

**PROCESOS
FOTOGRAFÍCOS
ARTESANALES
Y LIBRO DE
ARTISTA.**

JOSÉ ANTONIO GALLARDO ESCOBAR.

1. TÍTULO.

Procesos fotográficos artesanales y libro de artista.

2. INTRODUCCIÓN.

La producción de nuevo conocimiento en el ámbito de la creación artística, tiene como finalidad analizar, comprender y divulgar las obras de arte, enriqueciendo y/o completando el saber que es producido a través de las mismas, así como los derivados de los procesos de creación por parte de sus autores.

Nosotros somos espectadores, observadores de una realidad que nos es más o menos ajena, nuestro particular punto de partida parcial, fragmentado, limitado por nuestra subjetividad, nos induce a una visión sesgada de una verdad que se presenta mutilada, carente de múltiples facetas que por diversas circunstancias permanecen ocultas y que nos impiden una percepción holística¹ de la realidad.

2.1. SOBRE LA FUNDAMENTACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN.

Debido al carácter de este trabajo, he optado por una metodología creativa de investigación como método específico para el campo de la creación y educación artística, sin perjuicio de que pueda ser exportado a cualquier otro ámbito.

Pensando si abordar primero una lectura y análisis de todo lo escrito sobre investigación artística o sumergirme de lleno en los procesos que tantas veces he realizado sin ser planteados como medio de investigación con fines académicos, decidí empezar por esto último. La reflexión acerca de estos procesos ha llegado a configurar una muy particular forma de etnografía.

El análisis de las metodologías de investigación creativas podría ser un tema muy interesante de estudio, pero que para este trabajo fin de master es un proyecto demasiado ambicioso. Así pues tomé este T.F.M. como el preámbulo de lo que pudiera ser una futura tesis, en la que habrá que recoger lo publicado sobre el tema en cuanto a concepto y metodología.

Vi que la primera cuestión que se había venido debatiendo era si la investigación artística creativa es o no es. Por lo tanto entendí que como punto de partida comprobaríamos que un estudio desde diferentes aspectos o problematizaciones de-

¹ La visión holística de la realidad defiende que un todo es más que la suma de las partes que lo componen, esta concepción de la realidad es tratada desde la *Metafísica* de Aristóteles.

mandaba primero confirmar esa cuestión, desde la estructura más simple que le podemos dar a una investigación en tres pasos, que sería: tenemos un asunto que resolver o comprobar, nos ponemos a ello, y finalmente comprobamos que si ha sido posible o no.

Por tanto comienzo realizando un proceso creativo para comprobar si puede responder a la estructura básica de cualquier investigación, y a partir ahí estudiaré el estado de esta cuestión para futuras indagaciones.

El objeto de este trabajo es por tanto analizar, a través de una investigación creativa, las posibilidades de implementar las técnicas fotográficas artesanales en la creación del libro de artista. Para ello he realizado por una parte, un análisis de los procesos creativos en la producción de una obra de arte y por otra, he explorado las características y posibilidades de los procedimientos utilizados para llevarla a cabo.

2.2. LA CREACIÓN.

La percepción de la realidad se encuentra en la mente del que observa, condicionada por el paradigma en el que se sitúe para observarla. La subjetividad y la diversidad de matices a tratar en una investigación de los aspectos creativos en la gestación de una obra, me incita a inclinarme por un modelo de investigación de corte cualitativo desde una perspectiva autoetnográfica, en este apartado de la investigación; este planteamiento se adapta de forma flexible a algunas de mis premisas de partida: dar cuenta de experiencia desde un enfoque narrativo y dejar al lector espacios de libertad con el fin de evocar posibles interpretaciones que pudieran desvelar facetas no visibles en otro tipo de investigación, dando la *posibilidad al lector de completar el relato*².

2.3. LOS PROCEDIMIENTOS.

Las herramientas de las que me sirvo para plasmar una serie de reflexiones, conceptos e ideas son: el Libro de Artista y la Fotografía, que se ajustan al carácter narrativo de la investigación de los aspectos creativos, sin embargo para dar cuenta de los procesos, he optado por un modelo de redacción expositivo, con el fin de ilustrar al lector a modo de unidad didáctica que le pudiera servir para encontrar las relaciones y los fundamentos del libro de artista y las técnicas fotográficas artesanales.

² Hernández (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, p. 97

3. JUSTIFICACIÓN.

Las estaciones de transporte público son lugares llenos de vida, podría afirmarse que configuran un ecosistema singular y aislado de la ciudad a la que sirve, pero también son lugares carentes de vínculos emocionales entre sus usuarios.

Sobre la indiferencia urbana, Engels escribe:

Esos cientos de miles de personas, de todos los estados y de todas las clases, que se apuñan y se empujan, ¿no son hombres que poseen las mismas cualidades y capacidades y el mismo interés en la búsqueda de la verdad? Sin embargo, esas gentes se cruzan corriendo como si no tuvieran nada en común, nada que hacer juntos, y no obstante, el único pacto entre ellos es un acuerdo tácito según el cual cada uno va por la acera por su derecha, con el objeto de que las dos corrientes de la multitud que se cruzan no se obstaculicen mutuamente. Esta indiferencia brutal, este aislamiento insensible de cada individuo en el seno de sus intereses particulares, son tanto más repugnantes e hirientes cuanto mayor es el número de individuos confinados en un espacio tan reducido. Aunque sepamos que ese aislamiento, ese torpe egoísmo constituye en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad, en ningún sitio se manifiestan con una desvergüenza, con una seguridad tan totales como aquí, en la confusión de la gran ciudad. De donde resulta que la guerra social, la guerra de todos contra todos se ha declarado abiertamente³.

Así mismo, Georg Simmel sostiene que una de las principales formas de socialización en las grandes ciudades es *la disociación del Otro*, es decir, el desarrollo de estrategias para relacionarse con el otro de manera distante, aunque se esté inmerso en la multitud.

