

The background is a complex, textured abstract painting. It features a palette of dark greens, purples, and blues, with some lighter, almost white areas on the right side. The texture is highly detailed, resembling a dense forest or a rugged landscape. The overall composition is layered and somewhat chaotic, with various shades and textures overlapping.

El paisaje como manifestación de una imagen manipulada.

El libro de artista

Adasat Hernández León

El paisaje como manifestación de una  
imagen manipulada.  
El libro de artista

Trabajo Fin de Grado

Adasat Hernández León  
Tutorizado por María Luisa Bajo Segura

Departamento de Bellas Artes  
Itinerario de Ilustración y Animación  
Universidad de La Laguna  
Curso 2021-2022

Me gustaría agradecer especialmente a mi tutora de TFG, María Luisa, por brindarme sus conocimientos, además de ayudarme y guiarme durante el desarrollo de este proyecto.

Asimismo, quiero darle las gracias a mis amigos y familia por el apoyo y ánimos que he recibido durante este proceso. Y también agradecer a Ale por su apoyo incondicional y siempre estar ahí.



Fig. 1: Detalle  
Polaroid  
manipulada.

## Resumen

Esta Memoria recoge el planteamiento y desarrollo del proyecto “El paisaje como manifestación de una imagen manipulada. El libro de artista” del Trabajo de Fin de Grado del Grado en Bellas Artes, en ella se explica la investigación y reflexión de la temática y los distintos conceptos de los que se parte, así como la justificación de su estudio. Refleja un análisis del concepto del paisaje, el cual se manifiesta en la práctica artística, en concreto, en la manipulación de la imagen y su proceso de las fotografías recogidas en la caja de artista.

**Palabras Clave:** Manipulación fotográfica, Polaroid, paisaje, libro de artista, caja de artista experimental.

## Abstract

This memory collects the approach and development of the “The landscape as a manifestation of a manipulated image. The artist book” project of the Final Degree Project of the Degree in Fine Arts, it explains the investigation and the discussion of the subject and the different concepts from which it has sprouted, as well as the justification of the study. It shows an analysis of the concept of landscape, which is also seen in the artistic practice, in specific, in the manipulation of the image and processing of the photographs collected in the artist’s box.

**Key Words:** Photo manipulation, Polaroid, landscape, artist’s book, experimental artist’s box.

# Índice

<b>I. Introducción y justificación del tema</b>	<b>5</b>
<b>II. Estado de la cuestión</b>	<b>6</b>
<b>III. Objetivos</b>	<b>7</b>
III.I. Objetivos generales	7
III.II. Objetivos específicos	7
<b>IV. Metodología</b>	<b>7</b>
<b>V. Contextualización del trabajo. Referencias conceptuales.</b>	<b>8</b>
V.I. El paisaje como manifestación	8
V.I.I. La concepción y la representación del paisaje	8
V.I.II. La tradición romanticista y la experiencia del paisaje en la cultura actual	9
V.I.III. Paisaje contemporáneo	10
V.II. Hacia otros lenguajes. La manipulación fotográfica como propuesta alternativa	11
V.II.I. La fotografía	11
V.II.II. La fotografía en el arte	11
V.II.III. La manipulación de la imagen fotográfica	12
V.III. El libro de artista como propuesta y experiencia plástica	13
V.III.I. El libro común	13
V.III.II. El libro de artista	14
<b>VI. Referencias artísticas</b>	<b>16</b>
VI.I. Óscar Muñoz	16
VI.II. Anna Barriball	17
VI.III. Gonzalo González	17
VI.IV. Catherine Graffam	18
VI.V. Ouka Leele	18
VI.VI. Anne-Mette Kelter Weinkouff	18
VI.VII. Zhang Daqian	19
<b>VII. Referencias propias</b>	<b>20</b>
<b>VIII. Proceso creativo</b>	<b>24</b>
VIII.I. Primeros principios	24
VIII.II. La Polaroid	25
VIII.III. La experimentación y el proceder entre lo procesual y lo experimental	26
VIII.IV. La manipulación de las imágenes	34
VIII.V. El proceso de adición y sustracción. Materiales y medios, procesos químicos y tratamientos	36
VIII.VI. El juego de la transparencia como identidad en la obra	37
VIII.VII. El Libro de artista como contenedor	38
VIII.VIII. La interacción de la obra con el espectador	41
<b>IX. Temporalización</b>	<b>42</b>
<b>X. Conclusiones</b>	<b>43</b>
<b>XI. Bibliografía y Webgrafía</b>	<b>44</b>
XI.I. Bibliografía	44
XI.II. Webgrafía	44
<b>XII. Índice de imágenes</b>	<b>45</b>
<b>XIII. Anexo I: “El paisaje como manifestación de una imagen manipulada. El libro de artista”</b>	<b>46</b>
<b>XIV. Anexo II: Archivo de documentación de imágenes de interés descartadas en el proceso creativo</b>	<b>70</b>

# I. Introducción y justificación del tema

Desde el primer momento que consideré la idea de abordar el Tfg. como un revisionismo de todos mis conocimientos a través de los estudios realizados y plantear una propuesta conforme a una respuesta creativa, cuestioné como primera premisa que el proyecto debía de generar un pensamiento crítico en el espectador sobre el significado actual del paisaje, partiendo de la idea que expresa Alain Roger, en la que trata el paisaje como una construcción social. Por lo que el tema central de la investigación iba a perfilarse en **el paisaje** como condición y concepto y, en concreto, la búsqueda de su representación en la imagen fotográfica para su posterior deconstrucción a través de **la manipulación** con distintos materiales y medios, muchas veces utilizando el azar de lo fortuito, pero siempre recreando su presencia dentro de un objetivo prioritario, como es profundizar desde su tradición hasta su forma de pronunciarse en la actualidad.

A través de las fotografías de elementos naturales y del terreno, busco reflejar esa construcción, tanto con el acto de sacar una instantánea como con el acto de construir el paisaje plásticamente.

Opino que realizar la investigación sobre **el paisaje** se justifica por la fuerte relación que tiene con el individuo, desde la tradición románticista podemos ver cómo los artistas reflejan en el paisaje sus sentimientos y, es por eso que ahora, tiene una doble función, una espiritual y otra como objeto.

En una primera instancia quise realizar el estudio con el objetivo de llevar a término una obra con identidad propia donde experimentar con nuevos lenguajes artísticos no desarrollados durante el grado, en concreto, la concepción de un **libro de artista** y la fotografía instantánea. La fotografía siempre ha estado presente en mi vida, aunque, no fue hasta 2019 que empecé a tomar fotografías analógicas y a ver posibilidades más expresivas a este lenguaje artístico.

Esta investigación resulta especialmente relevante por la actualidad del tema y la situación ambiental. A través de **la manipulación fotográfica** busco referenciar las modificaciones que se llevan a cabo en el medio ambiente para que el resultado sean espacios más atractivos.

He considerado de interés y esencial en el proyecto trabajar tecnologías fotográficas “antiguas” como Polaroid, teniendo en la actualidad un panorama de sobreexcitación fotográfica. Esta elección se debe a que la Polaroid es un medio adecuado para llevar a término este estudio porque invita a pensar críticamente sobre la fotografía como reflejo de la realidad, que además permite su modificación directa a través de su fragmentación, sustracción o adhesión de elementos, recuperando con ello un formato icónico definido claramente por su enmarcado y, el cuadrado como elemento recurrente.

El arte contemporáneo admite la combinación de la fotografía con otras técnicas, por lo que desde el inicio del estudio se determinó utilizar el collage y el dibujo, implementándolo a través de un soporte transparente. Sin olvidar que toda la obra va a quedar recogida en un formato o contenedor a modo de libro de artista denominado **caja de artista** ya que es un formato que permite la investigación plástica. Como dice Manzano Aguila (2000: 131):

La necesidad del artista por experimentar innovar y renovar la secuencia espacio-temporal y estructural del libro, lo lleva a tratar de romper la monotonía y utilizar el concepto del libro para experimentar una infinidad de posibilidades plásticas, que se dejaron de utilizar con la automatización de la producción.

El formato elegido no solo es interesante por permitir toda la experimentación y proceder, sino que también admite la particularidad de la interacción del espectador con la obra y la búsqueda propia del significado. Esto es importante, porque dentro del panorama artístico contemporáneo cada vez el público tiene una mayor participación. “Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida - y cerrada - a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes” (Hernández Belver, Martín Prada, 1998: 45).

Indicado todo esto, esta memoria recopila y presenta el proceso de investigación y ejecución de la obra consolidada en cuarenta y tres Polaroids y una caja de artista, así como la metodología utilizada y objetivos.



Fig. 2: Polaroid.

## II. Estado de la cuestión

Con la entrada del nuevo siglo, la fotografía analógica y las instantáneas se estaban empezando a quedar obsoletas, tanto por la gran incorporación de la fotografía en la vida cotidiana como por el alto coste económico que suponían estas técnicas, pero en los últimos años se ha podido ver como poco a poco han vuelto a aparecer estas “antiguas tecnologías”.

Con la fotografía analógica el acto de fotografiar se empleaba en ciertos momentos o eventos, como un archivo, pero en la actualidad es considerado como un acto que se significa en el momento por la facilidad de la multiplicidad de instantáneas en un segundo al que no se le presta importancia por lo trivial que es. La fotografía digital y el hecho de que todas las personas tengan una cámara ha supuesto una masificación de imágenes, cambiando así el significado de las fotografías, ya no son recuerdos guardados, sino que se comparten y han pasado a ser transmisores de experiencias.



Fig. 3 y 4:  
Polaroids.

Algunas de las razones de su reincorporación se deben al atractivo estético, una apariencia *vintage*, con colores cálidos, apagados, desteñidos y, en el caso de la Polaroid, con el marco blanco. Se podría decir que para la gran mayoría de las personas actualmente resultan más atractivas las imperfecciones visibles que la perfección de la fotografía digital. La fotografía instantánea también conlleva una serie de sensaciones en las personas, vinculadas a su proceso que la fotografía digital no.

Es por ese valor tan procesual y experimental que dentro de la creación artística con Polaroids algunos artistas en la actualidad siguen utilizando este medio. Algunos construyen series que destacan a nivel técnico como la obra de Cho Gi-Seok o la serie *Polaroids* de Nobuyoshi Araki. Muchos de los artistas no se quedan en la mera fotografía instantánea, sino que buscan experimentar la manipulación de la imagen de distintas maneras; siguiendo estos parámetros encontramos a Cristina Fontsa y Alessia Amati, con una línea de trabajo ligada al retrato, en cambio, dentro del proceso de experimentación, Koichiro Kojima tiene una mirada más abstracta. Centrada en la fotografía documental y con un carácter poético está Anika Neese con distintas series de *Polahoi* y la obra de Astrid Jacome.



### III. Objetivos

#### III.I. Objetivos generales

- Producir una obra empleando las técnicas y los conocimientos adquiridos en el Grado de Bellas Artes.
- Desarrollo de habilidades relacionadas con la organización, planificación y gestión de un proyecto.
- Mejora de las habilidades de razonamiento crítico, de emprendimiento y motivación por la calidad.
- Estudiar referentes artísticos asociados con los conceptos y la creación.

#### III.II. Objetivos específicos

- Desarrollar un proyecto de creación mediante la aplicación de metodologías y técnicas adecuadas.
- Investigar sobre el libro de artista y desarrollar una propuesta bajo el panorama del arte actual como creación que da pie a la participación del espectador.
- Realizar una obra que produzca en los espectadores un pensamiento crítico.
- Estudiar sobre bibliografía relacionada con la elaboración de la obra artística: paisaje, romanticismo, libro de artista, fotografía; analizando tanto su tradición como el panorama actual.
- Investigar con la manipulación de la imagen fotográfica a través de la experimentación aplicando distintas fórmulas.
- Elaborar una estética personal clara y una obra coherente siguiendo el tema planteado.



### IV. Metodología

La metodología empleada para este proyecto queda perfilada en dos partes, evidenciadas en una Primera dedicada a los fundamentos teóricos, conllevaría una labor de campo o recogida de datos, tanto bibliográficos, fotográficos, de imágenes, etc., mientras que la Segunda Parte, quedaría definida por todo el proceso creativo llevado a término. Por lo que este proceso último indicado, constaría de distintas fases. La primera consiste en el abocetado de las ideas a través de la experimentación con distintas técnicas y materiales con el objetivo de definir la propuesta creativa. En la segunda fase se realiza todo el desarrollo de la obra mediante una manipulación directa con las imágenes de Polaroid, seguida de la realización de lo que he denominado “caja de artista”.





## V. Contextualización del trabajo. Referencias conceptuales

A partir de aquí se señala que se va a seguir un orden establecido para facilitar los conceptos y fundamentos que consolidan el trabajo. Por lo que se va a acceder previamente al estudio del **paisaje**, seguido de un acercamiento a lo que entendemos por **la manipulación fotográfica**, para proceder por último a la concepción del **libro de artista** como propuesta alternativa.

### V.I. El paisaje como manifestación

#### V.I.I. La concepción y la representación del paisaje

Alain Roger comenta sobre la percepción de los paisajes y su artealización. Él distingue entre *paisaje* y *país* y habla de que cuando vemos un *paisaje* realmente lo que advertimos es el *país*. De manera coloquial el paisaje se utiliza para referenciar la realidad geográfica y el constructo visual, esto es porque con el paso del tiempo el significado de país se ha ido difuminando de modo que el paisaje ha terminado por hacer referencia a ambos significados, pero es importante recuperar la terminología original puesto que en realidad el paisaje es una construcción social mientras que el país es la realidad material.

Los artistas ofrecen una visión de la naturaleza distinta a la realidad, la niegan, la poseen y la dominan para modelarla. La mirada influenciada por el arte es la que provoca que en la naturaleza veamos un misticismo. Se podría afirmar que la vida copia al arte, las personas pueden apreciar gracias a los artistas elementos de la naturaleza como la bruma, porque desde el arte se nos ha enseñado a ver el encanto y la espiritualidad en ella. Es debido al arte que conocemos y somos conscientes de la naturaleza.

Solo el arte y los artistas son capaces a través de la artealización de convertir a un *país* en *paisaje*, como señala Alain Roger:

Existen dos formas de artealizar un país para transformarlo en paisaje. La primera consiste en inscribir el código artístico directamente en la materialidad del lugar, en el terreno, en el zócalo natural: ésta es la artealización *in situ*. Es el arte milenario de los jardines y de los parques, y, mucho más tarde, ya en nuestros días, el land art. La otra forma es indirecta: ya no se artealiza *in situ*, sino *in visu*; es decir, se opera sobre la mirada colectiva, a la que se le proporcionan modelos de visión, esquemas de percepción y de deleite (Nogué, 2008: 67-68).

En las representaciones de paisaje también se ve reflejada la cultura y la historia, el pasado y el presente del mundo. El ser humano hace esto porque desde los inicios nace en un espacio que no es el adecuado para su vida, que al contrario de los demás animales que sí tienen un hábitat natural, él tiene que habitar, construir y pensar continuamente a la vez que transforma el paisaje.

Las representaciones de paisaje han sido distintas a lo largo del tiempo, los seres humanos antes de crear con pintura y poesía los paisajes, hacían jardines. Estos se configuran bajo un espacio cerrado, cultivado para su gozo, de tal manera que como se comentaba previamente, el *país* se convierte en *paisaje*. El ser humano genera jardines y paisajes para la contemplación de su belleza, mejora su aspecto a través de su transformación, con especial cuidado, pensando en lugares imaginarios, como actualmente pueden ser zonas no contaminadas.

El jardín se cierra, se amuralla frente a la hostilidad y la sequedad para conformar un espacio donde aflore el orden, la abundancia y la fertilidad, un ejemplo de esto se contempla en el jardín islámico. Por otro lado, el jardín japonés es un ejemplo de representación de lo máximo con lo mínimo, y en este como en todos los jardines, se ha establecido el orden frente al desorden de la naturaleza.



Fig. 5: Fotografía analógica.

#### V.I.II. La tradición romanticista y la experiencia del paisaje en la cultura actual

Hay una fuerte relación entre el individuo y la naturaleza, la “experiencia del paisaje” surge de la observación científica de la naturaleza y el sentimiento moderno hacia ella. El paisaje nos deja ver el vínculo existente entre la cultura, las ciencias, la filosofía moderna y la naturaleza y también nos damos cuenta con su observación de ideas claves de la estética moderna. El hallazgo de la estética del paisaje hace que los individuos se encuentren a sí mismos. El paisaje no solo es naturaleza, sino implica una persona que piense sobre la belleza de la naturaleza, pero aun así

este sigue siendo independiente al comportamiento de los humanos. Se puede afirmar que existe una naturaleza bella por su cuenta, y otra naturaleza que sirve de objeto para el beneficio de las personas.

La experiencia del paisaje está condicionada por nuestra cultura. La cultura de una sociedad de un tiempo y espacio determinado se puede ver reflejada en el paisaje. Es por eso que siempre se habla de paisaje cultural, según Joaquín Sabaté:

Cada cultura -y también una misma cultura en diferentes períodos históricos- crea sus peculiares interpretaciones ante el paisaje en general y ante determinados elementos significativos del mismo. A su vez, en esa misma cultura se darán diversas lecturas del paisaje en función de los diferentes grupos sociales y culturales existentes (Nogué, 2008: 12).

El paisaje tiene una parte material, se le concibe como objeto, pero también tiene una función espiritual. Se compone por formas, pero también por abstracciones, por sentimientos y por pensamientos. Para su creación se pasa por un proceso donde los artistas aportan una parte íntima y, además, contiene una descripción geográfica. El paisaje bajo un carácter romántico expresa el enigma de la inmensidad, provoca un sentimiento de intimidad del sujeto, que busca perderse en él, reflejando lo invisible en lo visible. La configuración del espacio se compone de elementos que se transforman, donde la simbología, las emociones y las intuiciones forman parte. El espacio se compone de distintos elementos, texturas, deformaciones, colores, etc, la vida biológica se ve superada por la vida estética. La relación de los elementos y el orden le da forma a todo esto. Debido a la espiritualidad del paisaje se puede apreciar un vínculo con el alma, que se funde con la naturaleza; esto provocó, por ejemplo, que los pintores del romanticismo evocasen su interioridad en ella. Por lo tanto, en la naturaleza se ve reflejado lo más íntimo y los estados de ánimo (amor, terror, misterio) del artista, y no solo se contempla el exterior, sino que plásticamente resuelven estados de la subjetividad.

El gran paisajismo romántico, el más importante, posiblemente, de toda la historia de la pintura, revela la angustia del ser humano que ha perdido su lugar central en el universo; manifiesta el temor de un ser que ha sido empujado, y ha sido relegado a una posición mínima en medio de una naturaleza que se presenta, a veces, como benéfica pero lejana e inalcanzable, y otras, agresiva y destructora (Amaro, 2019: 104-105).

El Romanticismo es un movimiento artístico que se interesa por todas las dimensiones del ser humano y muestra la cara más íntima y profunda de este. Busca que los individuos se valoren para que haya un proceso de autorrealización, con el objetivo de que funden su propia identidad. En las obras romanticistas los sentimientos que sienten y por lo tanto reflejan los artistas ante la inmensidad del paisaje son la soledad y desprotección. Hay un vínculo con la tragedia y un interés en la plenitud, por eso el hombre romántico se embarca en una búsqueda hacia lo absoluto, con la certeza de que no lo alcanzará.

