí, lo nombraban en el periódico hoy al otro señor creo. Este Ignacio González estaba en lo de Las Teresitas también, ¿no?
- JM** Sí, también tenían intereses en Las Teresitas. Plasencia en las dos cosas, que evitó ir a la cárcel pagando 70 millones de euros en forma de un edificio que le regaló ... un edificio que está enfrente del auditorio, ese blanco ¿no? Cuando bajas y te tapa la vista hacia el auditorio. Ese lo construyó Antonio Plasencia.
- TA** Ah sí, ¿es ese? Está situado súper estratégico.
- JM** Luego se lo permutó, osea, era su pago para no ir a la cárcel.
- TA** Me parece alucinante que lo hayan permitido ... es que ... ¿y de quién es el edificio ahora?
- JM** Del Gobierno de Canarias. En vez de pagar con dinero pagó con el edificio.
- TA** Con un edificio además hecho con la arena de Güímar.
- JM** Bueno, pues esos empresarios ... ¿eso ya lo sabes tú entonces? Tienen unos años para, osea un juez

dictó “*tienen que restaurar, dejar la cosa ... es imposible, tienen que hacer el tiempo atrás*”. Como en las películas cuando el tiempo va atrás, pero eso es imposible.

TA Un flashback.

JM Se valoraba el coste de esa operación es 230 millones de euros o algo así, ¿no?, que nadie ... no sé quién los pondrá.

TA Dicen que no tenían dinero o algo así.

JM No sé, si no se declaran con lo del dinero. En las Teresitas aún no ha acabado el proceso y es una cosa en Santa Cruz, del ayuntamiento y sus intereses. Eso de Güímar no va a llegar nada, no restaurarán, pero bueno es verdad que aunque no restauren se paró la actividad completamente.

TA Sí bueno, pero se paró cuando no quedaba arena.

JM Ya, no ... esa gente sigue excavando.

LV Yo el otro día cuando pasé estaban haciendo excavaciones, no sé si era de los barrancos ... había gente con las máquinas extrayendo cosas.

JM ¿Dónde?

LV Tengo la foto, pero vamos, que no sé que estaban extrayendo ni nada ni tampoco la empresa, estaba pasando y vimos que estaba tal y saqué fotos.

JM Las precintaron en su momento, ese juez precintó las areneras, osea dijo que no podían hacer nada.

TA Hombre, es una imagen ... todo esto que nos estás contando, toda esta situación es una imagen ahí que puede ser como un tropo, una metáfora de la relación que tenemos ... además muy local.

JM Es local, pero afecta a toda la isla ... no pasa en más sitios porque ahí tenían toda la arena que querían.

TA Con local me refiero que es como un fractal de la forma que tenemos de relacionarnos con el territorio

en Canarias, sabes que es siempre la misma historia, como en el Puerto de Granadilla ... ¿cuándo se paró?

JM Nunca se ha parado. También Plasencia tenía intereses en el Puerto de Granadilla.

LV Esto entraba entre medio de un barranco y otro.

JM ¿Esto era de los hermanos Morales no? Sí, Hermanos Morales Martín, pero ¿qué están haciendo ahí?

LV Ni idea, yo lo vi y saqué fotos.

JM Pues esos camiones naranjas, amarillos y verdes son de una empresa que se llama Modesto que alquila material de construcción y eso ... no sé que están haciendo la verdad ... La gente de los barrancos tiene que saber. Esa era una planta de machaqueo, osea ahí llevaban el material de otros sitios y tenían la machacadora. Había plantas de extracción, zonas de extracción y 3 o 4 de machaqueo que luego pasan por cintas, calibres y todo eso, ¿no?. Estaba en una plantas de machaqueo al lado de la carretera, la de los hermanos Morales, dos tipos ahí que es de los que estaban condenados ... También hicistes fotos aquí de este hoyo, que era de Plasencia.

LV Creo que era un vertedero, ¿puede ser?

JM En su momento el ayuntamiento le cedió permiso a utilizarlo como vertedero de áridos para que el ayuntamiento tuviera un lugar para tirar áridos, restos de obras, ... al final tiraban coches, neumáticos, ... hasta que se incendió una vez y nadie lo podía apagar porque se incendiaron unos coches, tiraban incluso gasolina.

TA Eso esta bueno, tiene que tener imágenes de archivo del incendio. Seguro que en el periódico, si te acuerdas más o menos de la fecha, es que tiene que haber.

JM Yo tenía pero aquí no tengo el disco de imágenes, en Flickr a lo mejor. Han habido varios hasta que lo clausuraron como vertedero porque para áridos vale, es absurdo, vas rellenando y es una cosa pequeña

en un espacio enorme, pero lo utilizaban para tirar ... creo que se incendió con un coche con gasolina que junto con otras cosas empezó a arder si puede arder es que no son áridos. Me acuerdo de esa columna de humo negro y vinieron los bomberos de Santa Cruz creo recordar pero no pudieron hacer nada, ¿como bajas a apagar aquello allí? Lanzaban agua o lo que sea pero

TA Y eso ¿en qué año fue? ¿No te acuerdas?

JM No, lo siento. Yo creo que aquí no hay fotos de ese incendio pero bueno. Mira si hay, hay una foto ... ¿de qué año es? Tengo que buscarlo. Es una composición de fotos.

TA El material gráfico tuyo es Creative Commons de atribución, ¿no?

JM Absolutamente. Ves, esto es la columna de humo que tiene un ancho enorme, era como el infierno. Enorme. 200 metros. Estos perros muertos los mataron. Los camiones iban a las 4 de la mañana para ponerse en la cola para cargar material y llevarlo fuera de la isla. Las calles vacías y a toda velocidad. Un bicho enorme de 40 toneladas. No sé si necesitarías hablar con esta gente de la asociación de los barrancos, lo que hicieron fue eso, reunirse, ponernos contenciosos, conseguir que se paralizarán las extracciones entre ellos y el ayuntamiento, que empezó a colaborar y ahora han hecho un seguimiento del proceso judicial. En el documental ese de Despiertos TV, unos agricultores de la asociación hablan de los barrancos.

TA ¿Ellos están en Güímar? Viven en Güímar me imagino.

JM Sí, sí.

TA No porque, vamos a ver, Lucas está planificando una próxima visita otra vez al sitio, y entonces para aprovecharla un poco aparte de hacer fotos a los hoyos y tal vez visitar a alguien, ¿no? O conocer a alguien allí que le pueda aportar algún material de archivo o algo.

- JM Tiene que haber más material de archivo.
- TA A Lucas le interesa trabajar desde la memoria, hacer una especie de metáfora ... ir más allá de ... no es un documental sino un poco la idea del Hotel Palenque de Smithson. Un poco como coge ese hotel y como empieza a hablar de él, hay una imagen mayor que va más allá.
- LV Hay un álbum por ahí de publicaciones de un folleto.
- JM Creo que sé cuál dices. Hay un folleto de un sitio que se llama el Mirador de Don Martín, que puede ser interesante. La autopista F1 se inauguró sobre el año 71 o 72, anteriormente la única forma de comunicarse con el sur era la carretera general del sur, la F28, entonces en esa carretera había un punto del pueblo por el que pasaba y luego se quedó al margen como todos los pueblos del sur. Había un hotel, un poco caro, pero que estabas tan cansado del viaje que tenías que descansar ... esta gente tenía su folleto y tenía una vista ... y este hotel estuvo activo hasta el año 72.
- TA ¿Sigue ahí el edificio?
- JM El edificio sí, pero luego esta gente fue tan ética que cerraron el mirador público y dijeron “esto es nuestro” y vive parte de la familia de esta gente, que a su vez estuvo casada con la alcaldesa de Güímar. Osea son intocables. Ahora es una ruina con todo en ruinas. Es un muro en un punto privilegiado y es una casita donde vive la familia. Este folleto muestra una vista diferente, la del valle de Güímar. Se ven los terrenos agrícolas. Güímar tuvo muchas fincas frutales, hubieron muchos aguacateros, de hecho fue uno de los primeros sitios de la isla con estos cultivos. Eso se ve a nivel geológico. Este es el barranco de Guaza, que no queda nada de barranco porque los areneros se lo cargaron, desapareció, pero aquí había una gigantesca explotación. ¿Ves aquí el cambio de terreno? Esto es parecido a como es el sur, rollo jable, pero a partir de aquí cambia porque este tramo era todo sedimentos de barranco. Había muchísimas fincas y casi todas en producción. Este folleto está curioso porque este hotel tenía valor como una visión de “estar en ese punto y visualizar el valle”, como el

Valle de La Orotava pero en pobre. Claro, imagina que eso lo hacen en La Orotava, esos grandes hoyos son impensables.

TA Pero eso fue siempre como la parte pobre.

JM Pero es eso, que la persona que hizo ese folleto valoró ese paisaje como uno de los atractivos de este sitio.

TA Pero date cuenta, la planta de basura y todo eso esta para al sur. Yo creo que lo vieron como algo muy grande y metieron todo. La parte más noble y señorial por La Orotava y tal.

LV Respecto a la recuperación del barranco, ¿qué crees que futuro le espera al espacio del barranco? No tanto como uso, sino como conjunto de espacios generalizados.

JM La verdad es que pocas veces se ha hablado del futuro de ese espacio. La única vez fue en la Bienal de 2002, la de arquitectura y paisaje. En esa bienal a un arquitecto le encargaron realizar un trabajo, simplemente ideas. No había una idea clara, cada uno tiró por su lado estudiando el territorio. Nos planteaban la posibilidad de urbanizar zonas combinando zonas verdes con zonas urbanizadas. Otros planteaban una regeneración del paisaje cortado. Casi todos plantean que la autopista estaba en peligro, porque si se repite lo del aluvión se lleva la autopista, desaparece y la isla queda bloqueada. Sin la autopista el sur se desconecta del norte. Es una zona con ciertos riesgos naturales. En Canarias no se hacen centrales naturales no por bondad sino porque es una zona de riesgo volcánico, es decir, hay que garantizar que ese sitio no va a resquebrajarse. Es una zona de riesgo volcánico. Una zona de aluviones, porque lo fue hace poco. Eso lo decían algunos de los equipos, eso compromete; no puedes pensar en hacer allí algo ... tienes que pensar que es un sitio riesgoso, no puedes construir cualquier cosa. Se llaman zonas de riesgo de avenidas y el Consejo Insular de Aguas tiene un plan de riesgo de los barrancos. Tú no puedes pensar que es un sitio urbano. Por factores de riesgo no es pensable. Si dentro de 50 o 100 años hay un aluvión se lleva todo por delante. De hecho, hay unas

casas construidas en la costa, de Plasencia también por cierto. En esa zona de la costa el tipo tenía unos terrenos, extrajo los áridos, puso plataneras, cogió las subvenciones de las plataneras, construyó unos locales comerciales porque estaba prohibido hacer viviendas y a los 10 años consiguió que el ayuntamiento recalificara los locales como viviendas y las vendió. Está en un sitio de riesgo, en la desembocadura de ese kilómetro de barranco. Hay un volcán que encajona el cauce y si hay algo similar toda la riada va a esta zona. No debería de hacerse nada de urbanismo y dejarlo como uso agrícola e intentar fijar el terreno haciendo escalones para recuperarlo agrícola. Agrícola porque de manera natural no se recupera. Esas fotos que vistes del mirador nunca fue un bosque o un malpaís porque el fondo del barranco no permite eso, todos los años pasados.

TA ¿Pero ya no se puede cultivar ahí no? ¿Está agotado el suelo? Yo había entendido eso, que habían extraído tanto que no se puede reconvertir.

JM Pues no lo sé. Quedan algunas zonas todavía pero a lo mejor inventamos otro tipo de agricultura. En todo el sur de Tenerife la agricultura de platanera el suelo vino de lejos, no había suelo. Lo trajeron de lejos. Tenerife necesita autonomía alimentaria, como todas las islas. Cualquier iniciativa a favor de la agricultura. Mi opinión personal es algo agrícola, en parte por los riesgos que hay, aunque hubiera presión demográfica que te justificara urbanizar, que no la hay, es una zona de riesgo. La agricultura no pasa nada si el temporal se lleva un invernadero o un muro, pero una vivienda no. Llenar los hoyos no, es imposible, no hay material para llenar eso.

TA Y cualquier otra cosa que se inventen como un parque acuático. Es horrible.

LV Es una locura.

JM Es una zona de riesgos, ¿cómo vas a poner un parque? Es una película de terror. Luego vas al volcán y están los niños jugando. Si no habías visto de Mimi-land. Parece inventado. Es terrible. Y la alcaldesa de Güímar le dió cancha. Es absurdo, no se va a hacer. Nadie te va a dar permiso en un sitio de riesgo, un

sitio agrícola, un parque recreativo.

TA Después de haber cometido un atentado enorme, de haber molestado al pueblo durante años, de haberle robado todo y dejarlo todo agujereado te hace un parque acuático que al final es otra explotación.

JM Busca Mimiland Park, el gran fiasco y te sale la alcaldesa brindando con un empresario y la corbata verde ecológica. Un tipo que tenía dinero para invertir. Me acuerdo que en una rueda de prensa sacó una cartulina doblada, arrugada, era como cuando en el colegio hacen un plano. Mal hecho, horrible.

TA Qué locura.

JM Mira una foto. No era tontería, eran hoteles. Es un fotomontaje de algo de donde sea. En el hoyo que está al lado de la autopista, cuando vas para el sur, pasas el Puertito de Güímar y te encuentras este monstruo. Todo esa construcción que ves abajo es de Plasencia, hecha en una zona de riesgo de avenidas de agua a escasos metros de la costa, suelo comercial ... Cogieron vídeos de parques aleatorios de algún sitio del mundo y lo fotomontaron, eso no es ningún proyecto. Pusieron ahí cascadas y agua corriendo por las areneras, un disparate. A nivel técnico es imposible, las paredes se derrumban.

LV ¿Qué piensas sobre la posible estetización que se ha configurado sobre el paisaje de Güímar? Es decir, de ese espacio y paisaje ya tan capitalizado.

JM Güímar tiene una situación en la isla que no es el sur de la isla. Fasnía, Arico, Granadilla son terrenos muy áridos y monótonos, tiene una aridez, un tono blanco propio. Güímar está antes y no es así, es una zona que la gente de Santa Cruz entiende como el sur de la isla, pero no lo es, lo cree. Es un paisaje o un valle parecido al de La Orotava pero sin un clima tan benigno. La Orotava y Güímar son valles muy parecidos a nivel geológico. Fueron unos deslizamientos. Todo eso era una masa de material que se deslizó, se fue al mar y a saber dónde está y se quedó en valle. Se parece mucho al de La Orotava. Me gusta compararlo con La Orotava a nivel paisaje porque se parecen bastante porque el origen geológico es el mismo. En

Güímar tiene un toque más árido porque no hay tanta pluviometría y tal. La Orotava se considera el mejor sitio de la isla desde que llegó un señor.

Es “el paisaje de Tenerife”. Lo que valoro no era solo el fondo natural, ya que de fondo está el Teide que aporta un rollo místico, sino el paisaje agrícola ya que desde hace siglos La Orotava tenía extracciones de agua, en la parte de Los Órganos, bajaba el agua al pueblo. Alimentaban molinos. La extracción de agua estuvo siempre arriba como a 1000 y pico metros de altitud que se recargaba con la nieve y tal, y esa agua la hacían bajar y movía un aserradero, movía doce molinos de gofio, ... eran lo más importante de la ciudad. Eso iba a regadíos. Te lo digo porque eso en Tenerife es mítico, La Orotava. Se valoró la armonía entre la agricultura y el paisaje, esa agricultura que no era agresiva sino que se adapta al paisaje.

En Güímar, que está al otro lado de la isla, al sur, en parte es casi igual que La Orotava. En ese mirador, la vista tú la ves y es parecida a la del valle de La Orotava con otra agricultura más de regadío y seco debido a la importancia de las galerías que siguen habiendo, porque en el norte de la isla zonas de seco no se suelen regar. En Güímar es un regadío abancalado, que necesita hacer bancales. En el norte un terreno medio inclinado no pasa nada si no lo riegas, pero si usas regadío necesitas un terreno perfectamente horizontal para poder regar bien. Según la inclinación de los surcos cada año ... subjetivo es que el terreno esté siempre horizontal. Eso crea un paisaje, un paisaje que yo he visto en otros sitios donde el paisaje de bancales es muy importante, que a la vez es aprovechamiento agrícola y paisaje que valoramos como bello. Le ponemos valores estéticos. La Orotava no tiene tanto abancalamiento porque es un terreno que a veces era de seco, no había que regarlo con regadío. Para mí, el paisaje de Güímar tiene un valor agrícola. Todo ese barranco ya en las fotos de los años 30 se ve que estaba totalmente cultivado. No hay un paisaje natural digamos. Para encontrar un paisaje natural te tienes que ir al Malpaís de Güímar o al monte a partir de 1000 metros de altitud. Es un paisaje artificial. Hay elementos simbólicos que a mí se me escapan. Los agricultores ven cosas diferentes a lo que veo yo, a mí me pa-

rece feo y él precioso porque ve una productividad. Le atribuye otros valores. Tenemos que apreciar los valores estéticos, paisajísticos, simbólicos, ... de un paisaje agrícola. La gente que vive ahí desde hace años pusieron una puesta en producción del paisaje, por lo que el paisaje original desapareció. En el siglo XX quedaban de manera natural montes y algo en la costa, muy poco, el resto era paisaje agrícola. Hay que hacer el ejercicio de ver el valor estético ahí.