El modo de vida contemporáneo nos obliga a movernos, a desplazarnos por motivos de trabajo, estudio, ocio... esta circunstancia nos fuerza a asumir una pérdida: de tiempo, de vida... que el individuo usa para pensar, leer, anhelar, meditar, planear, fantasear, imaginar, idealizar, aguardar, reflexionar, soñar... pero sistemáticamente en un ejercicio privado carente de empatía con el entorno que nos rodea.

³ En Choay, F. (1976). *El urbanismo: utopías y realidades*. Barcelona: Lumen.

4. OBJETIVOS.

4.1. GENERALES.

- Mostrar el individualismo de la sociedad contemporánea.
- Reflexionar sobre la vitalidad y por otro lado, la ausencia de la misma en las estaciones de transporte público, sitios llenos de vida pero también fríos lugares de paso, ocupados por un gran vacío emocional.
- Mostrar la multiculturalidad de los lugares comunes en las ciudades cosmopolitas.
- Dejar al lector espacios de libertad con el fin de evocar posibles interpretaciones que pudieran desvelar facetas no visibles desde mi perspectiva.

4.2. CONCEPTUALES.

- Expresar la soledad y aislamiento de los individuos pese a estar continuamente rodeados de gente.
- Relacionar los conceptos de el tiempo de espera y la pérdida.
- Mostrar la frialdad, la sensación de abandono y apatía en la comunicación entre las personas.
- Expresar el concepto de camino como tránsito vital de un estadio a otro.
- Mostrar el dinamismo de las estaciones de transporte.
- Reflexionar casi como un voyeur, sobre la falta de intimidad en los lugares públicos.

4.3. METODOLÓGICOS.

- Usar diferentes técnicas gráficas que doten al proyecto de una interdisciplinariedad acorde con la interculturalidad propia de las estaciones de transporte público.
- Usar lenguajes combinados propios de las diferentes técnicas utilizadas para mostrar los conceptos perseguidos.
- Hacer un análisis de los procesos creativos desde un punto de vista narrativo.
- Estructurar el análisis de los procedimientos con el fin de transmitir de forma didáctica los procesos utilizados.

5. ANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREATIVOS.

Instrucciones prácticas para no empañar miradas congeladas.

MÁLAGA MARÍA ZAMBRANO.

A las seis de la tarde ya llevo mucho día sobre mis espaldas y mi cuerpo se niega acelerar el paso cuando aparece el 3 al fondo de La Alameda. Mi cerebro sabe que hay que correr un poquito unos pasos acelerados y será suficiente para llegar a tiempo, pero mis piernas se niegan. Todo el día trajinando, *ta-reas pendientes*, que nunca concluyen y miles de trámites administrativos que parecen no acabar jamás. Y siempre mañana... será mañana cuando termine con este dichoso papeleo, pero hoy mis piernas dicen que quieren un descanso.

De nuevo en la cola del bus, esperando con otras cuatro o cinco personas que tienen esa cara de volver a casa a descansar después de una jornada en el centro. La señora rubia que ha ido a El Corte Inglés a comprarle a su hija el uniforme del colegio, el muchacho que estudia bellas artes y regresa con su enorme carpetón y su estrafalario vestuario, el currito que todavía lleva manchas de pintura en su pelo, las dos adolescentes que no paran de contarse a gritos y a risas que no les gusta el nuevo novio de su madre.

Y todos esperando, cada uno con su carga y sus pensamientos, en una cola desordenada e iluminada por los luminosos de información de la marquesina: próxima llegada 17 minutos.

El tiempo siempre pasa, pero no de la misma forma para el que espera que para quien ya ha llegado a su destino, y el aburrimiento me vuelve a encaminar, como muchas otras veces, hacia la puerta de la librería. Los estantes se suceden llenos de libros, y esta vez caigo atrapado en la sección de viajes. Guías coloristas, grandes, pequeñas, complejas, manejables... todas van pasando por mis manos y se empañan en abrirse por las páginas finales. Se despliegan ante mí mapas y planos, telas de araña tejidas en torno a las capitales eu-

PAGO: MET
1,55EUR



ROPUERTO T. GENERAL
146 843470





Please validate your ticket

DB
2645
0810Fr 330

ropeas, formas esquemáticas, genialidades del diseño a la manera de ese primer dibujo elaborado por Harry Beck para el metro londinense. Todos son iguales, pero todos diferentes, lo mismo que lo serán los trenes y las personas que encontraré en ese viaje gestado en ese mismo instante: Málaga, Bruselas, Madrid, París, Praga; el tiempo que pasa, la vida que se deja atrás, los pasajeros que me encontraré en ese *camino*.

En ese afán de coleccionismo que de pequeño me impulsaba a guardar todo aquello que imaginaba crucial para mi vida en el "cajón de sastre" escondido debajo de la cama comienzo mi viaje guardando el ticket del tren de cercanías que me lleva al aeropuerto de Málaga. Tarifa general 1.55 €. Málaga María Zambrano - Aeropuerto. Muy pocas palabras para un viaje que dice mucho más. Como en el cuento de Cortázar en el que las muchachas siempre parecen felices a los ojos del ayudante de vuelo de la línea París - Teherán por ir a Oriente y las Islas Griegas también en este tren hay jóvenes nórdicas, muy rubias y tan alegres como bronceadas que vuelven a casa, turistas de cierta edad que viven su jubilación en la Costa del Sol y cuyo desconocimiento del idioma les hace sonreír eternamente, gentes alegres y despreocupadas con maletas Samsonite, o algún que otro hombre de empresa muy trajeado y ocupado en mirar su iPad.