### V.I.II. Paisaje contemporáneo

El paisajismo actual se encarga del saneamiento ambiental, trata de volver a cómo estaba la naturaleza en un principio, arreglarla, mejorando los lugares en ruinas. Los paisajes y jardines de la actualidad buscan complacer tanto las necesidades de los espacios vitales del individuo como del colectivo. Según Massimo Venturi Ferriolo los grandes temas de debate en este sentido son: ¿Construir, restaurar o reconstruir?

Para las políticas territoriales actuales es importante la conservación y protección de los espacios, así como la creación de nuevos paisajes, ya que es importante la calidad y la belleza de estos para la economía. Los paisajes presentan una dicotomía entre el pasado y futuro, se busca que la tradición esté presente en los nuevos proyectos. “El proyecto debe atender al paisaje como lugar global de la vida humana en sus transformaciones vinculadas a los eventos contemporáneos, creadores de nuevos mitos y nuevas legitimaciones” (Nogué, 2008: 138).

El paisaje contemporáneo es un paisaje de transformaciones, según Àlex Nogué:

Un paisaje que mira en vez de ser mirado, a través de todos los múltiples y profusos sistemas visuales de vigilancia terrestre y espacial, donde difícilmente son imaginables métodos de creación tan ingenuos como la visita, la deambulación y la deriva. Un paisaje de no lugares, de tipologías espaciales completamente nuevas caracterizadas por la indefinición, por ‘los espacios entre’, por los ‘subterritorios’ que reclaman el derecho a abandonar el limbo. Un paisaje de paisajes construido en base a superposiciones sincrónicas de redes de comunicación telemática diversa y simultánea, de desplazamientos cruzados, de omnipresencia real del sujeto. Un paisaje de imágenes cuya simulación virtual no es más que un sistema de representación (Nogué, 2008: 165-166).

Lo que entonces dice el arte contemporáneo ante esta situación de desorientación es que se debe rescatar el “aquí” y el “ahora”.

Por otro lado, el paisaje está ligado al conflicto posmoderno de la desigualdad de lo original y con su representación, de ahí que exista una amplia brecha entre el paisaje real y el paisaje ideal, provocado por las modificaciones, es por eso que ahora se debe poder representar nuevos paisajes, con los que las personas puedan reconocerse. En el capitalismo se presenta una valorización de los espacios, ahora, tienen importancia por su peso en los ámbitos cultural, económico y político. Esto hace que se busque que los lugares sean cada vez más distintos entre sí y resaltar en lo que destacan por la competencia existente.

Es a raíz de todos estos conceptos relacionados con el paisaje, la importancia de su tradición, lo que puede expresar, la mirada de construcción o reconstrucción de la actualidad, lo que hace que busque trabajar a través del deterioro de la representación del paisaje y la imagen, generando así la serie que recoge el libro de artista.

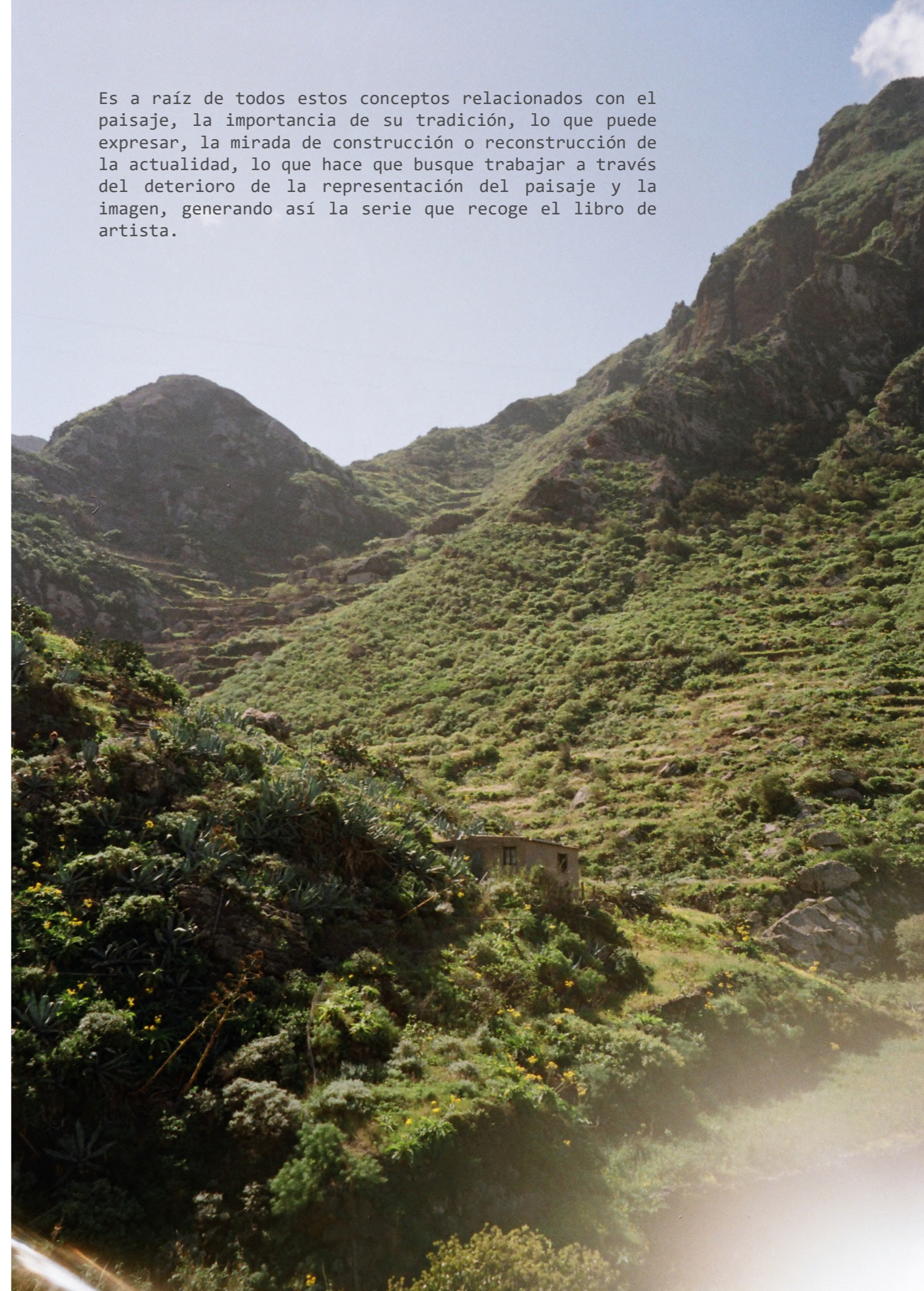


Fig. 6: Fotografía analógica.

## V.II. Hacia otros lenguajes. La manipulación fotográfica como propuesta alternativa

### V.II.I. La fotografía

“La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo”. (Fontcuberta, 2016: 13)

Según Fontcuberta (2016: 17) “la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad”. Aparentemente las imágenes fotográficas son certezas de lo que ha ocurrido, pero en realidad nuestra cultura es la que nos ha hecho creer que una fotografía refleja la realidad.

### V.II.II. La fotografía en el arte

La fotografía se incorpora en el arte conceptual a finales de los años sesenta, como un elemento que registra las acciones de las performance, de los happening, del land art y de la *action painting* hasta que se convierte en obra misma. Se puede entender entonces la fotografía como medio y fin en sí misma, o como únicamente el medio. Dominique Baqué habla de cómo en la fotografía conceptual no se ve ese carácter de instante decisivo que sí está presente en el fotoperiodismo o en el reportaje, por lo tanto, ya no se trata de captar un tiempo específico.

(...) con la entrada de la fotografía en el campo de las artes plásticas, se abre también la posibilidad -que desarrollará ad infinitum el posmodernismo- de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, la contaminación de los medios que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo (Baqué, 2003: 198).

La incorporación en el arte contemporáneo ha permitido que este medio se haya hibridado con otros como la escultura, la pintura y el vídeo, sobrepasando así sus límites y consagrando nuevas oportunidades de comunicación y expresión. Esta interdisciplinariedad hace que las fronteras de la fotografía no sean tan claras como anteriormente y hace que las personas intervengan en la construcción y la deconstrucción del sentido de sí mismos y de la imagen.

### V.II.III. La manipulación de la imagen fotográfica

Según Susana Mattanó (2010: 195) “la imagen es una herramienta de expresión y comunicación con funciones diversas: informativa, estética y epistémica pues la imagen también es una herramienta de conocimiento”.

La crítica suele diferenciar la “fotografía directa” de la “fotografía manipulada”, considerando la “fotografía directa” como el simple hecho de encuadrar y sacar una foto, y la “manipulada” como la que se ha modificado mediante elementos plásticos. Pero estos conceptos se han visto actualizados ya que como dice Fontcuberta en *El beso de Judas* (2016: 88) “encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación...”.

La manipulación de las imágenes es un hecho al que estamos acostumbrados en la actualidad y donde más pasa es en el fotoperiodismo donde estas fotografías normalmente vinculadas a un texto buscan representar la verdad, pero los autores intencionadamente con el objetivo de tener un mayor impacto visual las manipulan, haciendo creer a los espectadores que lo que ven es la realidad. Con esto podemos darnos cuenta de la importancia de la manipulación y cómo en el mundo de las imágenes se construye un espacio nuevo. Podemos hablar de distintos tipos de manipulación, la del mensaje, que varía el significado de la imagen, la manipulación del objeto, por ejemplo, construir escenarios ficticios para luego fotografiarlos, y la manipulación del contexto, que cambia el origen del mensaje como hacían los dadaístas con el *ready-made*.

Desde sus inicios, la imagen fotográfica se ha modificado, las técnicas que emplean los fotógrafos para llevar a cabo la manipulación del mensaje van desde el fotomontaje, hasta el retoque pasando por el reencuadramiento. El fotomontaje, por ejemplo, es una técnica que trata de componer a través de fragmentos, un ejemplo de esto es la artista que se caracteriza por la experimentación en su fotografía, Luisa Rojo, y su obra *Pies*, de la serie *Cebras*, de 1986. En esta técnica, que incluye el collage sobre impresiones, también pueden convivir con textos, y se caracteriza por la unión, el corte y la ruptura. El fotomontaje es la técnica más empleada en la fotografía experimental porque permite alterar el color, combinar texturas entre otras cosas.



Fig. 7: *Pies*, de la serie *Cebras*, Luisa Rojo (1986).

En el caso del retoque se trata de cambiar pequeños elementos de la imagen, el ejemplo más claro es el retoque en los cuerpos de las modelos de imágenes publicitarias. Mientras que el reencuadre solo modifica el espacio de la imagen que verá el espectador.

“Conocer los procesos de alteración de las imágenes no sólo modifica nuestro modo de mirarlas sino también nuestras respuestas posibles cuando enfrentamos procesos de producción y reconocimiento, lectura e interpretación”. (Mattanó, 2010: 197).



Fig. 8: Detalle  
Polaroid  
manipulada.

## V.III. El libro de artista como propuesta y experiencia plástica

### V.III. I. El libro común

La evolución histórica ha provocado que la fisonomía del libro común haya ido sufriendo transformaciones, las cuales parten de la adecuación a los materiales de los que disponían los seres humanos en cada época y lugar.

La primera forma del libro (físico) parece que fue la tableta suelta, que se transformó en algún momento en forma tridimensional: prisma, cilindro y otras formas geométricas. Le siguió el rollo o tira continua, pasando después al formato códice o cuaderno, a lo que le sucede el libro actual (libro impreso), que en el presente convive perfectamente con otros contenedores de información, cassettes, discos, CD-ROM, DVD, etc. y que de alguna manera son un retorno tecnificado a los formatos de la tableta sumeria o a los rollos romanos (González Martín, 2002: 10).

El libro espreciado en la evolución del ser humano, por ser un instrumento capaz de pervivir en el tiempo y por su capacidad para transmitir conocimientos.

## V.III. II. El libro de artista

Aunque el origen del libro de artista está en el libro común y en el libro ilustrado, tiene características clave que lo diferencian de ellos. En el libro ilustrado, el artista parte de textos que no son suyos y es por eso que por mucho que destaque el trabajo del artista, siempre es como Matisse aseguraba “una colaboración a remolque del trabajo del escritor” (González Martín, 2002: 22). En cambio, en el libro de artista el autor plantea la idea y la lleva a cabo como obra de arte, pudiendo contener tanto imágenes como textos.



Fig. 9: Ilustración de Salvador Dalí del libro *Le chants de Maldoror* de Lautréamont.

Para que fuera posible la aparición del libro de artista, el arte ha tenido que pasar por periodos renovadores durante el siglo XX como el cubismo que introduce en el lienzo el lenguaje escrito y el collage. Pero es en los años 60 y 70 donde realmente aparece el libro de artista con autores como Marcel Duchamp.



Fig. 10: *Caja Verde* (1934), Marcel Duchamp.

En 1934 realiza la obra llamada *Caja Verde*, la cual es un contenedor en forma de caja de los documentos necesarios para entender *El gran vidrio* (1923). Está conformada por dibujos, manuscritos, fotos, en definitiva, empleó distintas técnicas para su elaboración.

Hay varios movimientos artísticos destacables para la evolución del libro de artista, como el movimiento Fluxus que es importante por la manera en la que se divulgan ideas mediante los libros. También los artistas del arte de acción, el happening y la performance utilizaron el libro, de tal manera que podían propagar sus discursos ideológicos, como bocetos de sus trabajos o de modo que sus acciones pasajeras tuvieran una forma de mantenerse y perdurar en el tiempo. Estos aprovecharon la potencia del medio para adoptar técnicas y expresarse.



Fig. 11: *Fluxkit* (1964), libro-caja del movimiento Fluxus compuesta por distintos documentos como collages y discos.



Fig. 12: *Unterwasserbuch* (1972), J. Beuys crea este libro, el cual, introduce en una caja de hierro, lo ilumina con una linterna y además lo cubre de agua.



Fig. 13: La obra pionera del libro de artista contemporáneo es la llamada *Twentysix Gasoline Station* del artista Edward Ruscha creada en 1923. Este libro encuadernado en forma de acordeón representa la temporalidad a través del formato con fotografías de 26 gasolineras.

La fotografía es una de las herramientas más empleadas en la concepción de libros de artista, esto se debe a que no es un medio de sustitución, sino de enriquecimiento de la existencia de las cosas.

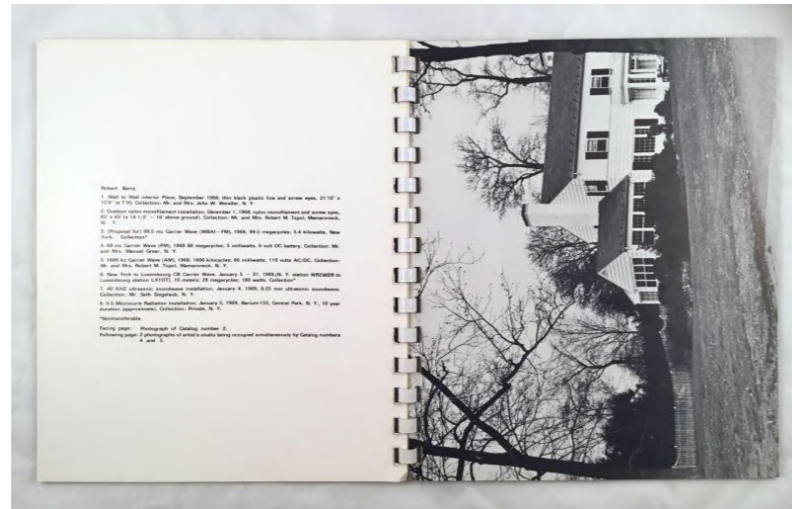


Fig. 14: Douglas Huebler realiza *January 5-3*, en este catálogo emplea la fotografía al igual que en el resto de su obra.

Finalmente vemos que el libro de artista se puede definir como una obra de arte en sí. Una obra donde se busca la experimentación, que se aleja de lo tradicional del libro común a través de imágenes, palabras y textos, brindando nuevas soluciones. Todo esto está controlado por el artista, que es el responsable de la creación de la obra.

Según Manzano Aguila (2000: 139) “estos libros realmente hablan por sí mismos y por sus creadores, son políticos y poéticos, reciclados y flamantes, utilizan todos los medios existentes pero añaden algo nuevo”.

El libro de artista posee un carácter temporal característico que se debe a la secuenciación de las páginas y a cómo se colocan, todo parte de la naturaleza narrativa propia de este género artístico, que se debe tener en cuenta.

Las posibilidades técnicas del libro de artista y la libertad creativa del autor hacen posible una innumerable variedad de resultados, pudiendo producir libros desde el sentido más tradicional, partiendo de los materiales típicos, o salirse de los esquemas generando nuevos contenedores de obra, unidos, por ejemplo, a formatos más escultóricos. Rompiendo así con la monotonía de la automatización de los libros seriados.

Además, este tipo de obra destaca por su multidisciplinariedad, como ya se ha comentado, puede incluir numerosas técnicas, tales como fotografía, dibujo o escritura. Puede o no incluir textos y en él, las letras pueden jugar un papel importante y ser una herramienta necesaria para el juego visual de la imagen dependiendo de cómo se coloque en el espacio, de su tamaño, tipografía, etc.

La lectura de un libro de arte depende del espectador y es libre, empieza desde la apreciación del color y la textura empleada llegando hasta el estudio del formato y del volumen. Este es libre de vivir una experiencia donde todos sus sentidos son partícipes. Están compuestos por diversos elementos y como dice Manzano Águila (2000: 143):

De todo esto se pueden hacer múltiples combinaciones proporcionando un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que este tipo de libros se pueden tocar, ver, sentir, oler, en una infinidad de múltiples y variados formatos, que permiten la posibilidad de establecer una interacción íntima entre las personas.





## VI. Referencias artísticas

Una vez estudiados los apartados anteriores, el concepto del paisaje, la manipulación fotográfica y la evolución del libro de artista, abordaré significativamente a los artistas que han servido de referencia en el desarrollo de mi obra por sus producciones artísticas y su relación con la experimentación fotográfica y el ámbito del dibujo.

### VI.I. Óscar Muñoz

El artista colombiano Óscar Muñoz (1955) es uno de los principales referentes para la concepción del proyecto, ya que a lo largo de su vida ha realizado obras como *Narcisos* (1995) donde se aleja de las representaciones y técnicas convencionales, aquí el proceso es fundamental porque imprime con carbón sobre agua, evaporando posteriormente el agua y quedando el polvo de carbón en el fondo del recipiente. Es un artista que trabaja el dibujo, el grabado, la fotografía, el vídeo, la instalación y otros medios poco habituales como el agua, el aire o el fuego. El tema de la imagen es muy importante en su obra, al igual que los conceptos de memoria e instante.

Lo interesante de la obra de Óscar Muñoz es el proceso y cómo emplea el agua como un recurso expresivo fundamental haciendo que la imagen se deforme, y además cómo a través de la fotografía trabaja la descomposición y la fragilidad.



Fig. 15: *Narcisos* (2002).



Fig. 16: *Biografías* (2002).

## VI.II. Anna Barriball

Anna Barriball (1972, Reino Unido) es una artista que en la concepción de sus obras emplea distintas técnicas, es una referencia importante para este trabajo principalmente porque utiliza la fotografía y experimenta con ella, como en su serie *Untitled* (2004) donde hace burbujas con una mezcla de jabón y tinta sobre las fotos. El chasquido de las burbujas busca recordar el chasquido de la exposición de las instantáneas. La fragilidad de las burbujas hace que cambie el significado de las fotografías, ya no es tan importante su origen, o las personas que aparecen.