El tema de los áridos, sí somos muy nihilistas, a lo mejor lo vemos como algo maravillosamente bello en esos huecos. Hay una belleza en cómo se ven esos cortes en las capas, en tu poder observar. Ver el corte de una autopista o del Teide, donde la carretera cortó y se llama la tarta, donde se ven estratos de colores, para la gente es maravilloso. Hay unos hoyos que tienen estratos de basalto, arena, basalto de tanto que explotaron, eso podría ser bello. El paisaje de las arenas tiene cierta belleza de la destrucción, de paisaje caótico y difícil con formas poco definidas. También es verdad que es muy cambiante, se va rompiendo y erosionando muy rápido porque está inestable. Creo que el valor del paisaje del Valle de Güímar no está ahí, eso es una cosa efímera que ocurrió hace 30 años. No porque ocurriera hace poco a formarse, sino porque es un paisaje que no va a durar, tal y como lo vemos. El paisaje agrícola que destruyó en gran parte venía hace 200 o 300 años ya con cierta estabilidad. El paisaje de Güímar yo lo veo como un paisaje agrícola que hay que poner en valor su belleza. Es como un paisaje modificado en el que vemos la belleza en ese control del territorio, que ese control se mantiene como legado. En Güímar sucede algo así. Esto que consiguieron hacer a lo mejor se tardó 300 años: hacer las parcelas, subdivisión de parcelas, muros, amontonamiento. Los áridos fueron una cosa de destruir y es efímero, no se va a mantener.

LV Pero, ¿mantener en qué sentido?

JM Esos hoyos se van a ir cayendo, en 100 años van a caerse todas las paredes si no haces nada. Y se van a rellenar.

LV Pero realmente ¿no sería como un registro? El agujero seguiría ahí.

JM Sí, es cierto. Pero hay cosas que tienen cierta belleza. En San Juan aquí ves palas mecánicas. Tiene cierta belleza, ¿no? Es algo cambiante. No sé si las cosas de aquí se pueden dejar como legado.

LV Yo creo que más como legado es como rastro de que ha pasado algo.

JM Pero ¿vemos esto como un nuevo paisaje? Un agricultor se espanta con esto, sabe que antes había un terreno agrícola que ahora mismo es inútil. No tiene rendimiento agrícola. Ahí se ha creado un paisaje nuevo. Ves las entrañas de la tierra, ves las capas geológicas, eso es muy interesante. ¿Eso configura un paisaje? ¿Se debe valorar? Como estética sí, pero es difícil de explicar. Tuvo un valor agrícola muy importante que ahora es inutilizado que ahora no puede volver a ser igual. También tiene una carga negativa. Todo fue dinero, se vació y se convirtió en dinero. Entonces eso, nos da cierta cosa. Si conviertes cosas tan absurdas en dinero los valores artísticos caen. Aquí hay un componente donde todo se convirtió en dinero, en construir un sur de Tenerife que ahora está abandonado porque no hay turismo: a favor de la especulación tiene muchos valores negativos. Prefiero verlo a nivel positivo, como un espacio. Yo creo que a pesar de todo sigue siendo un paisaje agrícola que es más reversible.

LV Dale la vuelta, ¿a esto le han quitado toda la tierra? Es que me puse a verlo por mi cuenta y me choca que de repente solo hay una montañita.

JM Sí, sí, sí. Esta era la altura original. Sabes que pasa, que hay una torre de electricidad y la mantuvieron, sino se la cargan. Creo que hay unos invernaderos aquí porque esto era de Plasencia. Puso unos invernaderos con plataneras para pagar las subvenciones. Está al lado de la costa. El paisaje de Güímar y el valor del valle radica en la importancia de lo agrícola. Comparado con el valle de La Orotava, es más o menos, pueden haber similitudes, lo que aquí no vino nadie a decir “esto es maravilloso” ni lo escribió en un libro, no vino nadie de fuera a revalorizarlo. En el valle de La Orotava esto que ocurrió en Güímar sería impensable porque tiene unos valores atribuidos a esa vista porque alguien de fuera lo dijo y lo escribió. Tú

ves otros valores ahí. Estéticamente me parece que hay cierta estética en ese territorio caótico pero que hay que tener cierta estabilidad para disfrutarlo. Los valores que se aprecian ahí son diferentes a los que aprecias tú. No lo digo por quién haya vivido ahí, sino por el orden. Se venden ciertos paisajes pero no todos son iguales. Por ejemplo, en Fuerteventura se ve enseñan unos paisajes y otros no, pues aquí sucede lo mismo. Otros no enseñan. El valle de Güímar mantiene ciertos valores todavía abstrayéndose de esos hoyos. Esos hoyos le dan algo histórico que ocurrió ahí, son unas marcas que van a estar como quién tiene cicatrices. Es algo que no vas a ver en otro sitio. Si se fijaran de algún modo que no se siguieran destruyéndose y comiéndose el paisaje de alrededor ahí se podrían quedar. No se van a regenerar nunca. Es muy complejo que un paisaje se regenere solo así, pero coexisten con una zona agrícola. Si a lo mejor se cuidara más podrían estar ambos símbolos. Restaurar el territorio al nivel que tenía no tiene sentido ninguno. Va a ser super complejo y no se va a quedar igual.

VI.II PROCESO DE MACHAQUEO

El pequeño fragmento aquí expuesto es una descripción breve y rápida realizada por mi padre sobre el proceso de machaqueo de áridos vía audio.

"Desde una cantera lo primero que hay es una máquina picadora, una pica le decimos nosotros. Va picando la piedra en el terreno en una cierta cantidad y de a poco se va moviendo para dejar sitio a una cargadora. Una retrocargadora que puede ser un volumen 375 o una 450. Es una especie de pala que la va cargando a un dumper. El dumper lo lleva a una tolva donde vacía toda la piedra ahí y eso es la machacadora. Es una trituradora de piedra que va dejando su tamaño un poco más chico. Luego, el proceso es que eso pasa a una clasificadora donde hay molinos y cribas: cuantos más molinos y cribas hayan sacas más tipos de materiales.

Por ejemplo, nosotros tenemos 3 molinos, entonces al pasar por los molinos la piedra va cambiando de tamaño cada vez un poco más chica. Eso va arriba, donde va a unas cribas por unas cintas transportadoras donde las cribas tienen unos paños que se llaman mayas, que son de diferentes tamaños, todo depende de los tamaños de piedras que se quieran eliminar. Tenemos 3 molinos y 3 cribas. Cada criba contiene 15 paños, entonces se pueden sacar distintos tipos de materiales, nosotros tenemos para sacar piedra de 4070 que se usa para la carretera y su base; 202840 y 2028 que también mezclado con tierra y con la 4070 se usa para hacer el asentamiento del asfalto de la carretera: 1220 y 612; 36, 1603 y 06, todos esos se usan tanto para hacer asfalto y hormigón para edificios. El hormigón para edificios.

Los molinos son para reducir el tamaño de las piedras y las cribas, donde las mayas, pues dependiendo de las medidas de la maya y del tamaño de la piedra que quieras sacar es el árido que vas a obtener".

Ficha técnica

Datos generales

Título

Esquilme

Autor

Lucas Velasco

Formato

16 cm x 24,5 cm

Lomo

0,8 cm

Tipo de papel

150 g/m² papel estucado

Tintas / Acabados

Cubierta - contracubierta: 4 / 0 CMYK

Interior: 4 / 4 CMYK

Otros

Contiene 5 documentos impresos internos e independientes a la encuadernación.
4 / 4 CMYK

Encuadernación

Cubierta / Contracubierta

Sí.

Editorial

Abrupto

Gramaje de la cubierta

150 g/m papel estucado

Tipo de papel

Doc1: 100 g/m²

Doc2: 160 g/m²

Doc3: 120 g/m²

Doc4: 100 g/m²

Doc5: 120 g/m²

Tipo de cubierta

Tapa blanda, edición fresada.

**manual de
identidad
corporativa
abrupto**



El presente manual recoge en su interior el proceso de creación y desarrollo de la identidad corporativa **abrupto**, relativa al Trabajo de Fin de Grado **Abrupto: una propuesta editorial en torno al soporte del fotolibro**, perteneciente al Grado de Diseño de la Universidad de La Laguna.

Este documento define correctamente las pautas, usos y aplicaciones de la marca planteada. Se propone conseguir una imagen contemporánea y expresiva que entrelace de manera eficaz el carácter del proyecto con la creación editorial y fotográfica.

Aquellos casos que no estén registrados en este compendio se realizarán respetando las reglas y normas aquí establecidas, protegiendo los intereses de la marca y evitando un uso incorrecto de su forma y su concepto.

índice

P. 17

P. 19

P. 20

P. 22

P. 24

P. 26

P. 28

P. 30

P. 32

P. 34

P. 36

P. 39

P. 40

P. 42

P. 45

P. 46

P. 55

P. 57

P. 58

P. 64

P. 70

P. 76

P. 81

P. 82

P. 94

P. 101

P. 102

P. 112

P. 122

P. 128

P. 143

P. 144

P. 146

P. 150

0. INTRODUCCIÓN

1. DEFINICIÓN

- 1.1 Estudio de proporciones del logotipo
- 1.2 Versiones en positivo y negativo
- 1.3 Estudio de proporciones del isotipo
- 1.4 Versiones en positivo y negativo
- 1.5 Versión secundaria
- 1.6 Versiones en positivo y negativo
- 1.7 Aplicaciones incorrectas
- 1.8 Área de protección
- 1.9 Tamaño mínimo de reducción

2. TIPOGRAFÍA

- 2.1 Tipografía principal
- 2.2 Tipografía corporativa

3. COLOR

- 3.1 Paleta corporativa y usos

4. APLICACIONES

- 4.1 Papelería
 - 4.1.1 Sobre de carta
 - 4.1.2 Sobre de papel
 - 4.1.3 Tarjeta de agradecimiento
 - 4.1.4 Sello
- 4.2 **Promoción**
 - 4.2.1 Tarjeta de visita
 - 4.2.2 Cartel
- 4.3 **Merchandising**
 - 4.3.1 Poster
 - 4.3.2 Pegatinas
 - 4.3.3 Totebag
 - 4.3.4 Print
- 4.4 **Web y rrss**
 - 4.4.1 Favicon
 - 4.4.2 Instagram
 - 4.4.3 Web

• INTRODUCCIÓN

La marca **abrupto** refleja los objetivos y valores centrales propuestos como bases de este proyecto, recurriendo para ello a la tipografía como principal elemento constructor de su identidad visual y gráfica. Se da lugar a un diseño que, a pesar de su distorsión comprende un gran contraste en sus formas y proporciona una fácil legibilidad.

Abrupto se conforma en este contexto como un medio de visibilización al trabajo editorial autopublicado, dirigido también diferentes proyectos de carácter experimental y por tanto, a un público concreto interesado en estos formatos. Dicha marca surge como necesidad primordial a este Trabajo de Fin de Grado a fin de servir como plataforma expresiva artística del proyecto.

• DEFINICIÓN

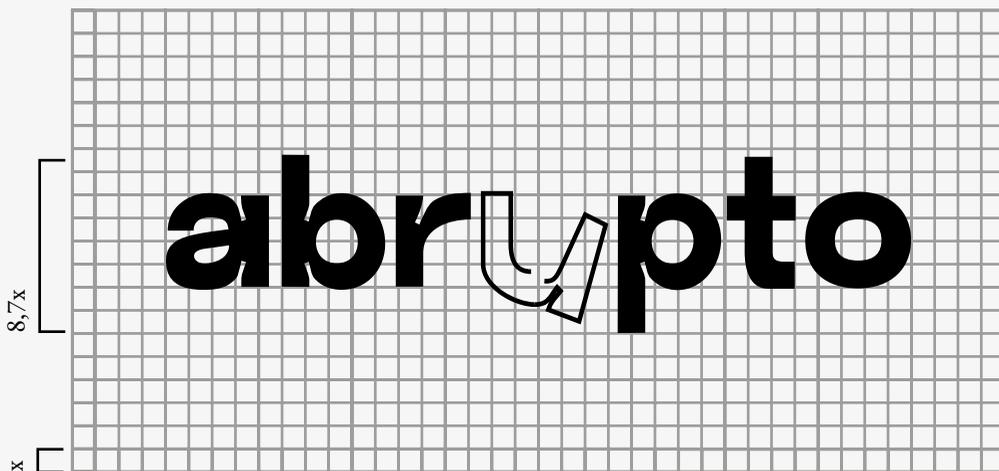
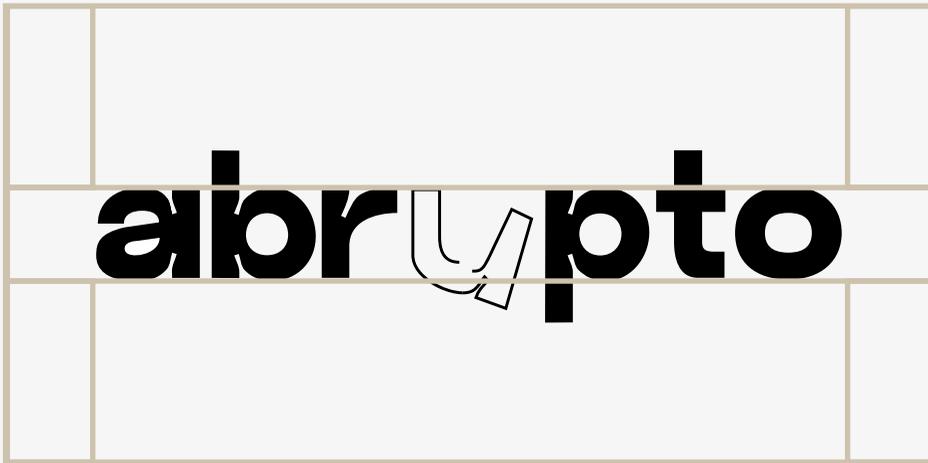
El correcto desarrollo de los símbolos identificativos de la marca pretende un ajuste de los símbolos propuestos mediante la construcción de una retícula y sus posteriores pruebas de color y creación de versiones secundarias de la imagen seleccionada, así como pequeñas incisiones para mantener correctamente la integridad de la identidad.

1.1 Estudio de proporciones del logotipo

El logotipo se ha creado partiendo de una cuadrícula áurea modular. Debido a la extensión horizontal del símbolo deseado, se ha optado por su desarrollo mediante un ajuste de la altura y la anchura, por lo tanto, mide 40 módulos de anchura por 20 módulos de altura, es decir, la anchura es el doble que la altura.

Para lograr tales medidas se ha partido de la altura x original de la composición tipográfica, y posteriormente se han reajustado los espacios internos entre las letras, logrando que ocupe un área más eficaz y completa.

abrupto



1.2 Versiones en positivo y negativo

La adaptación seleccionada para la marca es el logotipo en su forma positiva. Permite un contraste mayor entre las formas tipográficas que componen el conjunto y, además, otorga una mayor diferenciación simbólica y gráfica sobre la letra u, que es icono definitorio de la identidad.

Se exploraron también las posibilidades en negativo y en escala de grises para una mayor concretación de su carácter, así como variaciones internas en este último.

abrupto

abrupto

abrupto

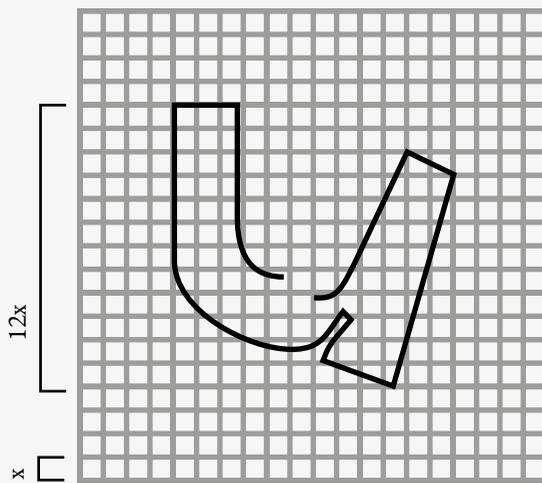
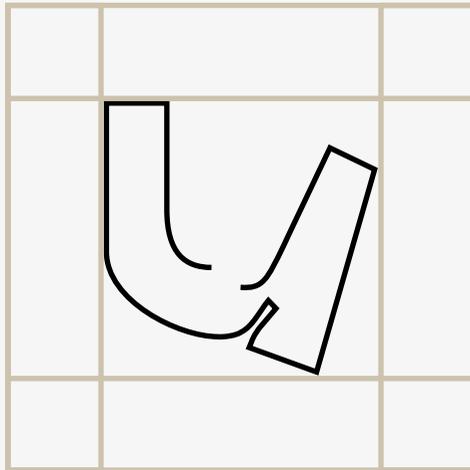
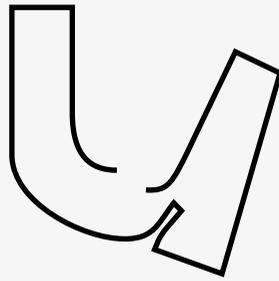
abrupto

1.3 Estudio de proporciones del isotipo

El isotipo se ha creado partiendo de una cuadrícula aérea modular. Se ha ajustado el icono mediante una cuadrícula de 20 módulos de anchura por 20 módulos de altura, ocupado un área similar a la de un cuadrado.