Todo me haría pensar que soy también una de esas despreocupadas personas que van a la búsqueda de su felicidad y parecen haberla encontrado si mi tren no hiciera una parada en el polígono industrial, donde se incorporan a mi viaje tres muchachas con uniforme de una empresa de limpieza. En su rostro no hay esa sonrisa amable, ni la alegría vivaz de los muchachos que van a la discoteca a Torremolinos sino la pesadez de un infinito día de trabajo, la duda sobre el mañana, ese gesto que atenaza a muchas personas haciéndolas *especialmente vulnerables* no son altas, ni rubias, ni nórdicas; tienen rasgos aindiados y cara de no haber olvidado el idioma del altiplano. Tampoco son rubias las otras mujeres que veo en el exterior. Con vestimentas diminutas se pasean las senegalesas y colombianas que viven de cobrar su tiempo y sus paseos en el polígono.

BRUSELAS GARE CENTRALE.

Todos los aeropuertos son iguales, los mismos pasillos, las mismas pantallas, las escaleras mecánicas, las cafeterías en las que el croissant tiene siempre idéntico sabor, el personal de servicio con semejantes uniformes y los mismos olores. Gentes que pasan y buscan ansiosas las señales que indican la salida con idénticos signos.

Pero el cielo es diferente. La lluvia nunca se fatiga y cae sobre todos por igual, cae sobre la llanura y acentúa el verdor que contrasta con el dorado mediterráneo que todavía llevo en mis pupilas. Me hace sentir que he traspasado una de esas rayas que solo están en los mapas porque ninguna de las personas de las que me encuentro a mi paso parece pensar en esas fronteras.

La Estación Central de Bruselas me anuncia con su perpetuo ir y venir de gentes lo que me voy a seguir encontrando en el metro cuando de nuevo el hechizo que provoca el plano de líneas entrelazadas me vuelva a atrapar. Me va a llevar a ese otro mundo subterráneo en el que no hay fronteras y París pisa a Bruselas, Senegal habla en francés, Marruecos empuja a Polonia y España tiene acento inglés. De repente la *diversidad* se abre ante mí, todos los continentes están en el mismo andén, demasiado juntos y totalmente aislados y alejados. La paradoja de la *incomunicación* entre miles de personas que hacen lo mismo a la misma hora: aunque todavía pensando en idiomas diferentes vuelven a la vez del trabajo, piensan en sus diminutos hogares en un bloque gigante del extrarradio, cuidan de sus niños sorteando con dificultad los obstáculos que impiden el paso al carrito del bebé, cargan con la bolsa de la compra, dan la mano a quien los acompaña.

Pero su *mirada es fría* perdida en el horizonte, como si tuvieran miedo de que su compañero de viaje descubriera sus temores en su rostro. Una pantalla invisible separa el pensamiento de todos los que esperan en el andén y se busca la distancia, la lejanía, el asiento libre tres metros más allá. No importa porque unos segundos más tarde el tren llega y todos nos hacemos uno dentro del vagón. Nos convertimos apretados en una sola alma envuelta por los hierros del tren, con los mismos sentimientos y la misma vida, siempre igual y siempre diferente.

Nadie ve el objetivo fotográfico, la cámara se hace invisible y ya es parte del cuerpo del fotógrafo que queda igual de solo cuando el tren parte y ni un solo pasajero lo acompaña que minutos más tarde cuando poco a poco se va agolpando el gentío en torno a la puerta del vagón. La invisibilidad permite que todos esos momentos sean capturados porque nadie mira a nadie, y nadie ve que es observado. En ese momento yo soy el fotógrafo, el "voyeur", el que ve las caras de los demás; y en ese momento la decisión que iba gestándose toma forma: esos *fríos lugares de paso* serán mi proyecto iniciado ya en la salida y que va a continuar en el siguiente viaje.

**MADRID PACÍFICO.**

La llegada a la estación del Ave en Madrid siempre genera optimismo, la rapidez y comodidad del viaje hacen que la mente esté despejada y los ojos muy abiertos. La gran estructura metálica de las antiguas estaciones de finales del XIX y el jardín tropical del interior dan una sensación de irrealidad que cambia de inmediato al tomar la boca de la estación del metro.

La belleza antigua de esa estación que ha sabido integrar el siglo XIX con la modernidad de los trenes más avanzados me hace pensar también en los primeros fotógrafos, en lentitud de las técnicas de otras épocas y en el misterio de la imagen latente que será desvelada. Estas técnicas: cianotipia, kallitipia, goma bicromatada, proceso al carbón... encajarán perfectamente con mis imágenes; y la calidez de las mismas mostrará con más claridad el frío que todos estos pasadizos y *lugares de paso* dejan impregnado en mi retina.

Es el momento de recordar, de volver al olor a químico y a las manos sucias, al tiempo de espera y al rescate de esa fotografía que ya no corresponde a esta época. Esta estancia en Madrid dará la oportunidad de comenzar la investigación haciendo una visita a la Calle Desengaño: en pleno centro de la ciudad y al lado de la Gran Vía volvemos otra vez a pararnos en el tiempo en esa pequeña tienda con dependientes de grandes batas grises donde todo sale de pequeños cajones. Ahí haré acopio de ácidos, citratos, nitratos, ferricianuros, alumbres... y como un alquimista de otra época a la vuelta comenzarán mis horas de encierro en el laboratorio y de experimentación, de ensayos y descubrimientos, de sorpresa ante lo que surge y de decepción en los errores.

Y de nuevo se produce la seducción de ese pequeño papel (plano esquemático de la red) y de la "circular", esa línea gris que es capaz de recoger infinidad de personas que diariamente pasean por las entrañas de la ciudad sin conocerse.

Pacífico. Los sonidos conocidos y las caras semejantes a los que he visto en otras estaciones, como el río de Heráclito, siempre igual pero siempre diferente. Más ruido que en Bruselas, conversaciones en tono más elevado pero caras muy semejantes. Todo cabe en una estación de metro en Madrid: turistas, gente con maletas, estudiantes, aquellos que desde las afueras acuden al centro, muchos acentos caribeños y sudamericanos, mujeres con la cabeza cubierta, hombres con tez oscura y ojos rasgados.