En la obra de Anna Barriball es muy importante el proceso y los materiales que emplea, creando así una poética interesante por la relación entre los objetos y el dibujo.



Fig. 17: *Untitled* (2004).



Fig. 18: *Breaths* (2002).



Fig. 19: Serie *Lo que escuchas de mí es el mar* (2012-2016).

## VI.III. Gonzalo González

Me parece de gran interés la serie *Lo que escuchas de mí es el mar* de Gonzalo González (Tenerife, 1950), por trabajar el paisaje, a través de la acuarela reduciendo este a componentes mínimos. El artista a través de la acuarela trabaja elementos como el mar y el horizonte expresando distintas sensaciones, destacan ruina, inestabilidad, incertidumbre y deseo, entre otras. También expresa el tiempo, un tiempo lejano, efímero. Estas imágenes tan sensoriales recuerdan al romanticismo, produciendo así en el espectador un sentimiento de sublimidad. Con esta obra, Gonzalo le da voz al paisaje, son como instantáneas de un viaje.

En conclusión, es admirable como con esta serie de imágenes podemos ver el increíble dominio de la acuarela del artista, que hace que nos transportemos a otro lugar.

## VI.IV. Catherine Graffam

Catherine Graffam (Portland) es interesante por la manipulación de la imagen fotográfica de las Polaroids a través de la intervención plástica de acrílico sobre esta. El elemento común, el cuadrado, se repite en toda la serie *Object Permanence*. Con la combinación de las dos técnicas (fotografía y dibujo) busca reflejar cómo los detalles, los recuerdos, se desvanecen.



Fig. 22: Serie *Object permanence* (2021).



Fig. 20: Serie *Peluquería* (1978).



Fig. 21: Serie *Peluquería* (1980).

## VI.VI. Anne-Mette Kelter Weinkouff

Kelter Weinkouff es una fotógrafa que trabaja con Polaroids distintas técnicas como *Emulsion Lift*, donde separa la fotografía de la Polaroid para transferirla a un papel, esta técnica la realiza en su serie *Liquid Dresses*, es una serie muy original donde compone las imágenes creando distintos diseños de vestidos.

Otra de las técnicas que emplea y me ha inspirado para también experimentar con ella es el *Polaroid Decay*, que básicamente es poner agua en un contenedor donde se coloca la foto y se deja estar por semanas o meses, para posteriormente sacarla y dejar que se seque. Todo el tiempo que está en el agua hace que los químicos de las fotografías se disuelvan. A diferencia de *Liquid Dresses*, esta obra tiene un carácter más poético que despierta en el espectador un mayor interés.

## VI.V. Ouka Leele

Ouka Leele (Madrid, 1957) es una pintora, poeta y fotógrafa que es interesante por cómo usa en su obra la manipulación fotográfica, destacando por el empleo del color. Esta artista decide siempre sacar fotografías en blanco y negro, para luego colorear con una gama muy intensa y de colores ácidos con acuarelas o actualmente con medios digitales. Claramente realiza una hibridación entre la fotografía y la pintura, que hace que su obra sea única.



Fig. 23: *Decay # 2*.



Fig. 24: *Life Guard*.



Fig. 25: *Liquid Dress No 237*.



Fig. 26: *Liquid Dress No 242*.

## VI.VII. Zhang Daqian

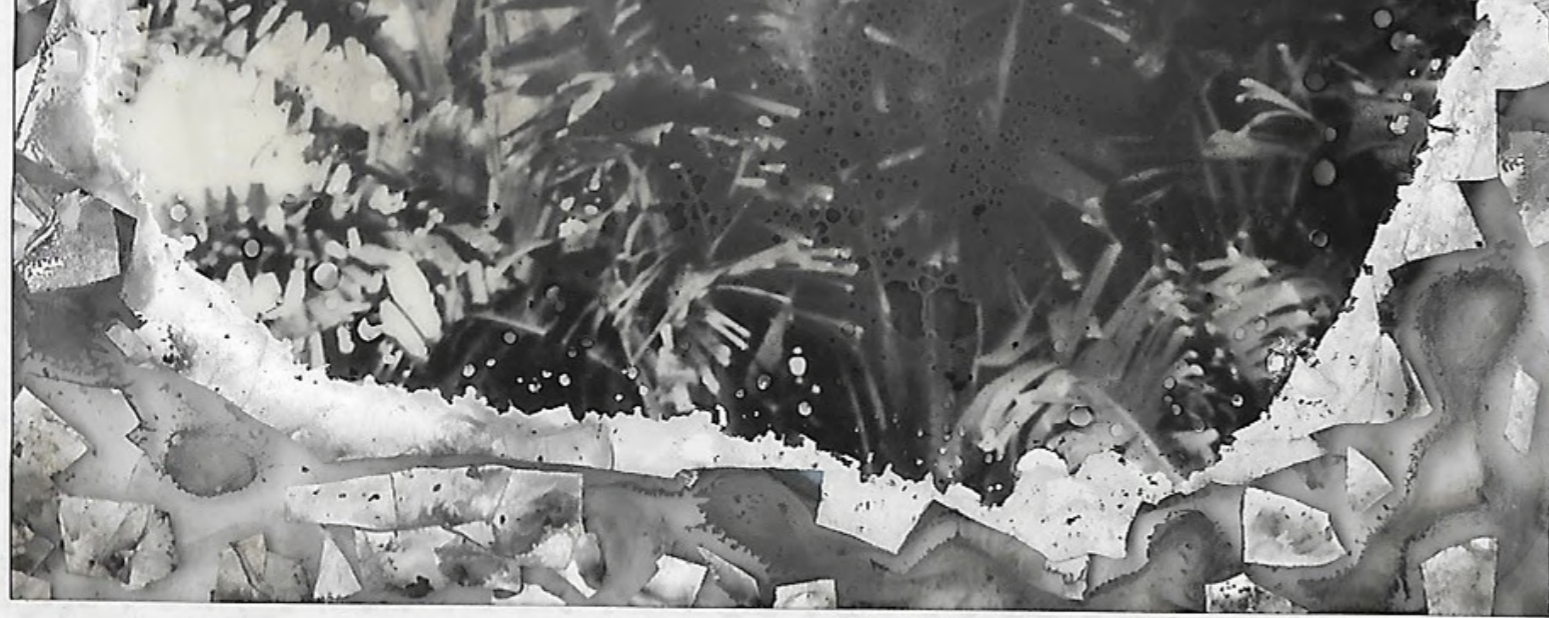
También está presente cierta influencia asiática en las imágenes que realizo, uno de los referentes que mejor expresa esta influencia es Zhang Daqian (1898, China), porque tiene una obra diferente e innovadora. Desarrolló un estilo propio donde la tradición china convive con el expresionismo y el impresionismo. Sus paisajes llenos de salpicaduras son increíbles al igual que la forma de componer las ilustraciones, donde el blanco del soporte tiene un papel importantísimo.



Fig. 27: *Disipando la niebla sobre picos cubiertos de pinos.*



Fig. 28 : *Casa en la cabecera del valle (1980).*



## VII. Referencias propias



Con el transcurso de los cursos he realizado distintas propuestas creativas, siguiendo los ejercicios con determinadas técnicas o metodologías a emplear. Algunas de estas creaciones son las que han generado como resultado la propuesta de la caja de artista.

El primer acercamiento para la elaboración de un proyecto fotográfico lo tuve en la asignatura de Fotografía II, este trabajo no solo fue la primera vez que trabajaba un tema libre, sino que además tuve la primera experiencia con la fotografía analógica. El proyecto titulado *Abuelos*, es una serie de fotografías de carácter doméstico.



Fig. 29: *Abuelos* (2019-2020).

En general todas las asignaturas que he cursado me han aportado conocimientos que he volcado en la realización de esta obra, pero ha sido durante el cuarto curso cuando he podido llevar una línea de actuación más plástica y contemporánea en mis propuestas.

En el trabajo ilustrativo del infierno de Dante de la asignatura de Creación Artística III, llevé a cabo una larga experimentación con papeles y manchas, para finalmente realizar una obra bajo la mancha como elemento principal y su abstracción complementada con la integración del dibujo. Con la experiencia de este trabajo también aprendí a desarrollar una serie que funcionase y no fuese repetitiva.

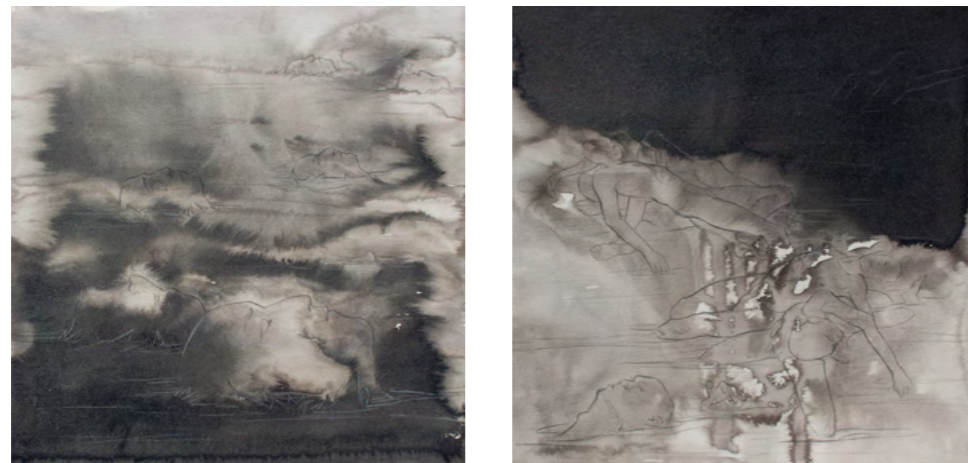


Fig. 30: *Infierno de Dante* (2021).

La elaboración del último trabajo de esta asignatura (Fig. 31), que consistió en ilustrar una canción, fue una manera de trabajar la ilustración, dejándome llevar más por los sentimientos y las inquietudes que genera el sonido musical. Con este ejercicio pude una vez más desarrollar unos resultados a través de las técnicas húmedas con una línea de actuación más plástica y abstracta.



Fig. 31: *Recorrido* (2022).



Fig. 32: *Visión de una araña* (2021).

La asignatura de Taller de Técnicas y Tecnologías IV fue un primer acercamiento para el desarrollo de proyectos, así como empleo de metodologías cercanas a la realización del Trabajo de Fin de Grado.

En el tercer proyecto de la asignatura (Fig. 32), un ejercicio sobre Donna Haraway, aprendí la importancia del soporte y en concreto descubrí el papel de arroz, material que ha sido importante en el desarrollo de muchas imágenes de las Polaroid.

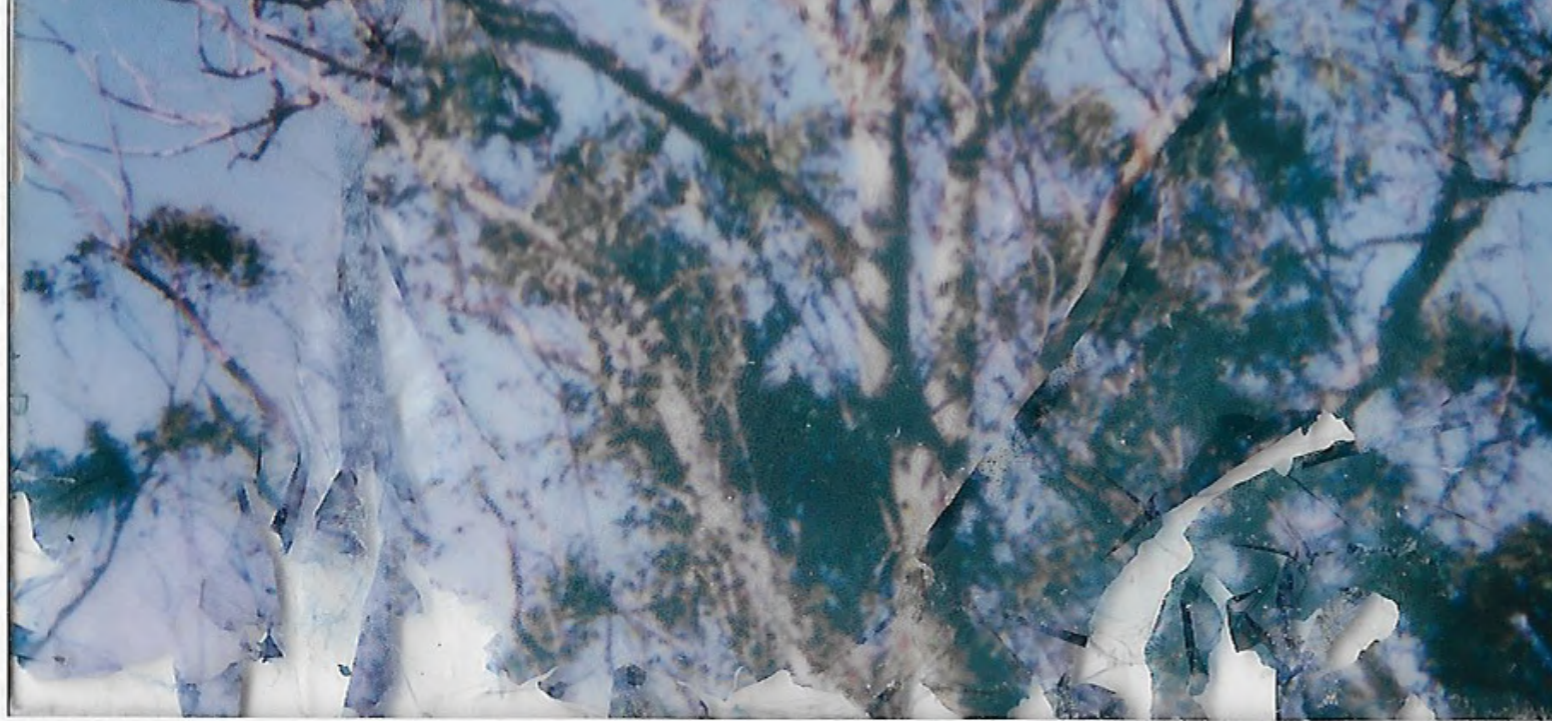
Finalmente, es a partir del proyecto final de esta asignatura (Fig. 33), que era de propuesta libre, donde tuve la oportunidad de experimentar con la fotografía. Este último trabajo es la fuente de inspiración para el Trabajo de Fin de Grado, que nace con el objetivo de seguir adentrándome en el mundo de la resignificación de la imagen.

Lo importante de tener esta obra como influencia fue no quedarme únicamente en la modificación que genera una imagen bella que ya funcionaba, sino seguir trabajando esa fragilidad de la imagen incluyendo materiales y aplicando distintas técnicas.



Fig. 33: *Naturaleza* (2022).





## VIII. Proceso creativo

### VIII.I. Primeros principios

Desde el inicio, el proceso creativo lo tenía que fundamentar e instaurar en unos principios básicos y elementales donde quedasen planteados los pilares para llevar a término toda la investigación. Como hemos podido apreciar a través de toda la redacción anterior, el trabajo quedó situado en tres anclajes fundamentales: **el paisaje, la manipulación de la imagen y el Libro de artista**. Por lo que, a la hora de afrontar esta segunda parte práctica de la investigación, el propio proceso creativo planteaba que era esencial participar de un método y abordar el recorrido a seguir. Primeramente, la herramienta de trabajo donde se inicia todo, la máquina de instantáneas **Polaroid**, así como sus particularidades y posibilidades técnicas, seguidamente **la experimentación y el proceder entre lo procesual y experimental**, donde activar **la manipulación de las imágenes** fotográficas dentro de un proceso creativo y, donde el **proceso de adición y sustracción** se dieran cita mediante diferentes **materiales y medios, procesos químicos y tratamientos**, sin dejar de lado el **juego de la transparencia** como idea base e identitaria de la obra, para finalizar con el **Libro de artista**. Conseguido todo ello, teníamos también que abordar un aspecto principal y que no debemos dejar de lado como es la **interacción de la propia obra con el espectador**. Por lo que seguidamente vamos a pasar por todo el proceso seguido.

## VIII.II. La Polaroid

Es evidente, por lo que se indicará en el texto, que una de las herramientas significativas en todo este proceso de trabajo ha sido la máquina instantánea fotográfica Polaroid, en concreto, la cámara Polaroid Supercolor 635 CL y los carretes Color Film 600 y B&W 600 Film.

Es importante situar esta cámara como punto iniciático de todo el proceso por las particularidades que conlleva. Tal como indica la propaganda de la misma, permite crear un positivo directo, revelándose al momento. Por lo que el simple juego de su instantaneidad y de congelar cada una de las imágenes, es lo que me ha permitido investigar en una serie de imágenes donde surge la plasticidad, un juego de lenguajes entre la abstracción de la mancha con la rigurosidad de la fotografía. Una poesía visual, donde hay zonas más visibles que otras, un juego de percepción y subjetividad de lo que se ve y lo que no. La expresividad de cada elemento es el punto clave de la composición y de la obra. Cada imagen es un encuentro de técnicas, que se adecuan o confrontan, manifestando lo mejor de cada una de ellas.

Las fotografías se han realizado siguiendo la gama de colores de los propios carretes, empleando mayoritariamente el blanco y negro bajo el encuadre del marco blanco.



Fig. 34: Polaroid Supercolor 635 CL.

### VIII.III. La experimentación y el proceder entre lo procesual y experimental

Si la gran mayoría de la investigación plástica comienza con el proceso de desarrollo de bocetos, en el caso concreto que me ocupa - el desarrollo de un proyecto creativo a través de un medio fotográfico-, desvió el camino, sino radical, si parcialmente. En un principio tenía la idea de trabajar un libro de artista donde combinase dibujos de técnica húmeda junto con imágenes de Polaroid destacando la experimentación y la expresión plástica, por lo que la primera parte de la investigación se centró en la búsqueda de imágenes que siguieran la línea de las Polaroids manipuladas que había realizado para el cuarto proyecto de la asignatura de Taller y Tecnologías IV.

Las primeras propuestas consistieron en pruebas de diferentes técnicas partiendo de un mismo dibujo, con estas pruebas se buscaba valorar posibles resultados y hallazgos para las ilustraciones. Siguiendo esta idea, hice bocetos de posibles composiciones.