Para lograr tales medidas se ha partido de la altura x original de la composición tipográfica y, después, se ha distorsionado la letra u para lograr un mayor contraste entre el vacío y el relleno de las formas tipográficas.

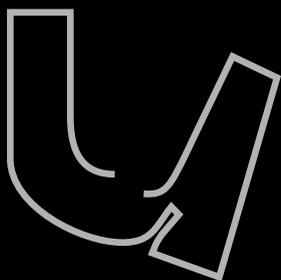
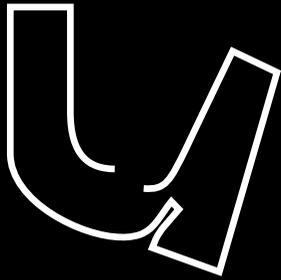
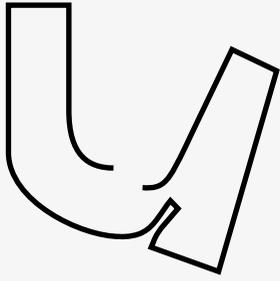
Se ha escogido la letra u pues debido a su posición central en el propio logotipo, siendo así idónea para representar el quiebre y la deformación sobre sí misma, pues exhibe diferentes posibilidades gracias a su anatomía.



1.4 Versiones en positivo y negativo

La adaptación del isotipo pretende su traslación a sus correspondientes versiones positivas, negativas y en escala de grises.

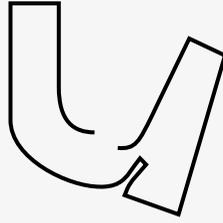
Para lograr un diseño acorde a el logotipo seleccionado, se escogió su versión en positivo.



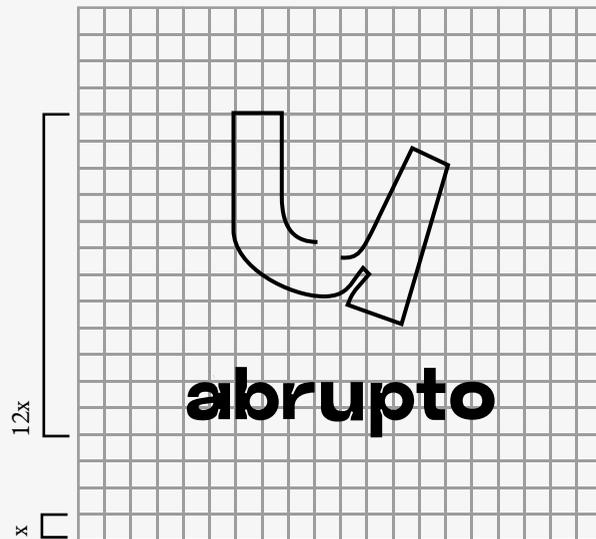
1.5 Versión secundaria

La segunda versión consta del isotipo situado encima del logotipo, el cual está compuesto por una tipografía no alterada. De esta manera, se resalta la letra u como símbolo distintivo sin caer en su repetición, optando por colocar el logotipo sin modificar su tipografía y mejorando la legibilidad del conjunto.

La aplicación de esta versión depende de la superficie en la que se vaya a integrar, pues siempre que sea posible se optará por la referencia principal.

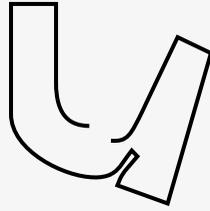


abrupto



1.6 Versiones en positivo y negativo

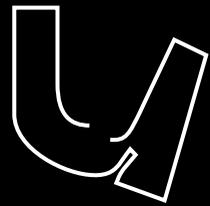
Se adjuntan también las versiones en positivo, negativo y en escala de grises para su entendimiento.



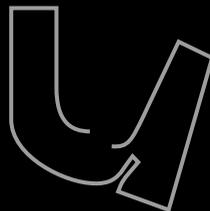
abrupto



abrupto



abrupto



abrupto

1.7 Aplicaciones incorrectas

A continuación se exponen algunos usos incorrectos del logotipo principal, distorsionando o cambiando algunos componentes de este para indicar como no debe de alterarse el mismo.

La permanencia y la diferenciación de la letra u es importante debido al gran contraste que representa como elemento gráfico. Para la coherencia de las aplicaciones y el valor de la marca este tipo de modificaciones debe de evitarse.

abrupto

abrupto

abrupto

abrupto

1.8 Área de protección

Es importante mantener cualquier tipo de elemento gráfico alejado de los símbolos de la marca para su correcto entendimiento y espaciación. Mediante la regulación de ese espacio la identidad será más visible y lucirá mejor, manteniendo su integridad y forma.

Como elemento de espaciación se recurre al uso de la letra u, que permite crear espacios en blanco grandes que ayudan a la comprensión y legibilidad del logotipo.

U
U **abrupto** U
U

U
U U U
abrupto U
U

1.9 Tamaño mínimo de reducción

Establecer los tamaños mínimos es importante para poder mantener la correcta legibilidad de la identidad en diferentes formatos y superficies. En este caso, las versiones primarias y secundarias presentan variaciones debido su carácter compositivo.

En la versión principal se establece como medida mínima una altura de 1,70 cm, pues dada la forma contorneada de la letra u su uso en superficies más pequeñas puede hacer perder legibilidad. Para el isotipo se mantiene la misma altura de la letra u del logotipo solo que se eliminan las formas de las letras restantes, por lo que pasaría a medir 1,30 de altura.

En la versión secundaria se toma de referencia las medidas establecidas para la versión principal, siendo el tamaño de la composición de 2,50 cm de altura.

En ambas versiones se reutilizan las medidas de las versiones principales partiendo del tamaño de su logotipo para poder crear una imagen equilibrada.

1 cm  abrupto

1,30 cm 

2,5 cm  abrupto

• TIPOGRAFÍA

La identidad corporativa de la marca cuenta con dos tipografías, una principal y exclusiva para la construcción del logotipo y una secundaria, que complementará perfectamente a la imagen de la marca, pues es la seleccionada para cubrir todas las aplicaciones y adaptaciones futuras.

2.1 Tipografía principal

La fuente seleccionada para la construcción del logotipo es la tipografía trap*QW. Se utilizará únicamente en su estilo Black para la construcción compositiva del logotipo. El resto de pesos no son necesarios, pues se perdería la integridad de la marca. Para alcanzar una forma más acorde a lo buscado se modificó manualmente la letra a partiendo de los elementos anatómicos del resto de letras integrantes de la tipografía original.

Su formas combinan correctamente con el carácter que busca expresar el proyecto , concordando correctamente con los terrenos de estudio seleccionado y resaltando sus formas mediante la anatomía de las propias letras.

***trap black**

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!?"@#/()=*[]<>+-

2.2. Tipografía corporativa

Con el fin de lograr un correcto desarrollo de la identidad se seleccionó una familia tipográfica secundaria a la ya utilizada en el logotipo. La tipografía Avenir Next TL Pro tiene formas muy modernas y ligeras, de modo que contrasta perfectamente con el grosor y masa del logotipo. Además, presenta varios estilos diferentes, utilizando en este caso tres pesos: UltraLight, Regular y Bold.

Avenir Next TL Pro UltraLight

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!?"@#/()=*[]<>+-

Avenir Next TL Pro Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!?"@#/()=*[]<>+-

Avenir Next TL Pro Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

;!?"@#/()=*[]<>+-

• COLOR

Los colores se han aplicado como un auxiliar que refuerza el carácter de la identidad. Mediante una paleta principal y una secundaria se precisará la expresión de la identidad, determinando sus usos y aplicaciones. En la mayoría de casos se optará por el uso de los colores primarios, sin embargo, no se descarta la utilización de los tonos secundarios.

3.1 Paleta corporativa y usos

Los colores primarios que se han seleccionado para el desarrollo de la identidad son el blanco y el negro. Dicha pareja permite un juego simbólico entre el relleno y el vacío, ambos ubicados en el logotipo. Además, permite un gran contraste en las formas y amplias posibilidades de aplicación sobre diversos fondos de color, imágenes u otras superficies.

Por otra parte, la paleta secundaria que se han escogido son el beige, el naranja y el azul eléctrico. Estos tres son tonos que contrastan correctamente con los colores primarios y que permiten un amplio abanico de adaptaciones cromáticas, así como una paleta rica y relacionada con el proyecto.

Se dispondrá también de diversas aplicaciones sobre fondos de color, imágenes y otras superficies para poder precisar los usos correctos e incorrectos de la marca y de tal modo no perder la integridad de la misma: para fondos cuya base sean tonos claro se utilizarán las versiones en positivo (trazos y relleno negro), sin embargo, sobre superficies oscuras se recurrirá a la versión negativa (trazos y relleno blanco).

cmyk 100 100 100 100
rgb 0 0 0
#000000
PANTONE P Process Black

cmyk 0 0 0 0
rgb 255 255 255
#FFFFFF
PANTONE P179 - 1 C

cmyk 24 22 34 0
rgb 205 199 177
#C9C1AC
PANTONE P 178 - 2 C

cmyk 0 83 87 20
rgb 170 64 39
#AA4027
PANTONE P 41 - 8 C

cmyk 100 100 0 0
rgb 50 43 128
#322B80
PANTONE P 99 - 16 C

abrupto

abrupto

abrupto

abrupto

abrupto

abrupto

abrupto

abrupto

• APLICACIONES

Tras haber presentado la identidad de la marca, es necesario comprobar como se desenvuelve esta mediante una pequeña serie de aplicaciones de marca relacionadas con la promoción del proyecto principal.

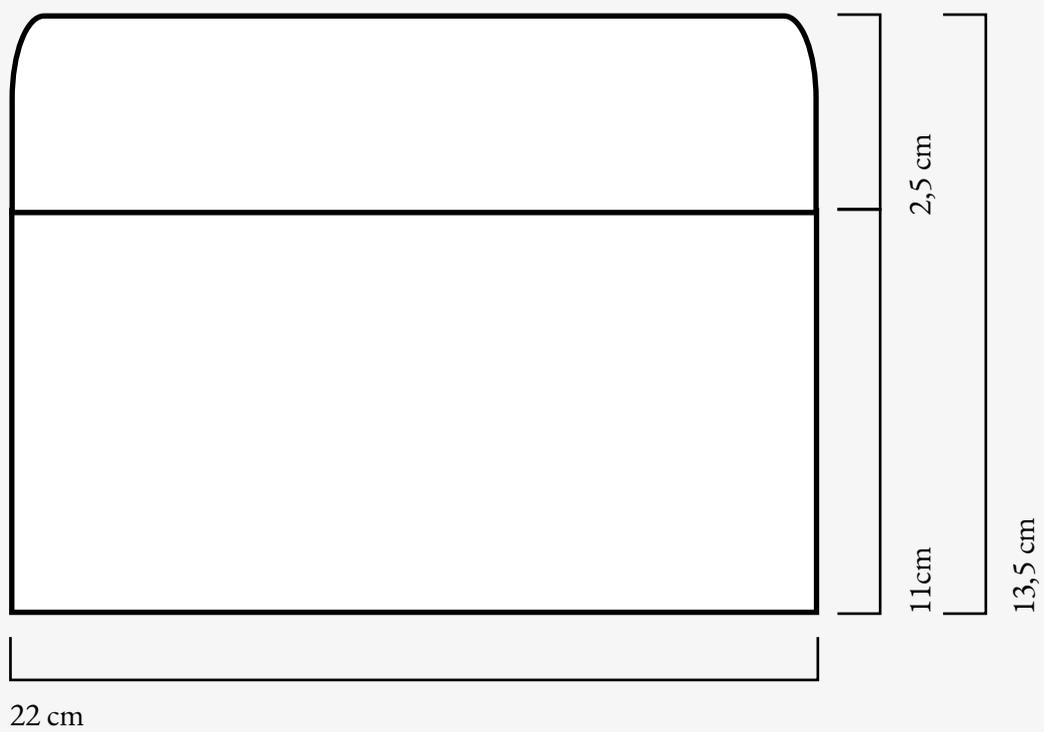
Se han seccionado dichas aplicaciones en cuatro apartados: papelería, merchandising, promoción y web y red social. Se han seleccionado los productos aquí presentes dada su accesibilidad y relación con el mercado editorial, po lo que se ha considerado que son las aplicaciones más óptimas y relacionadas con el carácter general del proyecto.

PAPELERÍA

En este primer apartado encontramos aplicaciones destinadas a la papelería de la marca, remitiendo a una integración de la imagen gráfica de la identidad y el uso interno de esta en el ámbito de trabajo. Como material de papelería se ha realizado un sobre de carta, un sobre de papel, una tarjeta de agradecimiento y un sello de goma.

4.1.1 Sobre de carta

El primer sobre de carta tiene unas medidas de 22 cm de anchura por 11 cm de altura, cuya solapa tiene 2,5 cm de altura. Se trata del sobre de carta estándar. En el anverso se colocará el logotipo principal con los datos de contacto dispuestos en la zona inferior. El reverso está en blanco. Por otra parte, en el interior se dispone de un patrón de los isotipos en versión positiva.

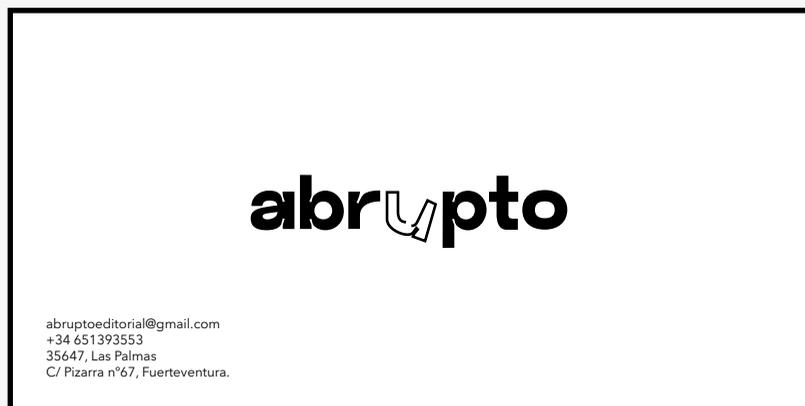


Sobre de carta

Medidas del anverso

Medidas: 22 cm x 11 cm (22 cm x 13,5 cm desplegado)

Tintas: 1/4 CMYK.



Sobre de carta

Modelo 1 (anverso)

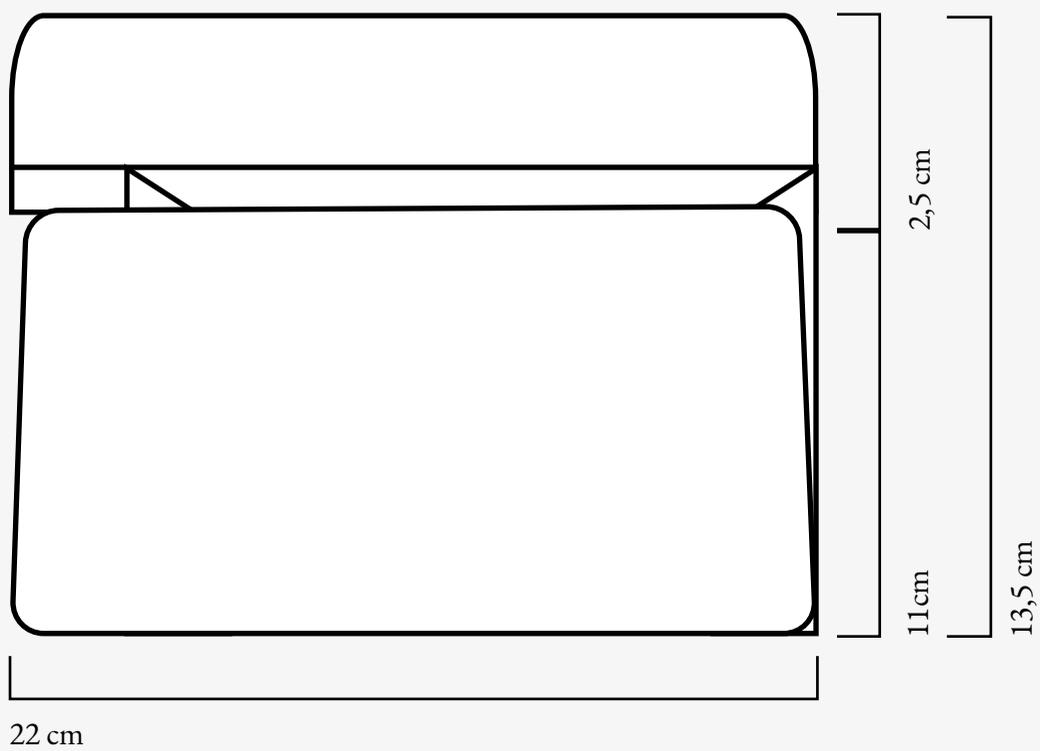
Medidas: 22 cm x 11 cm (22 cm x 13,5 cm desplegado)

Aplicación: logotipo en versión positiva y texto negro obre fondo blanco.