La misma desconfianza del que está al lado, el aislamiento que hace zambullirse a los adolescentes en su teléfono móvil y a algún que otro joven en el último best-seller. La sorpresa también del que descubre que es observado y evita la cámara como en esas civilizaciones para las que la imagen roba el alma. Tan diferente y tan igual como para cautivar a quien lo observa con detención.

Me convierto en parte del escenario y observo cómo en cada momento esta percepción de los lugares comunes, lugares de paso, puede ir variando. La rapidez es común a todas ellas, esa fugacidad que hace a todos los viajeros ser ordenados y colocarse a la derecha en las escaleras mecánicas, los minutos en la cuenta atrás de los indicadores, y que la fotografía capta con su propio lenguaje casi futurista.

PARIS BASTILLE.

La llegada a París siempre es emocionante. Las imágenes de la ciudad, cien veces repetidas en el cine, mil veces vistas en la fotografía, leídas y releídas en las novelas de Victor Hugo, ya están en el cerebro del viajero antes de aterrizar en Beauvais. Aún así la ciudad hechiza y sorprende como solo lo saben hacer las grandes estrellas.

Ya desde la lejanía, la Tour Eiffel reclama la atención, exige su protagonismo y brilla en la noche con su luz parpadeante. Nada debe haber más allá de sus sencillos trazos curvilíneos. Se deja ver y se deja admirar, congrega multitudes en torno a ella, y permite que hurguemos en su interior, que paseemos por sus entrañas, que lleguemos hasta su corazón que es el corazón con el que late la ciudad. Es el corazón de "la ciudad de la Luz" del París de los turistas japoneses aquejados del síndrome de Stendhal, de los paseos por el Sena en "bateau-mouche", de las muchachitas que se llaman Amélie y llevan vestidos encantadores que envidian el resto de europeas. Es el corazón de la Place Vendôme y de los puentes señoriales. Pero abajo, mucho más abajo, hay otro corazón que late a un ritmo más acelerado y que nutre de vitalidad a la otra ciudad, la verdadera. Debajo de los puentes y de las plazas encontramos de nuevo esa red tejida por el metro y el RER, y vemos otra vida.

Las muchachas se siguen llamando Amélie, pero también se llaman Mahasin, y llevan la cabeza cubierta por un velo. Esperan pacientes y en su cara se refleja la *ausencia*: una cultura lejana, la de sus padres a la cual no pertenecen; y otra cercana, que habla francés, pero que se les niega. *Vida y ausencia*, búsqueda de un lugar que aquí en la estación es



propio, ya no es un lugar de paso, sino un lugar hecho con los deseos y aspiraciones de todos los que por allí transitan. La lucha, los deseos, el *cuidado personal*, son más necesarios cuando son muchas las estaciones para llegar a la periferia y muchas la paradas que nos van acercando a la "malaise des banlieus". El viaje a Saint Denis nos aleja del centro de París, pero también del centro de Europa. Nos lleva a las antiguas colonias francesas: Túnez, Argelia, Mauritania, Senegal..., a las dificultades de familias de piel oscura que viven en pisos de cuarenta metros y nos recuerda el malestar que surgió de estos barrios e hizo temblar Europa unos años atrás. El corazón latió con fuerza, gritó con rabia, y sus quejidos llegaron a todos los puntos del continente sin que la orgullosa Tour Eiffel hinchada de vanidad se diera cuenta de ello.

PRAGA HLAVNÍ NĀDRAŽÍ.

Los tranvías circulan entre miles de turistas que llegan diariamente a Praga y se disputan el espacio con los vehículos, en otro tiempo poco frecuentes en esta ciudad, pero que hoy invaden sus aceras.

Turistas, siempre turistas. Nórdicos, rusos, italianos, japoneses, todos se esconden tras sus cámaras y revuelven en sus manos los mapas de la ciudad y los planos del transporte público. De nuevo la maraña de líneas de colores que entrelazan tranvías, autobuses, metros y trenes. De nuevo la telaraña que teje sus redes en torno a nosotros y que nos lleva a conocer cualquier punto de la ciudad por dieciséis coronas.

Mientras muchos ojos ansiosos por no perderse nada salen a la superficie para disputarse la mejor panorámica desde el Puente Carlovo o se extasian ante el carrillón del reloj universal, nuevamente el objetivo de la cámara prefiere otras instantáneas más inadvertidas. Las orillas, los paseos del río congregan a jóvenes parejas que viven ese momento místico pero que más tarde, cuando el sol ya se haya puesto en el horizonte, se acercarán a una boca de metro que los lleve a su hotel algo alejado.

Ese es el momento de la cámara, que ve la fatigada alegría de las mochilas llenas que vuelven al albergue después de mucho ver y mucho andar. Se mezclan en tranquilo bullicio turistas con aquellos que trabajan en el centro, o aprovechan las rebajas para hacer compras en la ciudad. Los que conocen las rutas cotidianas más ágiles, y más dubitativos aquellos que revisan sus guías para asegurarse de cuál es su parada y qué dirección deberán tomar. La gente continúa su marcha, todos siguen su ruta, su camino, su marcha, sin mirar siquiera al ma-



trimonio que no habla su mismo idioma y tampoco reconoce el alfabeto. Ellos dudan, miran, cambian de dirección, pero el resto son gestos de indiferencia, miradas quietas.

Afuera, el calor de un verano lleno de visitantes, las calles bulliciosas, llenas de terrazas, plagadas de tiendas coloristas. Aquí abajo la señora demasiado mayor para acarrear con las bolsas muy pesadas que no han salido de ninguna de esas tiendas donde se pueden comprar marionetas, muñecas rusas, chucherías de turistas...