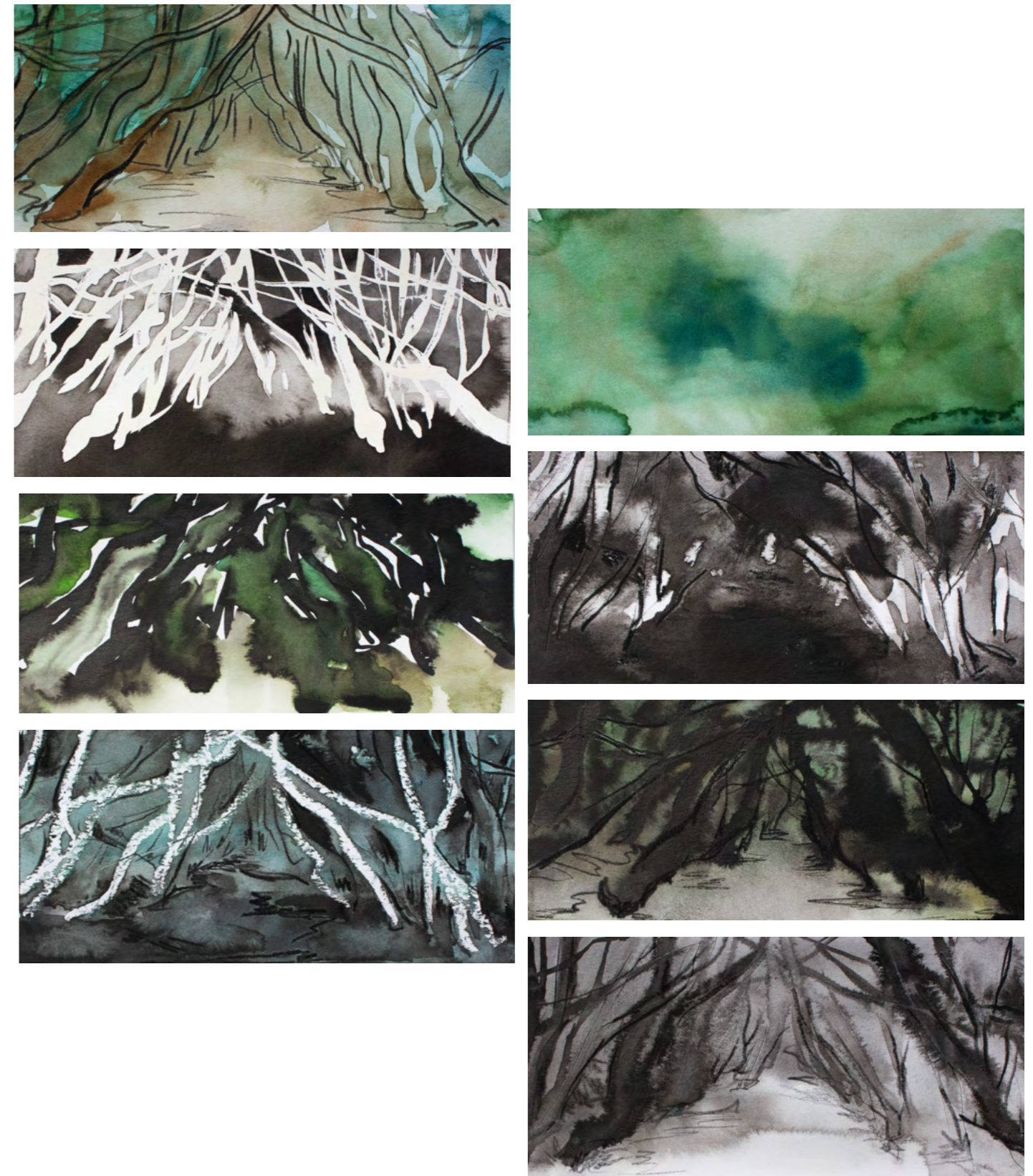


Fig. 35: Bocetos de técnicas para ilustraciones.

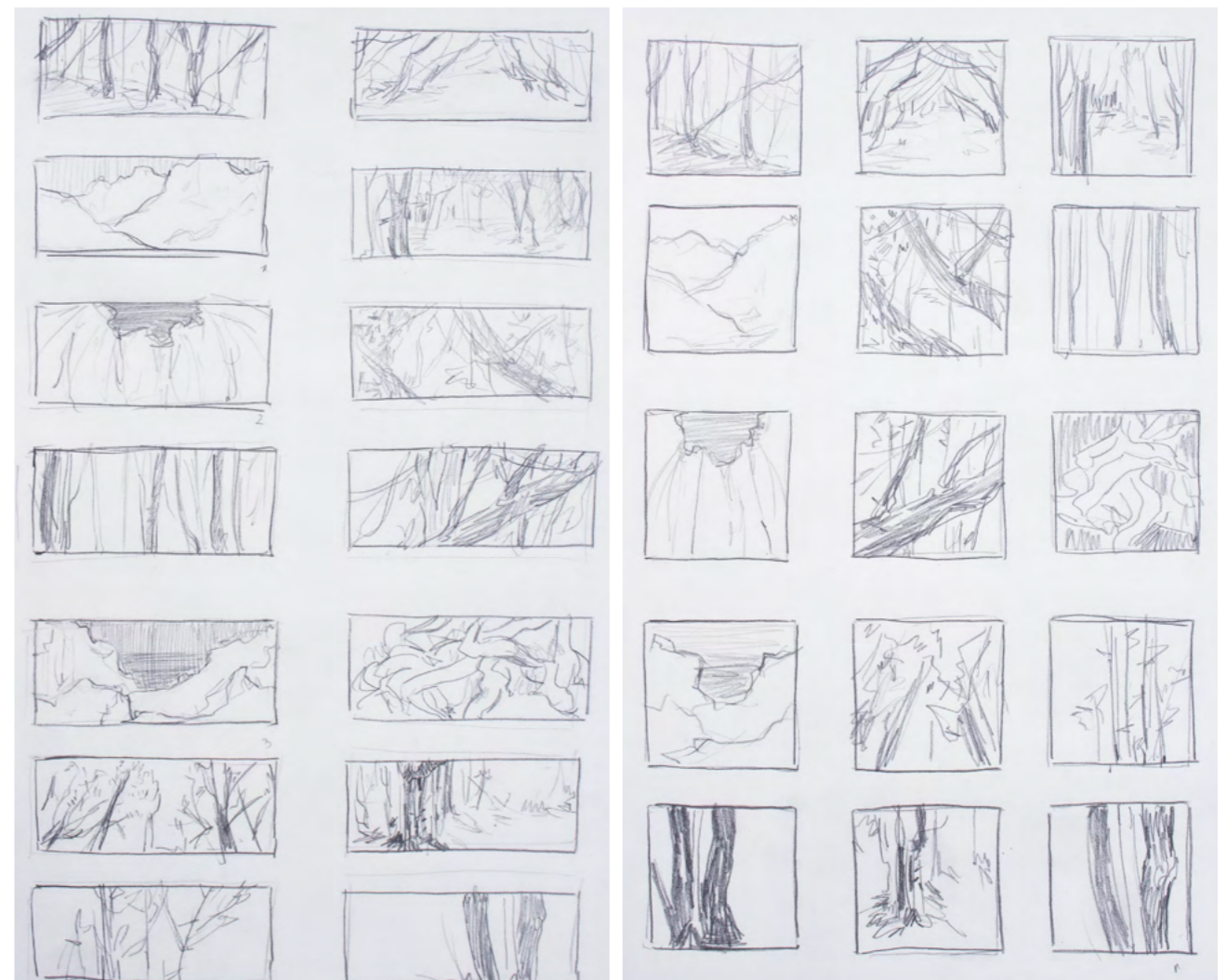
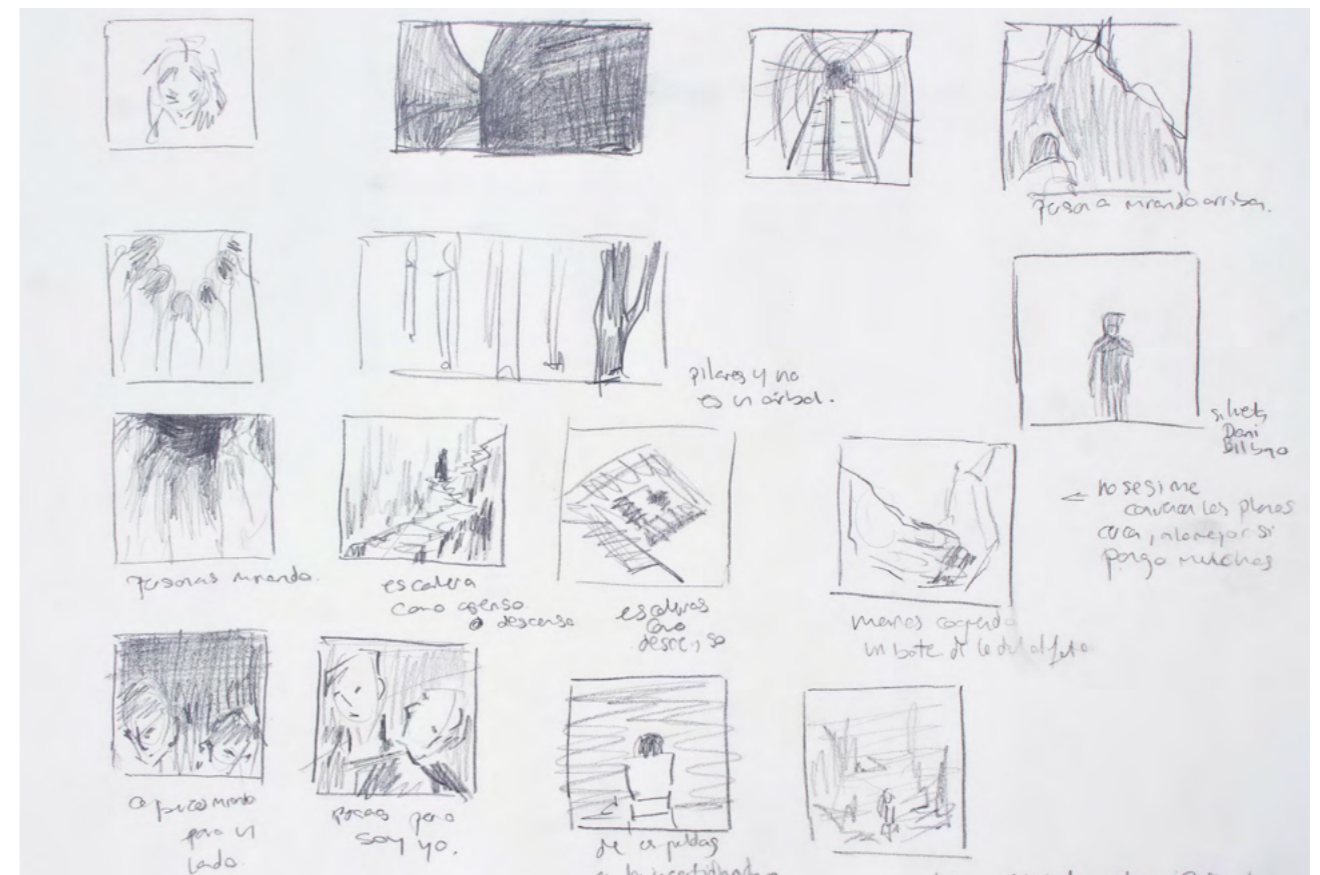
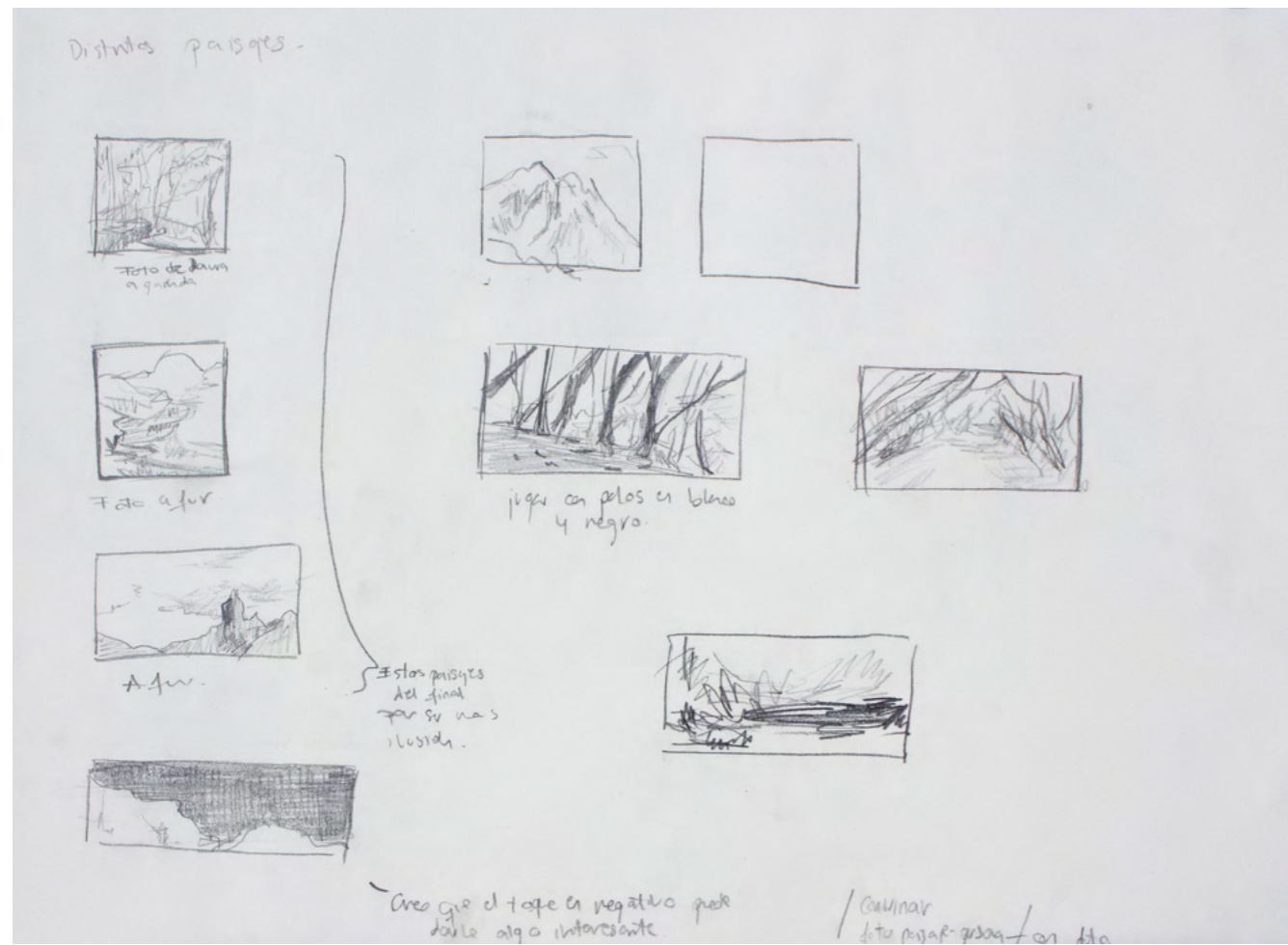


Fig. 36: Bocetos de composiciones.



Fig. 37: Boceto de tinta china y lápiz en papel de arroz.

A continuación, probé con papel de arroz para tratar de imitar el estilo de las imágenes de Polaroid a través de los dobleces. Planteé varios bocetos trabajando esta idea, tanto utilizando distintos colores como probando a añadir línea sobre las manchas. Asimismo, probé a grabar una plancha utilizando el tórculo sobre el papel de arroz, tanto seco como húmedo, y además sobre un papel de mayor gramaje; aunque los resultados fueran sugerentes, se descartó la idea de seguir por esta línea. El papel de arroz aporta no solo arrugas, lo cual me resultaba interesante, sino también transparencia, es por eso que en la obra final se incluye.



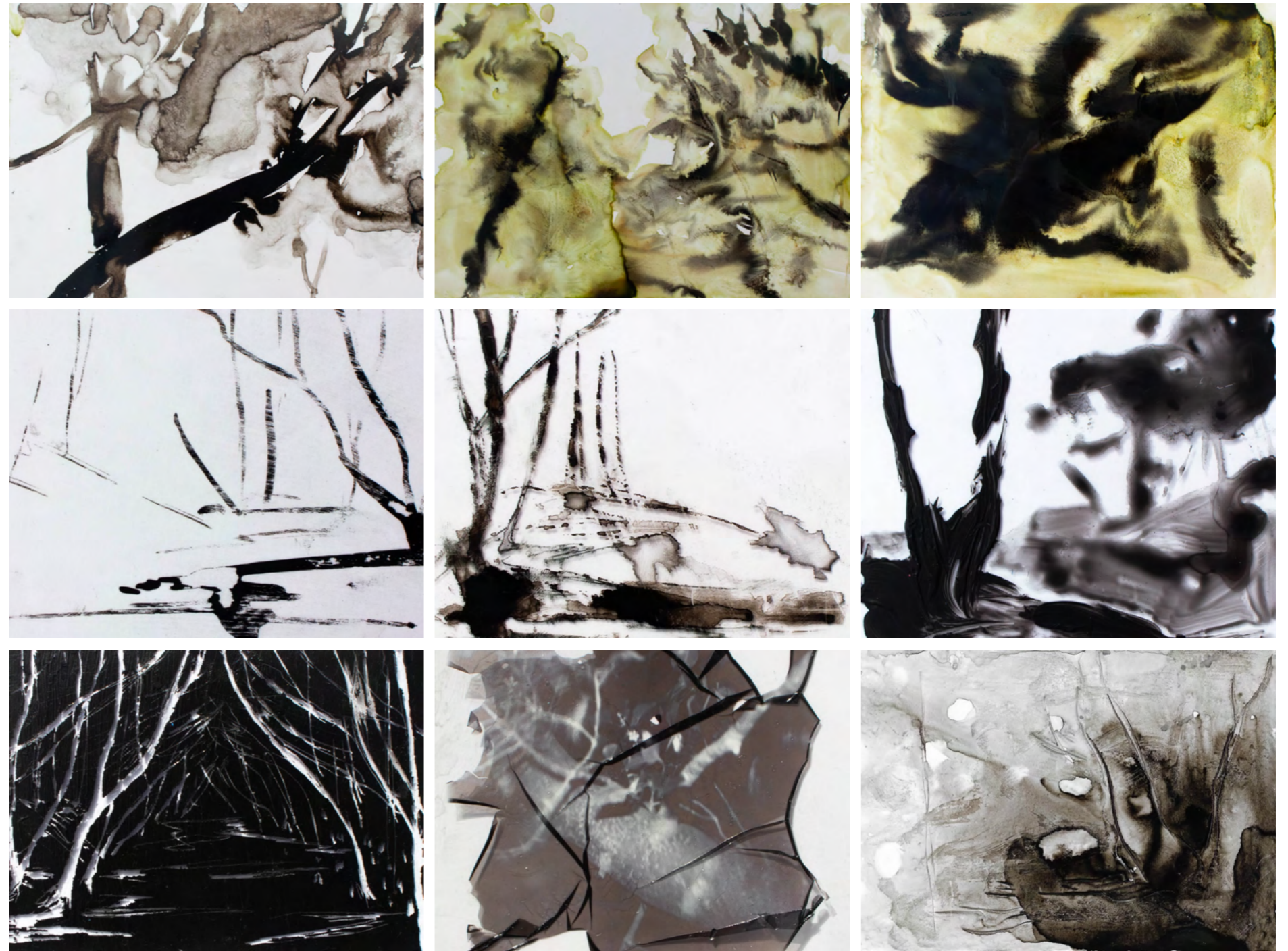
Fig. 38: Bocetos de acuarela en papel de arroz.



Fig. 39: Bocetos en papel de arroz.



Fig. 40: Pruebas de grabado en papel de arroz.



Continué la búsqueda de lenguajes que pudieran seguir la línea de las fotografías con pruebas que partían de la transparencia, a través de hacer ilustraciones sobre acetatos principalmente con técnicas húmedas como la tinta china, acuarela o acrílico.

También quise experimentar a ilustrar con tela, como la tarlatana -textil áspero utilizado para limpiar la tinta en las planchas de grabado-, realizando algunas pruebas y utilizando en gran medida acrílico, acuarela y acetato.