Medidas del logotipo: 9,40 cm x 2,15 cm.

Márgenes: 6,3 cm (laterales) x 4,42 cm (superior e inferior).

Texto: Avenir Next TL Pro (Regular), 7 pts, justificado a la izquierda.



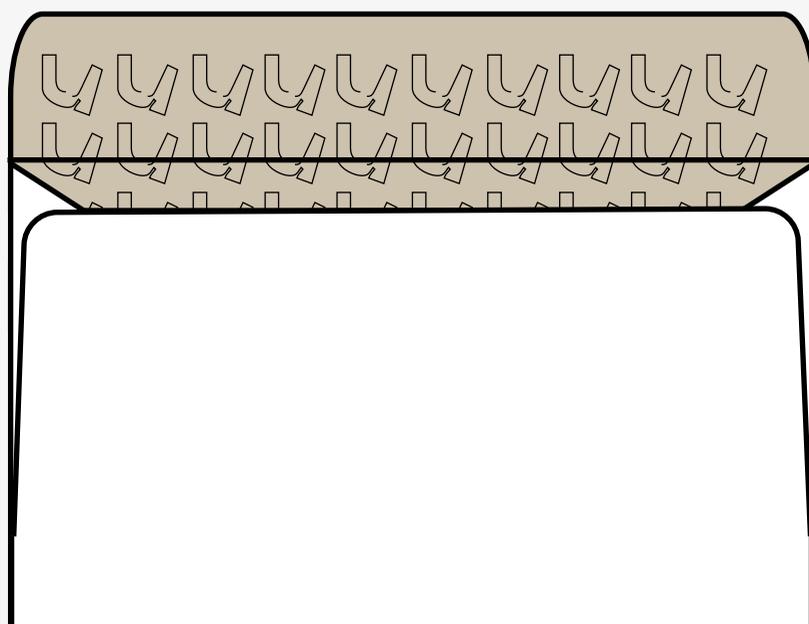
Sobre de carta

Medidas del reverso

Medidas: 22 cm x 11 cm (22 cm x 13,5 cm desplegado)

Medidas de la solapa: 22 cm x 2,5 cm.

Tintas: 1/4 CMYK.



Sobre de carta

Modelo 1 (reverso)

Medidas: 22 cm x 11 cm (22 cm x 13,5 cm desplegado)

Aplicación: isotipo en versión positiva sobre fondo beige.

Espacios internos entre los símbolos: 0,60 cm x 0,60 cm



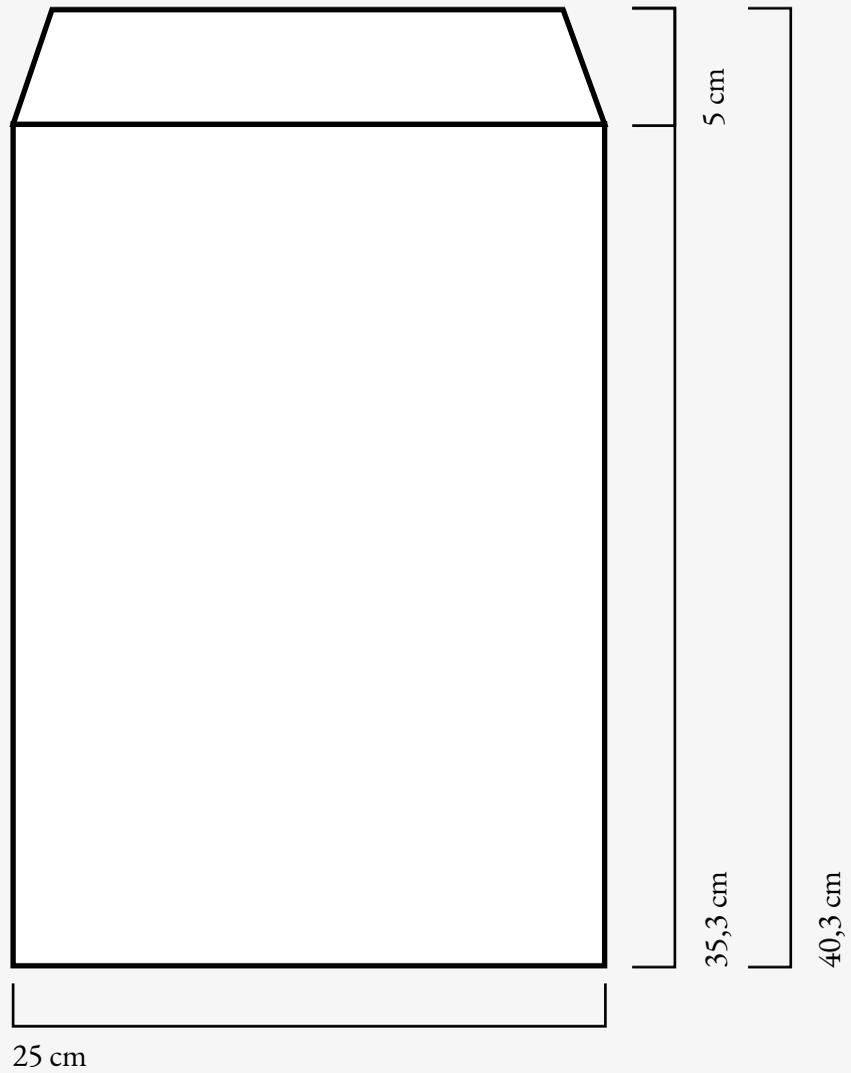
abrupto

abruptoeditorial@gmail.com
+34 651393553
35647, Las Palmas
C/ Pizarra n°67, Fuerteventura.

4.1.2 Sobre de papel

El sobre de papel se ha pensado en base a la protección de los objetos de la marca con tal de mantener su integridad. Para ello se ha escogido un tamaño grande que permita guardar las futuras publicaciones, así como otros elementos.

Cuenta con el logotipo en el eje central y con los datos de contacto en la parte inferior. Tiene unas medidas de 25 cm de anchura por 35,3 cm de altura, contando con una solapa de 5 cm de altura.



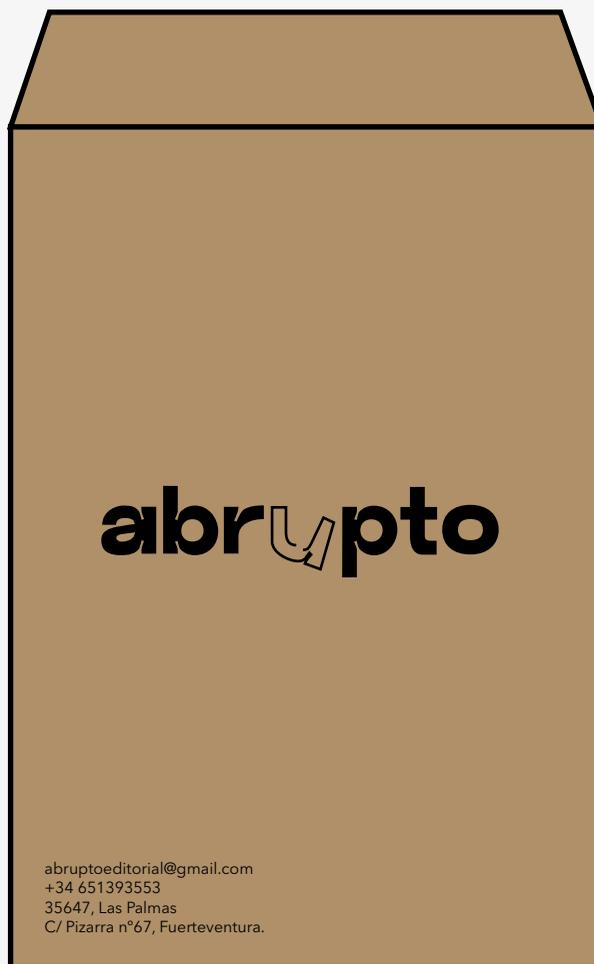
Sobre de papel

Medidas del anverso

Medidas: 25 cm x 35,3 cm (25 cm x 40,3 cm desplegado)

Medidas de la solapa: 22 cm x 5 cm.

Tintas: 0/1 CMYK.



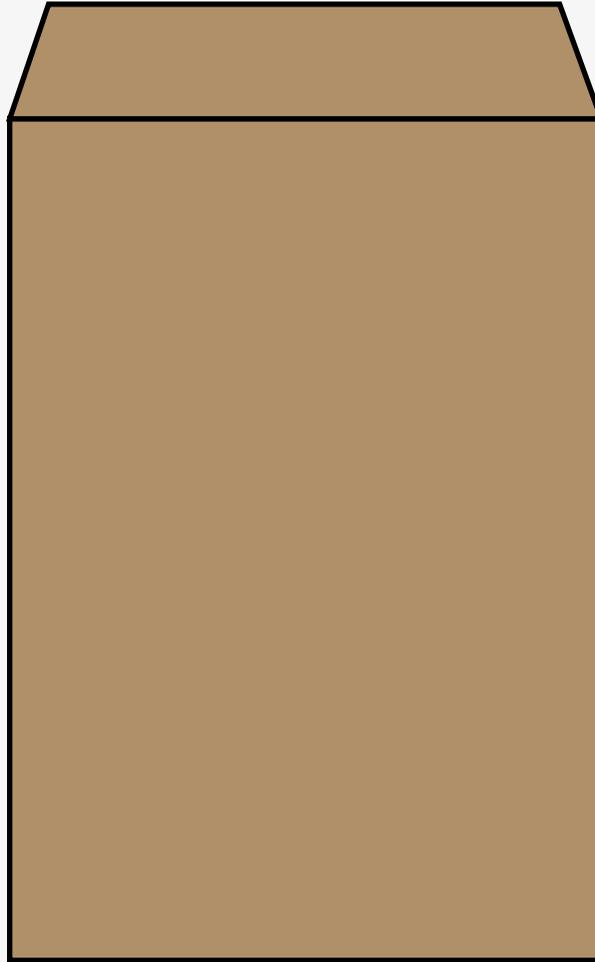
Sobre de papel

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 25 cm x 35,3 cm (25 cm x 40,3 cm desplegado)

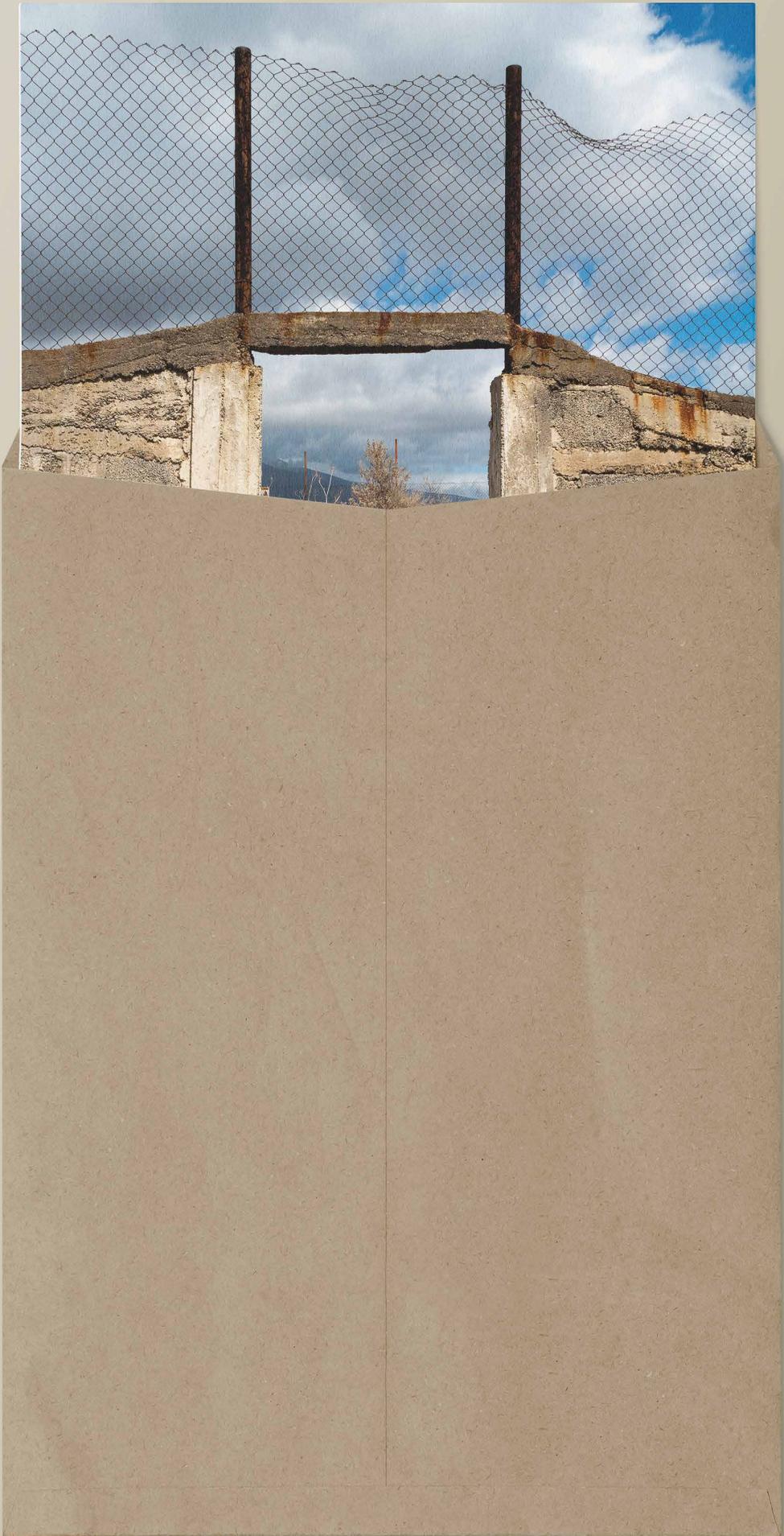
Medidas de la solapa: 22 cm x 5 cm.

Texto: Avenir Next TL Pro (Regular), 18 pts, justificado a la izquierda.



Sobre de papel
Modelo 1 (reverso)

Medidas: 25 cm x 35,3 cm (25 cm x 40,3 cm desplegado)
Medidas de la solapa: 22 cm x 5 cm.

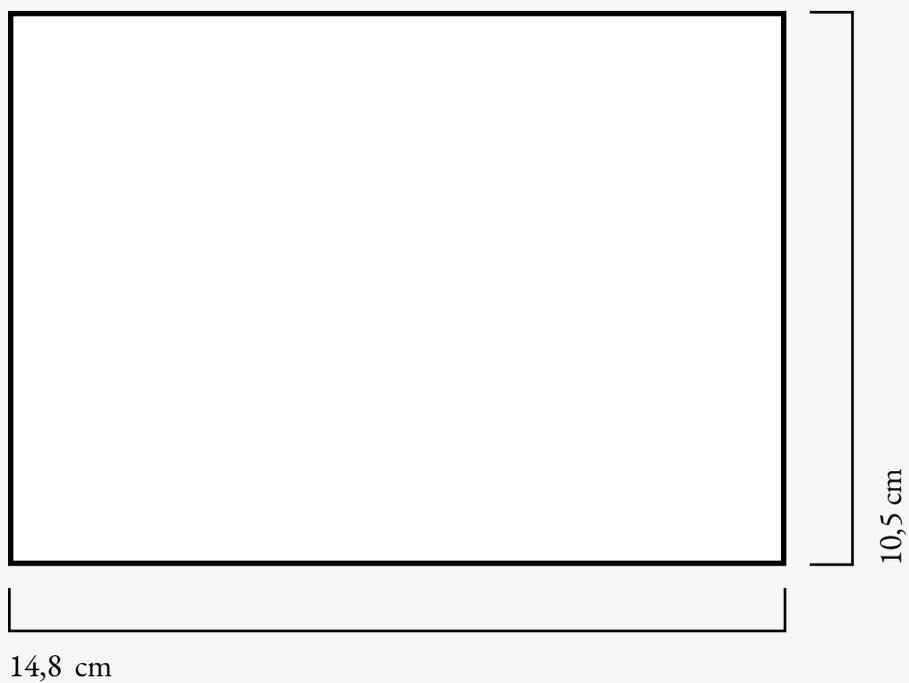


abrupto

abruptoeditorial@gmail.com
+34 651393553
35647, Las Palmas
C/ Pizarra nº67, Fuerteventura.

4.1.3 Tarjeta de agradecimiento

Se ha diseñado una pequeña tarjeta de agradecimiento que se entregará cuando alguien compre algún objeto de la editorial. Comprende las medidas de un formato A6 horizontal, 14,8 cm de anchura x 10,5 cm de altura.