El andén del metro la hace muy igual a otras estaciones con otro nombre, Pacífico, Batille, Gare Centrale... de otros lugares donde también hay hombres demasiado cansados, mujeres solitarias de mirada ausente, siluetas que parecen encontrarse fuera del mundo. Son imágenes repetidas, en espacios que tienen otro nombre.

Las manos vuelven de nuevo a los papeles, mapas y planos que acaban mezclados en el mismo bolsillo de la mochila, que se unen unos con otros en una sola forma que parece no distinguirse. Líneas, números, paradas, estaciones, conexiones que sirven de envoltorio a estos viajes, que evocan distintas ciudades y caras diferentes. Al igual que en otras épocas los planos y mapas elaborados con cianotipia ilustraban los libros de rutas, también hoy serán el principio y el final de esta experiencia y el color azulado seguirá dándole su forma.



1 Emilio Sdun



2 Graciela Marotta



3 Marotta - Agüero - Rosembaum



4

6. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS.

6.1. LIBRO DE ARTISTA.

*Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras. Un libro es una secuencia de espacios, una secuencia de momentos, cada uno de estos espacios es percibido en un instante diferente.*⁴

Ulises Carrión

6.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.

Debido al carácter multidisciplinar del género, la definición más extendida considera que un libro de artista no es un libro sobre arte, es una obra de arte, esta afirmación nos habla de la cualidad artística del libro de artista para poder diferenciarlo de lo que conocemos como libro común.

Sin embargo hay varios factores que debemos tener en cuenta, por ejemplo el carácter predominantemente visual que el libro de artista tiene sobre el libro común, lo cual no implica que el libro de artista no tenga texto, sin bien es cierto que por lo general la imagen predomina sobre este; puede tratarse de prácticas artísticas que transitan entre disciplinas como la pintura, el grabado, la escultura, cerámica, la fotografía, el collage... como ejemplares únicos, o como ediciones seriadadas, limitadas o abiertas, en ocasiones incluso, el objeto artístico nace de la intervención de un libro común, ya editado.⁵

Por tanto el campo de posibilidades es casi ilimitado, un medio de expresión con rasgos en común con otras disciplinas, de las que se sirve, pero dotándolas de parámetros diferenciados que lo configuran como un género independiente.

El libro de artista es un territorio en el que conviven sicréticamente diferentes tribus de pintores, escritores, grabadores, poetas, escultores, fotógrafos... que configuran un nuevo género intermedia surgido de una simbiosis de lenguajes combinados.

Antonio Damian

4 Carrión, U. (1980). *El nuevo arte de hacer libros*. Amsterdam: Second Thoughts Void Distributors,

5 Los libros alterados, intervenidos o parasitados tienen su antecedente en los "Ready Made" dadaístas por la descontextualización del uso cotidiano del objeto.



5 Escritura del indo Escritura cuneiforme

6.1.2. ANTECEDENTES.

A lo largo de la historia encontramos numerosas representaciones visuales que juegan con la palabra y la imagen, representaciones mágicas en el paleolítico, jeroglíficos egipcios o escrituras orientales, son marcadamente iconográficas.

En la Antigüedad Clásica aparecen juegos visuales en los que los poetas griegos yuxtaponen la palabra y la imagen en exvotos conocidos como *Technopaegnia*⁶ sobre los que inscribían el nombre del donante y el motivo de la donación en versos, que por necesidad adaptaban a la forma de la ofrenda a modo de lo que hoy conocemos como caligramas. Esta técnica fue imitada por los poetas latinos, a los que llaman *Carmina Figurata* (poemas figurados) y aportan con respecto a los anteriores una intención inequívocamente plástica.

Durante la Edad Media los caligramas siguieron usándose, aunque muchos de los ejemplos que se conservan de esta época no son caligramas propiamente dichos porque contienen elementos pictóricos, es común en esta época hallar ejemplos de caligramas en prosa o libros ilustrados con miniaturas. En el Renacimiento, tras descubrir los caligramas clásicos trataron de imitarse, tanto en griego y latín como en lenguas vulgares, de modo que este género poético se revitalizó. En el Barroco y s. XVIII tanto en Italia, Francia e Inglaterra, en los Países Bajos y Alemania se sigue prestando atención al caligrama, tanto en prosa como en verso, incluso en la vertiente más popular⁷.

Sin embargo no es hasta mediados el siglo XIX y principios del siglo XX cuando poetas y escritores producen una ruptura del texto dentro de la página tradicional, signo que podemos considerar como precursor inmediato de los libros de artista⁸.

A principios del siglo XX futuristas, dadaistas y constructivistas, también usan esta ruptura con una finalidad no solo estética, sino también coherente con un discurso; en este contexto, marchantes y editores de principios del XX editaron libros en los que ilustrador y escritor se contrataban por separado o incluso se usaban textos de autores clásicos para producir obras que hoy son consideradas un subgénero del libro de artista, el libro ilustrado⁹. El gusto por plantear un discurso visual com-

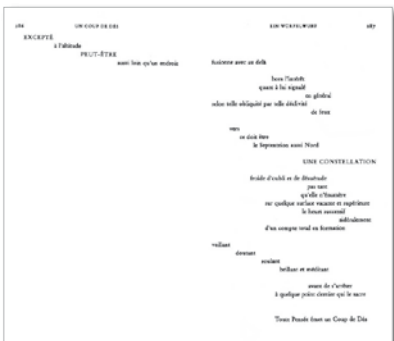


Fig. 9 Simmius de Rodas. s. IV a.C. "Huevo"

6 Simmius, Poema huevo



7 Apollinaire, caligrama



8 Mallarmé, Tirada de dados

6 Poema huevo de Simmius, compuesto sobre este objeto, su lectura debía hacerse girando al mano

7 Poesías anónimas escritas para acontecimientos cotidianos como bodas, felicitaciones.

8 Escritores como Lewis Carroll o poetas como Mallarmé y Apollinaire trabajan en este sentido.

9 Drucker, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. N.Y.: Gramary books.



9 Tommaso Marinetti

poniendo con letras, será retomado por los poetas concretos y visuales de los años 60, que rescatan el interés por el valor plástico, espacial y conceptual de las vanguardias por las palabras y del soporte que las sustenta.