Fig. 41: Bocetos en acetato.





Fig. 42: Bocetos en tarlatana.

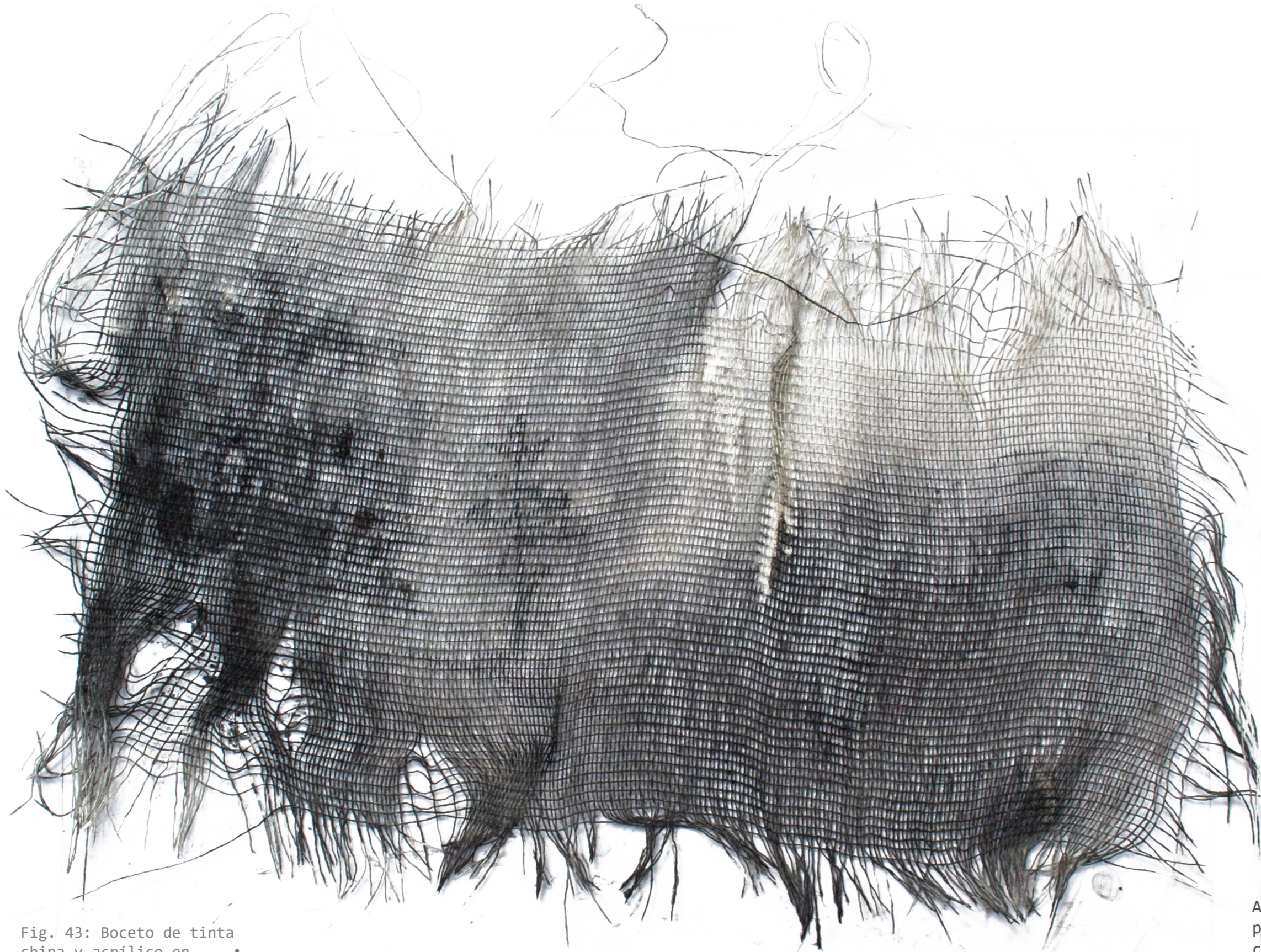


Fig. 43: Boceto de tinta china y acrílico en tarlatana.

Además de estos bocetos, seguí probando estas técnicas combinándolas con imágenes de Polaroid y, aunque, muchas de las propuestas me resultaron interesantes, considero que podría formular una obra con cualquiera de ellas. La serie de Polaroids fue la que más me atrajo para llevar a término, además, fue la que más posibilidades veía para poder seguir investigando en esta nueva línea de investigación que había abierto.

## VIII. IV. La manipulación de las imágenes

En la elaboración de las imágenes definitivas utilicé distintas metodologías a la hora de abordar el trabajo, comenzando siempre con una imagen Polaroid, a la que siempre le apartaba los bordes con un cutter para separar la capa del negativo de la foto revelada. Una vez hecho esto, con un pincel sobre un recipiente con agua retiraba el químico blanco que aparece pegado a la capa de la fotografía.

La técnica de manipulación más empleada en el proceso de creación de las imágenes fue *Emulsion Lift*, esta técnica consiste en separar lentamente la imagen del marco transparente de la Polaroid, para luego pasarla a otro soporte a través de sumergir y levantar la imagen del recipiente con agua. Una vez fuera del agua se puede seguir trabajando encima y cuando se termina de secar, la emulsión se quedará fijada. En vez de pasar las fotografías a otro soporte, decidí que en la mayoría de imágenes el soporte fuese el mismo marco del que había separado las fotos, pero incluyendo modificaciones. Las imágenes son muy frágiles y esto hacía que muchas veces durante el proceso se rompieran.

En muchas de las imágenes no solo dibujaba con el pincel lleno de tinta, sino también solo de agua, ya que mientras la foto estuviera húmeda podía generar arrugas como también aplanar zonas.



Fig. 44: Exterior e interior de Polaroid.

En algunas Polaroid utilicé la superposición, combinando dos imágenes, en otras añadí materiales como cola, enmascarador de acuarela, tarlatana o papel de arroz. Para las fotografías combinadas con tarlatana, probé a pintar con tinta china, con acuarela y con acrílicos, hay composiciones donde la tarlatana está delante de la foto y otras en las que está detrás, o sólo se encuentra el elemento textil; además en muchas modifiqué la tarlatana utilizando una punta seca para expandir o acercar las fibras de tela entre sí. El papel de arroz lo empleé principalmente por ser un material translúcido y por cómo registra la tinta china, con él me interesaba componer no solo junto a una fotografía sino también a través de las arrugas del papel.

Algunas de las fotografías fueron expuestas a químicos como lejía con el objetivo de modificar la coloración, con resultados variados, desde la modificación leve hasta la descomposición de la fotografía. En otras Polaroids el calor del fuego distorsionó su forma, dejando como resultado elementos más escultóricos.



Fig. 45: Polaroid manipulada con lejía.

Las técnicas húmedas están presentes en la manipulación de las fotografías desde el principio con la utilización del agua hasta en los resultados finales, donde en ocasiones elimino la foto para simular un paisaje casi abstracto con tinta china o con acuarelas. Aunque, en algunas imágenes se mantuvo la fotografía y se acentuaron las arrugas con el color.

Otra técnica de manipulación fotográfica empleada en el proyecto y que también emplea Kelter Weinkouff es *Polaroid Decay*, consiste en dejar una fotografía en un contenedor de agua por semanas, ya que el agua y el tiempo hace que los químicos se disuelvan y quiebren la foto. Esta técnica la utilicé en 4 fotografías, cada semana iba comprobando los resultados, y una vez estaba conforme con su proceso (después de unas cinco semanas), sacaba la imagen del agua y esperaba a que se secase.



Fig. 46: Polaroid con tinta china.

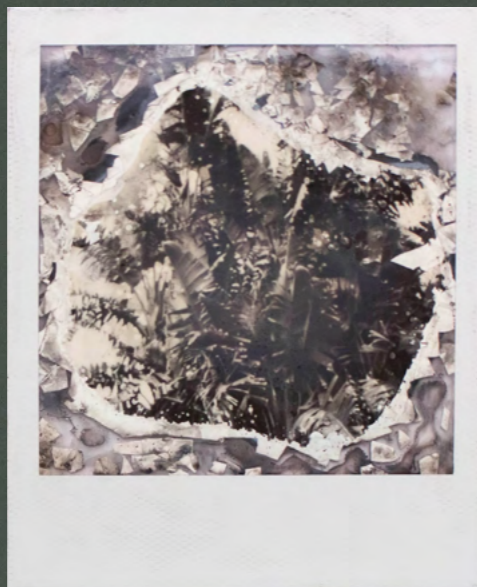


Fig. 47: Polaroid manipulada con *Polaroid Decay*.

### VIII.V. El proceso de adición y sustracción. Materiales y medios, procesos químicos y tratamientos

Como ya se ha nombrado anteriormente son diversas las técnicas empleadas para la manipulación fotográfica de las imágenes Polaroid, una de ellas es la adición, empleada a través de imágenes o elementos, otra es la sustracción, utilizada principalmente en el proceso de componer con una única fotografía.

Por otra parte, se emplearon técnicas acuosas, tanto en el proceso de dibujar con la propia agua, así como por el empleo de técnicas húmedas como la tinta china. La superposición es otro procedimiento empleado, ya que genera resultados interesantes para la finalidad de la obra que es verla sobre la luz, también está la superposición de dos o más imágenes que pueden generar obras nuevas.

Para la realización de la obra final se han empleado distintos materiales como papel de arroz *Wen Zhou*, tarlatana, acuarelas Van Gogh, acrílico negro, tinta china *Artist*, pegamento en spray, punta seca y papel Canson de técnicas mixtas. Mientras que para la realización de la caja de artista, se utilizó metacrilato blanco, *alucobond* negro, leds blancos, ángulos de pvc negros, cartulina negra y pegamento *Loctite Super Glue-3 Creative Pen*.

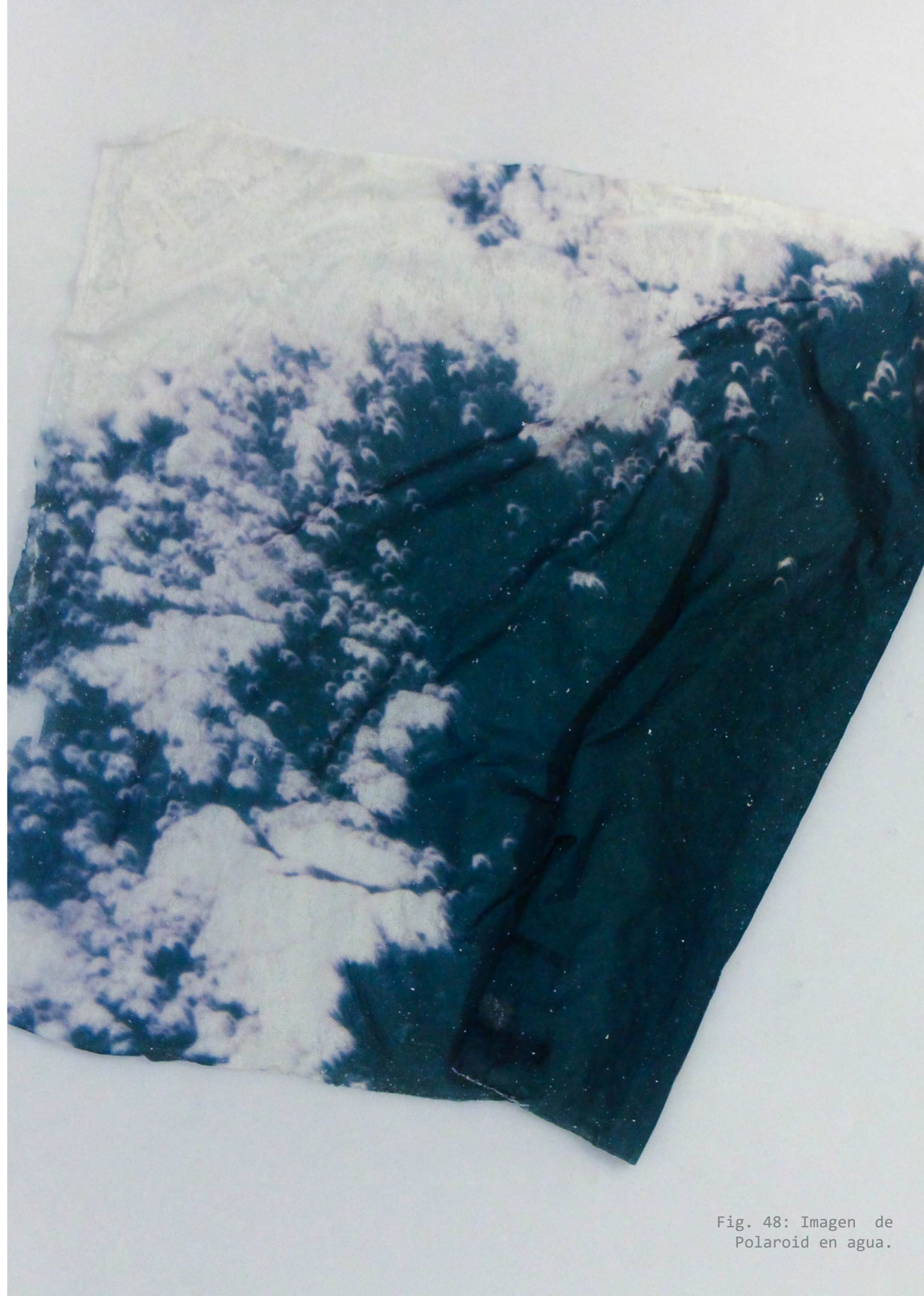


Fig. 48: Imagen de Polaroid en agua.

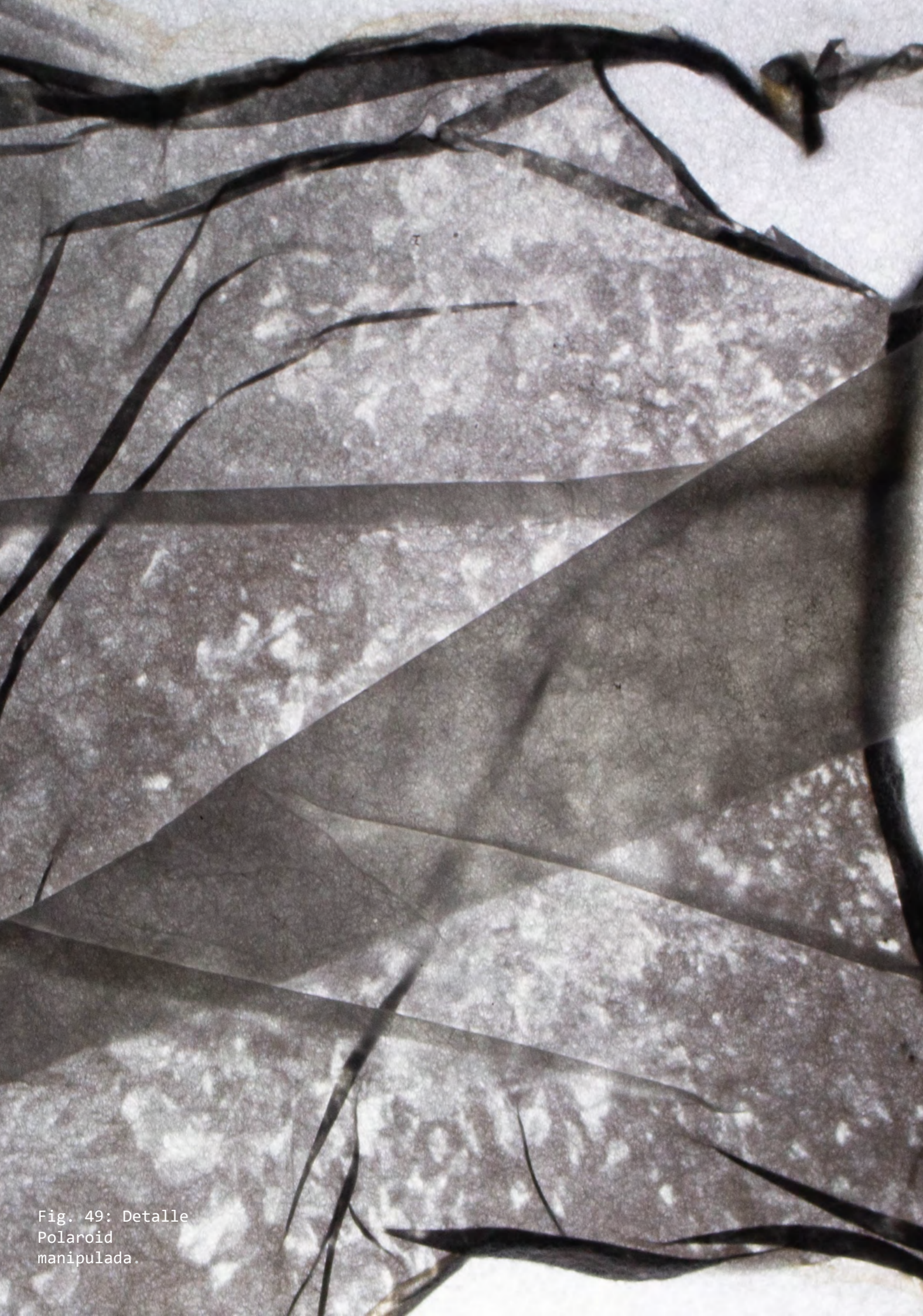


Fig. 49: Detalle  
Polaroid  
manipulada.

## VIII.VI. El juego de la transparencia como identidad en la obra

La obra se conforma a raíz de las Polaroids constituidas de tal modo que fueran imágenes con cierto nivel de transparencia. Esto es importante puesto que permite apreciar mejor los métodos de manipulación empleados como puede ser la adición, la superposición o la sustracción. Es por eso que de las cuarenta y tres imágenes se descartan las que no tienen una proyección tan interesante.

Además, este elemento identitario de la obra define los materiales a emplear, como el papel de arroz o la acuarela frente a otras técnicas húmedas más opacas. Es la manifestación de este concepto la que define a la obra.

La transparencia también genera distintas lecturas de las imágenes como búsqueda esencial y referente en el Libro de artista, por esta causa queda conformado y definido en su diseño como una caja de luz. No olvidemos que la luz, principal protagonista, es la que acentúa el juego de las distintas lecturas de las imágenes, con ella podemos percibir y leer los diferentes elementos, así como ver las formas en su conjunto y crear distintas interpretaciones.

## VIII.VII. El Libro de artista como contenedor

En cuanto al libro de artista empecé realizando bocetos de diferentes diseños a pequeño tamaño de cómo podrían quedar las variadas ideas que se me ocurrían para ello; con forma de acordeón, que se abriese por ambos lados o como un libro normal..., de este modo podía tener una mejor visión de las propuestas y descartar los diseños que no me gustaran. Pero conforme avanzaba el proyecto la idea de realizar un estilo “libro” no lo veía tan acorde con la propuesta plástica seguida, ya que las Polaroids invitaban a ser una creación de doble lectura, tanto con la intervención de la luz, como sin ella. Es por eso por lo que cuando se tomó la decisión de realizar una serie con Polaroids pensé en desarrollar la obra en forma de caja de artista con una mesa de luz en la parte interior, donde las imágenes estuvieran dentro de unas láminas colocadas sobre la mesa de luz y el espectador pudiese cogerlas, sacarlas y verlas encima de la luz, incluso componiendo con distintas imágenes. La razón por la que descarté esta idea fue porque al probar cómo se verían las Polaroid en las láminas la única forma que me atraía era en la que no se veía el marco de la foto.