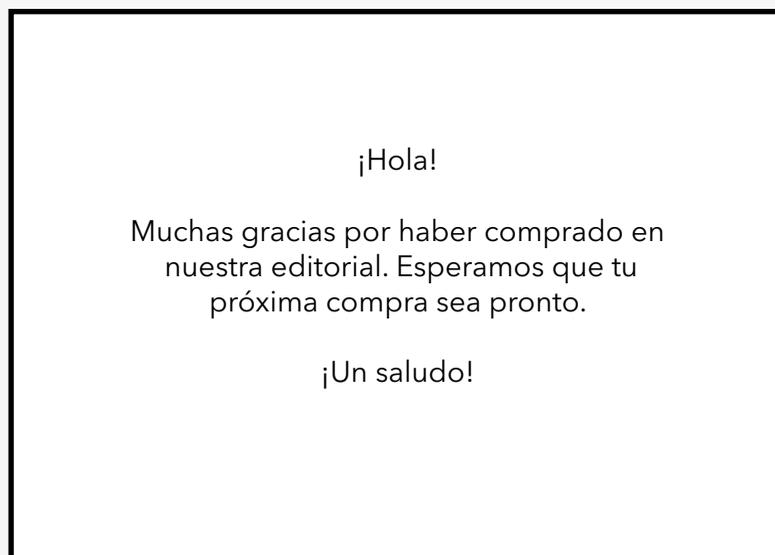


Tarjeta de agradecimiento

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 14,8 cm x 10,5 cm.

Tintas: 1/1 CMYK.



Tarjeta de agradecimiento

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 14,8 cm x 10,5 cm.

Aplicación: ltexto negro sobre fondo blanco.

Texto: Avenir Next TL Pro (Regular), 16 pts, justificado al centro



Tarjeta de agradecimiento

Modelo 1 (reverso)

Medidas: 14,8 cm x 10,5 cm.

Aplicación: logotipo positivo sobre fondo blanco.

Medidas del logotipo: 8,72 cm x 2 cm.

Márgenes: 3,10 cm (laterales) x 4,26 cm (superior e inferior).

abrupto

¡Hola!

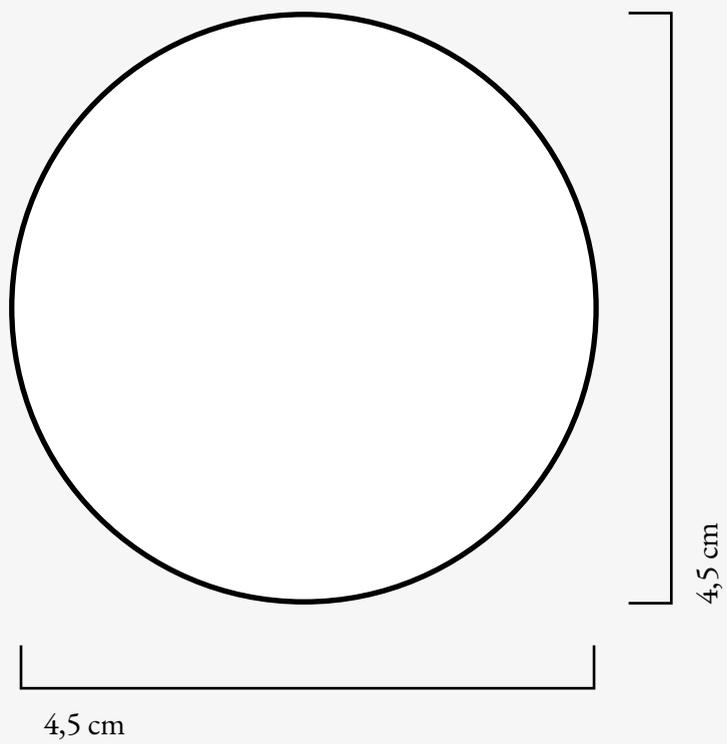
Muchas gracias por haber comprado en
nuestra editorial. Esperamos que tu
próxima compra sea pronto.

¡Un saludo!

4.1.4 Sello

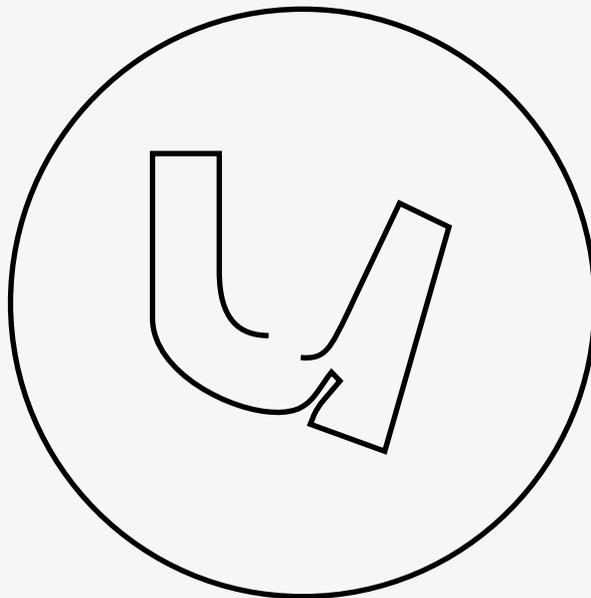
Se ha pensado en el sello como elemento para poder firmar y aceditar documentos relativos a la editorial, además de que se puede agregar a diferentes superficies y objetos gráficos como libros o tarjetas, entre otros.

Para lograr la identidad se ha aplicado el isotipo en versión positiva y negativa situado en el centro. El sello mide 4,5 cm de radio y estaría hecho de goma.



Sello
Medidas

Medidas: 4,5 cm de diámetro
Tinta: 1 CMYK



Sello

Modelo 1 (positivo)

Medidas: 4,5 cm de radio.

Aplicación: isotipo positivo.

Medidas del isotipo: 2,75 cm x 2,75 cm.



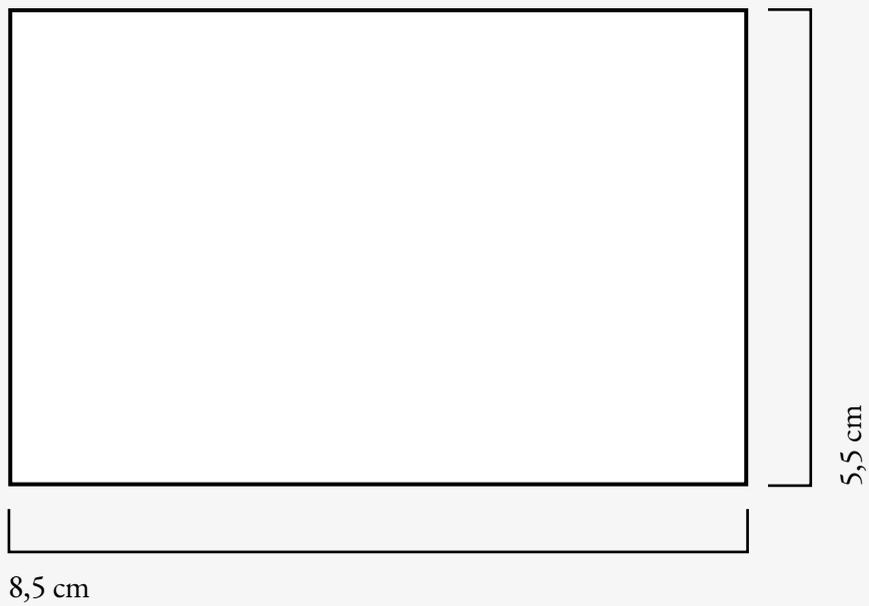
PROMOCIÓN

Se plantea una serie de productos gráficos pensados para la promoción de la marca en medios públicos. Dicho material está pensado para su ubicación en espacios públicos concurridos donde se permita un acceso visual a una gran cantidad de personas con tal de comunicar y publicitar la marca.

Como principales promotores de la promoción se idearon tarjetas de visita y carteles en diferentes modelos.

4.2.1 Tarjeta

Las tarjetas exhiben las medidas de 8,5 cm de anchura por 5,5 cm de altura. Se han diseñado 3 modelos diferentes jugando con los colores corporativos. En el anverso se colocará el logotipo principal, cuya aplicación varía en función del color de fondo y en el reverso la página web del proyecto, el cual será el mismo para todas las versiones. En una tarjeta se colocará el isotipo para dar más juego y variedad.



Tarjeta

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 8,5 cm x 5,5 cm.

Tintas: 4/4 CMYK.



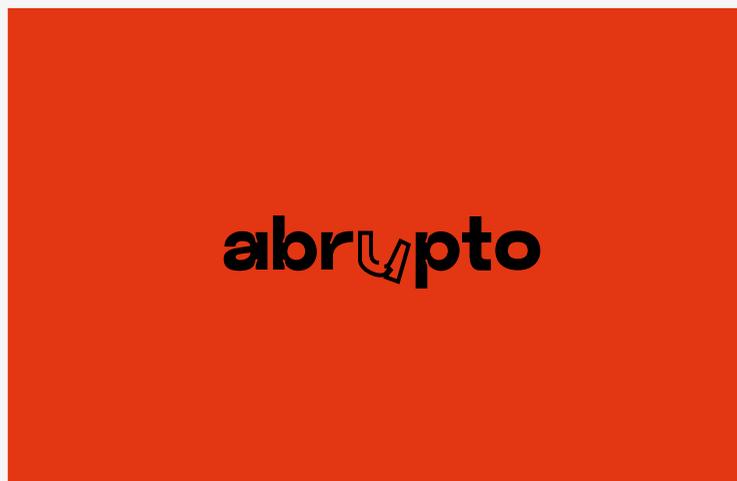
Tarjeta

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 8,5 cm x 5,5 cm.

Aplicación: logotipo en versión negativa sobre fondo negro.

Medidas del logotipo: 4,20 cm x 1 cm.



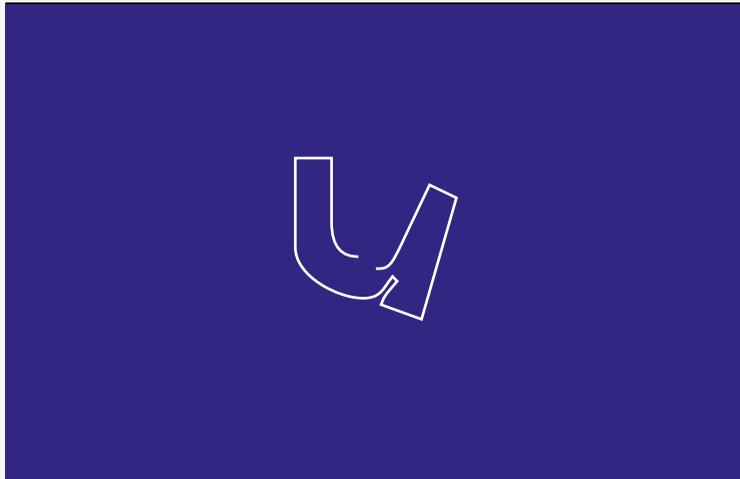
Tarjeta

Modelo 2 (anverso)

Medidas: 8,5 cm x 5,5 cm.

Aplicación: logotipo en versión positiva sobre fondo naranja.

Medidas del logotipo: 4,20 cm x 1 cm.



Tarjeta

Modelo 3 (anverso)

Medidas: 8,5 cm x 5,5 cm.

Aplicación: isotipo en versión negativa sobre fondo azul.

Medidas del isotipo: 2,05 cm x 2,05 cm.



<https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>

Tarjeta

Reverso estándar

Medidas: 8,5 cm x 5,5 cm

Aplicación: texto negro sobre fondo beige.

Texto: Avenir Next TL Pro (Regular), 8 pts.



<https://lucasmvelas>



elbrupto





albrupto

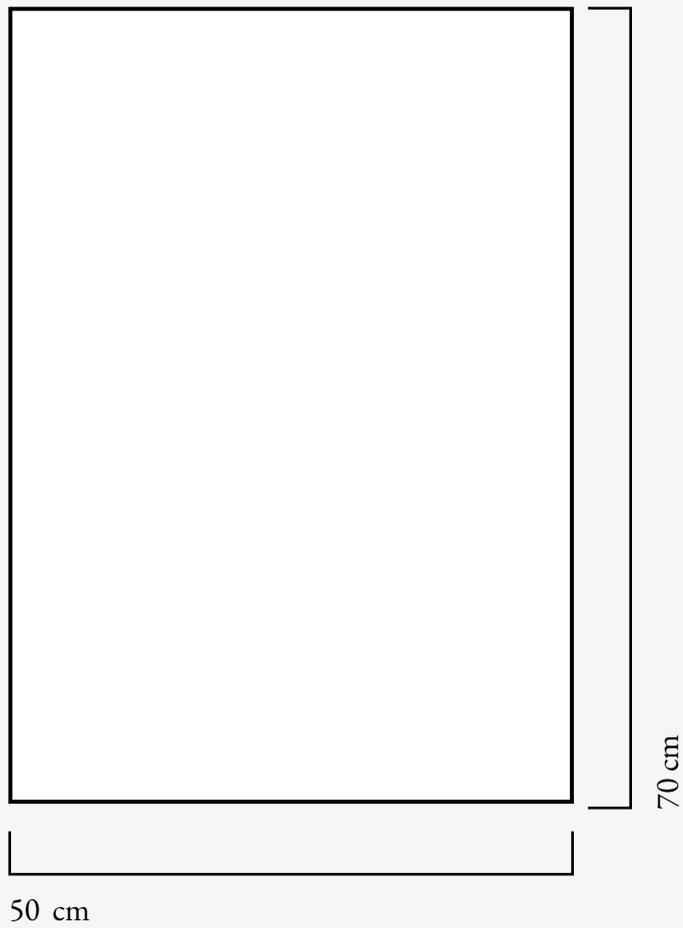


<https://lucasmvelas>



4.2.2 Cartel

El cartel se propone como un medio de promoción de la editorial para ser puesto en espacios públicos. Presenta unas medidas de 50 cm de anchura por 70 cm de altura y tiene 3 modelos diferentes, cuyas aplicaciones consisten en el uso del logotipo en versión negativa y texto blanco sobre una imagen, la cual pertenece al proyecto. A las imágenes se la ha aplicado un efecto para oscurecerlas, de modo que el logotipo sea más visible en superficies claras para una mejor visibilización. El anverso mostraría la parte gráfica mientras que el reverso estaría en blanco, puesto que la única parte visible sería la delantera.

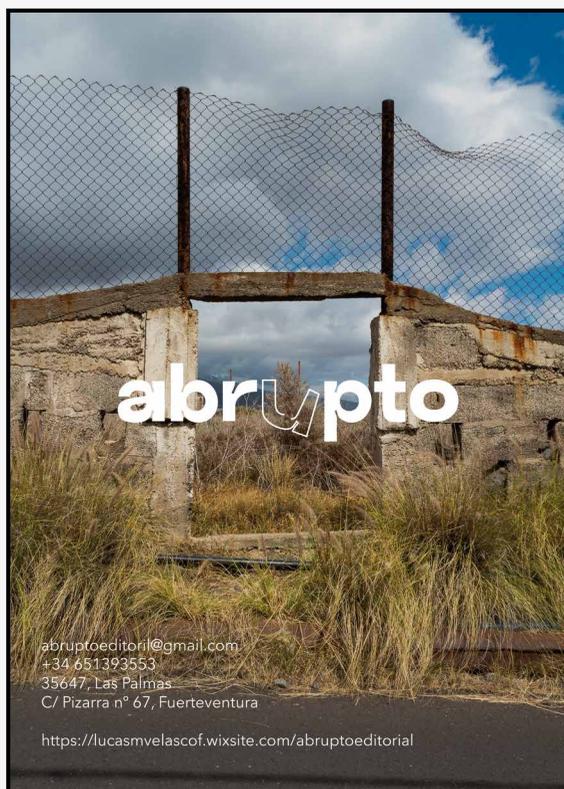


Cartel

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 50 cm x 70 cm.

Tintas: 4 / 0 CMYK.



Cartel

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 50 cm x 70 cm.

Aplicación: logotipo en versión positiva y texto blanco sobre imagen

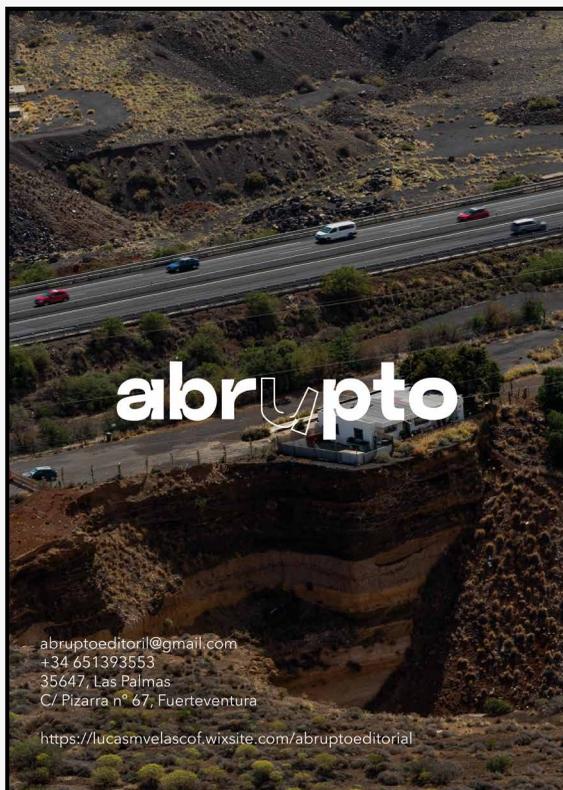
Medidas del logotipo: 30,5 cm x 7,00 cm.

Márgenes: 9,75 cm (laterales) x 31,5 cm (superior e inferior).