10

6.1.3. GÉNESIS.

Arte es lo que el artista llama arte.

Marcel Duchamp

La aceptación de esta afirmación supone un punto de inflexión en el arte a principios del XX. Esto supone poder considerar como arte, cualquier objeto nacido con vocación de ser artístico.



10 Augusto De Campos, 1957.

El papel que desempeña Marcel Duchamp en el origen de los libros de artista es determinante por sus planteamientos revolucionarios, su ruptura con la concepción tradicional del arte o su vínculo con los movimientos dada y surrealista; será precursor de ideas que posteriormente desembocarán en corrientes como: op-art, el happenig, instalaciones, cajas contenedoras y en especial el arte conceptual y fluxus...; de hecho una de los vertientes actuales de los libros de artista, las cajas contenedoras, tienen su origen en los *Boit en Valise*¹⁰ (caja en maleta) una serie de obras de Marcel Duchamp, entre 1936 1941.

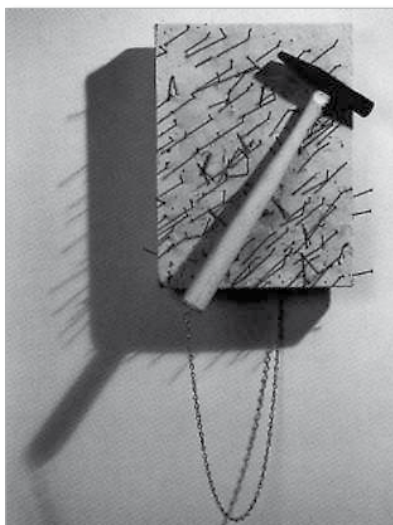
11



11 Marcel Duchamp, Boit en Valise

Entre los considerados puntos de partida de los actuales libros de artista¹¹, destacan dos libros de Edward Ruscha en la segunda mitad del siglo XX: *Twenty-six gasoline stations* de 1963 y *Every building on the sunset strip* de 1966. Esta controvertida afirmación es aceptada por muchos y criticada por otros por arbitraria¹²; es cierto que si tenemos en cuenta el amplio abanico de fuentes diversas de las que se nutre el género, esta afirmación parece un tanto reduccionista, pero esconde

12



12 Yoko Ono

¹⁰ *Boit en Valise* está diseñado como un museo portátil, todo el universo condensado a partir de una caja, resultado de las nuevas formas de concebir los objetos de los surrealistas y muy cercana a otras corrientes consideradas precedentes de los libros de artista, el movimiento fluxus, mientras los Ready-Made dadaístas introducen lo cotidiano en el arte, fluxus disuelve el arte en lo cotidiano. La obra consta de una maleta que contenía 69 reproducciones de grandes obras de Marcel Duchamp, incluyendo numerosas fotografías y réplicas en miniatura de sus más famosos Ready - Made con los que introduce lo cotidiano en el arte.

13

¹¹ Según la historiadora y estudiosa del género, Moeglin-Delcroix A. (1997). *Esthétique du livre d'artiste*. París: Bibliothèque Nationale de France.

¹² Drucker, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. New York: Gramary books.

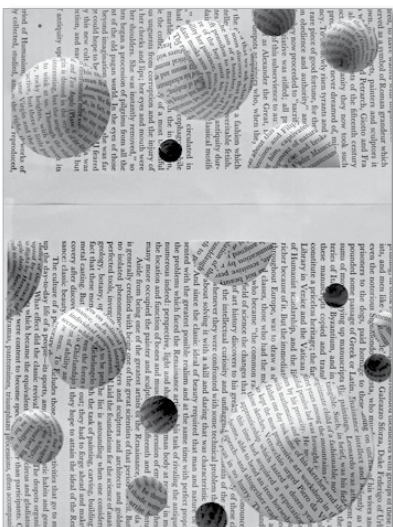
15



13 Edward Ruscha, *Twenty - six gasoline stations*



14 Yazmin Hidalgo



15

algo de verdad, puesto que la diferenciación fundamental de estos libros es su concepción inicial por parte del autor como obra de arte¹³, rasgo este que podemos considerar como una innovación dentro del amplio panorama de las artes, hasta ese momento.

A partir de este momento se empieza tomar conciencia del libro como una entidad artística propia, que constituye un nuevo género independiente.

6.1.4. TIPOLOGÍAS DE LIBRO DE ARTISTA.

El carácter totalmente interdisciplinar del libro de artista, ofrece a los artistas infinitas posibilidades combinatorias de lenguajes, técnicas artísticas, oficios artesanos, textos, etc... permitiendo una gran libertad creativa.

La aproximación a un lado o al otro de este espectro nos acercará a las distintas tipologías del libro de artista, unas veces cercanas a lo textual o literario, y otras totalmente pictóricas, o escultóricas, algunas obras son juegos visuales o táctiles y otras soporte para difusión de ideas y manifiestos.

La secuenciación del paginado con la introducción del factor temporal en la obra y el juego participativo del lector / manipulador serán componentes tomados del libro común, este factor también es compartido en otros géneros surgidos en la misma época como el happening, performance, videoarte, etc; ciertas vertientes del libro de artista añaden a la experiencia visual, un componente sensitivo táctil, olfativo... derivado de los materiales empleados, también toma cualidades propias de los libros comunes, como el fácil manejo y portabilidad y en el caso de ediciones amplias o abiertas, la gran capacidad difusora que ha llevado históricamente al libro a ser la pieza fundamental en la difusión de la cultura¹⁴.