Fig. 50: Bocetos del libro.

Fig. 51: Primeras ideas caja de artista.

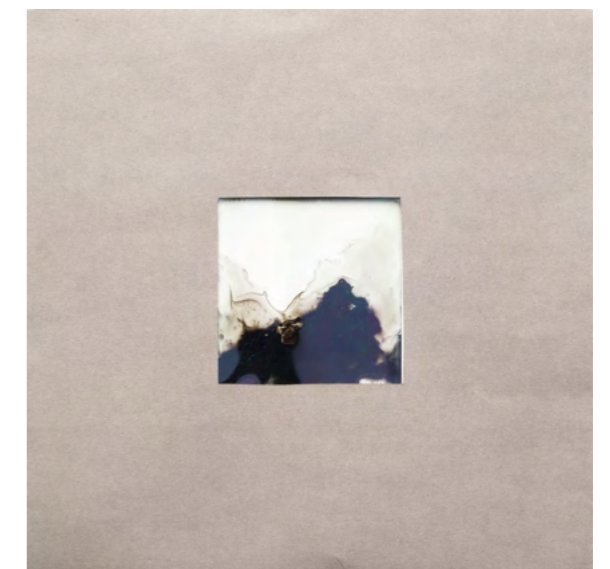
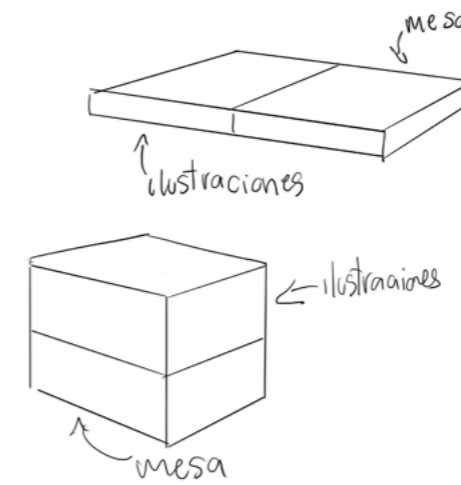


Fig. 52: Bocetos de láminas.

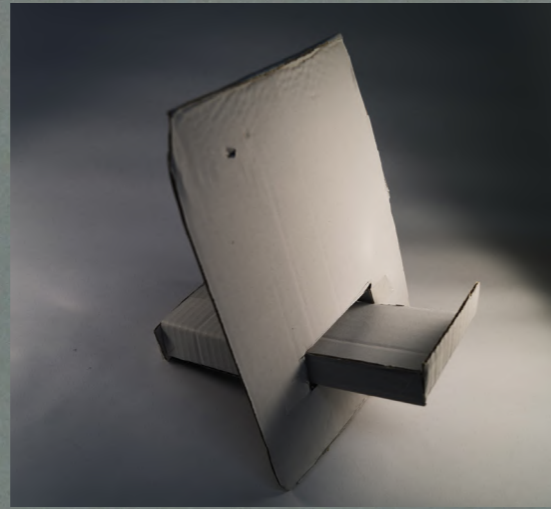


Fig. 53: Pruebas en cartón de la caja de artista.

Por lo tanto, para la propuesta final aboceté la idea de una caja de artista que busca referenciar una cámara Polaroid. Se trata de una caja de 13x13x13 cm donde las fotografías están organizadas en un compartimento inferior (lo cual hace referencia a la ranura, por donde salen las fotos en la cámara) y la parte superior cuenta con metacrilato que es atravesado por la luz, permitiendo ver las fotografías retroiluminadas.

Antes de llevar a cabo la idea definitiva probé a realizar la caja con cartón y a buscar de qué manera hacer el contenedor donde van las imágenes, el cual acabó siendo un diseño de gaveta donde la parte delantera sobresale para poder abrirla.

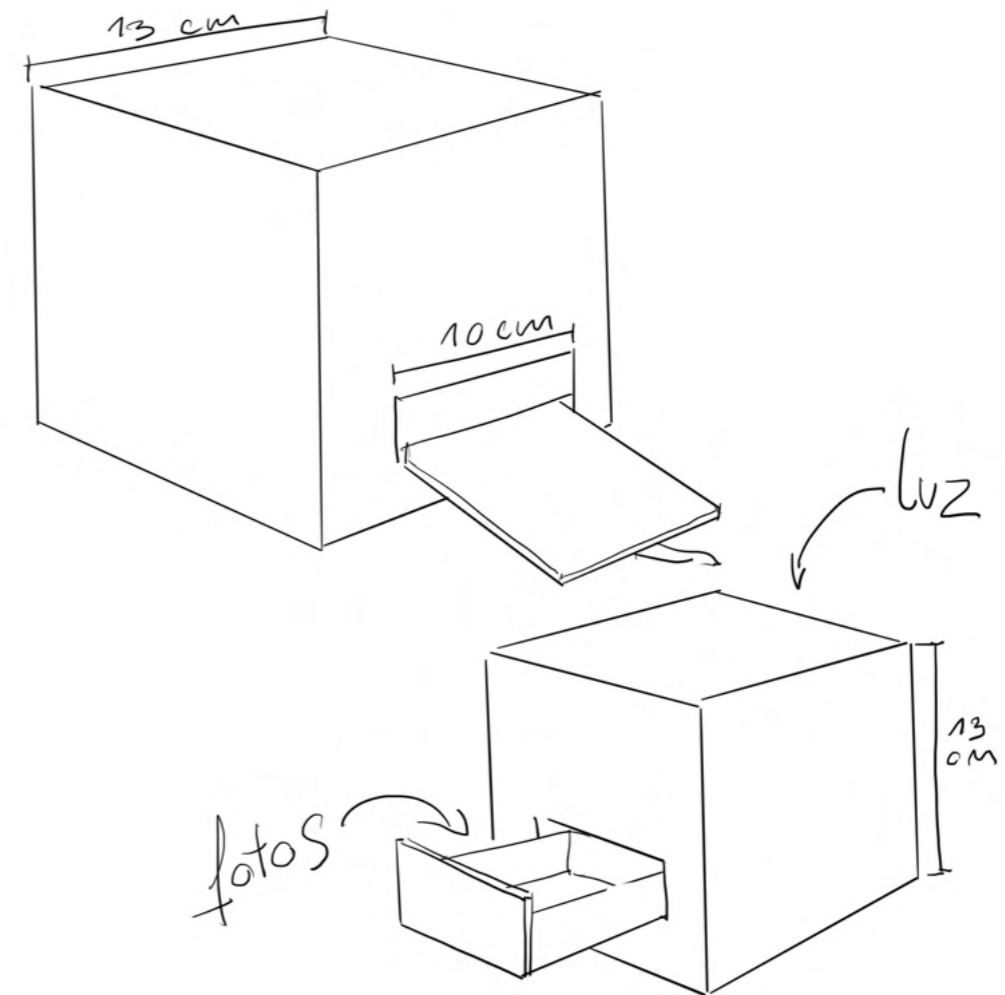


Fig. 54: Bocetos de la caja de artista.



El primer paso para la construcción de la caja fue decidir los materiales, metacrilato blanco, ángulos de PVC, luces led y *alucobond* negro (un material que se compone de aluminio en el exterior y *foam* en el interior). El segundo paso fue medir y marcar todos los componentes de las cajas para posteriormente cortarlos con la ingletadora y hacerle un biselado a los lados que eran necesarios, este paso fue complicado ya que no disponía de la maquinaria correspondiente, es por eso que previamente realice varias pruebas con otras máquinas, entre ellas la radial y la dremel. El tercer paso consistió en el lijado de las distintas partes. A continuación, construí la caja y la gaveta uniendo las partes pegando ángulos de PVC por el interior. Antes de terminar la caja fue necesario instalar las luces led, estas luces funcionan con pilas por lo que en la parte inferior se colocó la caja con el interruptor para encender y apagar las luces. Por último, en la parte superior se pegaron las luces sobre una lámina de *alucobond* dejando cierta distancia de la tapa de metacrilato blanco que posteriormente pegué.

Para que las fotografías estuvieran bien presentadas y no se doblasen tanto realicé con papel de técnicas mixtas un marco para cubrir la parte trasera y lo pegué con pegamento en spray.

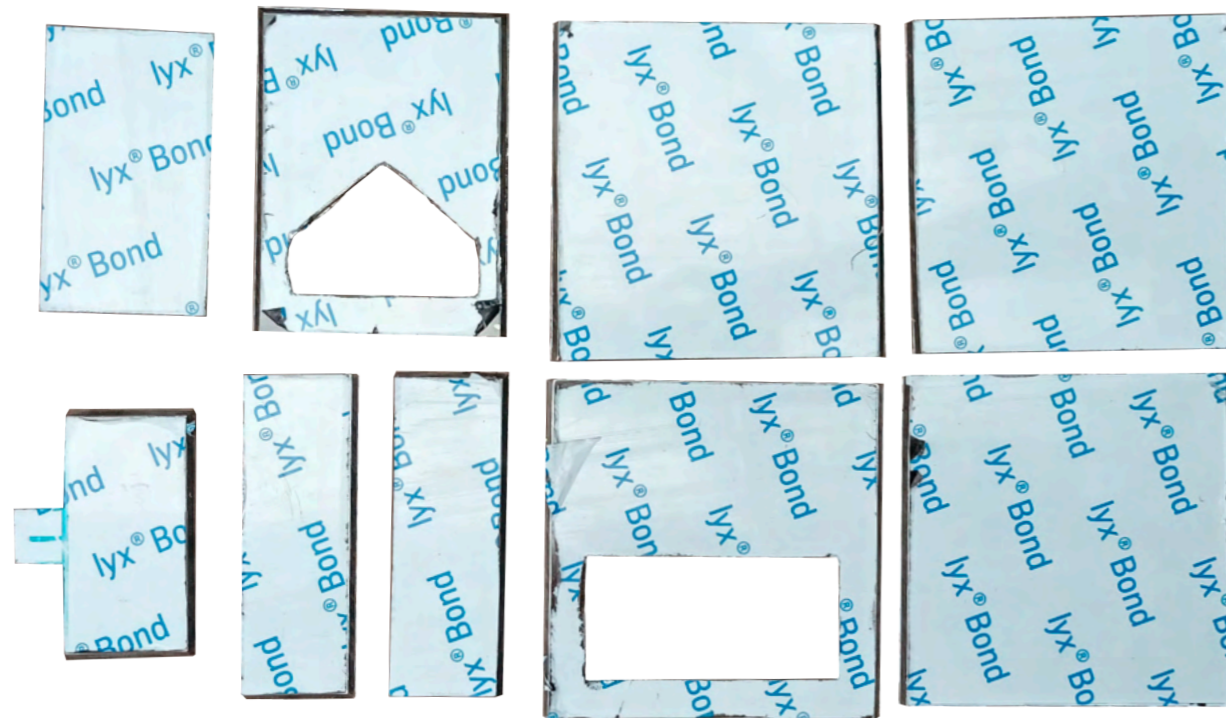


Fig. 55: Partes de la caja de artista.

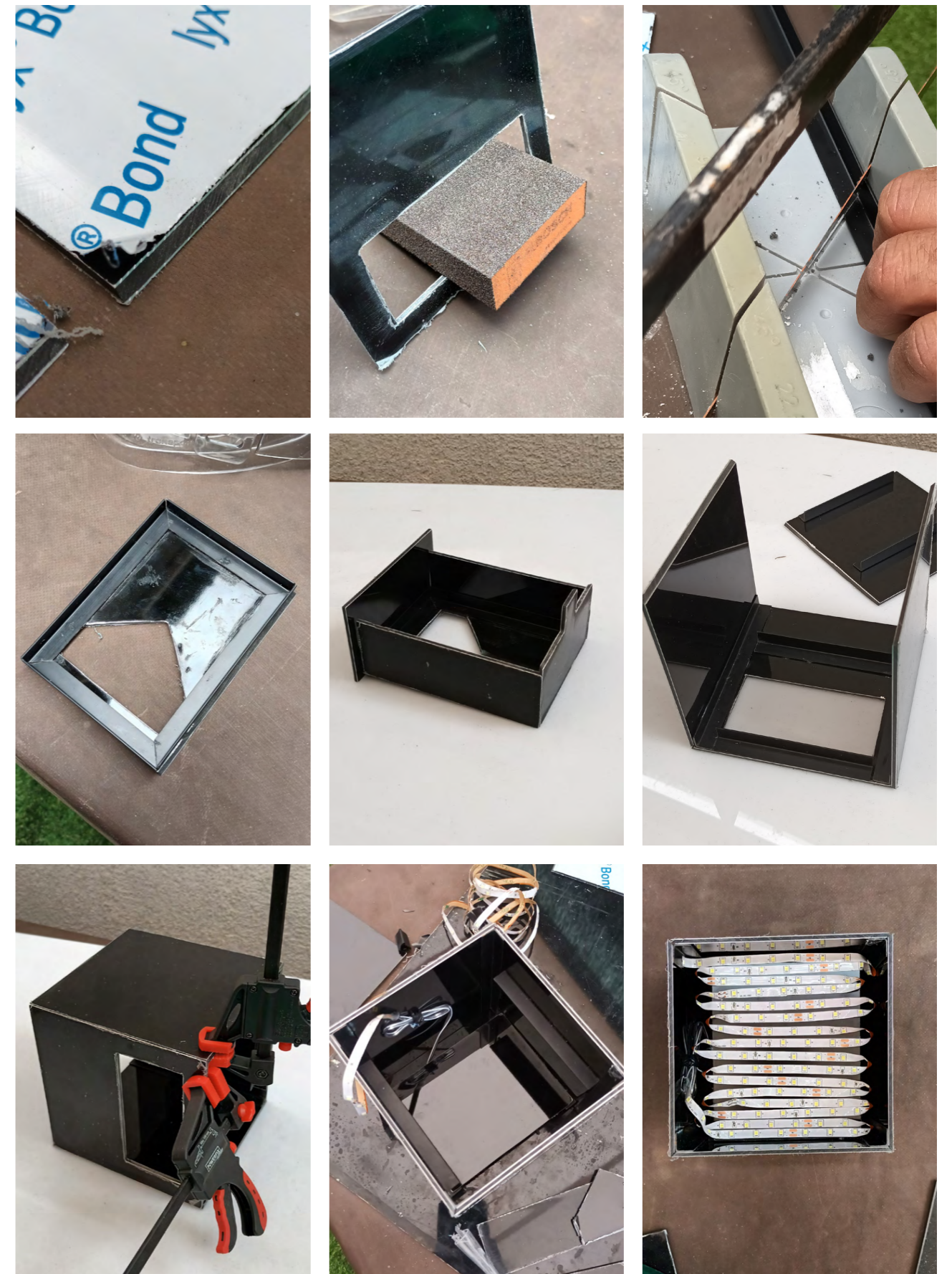


Fig. 56: Elaboración de la caja de artista.

## VIII.VIII. La interacción de la obra con el espectador

Como se ha mencionado anteriormente, al realizar el conjunto de imágenes fotográficas que compone toda la obra, se ha buscado que el espectador pueda interactuar con ella, como un público activo que también busca un significado propio. Este factor es el que ha conformado el formato caja de artista, a través de un diseño sencillo y cómodo que permite la interacción buscada.

La luz cobra un papel especialmente importante puesto que tanto su presencia como su ausencia pueden tener significados claros para el sujeto que esté relacionándose con las imágenes.

Además, se busca que el espectador genere obra nueva a través del juego de la superposición de varias imágenes.

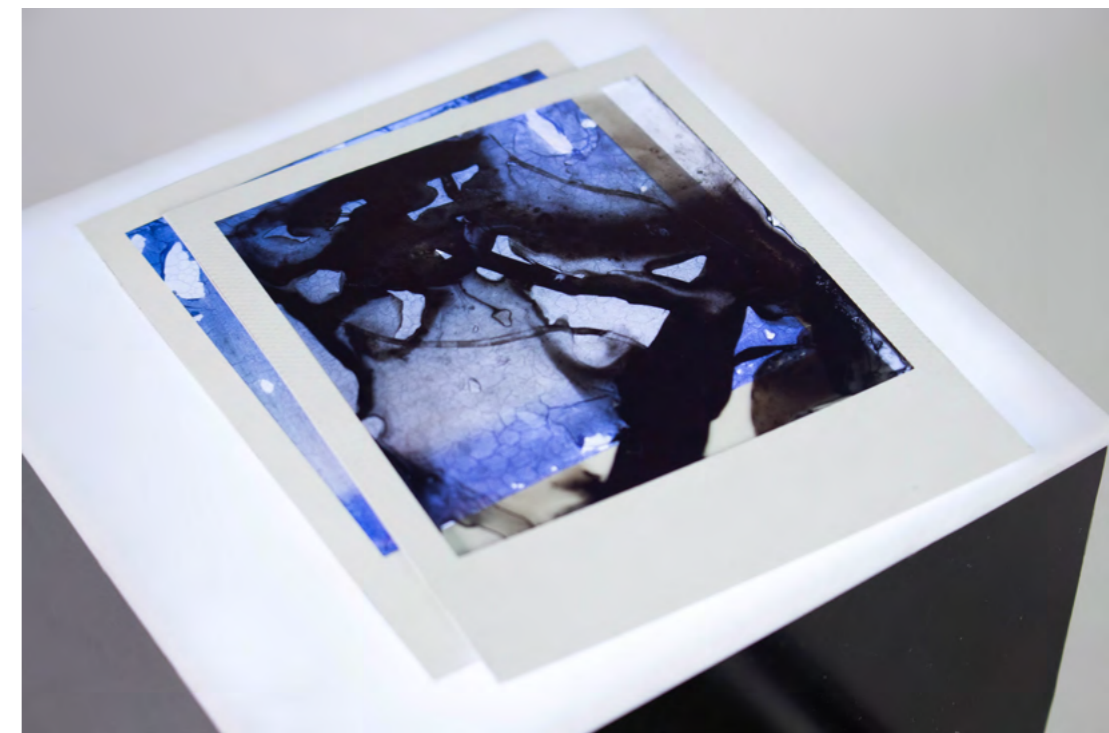
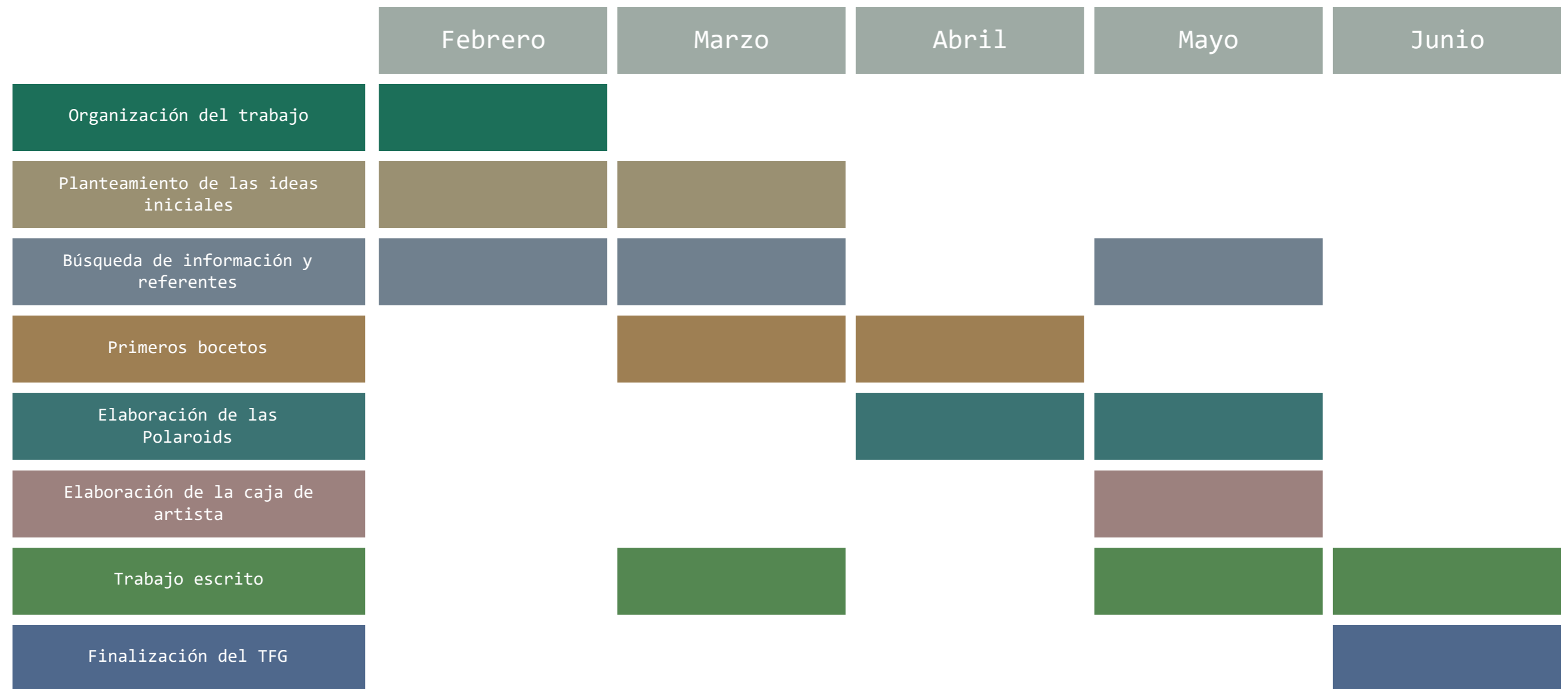


Fig. 57:  
Interacción del  
espectador.