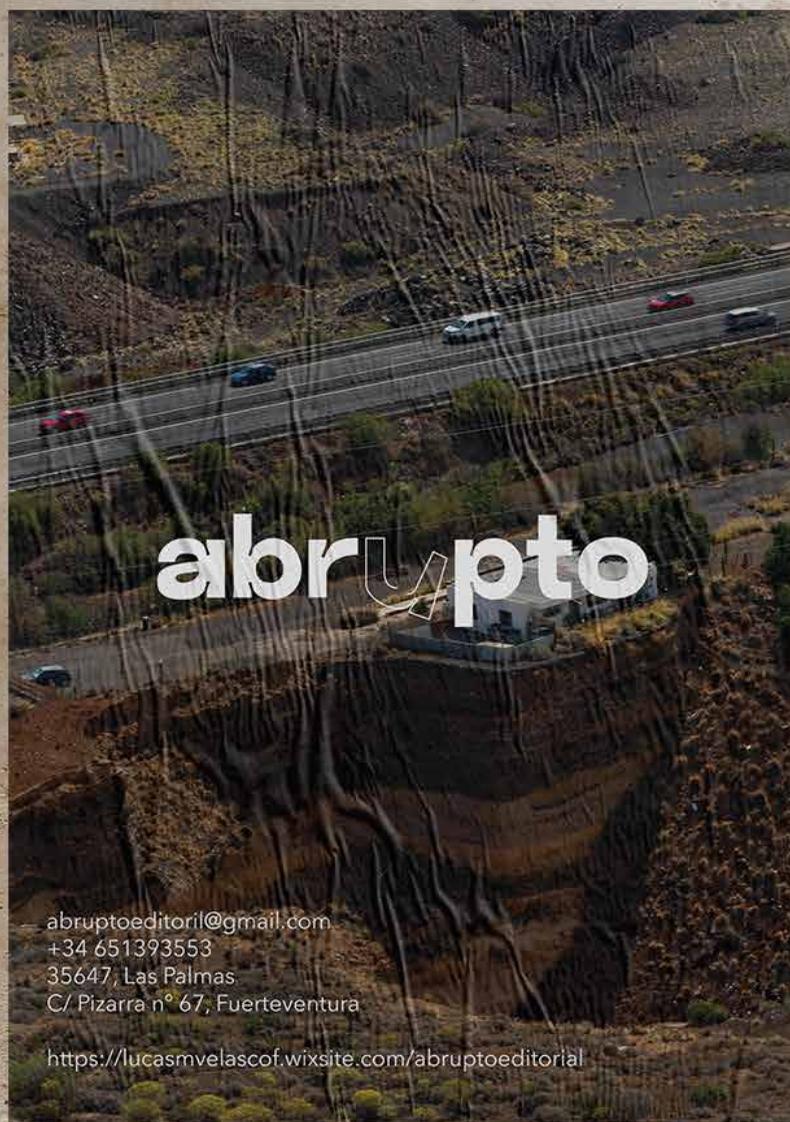
Texto: Avenir Next TL Pro (Regular),



Modelo 2.



Modelo 3.



abruptoeditorial@gmail.com
+34 651393553
35647, Las Palmas
C/ Pizarra nº 67, Fuerteventura

<https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>



abruptoeditorial@gmail.com
+34 651393553
35647, Las Palmas
C/ Pizarra nº 67, Fuerteventura

<https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>





/abruptoeditorial



abruptoeditorial@gmail.com
+34 651393553
35647, Las Palmas
C/ Pizarra nº 67, Fuerteventura

<https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>



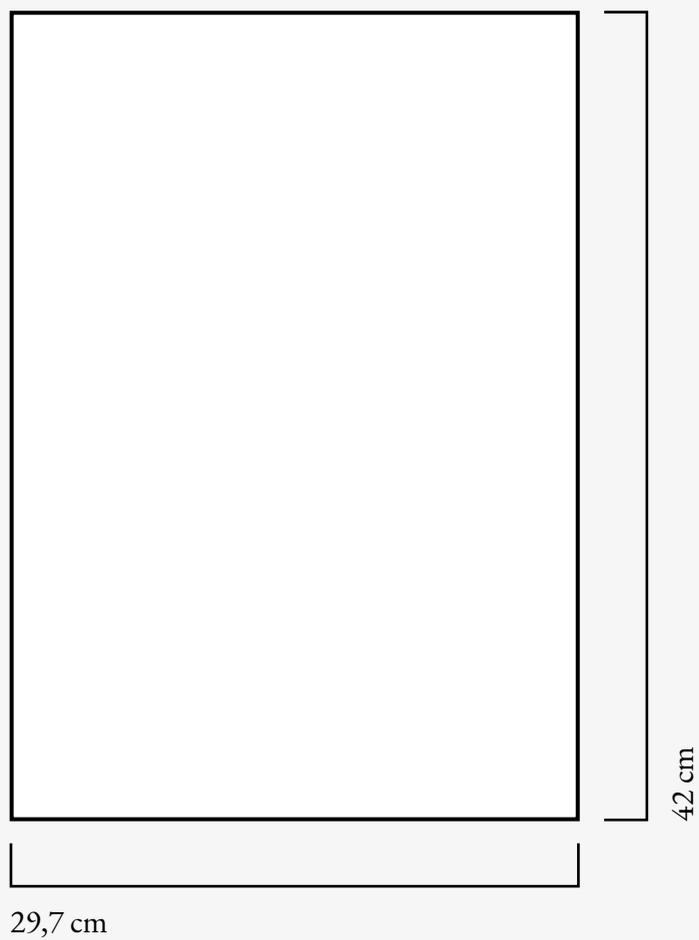
MERCHANDISING

Como material promocional secundario se ideó una serie de productos como merchandising de la identidad, reutilizando las imágenes obtenidas de la primera publicación. Es una complementación a los productos de promoción principales, creando una distribución y visualización de la marca de manera más rápida dado el alcance común de los objetos promocionales.

Para ello se han creado una serie de pósters, pegatinas, totebags y prints con diferentes modelos y formatos.

4.3.1 Póster

En este caso los pósters cumplen una función similar a los prints, solo que en un tamaño mayor y con versiones diferentes. Se trata de carteles que sirven como exhibidores de la fotografía, siendo la promoción algo secundario. Se han utilizado las medidas del formato A3 para su aplicación, por lo que tiene 42 cm de anchura por 29,7 cm de altura. Para su aplicación se ha utilizado el logotipo en versión negativa sobre una imagen y se han creado 5 versiones diferentes en función de la orientación. Para la impresión se ha usado únicamente el anverso dado que el reverso no será visible.

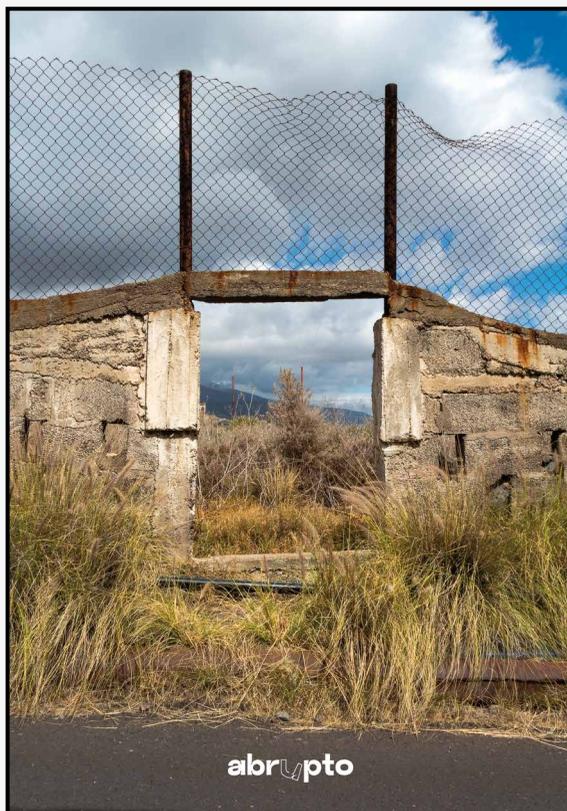


Póster vertical

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 29,7 cm x 42 cm.

Tintas: 4/0 CMYK.



Póster vertical

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 29,7 cm x 42 cm.

Aplicación: logotipo en versión negativa sobre imagen.

Medidas del logotipo: 6,5 cm x 1,5 cm.

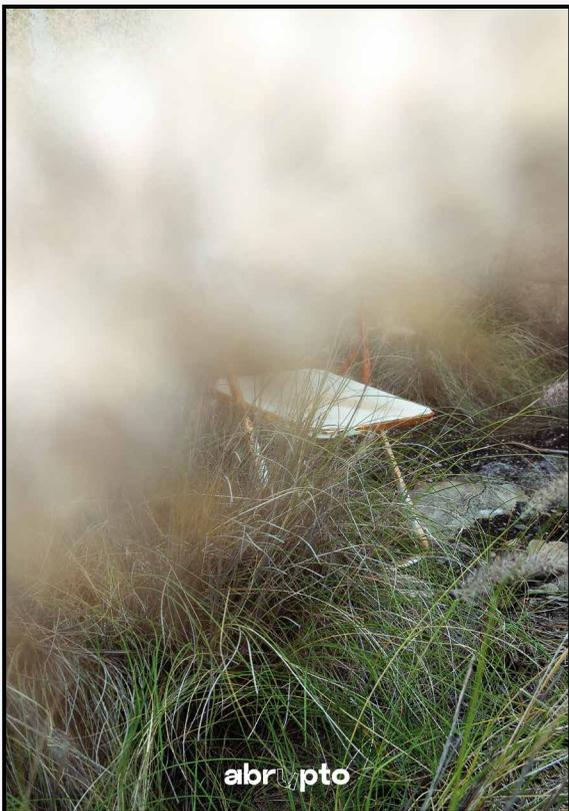
Márgenes: 11,6 cm (laterales) x 1,7 cm (inferior)



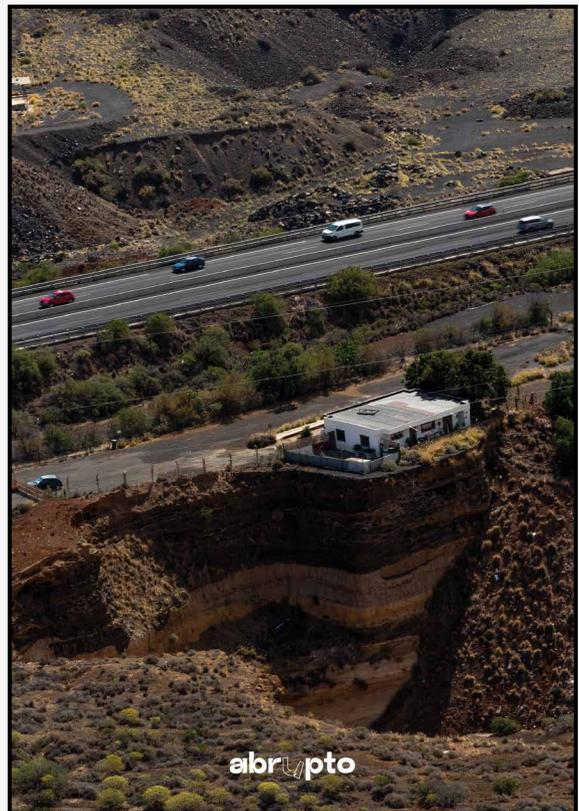
Modelo 2.



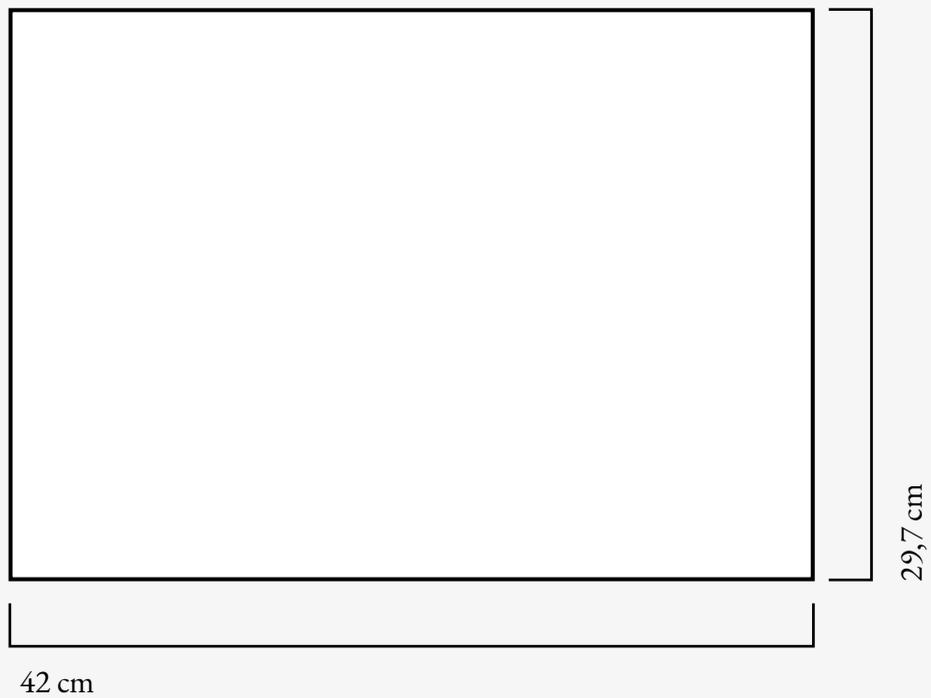
Modelo 3.



Modelo 4.



Modelo 5.

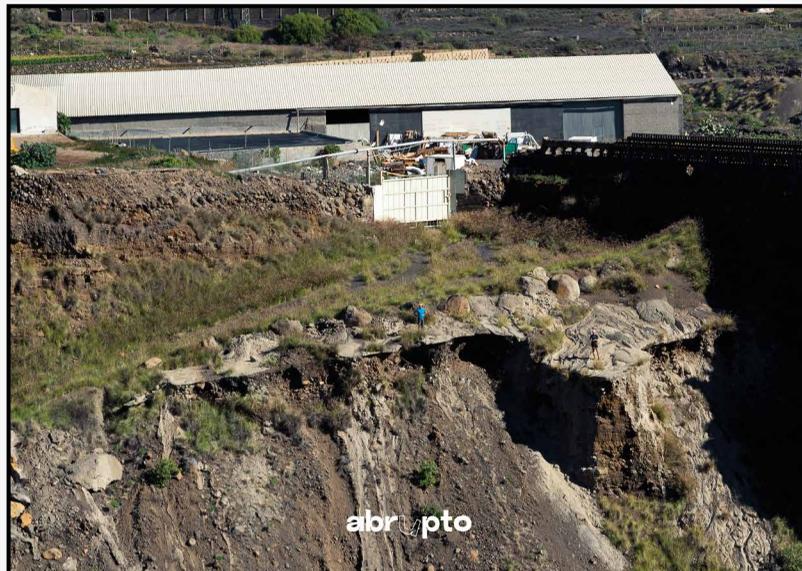


Póster horizontal

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 42 cm x 29,7 cm.

Tintas: 4/0 CMYK.



Póster horizontal

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 42 cm x 29,7 cm.

Medidas del logotipo: 6,5 cm x 1,5 cm.

Márgenes: 17,75 cm (laterales) x 1,7 cm (inferior)



Modelo 2.



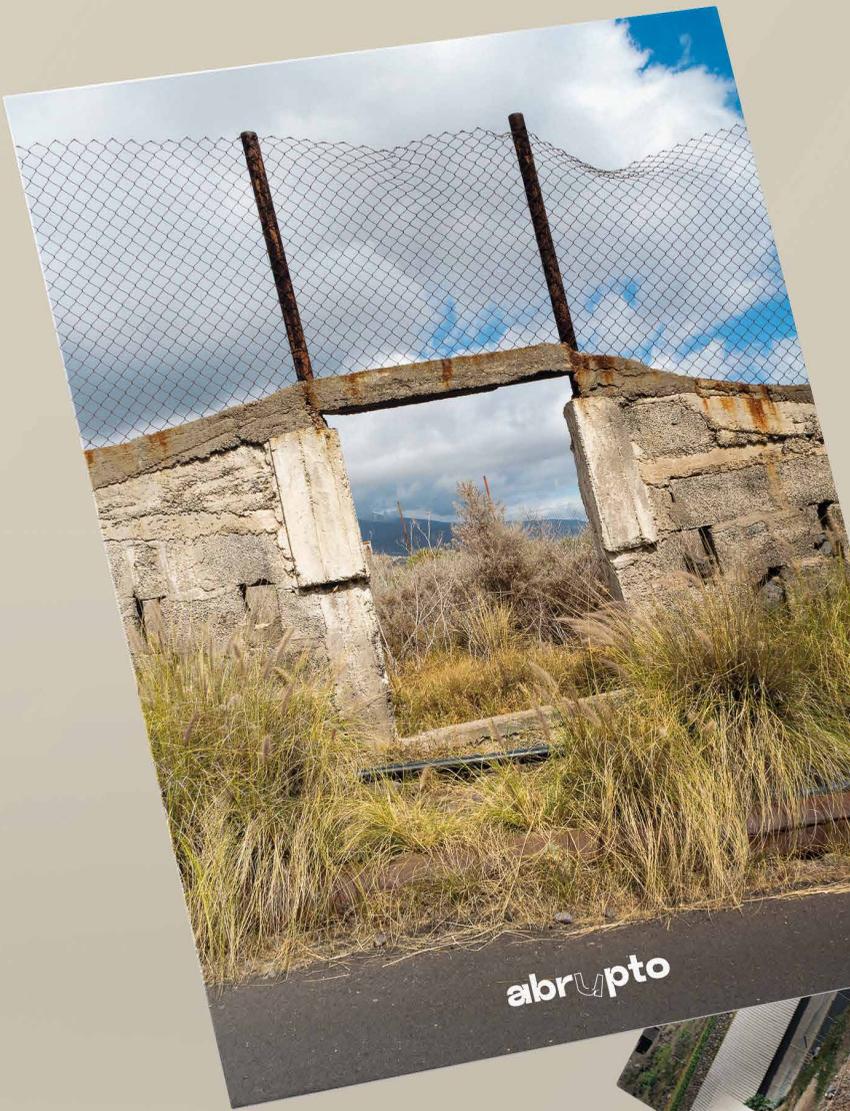
Modelo 4.