Es difícil intentar clasificar un género tan heterogéneo, debido a la falta de perspectiva histórica y a su carácter multidisciplinar que hace convivir técnicas y lenguajes diversos en un mismo soporte. Investigaciones de estudiosos del género como Joana Drucker, Anne Moeglin-Delcroix o José Emilio Anton intentan arrojar un poco de luz ofreciendo, en ocasiones, un panorama que aboga por la libertad en cuanto a su clasificación o una visión excesivamente compartimentada de la historia por

13 *Twenty - six gasoline stations* es una edición limitada de 1.000 ejemplares desplegados en acordeón concebidos por su autor como una obra de arte.

14 Anton, J. y Sanz Montero, A. (2012). *El libro de los libros de artista*. Bizkaia: LUPI



Miquel Barceló, *Mar de Ginebra*
Miquel Barceló, *catálogo*

parte de otros, quizás condicionada por el paradigma que a dominado la historiografía de la historia del arte durante siglos y que no parece responder a la necesidad que se nos presenta, profundizar sobre la naturaleza del género.

Podemos decir que existen aproximaciones al género libro de artista desde distintas ópticas en función de la lente que usamos para observarla, por tanto con esta propuesta pretende aproximarnos al hecho desde diferentes perspectivas.

6.1.4.1. APROXIMACIONES.

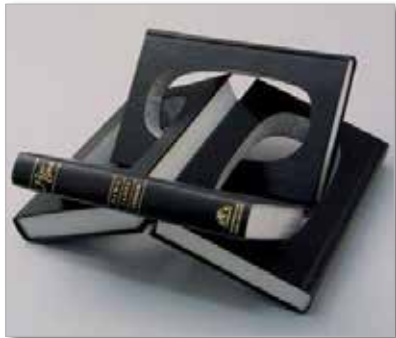
El libro de artista es un obra de arte creada por un artista visual, a diferencia de un libro común que es un producto industrial con un fin comercial, que puede contener obras de arte literarias o ilustraciones de obras de arte, catálogos... pero no está concebido como obra de arte. 16

No se encuentra habitualmente dentro del ámbito editorial comercial, es decir no suelen adquirirse en librerías, más bien participan del mercado del arte como galerías, ferias... aunque podrían estar en ambos circuitos. En los últimos años empiezan a aparecer editoriales independientes especializadas en este tipo de obras, así como ferias específicas donde se reúnen *Ars libris*, *Masquelibros*... surgidas de la necesidad de encontrar un canal de distribución independiente de los circuitos oficiales e institucionales.

El libro de artista suele ser una obra, dentro del campo de las artes plásticas, en la que suele predominar un discurso visual con o sin texto, en la que un único autor la concibe, realiza o controla íntegramente la producción de obra. Un considerado subgénero del libro de artista es el libro ilustrado, primordialmente literario, la aportación plástica de los artistas ilustradores, por muy relevante que sean, (incluso con encartaciones de obra gráfica numerada y firmada) es siempre, una colaboración que apoya y realza al texto del escritor¹⁵. En el libro de artista, el autor no ilustra, diseña, ornamenta, decora... subordinándose a otros creadores; concibe y controla íntegramente su propia obra, su propio libro aunque debemos matizar que existen libros de artista compartidos, dentro de una corriente colaborativa de creación multidisciplinar¹⁶.

15 P.e. los conocidos por como *livre d'artiste* eran, a juicio de la estudiosa del género Joana Drucker, libros ilustrados en los que artista y escritor se contrataban por separado, por lo que son considerados un subgénero del libro de artista.

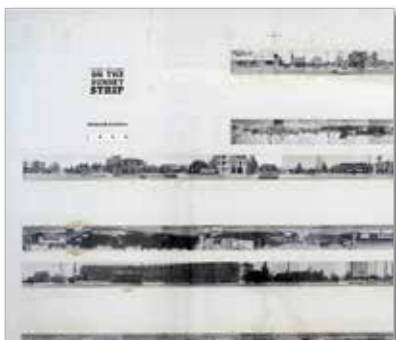
16 Véase el apartado *Revistas ensambladas*, pag 11



18 Libro objeto



19 Chema Madoz, Poema objeto



20 Edward Ruscha, detalle
Every building on the sunset strip

Otra fuente de confusiones se encuentra en la diferenciación entre libro de artista y un libro de artista objeto o como comúnmente se denominan un libro objeto.

18

En la mayoría de los libros de artista, su estructura o su secuenciación recuerdan a un libro común, desarrollando un contenido visual a lo largo de una serie de páginas o secuencia de impresiones visuales, mientras que el libro objeto utiliza el concepto de libro como elemento simbólico y generalmente no tiene la posibilidad de ser hojeado, renunciando al factor temporal y participativo, en favor de establecer un discurso en torno a su imagen escultórica. En ocasiones se confunden los libros objeto con poemas objeto, aunque estos últimos no tienen como referente la idea o imagen del libro, aunque pueda aparecer la palabra o el texto, ya que suelen estar cercanos a la poesía visual.

19

Otra diferenciación, ya mencionada, atiende al número de ejemplares realizados. El libro puede ser un ejemplar único, cuando no se multiplica por ningún sistema, en este caso sería similar, por tanto, a las características de obra original de un cuadro pictórico, pero los libros también pueden ser seriados, realizados manualmente, mediante autocopias del primer modelo o editados por cualquier forma de reproducción mecánica, bien sean técnicas artísticas tradicionales o técnicas de impresión industrial.

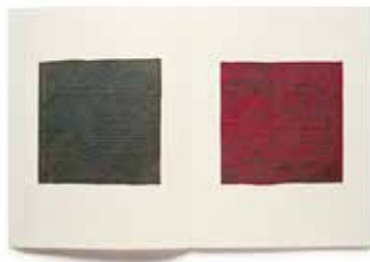
La edición puede ser abierta, si no tiene un número limitado de ejemplares, en un intento de divulgar al máximo la obra, como muchos libros del movimiento fluxus, o por el contrario, también podría ser una edición numerada; en este caso, se acercan un poco a la tradicional obra gráfica, en cada ejemplar está la firma del autor y una numeración que indica exactamente el ejemplar de la edición.