# IX. Temporalización





## X. Conclusiones

En general la realización del TFG se ha desarrollado sin inconvenientes, ha sido una buena experiencia ya que he sentido que me ha formado en mayor medida como artista y como persona. El mayor inconveniente fue al principio, ya que me costó empezar puesto que tenía que acotar el tema y decidir cuál era el discurso de mi obra, qué quería contar con ella. Otro de los problemas respecto a mi idea inicial fue encontrar un estilo que fuera capaz de definir mis inquietudes artísticas acorde a las Polaroids para a la vez generar una estética personal coherente.

Este proyecto me ha permitido cumplir los objetivos que me propuse, aplicar conceptos, conocer técnicas, y buscar un campo nuevo de experimentación en la obra, así como estudiar, aprender y ampliar sobre nuevas referencias en el ámbito artístico y bibliográfico. Considero que he adquirido una mayor destreza en el desarrollo del ámbito compositivo, de las diferentes técnicas tratadas y en especial las técnicas húmedas, así como en el uso de la cámara Polaroid y sus múltiples posibilidades.

El resultado final ha sido acorde a los planteamientos establecidos desde un principio, he podido generar una obra donde el espectador es partícipe, incluso donde él mismo genera una nueva experiencia con la obra a través de un juego de las imágenes, ya que es capaz de combinar ante lo múltiple y variado por las diferentes acciones llevadas a término.

Durante el proceso de realización del proyecto he tenido una buena organización del tiempo, la temporalización siempre ha estado presente, generando por tanto unos resultados con los que estoy satisfecha. No realicé un calendario estricto para la realización de los distintos apartados, trabajando tanto la investigación plástica como la teórica a la vez, enriqueciendo así ambas partes. En el caso de haber dispuesto de más tiempo me hubiera gustado incluir nuevas técnicas de manipulación, al igual que nuevos planteamientos para la caja de artista, como, por ejemplo, donde las imágenes pudieran disponerse en distintos “carretes”.

Este nuevo lenguaje artístico que he encontrado con la manipulación fotográfica como experiencia, me invita a seguir estudiando, introduciendo también nuevos discursos. Igualmente, las fotografías se abren a distintos planteamientos, aunque ahora se recoge en un libro de artista, en un futuro puede abrirse a un marco expositivo mayor, como, por ejemplo, donde todas las imágenes puedan mantener el juego de la transparencia viéndose simultáneamente sobre un gran soporte de luz en una pared, expositivamente.

Para concluir, debo decir que el libro de artista como contenedor de la obra ha sido una buena elección por la intimidad que implica, haciendo que me sintiera confiada para expresar mis ideas que posteriormente se abren hacia el espectador.



# XI. Bibliografía y Webgrafía

## XI.I. Bibliografía

Amaro, A. (2019). *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica*: C.D. Friedrich y J.M.W. Turner. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, D.L.

Baqué, D (2003). *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.

De Paz, A. (2003). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, D. L.

Elizalde, L. (2017). “Semantización en la fotografía experimental”, *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Año IX, #18, Segundo semestre 2017, pp. 105-117.

Fontcuberta, J. (2016). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.

González Martín, J. F. (2002). *El libro de artista como marco multidisciplinar para la expresión plástica*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada]. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

Hernández Belver, M. Martín Prada, J.L. (1998). “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. No. 84, pp. 45-63.

Mattanó, S. (2010) “Imagen fotográfica: ¿una cuestión de límites?”, *Trama de La Comunicación*. Volumen (14), pp. 193-200.

Manzano Aguila, J. D. (2000) *El libro alternativo como medio de expresión: una propuesta personal*. [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia]. Facultad de Bellas Artes de San Carlos Departamento de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia.

Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L.

Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, S. A.

## XI.II. Webgrafía

Hackett, K. (2021). “Why Polaroid photography is making a comeback”, *The National*. <<https://www.thenationalnews.com/lifestyle/why-polaroid-photography-is-making-a-comeback-1.729121>> [consulta: 20/05/2022].

L. (2021.) “15 Reasons Polaroids Are Making a Comeback”, *The Photography Professor*. <<https://thephotographyprofessor.com/15-reasons-polaroids-are-making-a-comeback/>> [consulta: 20/05/2022].

Schlagwein, F. (2021). “Analog photography makes a comeback”, *Deutsche Welle* <<https://www.dw.com/en/analog-photography-makes-a-comeback/a-59373991>> [consulta: 20/05/2022].



## XII. Índice de imágenes

Las fotografías que aparecen en esta memoria han sido extraídas de los siguientes enlaces:

Figura 7: Imagen extraída del artículo de Mónica Carabias Álvaro *Fotografía experimental en España. La obra de Luisa Rojo, intervención y abstracción.*

Figura 9: [https://www.omnia.ie/index.php?navigation\\_function=2&navigation\\_item=1b3c290432a8c69c0a297351c955b735&repid=2](https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=1b3c290432a8c69c0a297351c955b735&repid=2) [consulta: 31/05/2022].

Figura 10: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus> [consulta: 31/05/2022].

Figura 11: <https://arte.uniandes.edu.co/sitios/arteportatil/fluxkits/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 12: <http://www.artnet.com/artists/joseph-beuys/unterwasserbuch-4vlQdRGT8notTel3gd4AKQ2> [consulta: 31/05/2022].

Figura 13: <https://www.pixartprinting.es/blog/libros-de-artista/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 14: <https://www.abebooks.de/January-5-31-1969-Robert-Barry-Douglas/30573226054/bd> [consulta: 31/05/2022].

Figura 15: <https://www.artsy.net/artwork/oscar-munoz-narcisos> [consulta: 31/05/2022].

Figura 16: <https://elpulphoto.com.br/oscar-munoz-conservador-la-fragilidad-del-recuerdo/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 17: <https://www.gasworks.org.uk/exhibitions/anna-barriball/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 18: <https://www.inglebygallery.com/exhibitions/569/works/image4/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 19: <https://teatenerife.es/exposicion/estar-aqui-es-todo/192> [consulta: 31/05/2022].

Figura 20: <https://www.catherinegraffam.com/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 21: <https://www.oukaleele.com/products/peluqueria-1978> [consulta: 31/05/2022].

Figura 22: <https://theobjective.com/further/cultura/2021-06-09/oukaleele-la-eclosion-de-una-estrella-en-plena-movida-madrilena/> [consulta: 31/05/2022].

Figura 23: <https://www.kelterphotography.com/instantdecay> [consulta: 31/05/2022].

Figura 24: <https://www.kelterphotography.com/instantdecay> [consulta: 31/05/2022].

Figura 25: <https://www.kelterphotography.com/liquidaddresses> [consulta: 31/05/2022].

Figura 26: <https://www.kelterphotography.com/liquidaddresses> [consulta: 31/05/2022].

Figura 27: <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2014/05/zhang-daqian-pintura.html> [consulta: 31/05/2022].

Figura 28: <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2014/05/zhang-daqian-pintura.html> [consulta: 31/05/2022].



XIII. Anexo I: “El paisaje como  
manifestación de una imagen  
manipulada. El libro de artista”



Fig. 58.



Fig. 59.



Fig. 60.

Fig. 58: Polaroid manipulada con tinta china.  
Fig. 59: Polaroid manipulada con acuarela.  
Fig. 60: Polaroid manipulada.





Fig. 61.



Fig. 62.



Fig. 63.

Fig. 61: Polaroid manipulada.  
Fig. 62: Polaroid manipulada.  
Fig. 63: Polaroid manipulada con lejía.



Fig. 64.



Fig. 65.



Fig. 66.

Fig. 64: Polaroid manipulada con acuarela.

Fig. 65: Polaroid manipulada con *Polaroid Decoy*.

Fig. 66: Polaroid manipulada con tinta china y acuarela.



Fig. 67.



Fig. 68.



Fig. 69.

Fig. 67: Polaroid manipulada con pegamento.  
Fig. 68: Polaroid manipulada con acuarela.  
Fig. 69: Polaroid manipulada con *Polaroid Decoy*.



Fig. 70.



Fig. 71.



Fig. 72.

Fig. 70: Polaroid manipulada con acuarela.  
Fig. 71: Polaroid manipulada.  
Fig. 72: Polaroid manipulada con tarlatana.



Fig. 73.



Fig. 74.



Fig. 75.

Fig. 73: Polaroid manipulada con *Polaroid Decoy*.  
Fig. 74: Polaroid manipulada con tarlatana y tinta china.  
Fig. 75: Polaroid manipulada con papel de arroz.

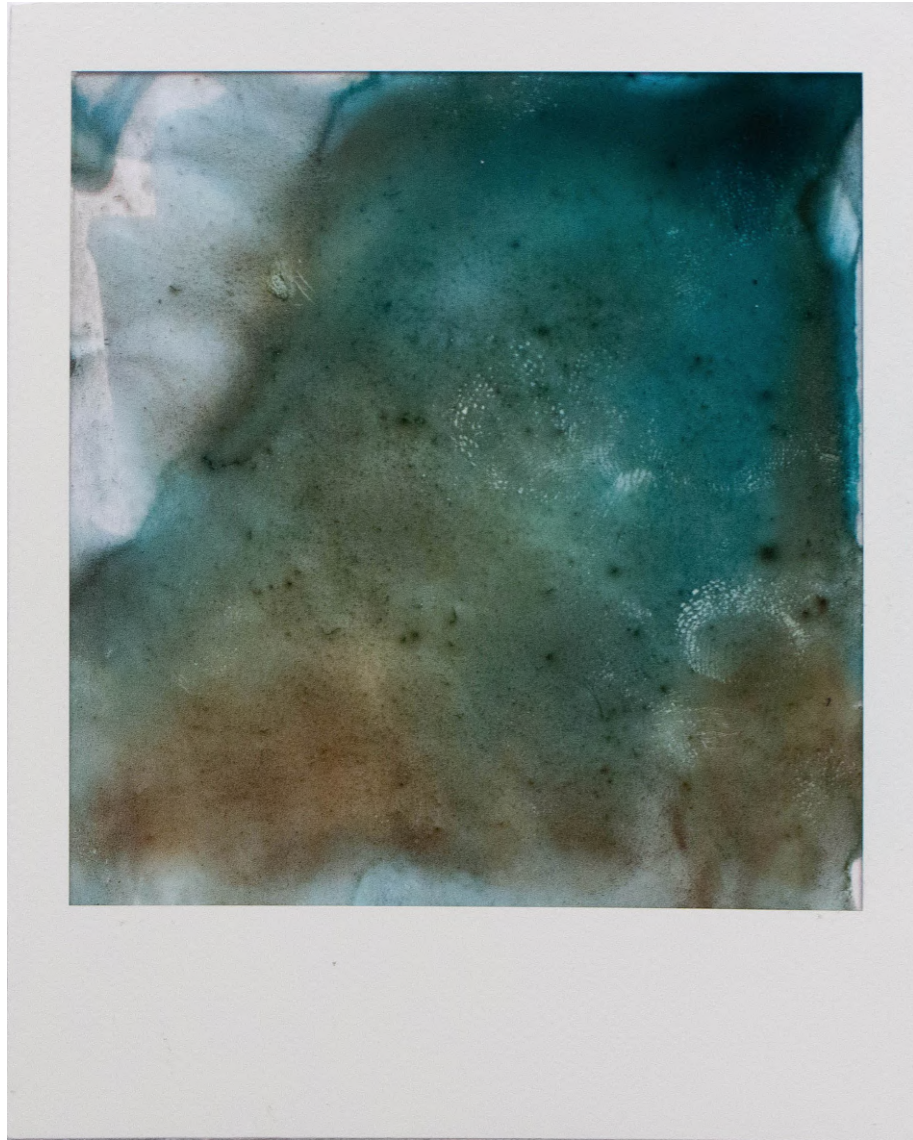


Fig. 76.



Fig. 77.



Fig. 78.

Fig. 76: Polaroid manipulada con acuarela.  
Fig. 77: Polaroid manipulada con tinta china.  
Fig. 78: Polaroid manipulada con lejía.



Fig. 79.



Fig. 80.



Fig. 81.

Fig. 79: Polaroid manipulada con tinta china.  
Fig. 80: Polaroid manipulada con *Polaroid Decay*.  
Fig. 81: Polaroid manipulada.



Fig. 82.



Fig. 83.



Fig. 84.

- Fig. 82: Polaroid manipulada.  
Fig. 83: Polaroid manipulada con dos imágenes.  
Fig. 84: Polaroid manipulada con tarlatana y acrílico.





Fig. 85.



Fig. 86.



Fig. 87.

Fig. 85: Polaroid manipulada con tarlatana.

Fig. 86: Polaroid manipulada.

Fig. 87: Polaroid manipulada con papel de arroz.



Fig. 88.



Fig. 89.

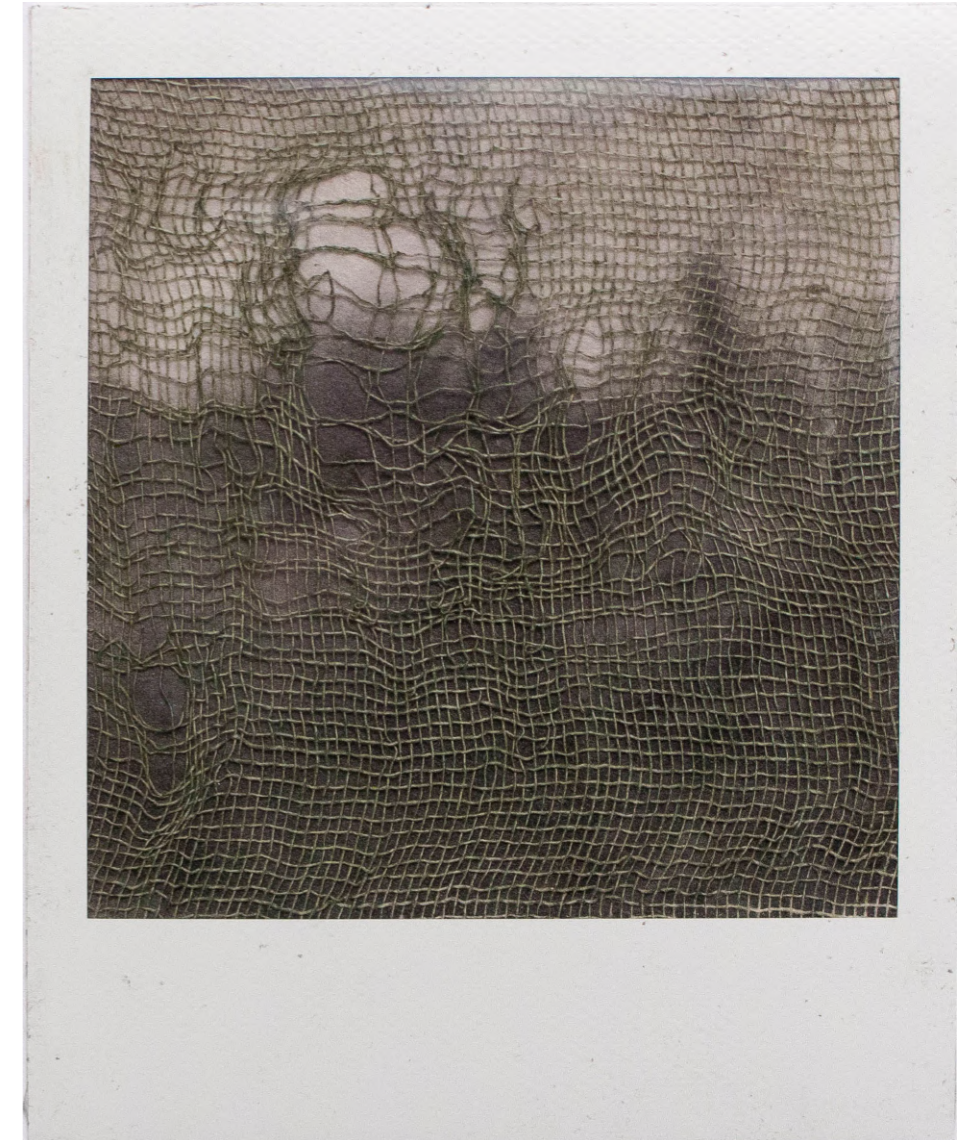


Fig. 90.

Fig. 88: Polaroid manipulada con tinta china.

Fig. 89: Polaroid manipulada.

Fig. 90: Polaroid manipulada con tarlatana, acuarela y papel de arroz.