Modelo 3.



Modelo 5.

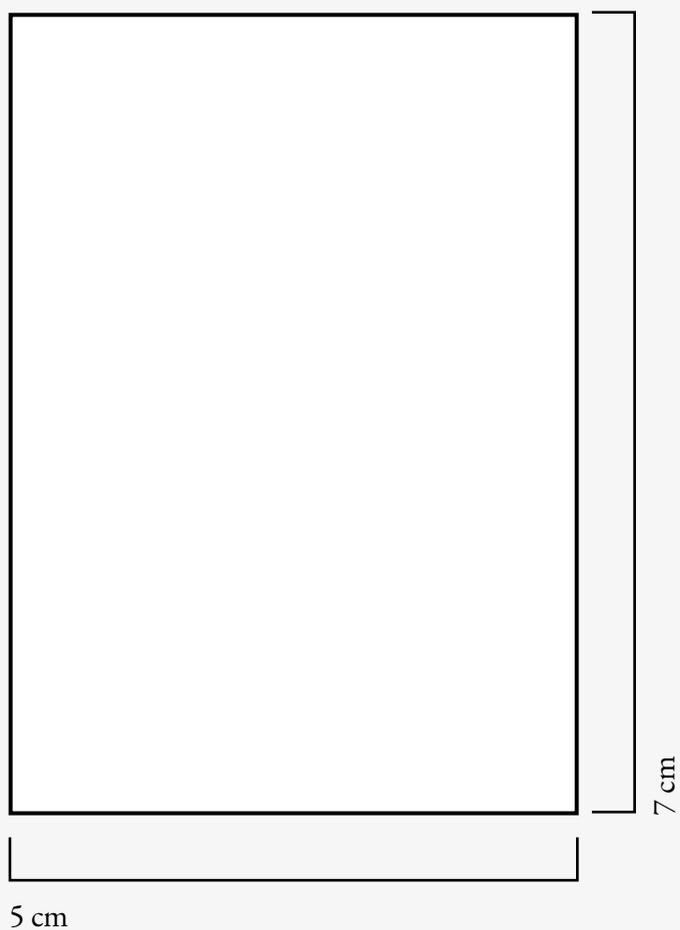




4.3.2 Pegatina

Se han realizado dos tipos de pegatinas. En primer lugar, comprendemos unas pegatinas verticales cuyas medidas son de 5 cm de anchura por 7 cm de altura. Por otra parte, tenemos las pegatinas horizontales, de 7 cm de anchura por 5 cm de altura.

En ambas el elemento gráfico aplicado es el isotipo, pues permite una visualización de las fotografías traseras mediante la forma contorneada de la letra u. Se ha propuesto una serie de 5 modelos diferentes por orientación vertical y 3 variables para las versiones horizontales. Se exhibe solamente el anverso, puesto que debido al material es la única parte imprimible.

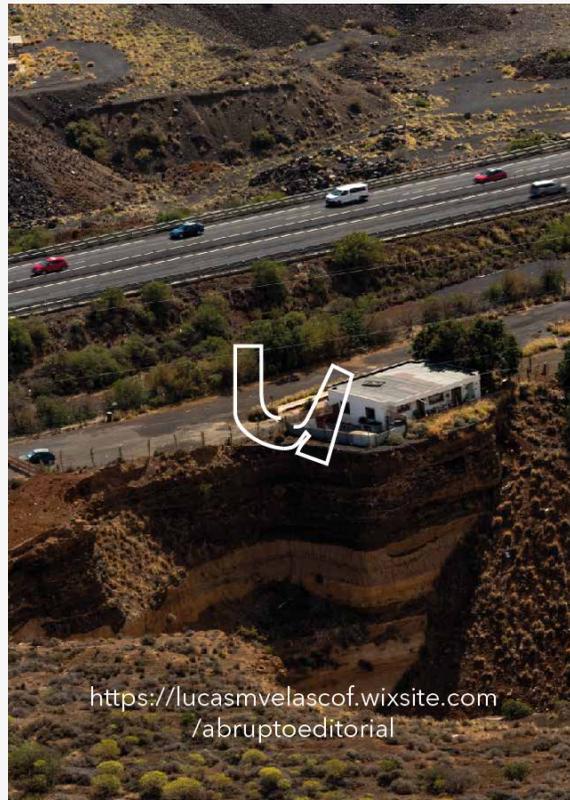


Pegatina vertical

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 5 cm x 7 cm.

Tintas: 4/0 CMYK.



Pegatina vertical

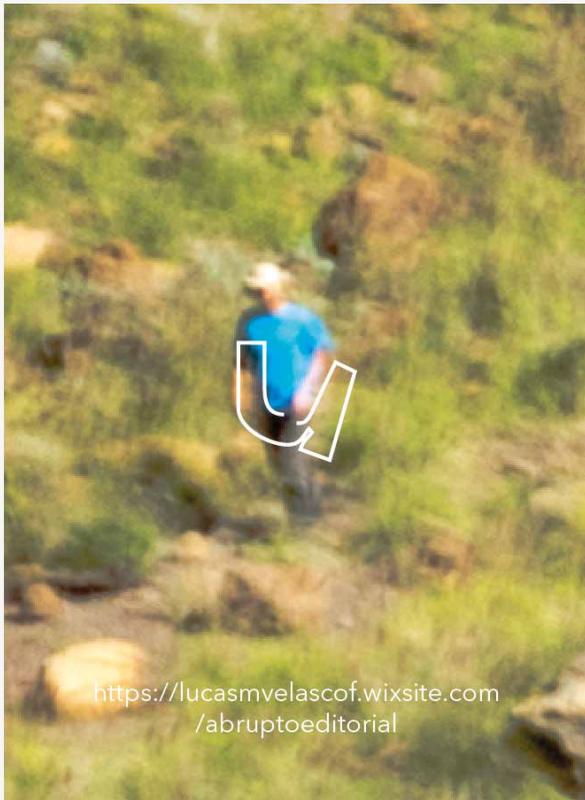
Modelo 1 (anverso)

Medidas: 5 cm x 7 cm.

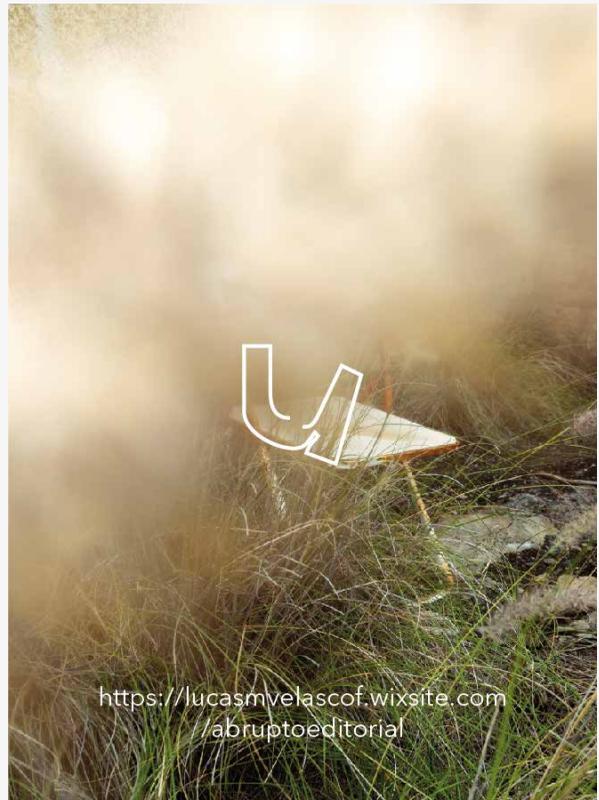
Aplicación: isotipo en versión negativa sobre imagen.

Medidas del isotipo: 1,10 cm x 1,10 cm.

Texto: Avenir Next TL Pro (Regular), 7 pts, justificado al centro.



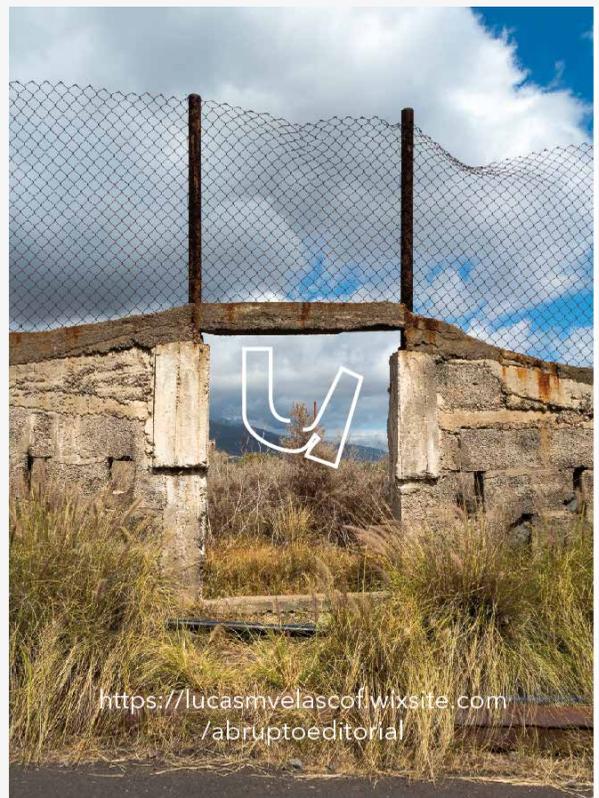
Modelo 2.



Modelo 3.

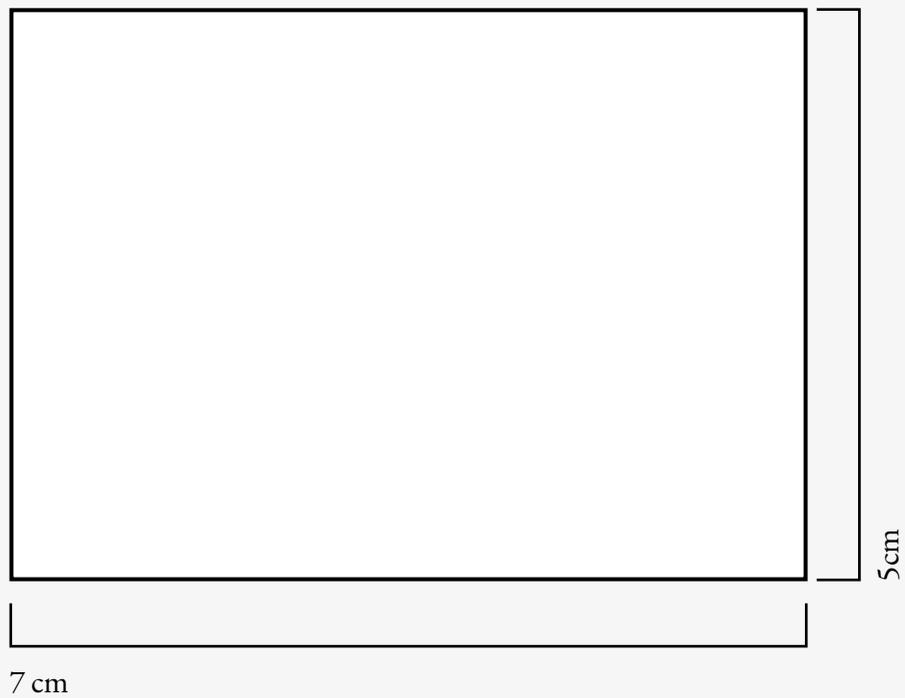


Modelo 4.



Modelo 5.





Pegatina horizontal

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 7 cm x 5 cm.

Tintas: 4/0 CMYK.



Pegatina horizontal

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 7 cm x 5 cm.

Aplicación: isotipo en versión negativa sobre imagen.

Medidas del isotipo: 1,10 cm x 1,10 cm.

Texto: Avenir Next TL Pro (Regular), 7 pts, justificado al centro.



Modelo 2.



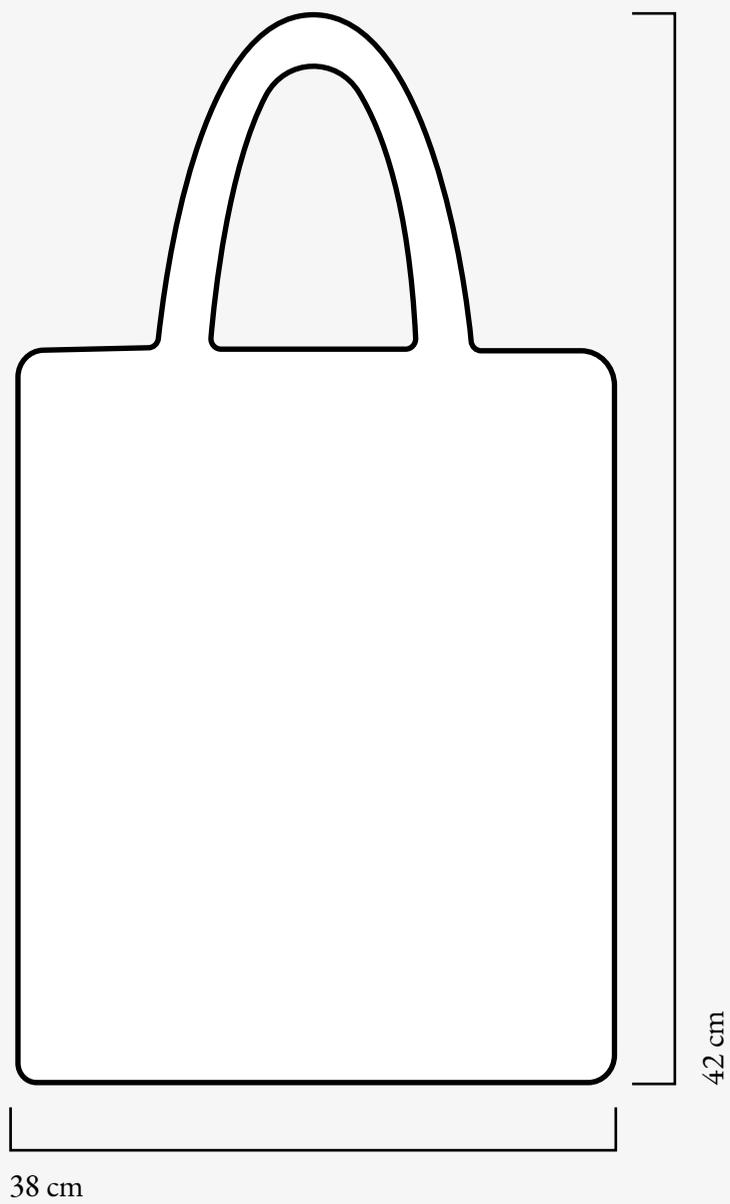
Modelo 3.





4.3.3 Totebag

Las totebag se entablan en este contexto como método de promoción. Gracias a su uso y comodidad permite una difusión del proyecto con su utilización. Las medidas de las bolsas sería de 38 centímetros de anchura por 42 centímetros de altura. La imagen idenditaria se colocaría principalmente en el centro del objeto, utilizando en un caso el logotipo principal y en otro una repetición del isotipo.

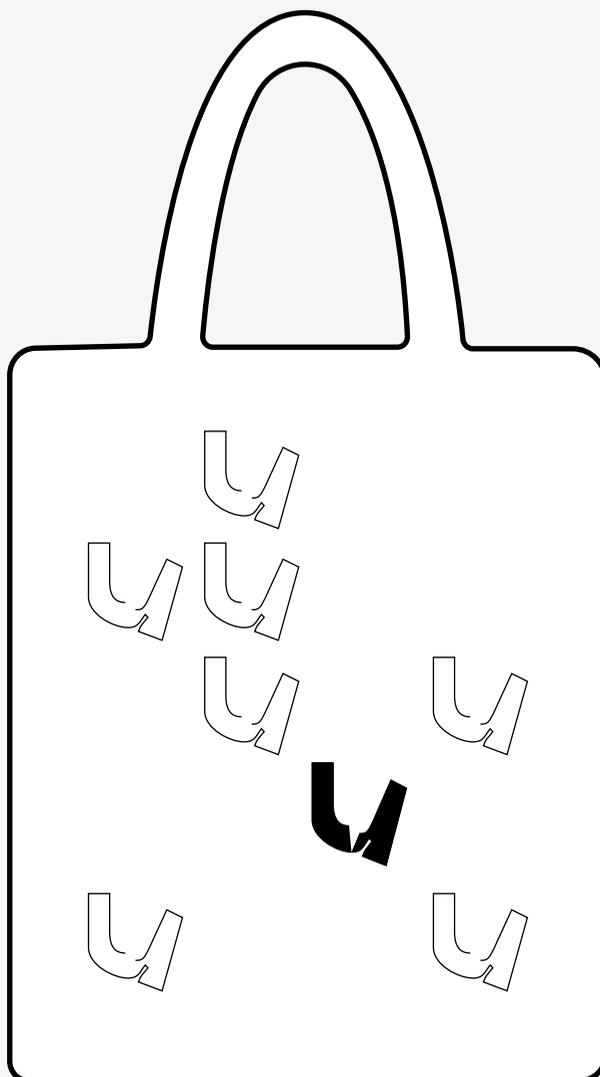


Totebag

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 7 cm x 5 cm.