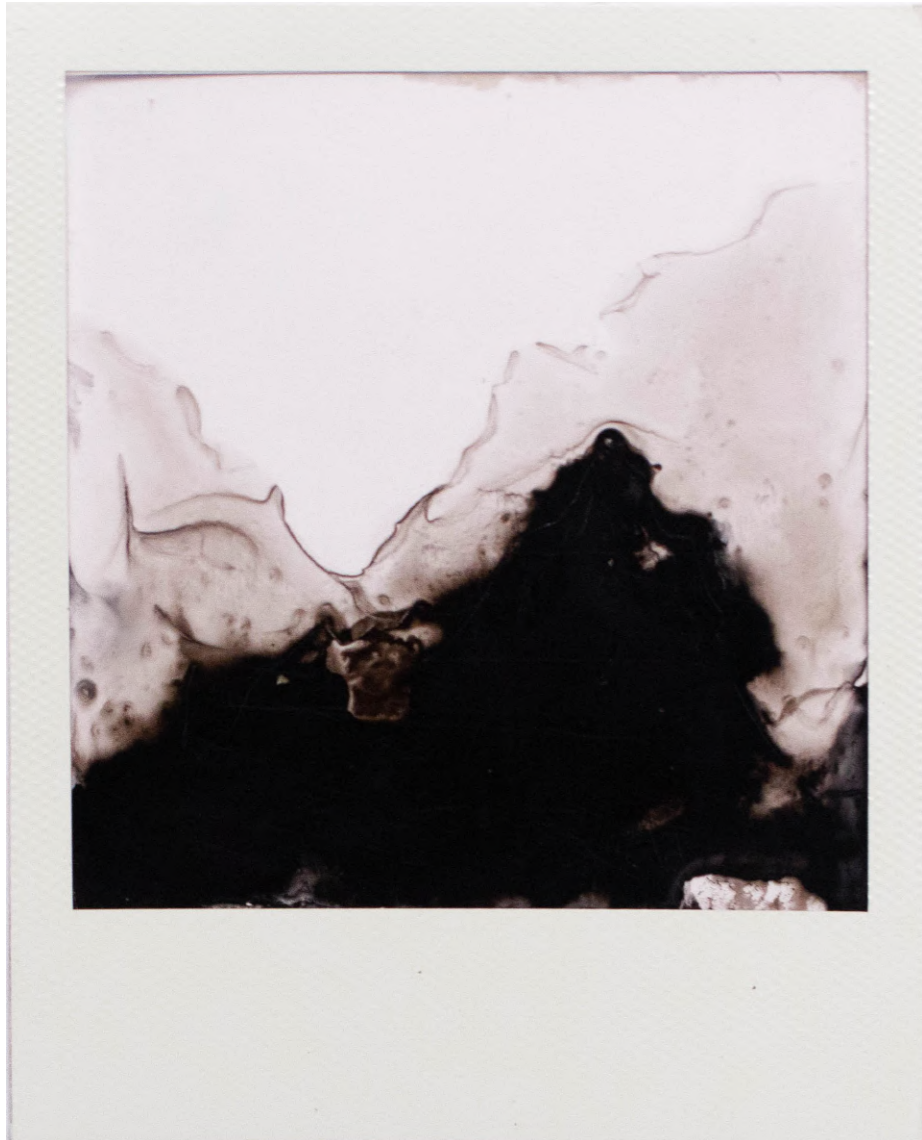


Fig. 91.



Fig. 92.



Fig. 93.

Fig. 91: Polaroid manipulada con tinta china.  
Fig. 92: Polaroid manipulada.  
Fig. 93: Polaroid manipulada con dos imágenes.



Fig. 94.



Fig. 95.



Fig. 96.

Fig. 94: Polaroid manipulada.

Fig. 95: Polaroid manipulada con acrílico y papel de arroz.

Fig. 96: Polaroid manipulada con cola.

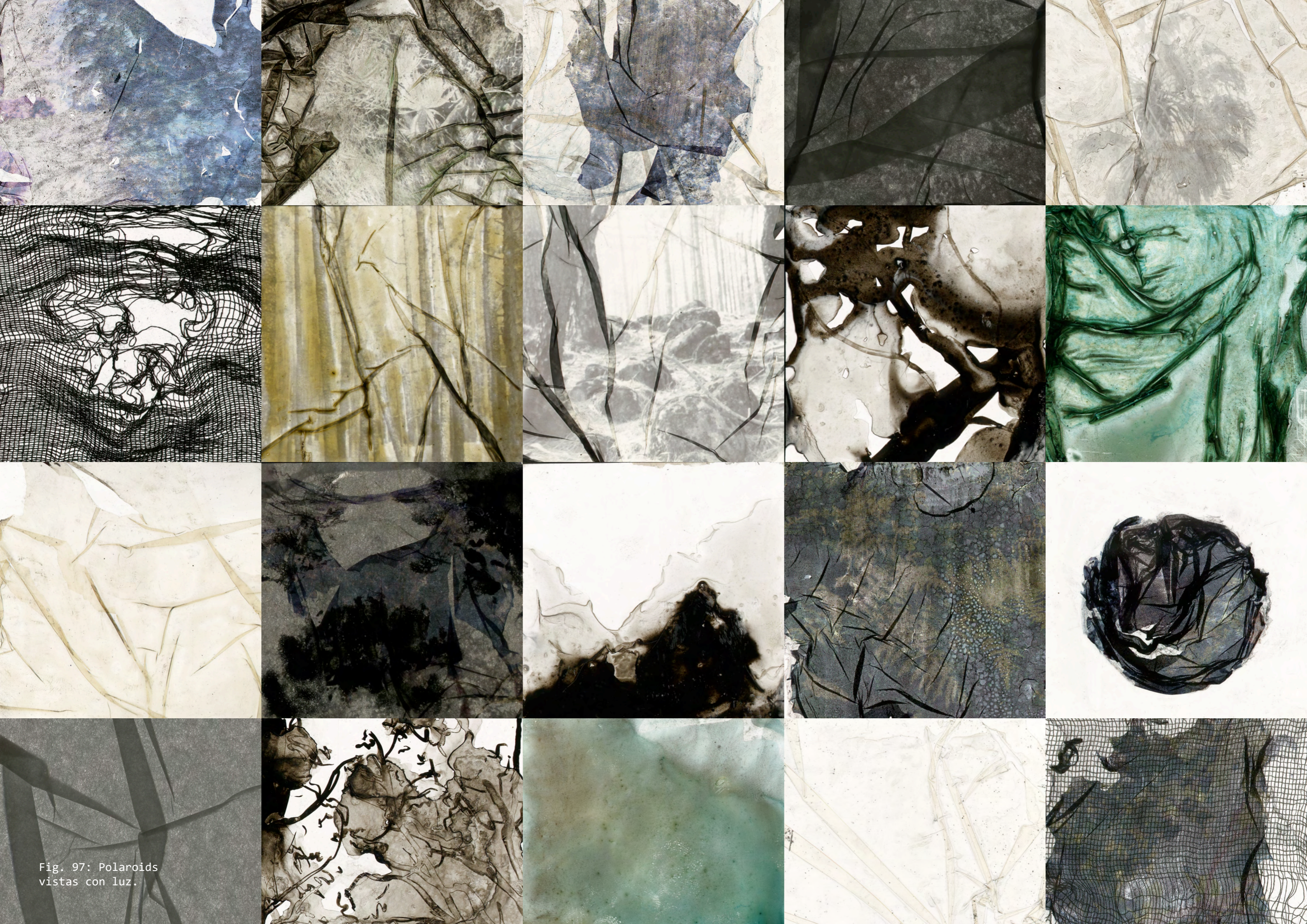


Fig. 97: Polaroids vistas con luz.



Fig. 98.



Fig. 99.

Fig. 98: Polaroid manipulada con dos imágenes sobre luz.  
Fig. 99: Polaroid manipulada con dos imágenes.

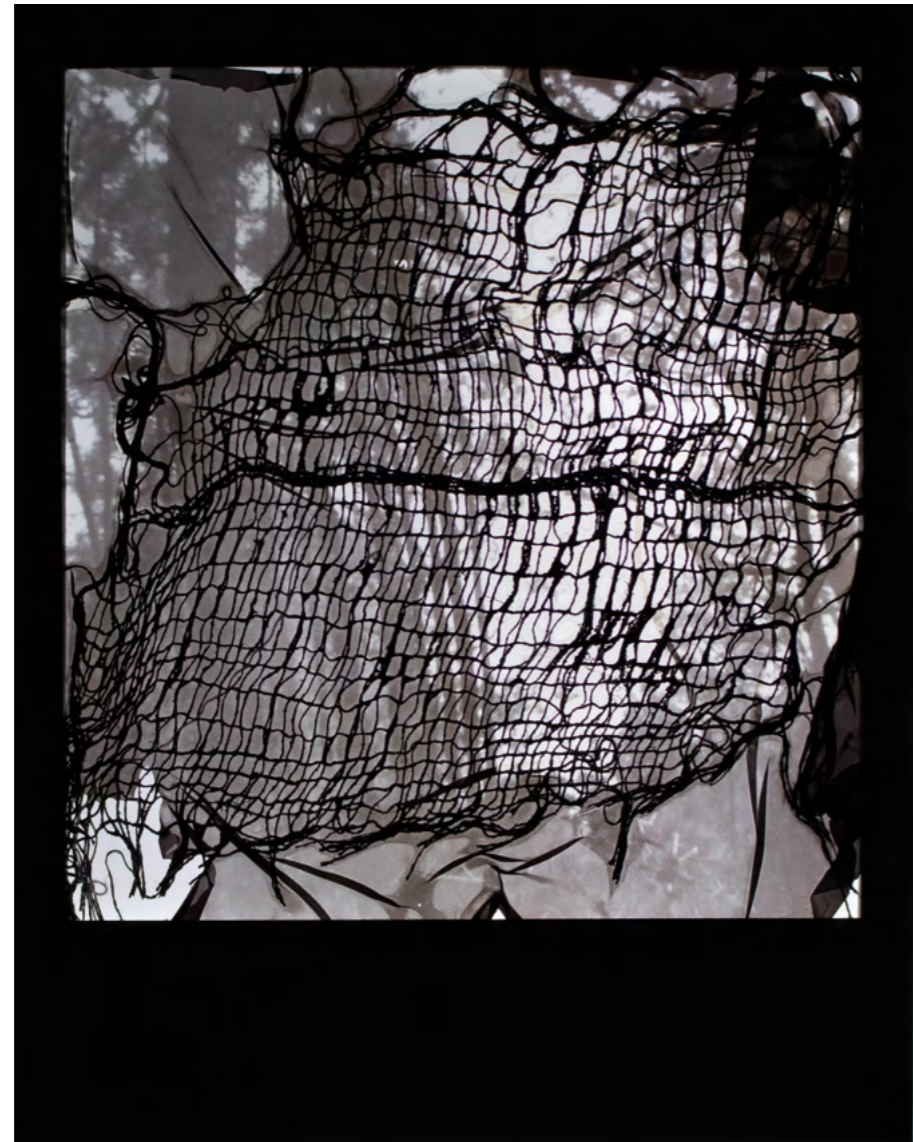


Fig. 100.



Fig. 101.

Fig. 100: Polaroid manipulada con tarlatana y tinta china sobre luz.  
Fig. 101: Polaroid manipulada con tarlatana y tinta china.

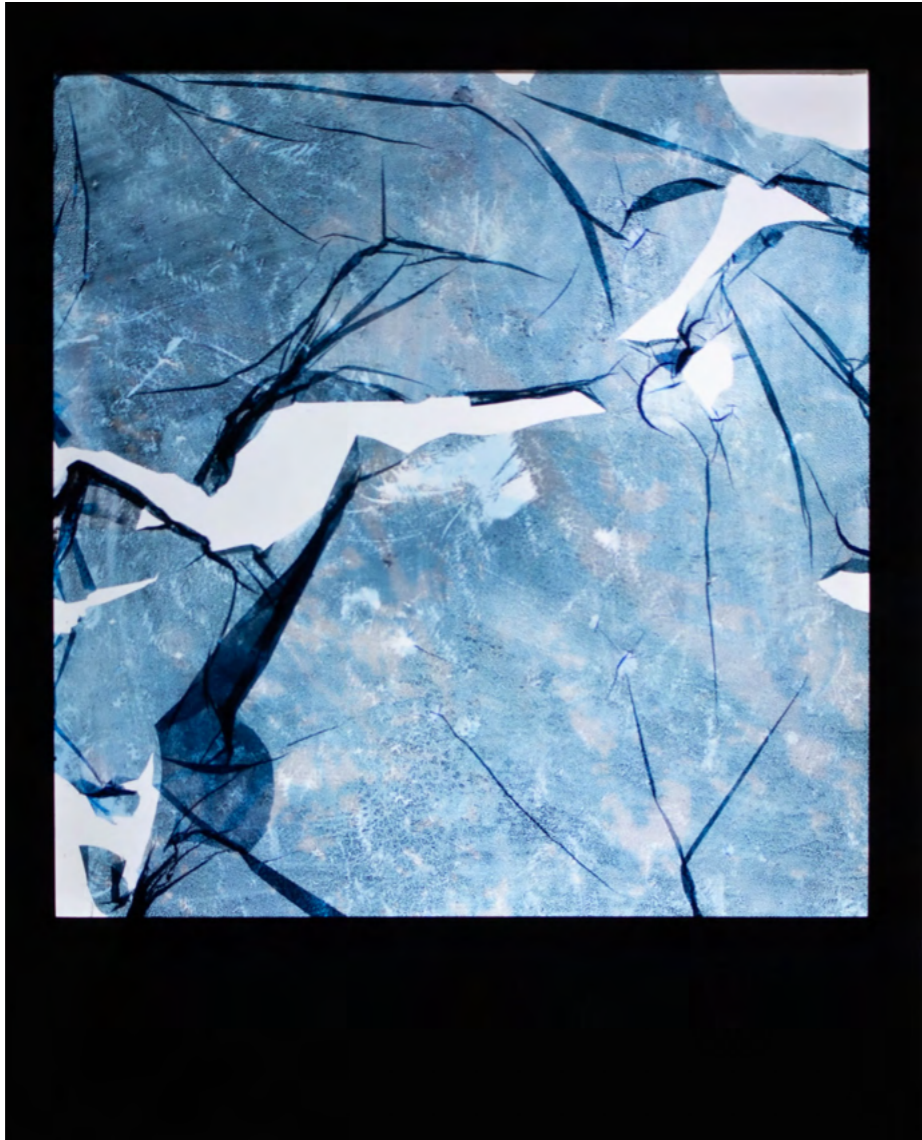


Fig. 102.



Fig. 103.

Fig. 102: Polaroid manipulada con lejía sobre luz.  
Fig. 103: Polaroid manipulada con lejía.





Fig. 104.



Fig. 105.

Fig. 104: Polaroid manipulada con papel de arroz sobre luz.  
Fig. 105: Polaroid manipulada con papel de arroz.



Fig. 106: Detalle  
Polaroids.



Fig. 107: Detalle Caja de artista.



Fig. 108: Detalle gaveta.



Fig. 109: Caja de artista con Polaroids.



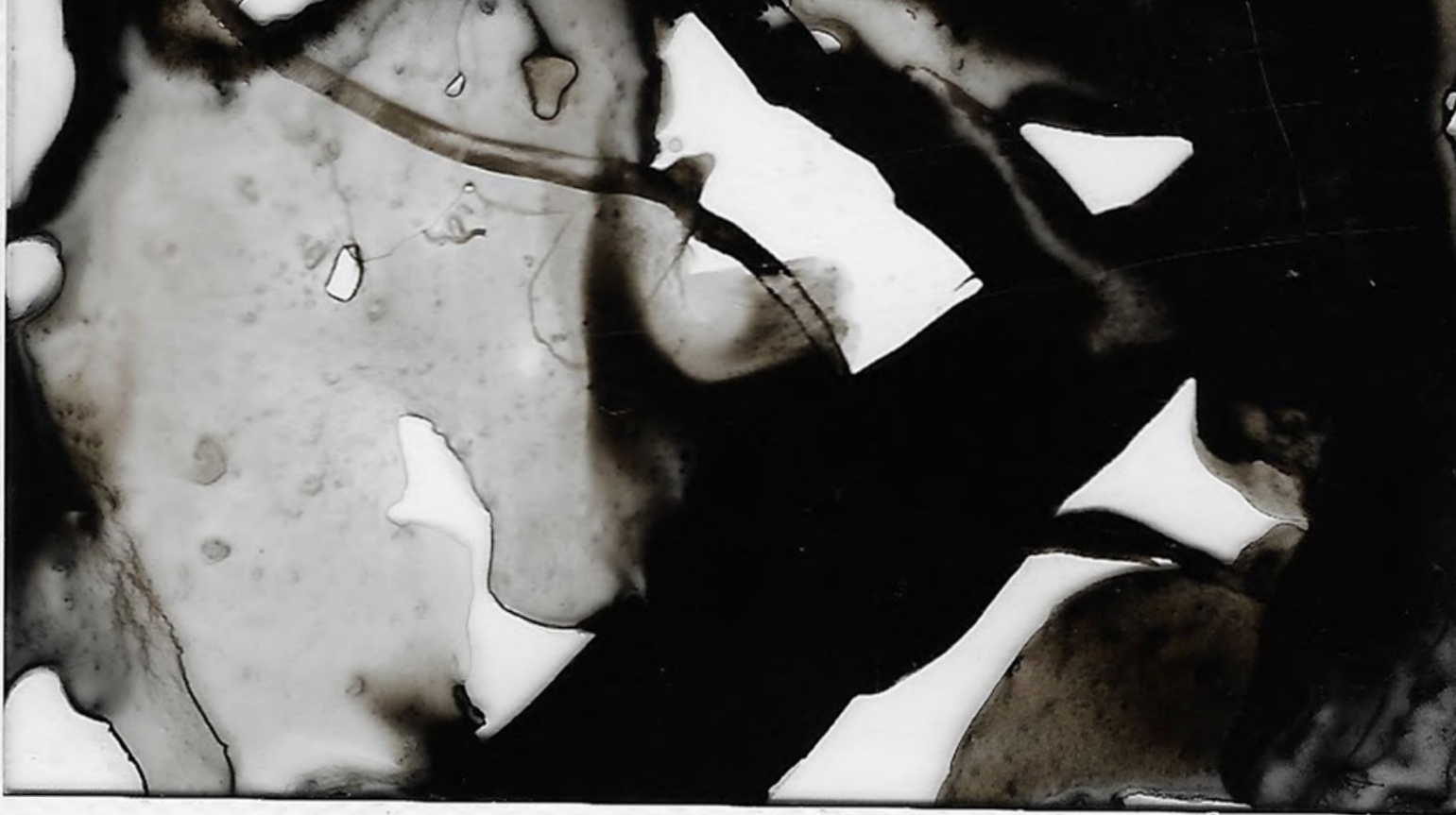
Fig. 110: Caja de artista cerrada.



Fig. 111: Caja de artista abierta.



Fig. 112: Caja de artista abierta con Polaroids.



XIV. Anexo II: Archivo de documentación de imágenes de interés descartadas en el proceso creativo



Fig. 113: Polaroid manipulada.



Fig. 114: Polaroid manipulada con tinta china y pintada con acrílico.



Fig. 115: Polaroid manipulada con tinta china y pintada con acrílico.



Fig. 116: Polaroid manipulada con tinta china.



Fig. 117: Polaroid manipulada con tarlatana.



Fig. 118: Polaroid manipulada con tinta china y papel de arroz.





Fig. 119: Polaroid manipulada con lejía.



Fig. 120: Polaroid manipulada con lejía.



Fig. 121: Polaroid manipulada con enmascarador de acuarela.



Fig. 122: Polaroid manipulada con tinta china y enmascarador de acuarela.



Fig. 123: Polaroid manipulada con calor.



Fig. 124: Polaroid manipulada con calor.



Fig. 125: Detalle  
Polaroid manipulada  
con calor.