Tintas: 1/0 CMYK.



Totebag
Modelo 1 (anverso)

Medidas: 38 cm x 42 cm.
Aplicación: isotipo en versión positiva y negativa sobre tela.
Medidas del isotipo: 5 cm x 5 cm
Espacios internos entre los símbolos: 1,5 cm x 1,5 cm
Márgenes: 8,75 cm (laterales) x 3,5 cm (superior e inferior).





Totebag

Modelo 2 (anverso)

Medidas: 38 cm x 42 cm.

Aplicación: logotipo en versión positiva sobre tela.

Medidas del logotipo: 13 cm x 2,98 cm.

Márgenes: 13 cm (laterales) x 11 cm (superior inferior).



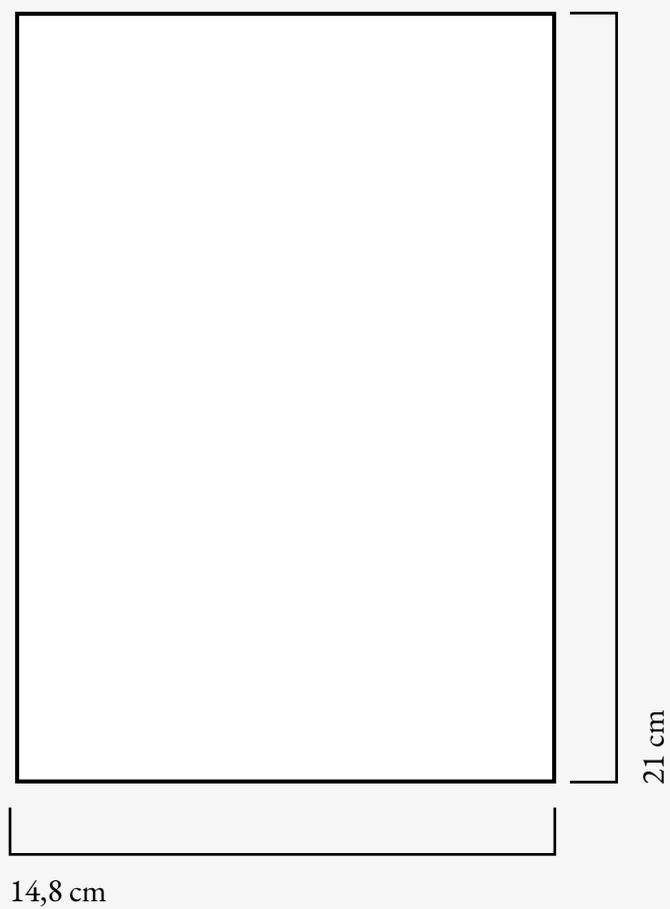
abrupto

4.3.4 Print

Los prints en el mundo de la fotografía son objetos gráficos muy importantes ya que permiten una difusión del proyecto extrayendo un fragmento del mismo. Permite una accesibilidad a las imágenes, así como una visibilización del trabajo.

Miden 14,8 cm de anchura por 21 cm de altura. Las medidas pueden invertirse en función de la orientación de la fotografía a imprimir.

En el lado anverso se dispondría la imagen fotográfica y por el reverso el símbolo identitario de la marca de manera que la imagen previa no se contamine. Las imágenes seleccionadas son 5 para ambas orientaciones.

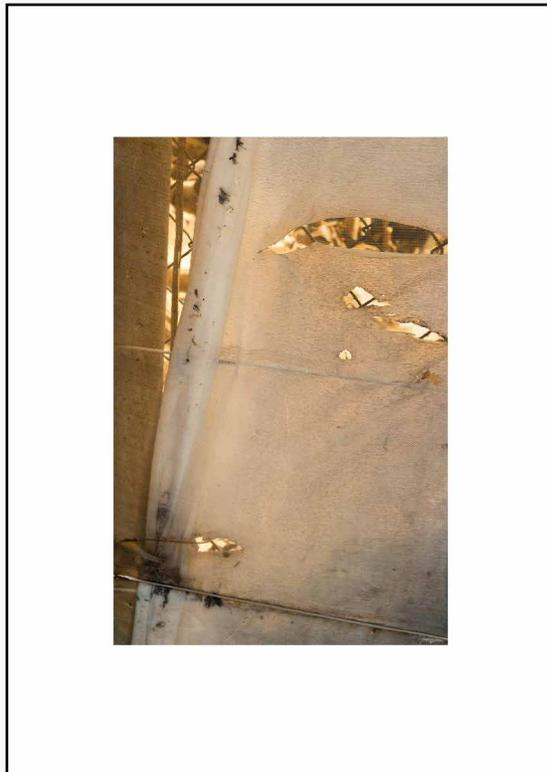


Print vertical

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 14,8 cm x 21 cm.

Tintas: 4/1 CMYK.



Print vertical

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 14,8 cm x 21 cm.

Aplicación: fotografía centrada.

Tamaño de la fotografía: 9 cm x 13,65 cm

Márgenes: 3,65 cm (superior e inferior) x 2,90 cm (inferior y exterior)



Modelo 2.



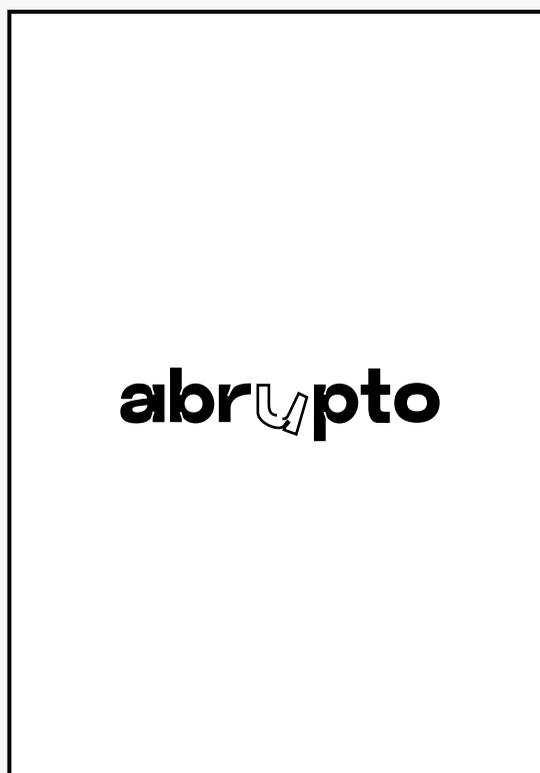
Modelo 3.



Modelo 4.



Modelo 5.



Print vertical

Modelo 1 (reverso)

Medidas: 14,8 cm x 21 cm.

Aplicación: logotipo en versión positiva sobre fondo blanco.

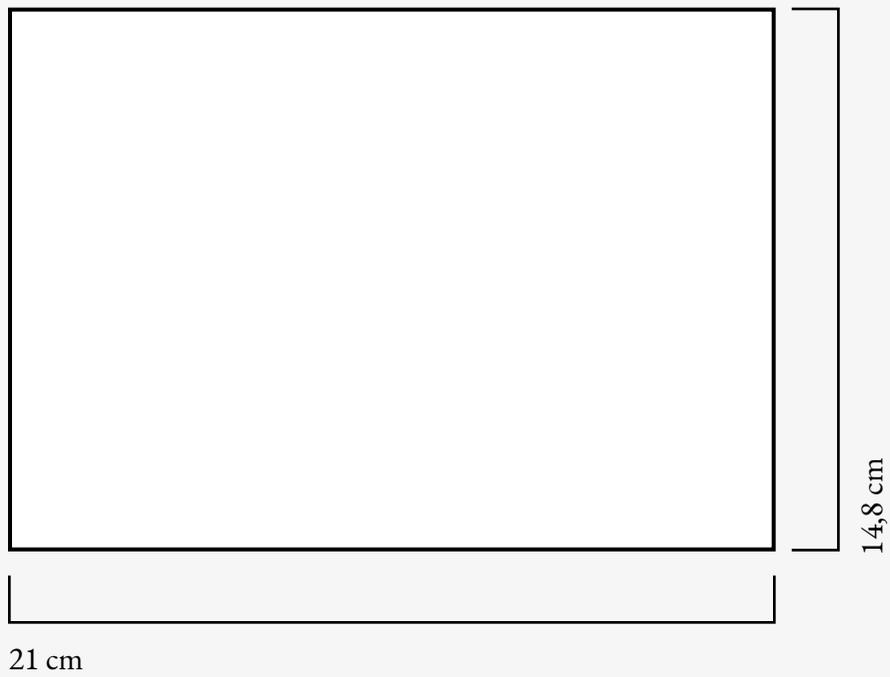
Medidas del logotipo: 5,67 cm x 1,30 cm

Márgenes: 9,85 cm (lateral) x 4,5 cm (inferior y superior)



abr



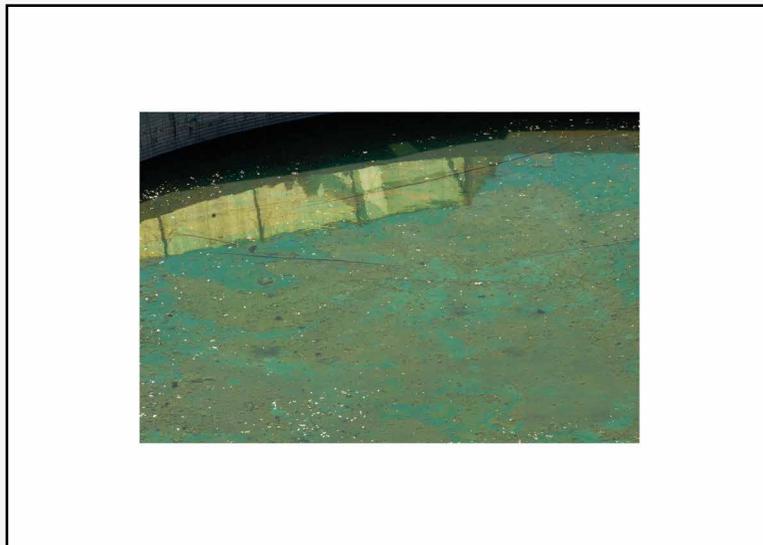


Print horizontal

Medidas del anverso y el reverso

Medidas: 14,8 cm x 21 cm.

Tintas: 4/1 CMYK.



Print horizontal

Modelo 1 (anverso)

Medidas: 21 cm x 14,8 cm.

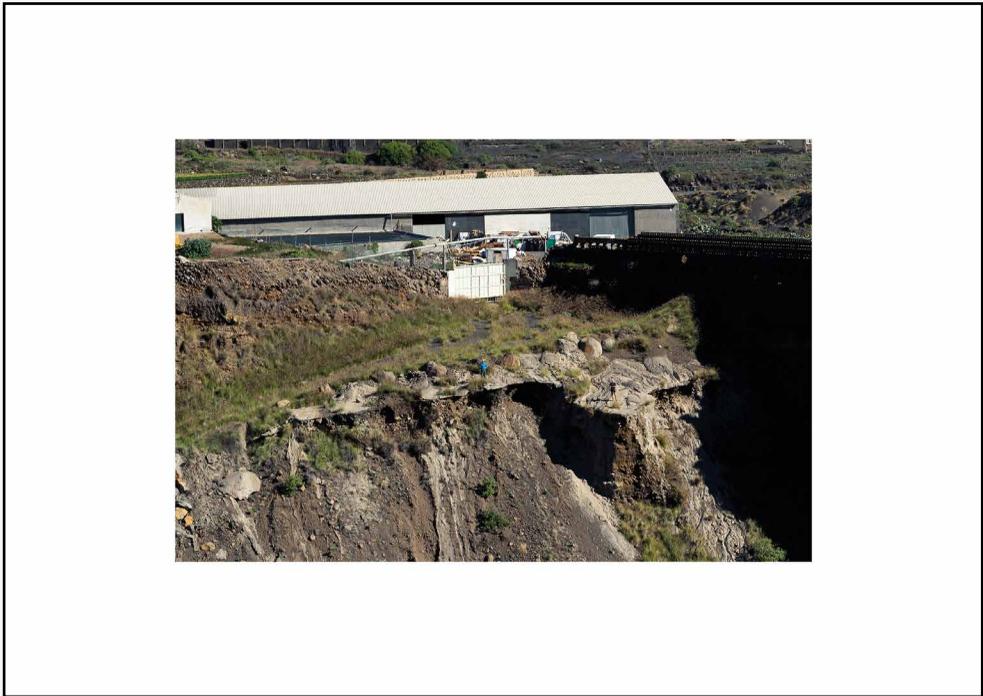
Aplicación: fotografía centrada.

Tamaño de la fotografía: 13,65 cm x 9 cm

Márgenes: 3,65 cm (superior e inferior) x 2,90 cm (inferior y exterior)



Modelo 2.



Modelo 4.



Modelo 3.



Modelo 5.



Print horizontal

Modelo 1 (reverso)

Medidas: 21 cm x 14,8 cm.

Aplicación: logotipo en versión positiva sobre fondo blanco.

Medidas del logotipo: 5,75 cm x 1,31 cm.

Márgenes: 7,82 cm (lateral) x 6,75 cm (superior e inferior)

abrupt



WEB Y RRSS

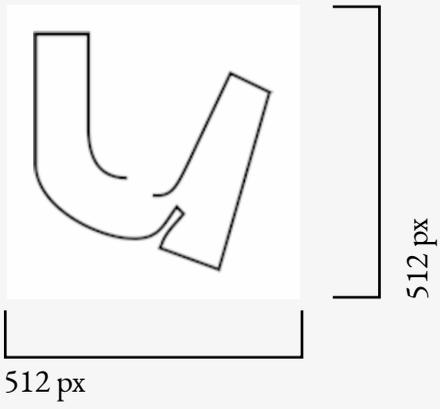
Las plataformas sociales en Internet se han convertido en un método sencillo y directo para promocionar diferentes eventos, marcas o ideas. Dada la importancia de las redes sociales en esta era tecnológica se ha acudido a ellas como medio de divulgación de la identidad.

Se han diseñado dos plataformas. Entre ellas una página web y una cuenta de Instagram tomando de referencia las editoriales actuales del sector. Además se ha creado un favicon para la página web principal.

4.4.1 Favicon

Para reafirmar la identidad de la marca se ha desarrollado un favicon para la página web del proyecto. El objeto gráfico seleccionado ha sido el isotipo en su versión positiva.

Tiene un tamaño de 512 px x 512 px y una profundidad de 32 bits, además de una resolución de 96 ppp. Se le ha agregado un fondo blanco para asegurar su visibilidad en diferentes navegadores web, así como sus posibles configuraciones personales respecto a temas gráficos.



4.4.2 Instagram

En base al análisis de las editoriales se desarrolló un instagram para la identidad a modo de maqueta. El diseño se ha adaptado a la versión móvil, principal pantalla por la que vemos dicha aplicación.

Se ha recurrido a los mockups previos para poder imitar estas a modo de publicaciones. Tenemos el perfil personal y el feed.

abrupto.editorial



25
Posts

2.204
Followers

578
Following

Abrupto

Publishing art and photography books

Visit our shop, new product coming!

<https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>

Promotion

Insight

Contact



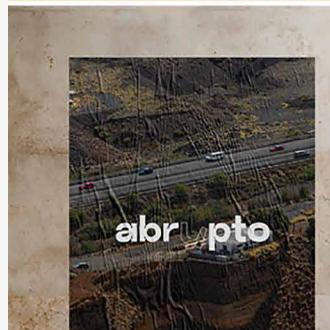
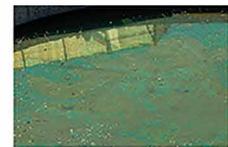
new!



photos



books





You



username



kika.wenk



___luucas



limonm



___luucas



Liked by kika.wenk and others

Extraction

[View all comments](#)

4.4.3 Web

Como plataforma digital principal se ha desarrollado una web comercial para la editorial, donde se ofreceran diferentes productos. Se ha creado desde un punto de vista comercial. Además, se ha tratado de mantener todos los elementos corporativos relativos a la marca, utilizando la tipografía corporativa y la paleta de color primaria de la identidad.

Las páginas de dicha web permiten una navegación más sencilla e intuitiva para el usuario dada la fácil división que presenta la misma.

Puedes ver la web en el siguiente enlace
<https://lucasmvelascof.wixsite.com/abruptoeditorial>



u