20

6.1.4.2. CLASIFICACIONES.

Como he mencionado anteriormente el carácter interdisciplinar y las fuentes diversas de las que se nutre el libro de artista hacen difícil hacer una clasificación que no sea excluyente. En un esfuerzo por clasificar lo ciertamente difícil de clasificar, algunos autores¹⁷ hacen propuestas para estudiar el libro de artista por su relación con movimientos artísticos, por su ideología, por su formato, por su temática, por su soporte, por sus técnicas... o de otras múltiples maneras, pero algunos participan de varias posibles clasificaciones y otros no habrá manera de clasificarlos.

¹⁷ Anton, J., Sanz, A. (2012). El libro de los libros de artista. Bizkaia: L.U.P.I.



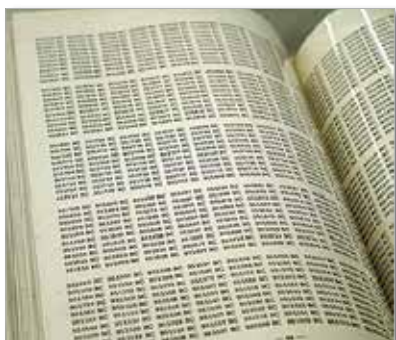
21 Sol Lewitt

MINIMALISTAS.

Pretenden conseguir un máximo nivel de abstracción, absoluta simplicidad y orden aséptico, introducen la serie en el desarrollo temporal de la paginación, desarrollando estructuras elementales a lo largo del libro.

Sol Lewitt, ha realizado más de 60 libros, con todas las posibilidades de utilización de líneas, figuras geométricas y colores.

21



22 Kawara.

CONCEPTUALES.

El arte conceptual es el arte de la idea, el arte reflexiona sobre su propia naturaleza, el concepto desplaza al objeto y éste se reduce a lo esencial, enunciados, propuestas, proyectos... se concretan en textos, listados, fotografías...

22

CONTENEDORES TRANSPORTABLES.



23 Kristina Grundberg Contenedor Transportable

Algunos son facsímiles, otros experimentan con la escritura, o la caligrafía en ocasiones en el límite de lo legible, en general cerca de la poesía concreta, de acumulación, colección o inventario, son una recopilación de imágenes, objetos o datos con algún nexo en común pero mostrados sin un orden concreto, herederos de los *Boit en Valise* de Duchamp

23

LIBROS DE IMÁGENES.

Tratan de contar una historia secuencialmente con sus imágenes manteniendo un hilo conductor narrativo.

Edward Ruscha , Every bulding on the sunset strip

20

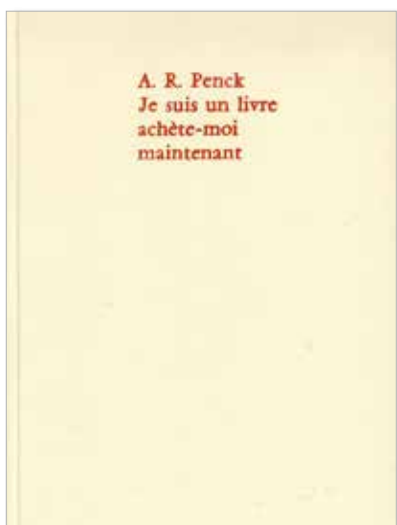
LIBRO SOBRE EL LIBRO.

El libro común como objeto de reflexión.

Je suis un livre achète-moi maintenant

24

(soy un libro cómprame ahora) de penck.

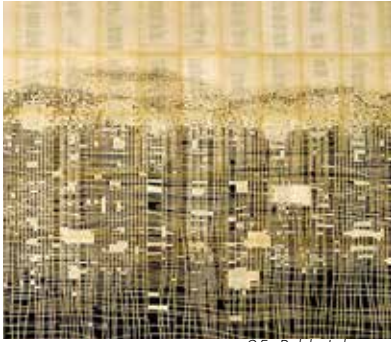


24 Penck. Je suis un livre achète-moi maintenant

En sus 420 páginas de papel biblia el propio libro habla, como protagonista, en primera persona:

...¡te lo ruego, lee bien!, soy un libro aunque no me leas...

19



25 Pablo Lehmann

LIBROS PARASITADOS.

Muchos están realizados a partir de libros de ediciones normales a los que se intervienen pintando, recortando, pegando, quemando... hasta que dejan de tener las características iniciales: posibilidad de lectura, de paginación y se convierten en un ejemplar único. 25

LIBROS INTERVENIDOS O RECICLADOS.

Otra vez se manipula un libro de edición normal hasta convertirlo en un ejemplar único, pero sin destruirlos como libro, se les concede una segunda vida como obra de arte. 26



26 Omella Sessa

LIBROS TÁCTILES.

No se parte de un libro ya editado, se crea desde cero a partir de diversos materiales, que proporcionan más posibilidades táctiles que partiendo de un soporte libro al uso, realizando las cualidades matéricas. 27

LIBROS MANUSCRITOS / LIBROS DE VIAJE.

A modo de diarios o libros de viaje, suelen tener como soporte básico el papel, agendas, diarios, cuadernos de notas... que recogen un registro íntimo del día a día del autor. 28

LIBROS DE SOPORTE O PINTADOS.

Se realiza una narración, expresada plásticamente en las sucesivas páginas de estos libros.



27 Libro Táctil

REVISTAS ENSAMBLADAS.

Una variante cercana al libro de artista, son las cajas colectivas, contenedores o revistas ensambladas que he incluido en esta clasificación como anexo de interés.

Básicamente son obras colaborativas realizadas por un conjunto de creadores con un *leit motiv* en común, por lo que no suelen ser considerados libros de artista puros, a no ser que los creadores formen un equipo o grupo con un discurso consolidado.



28 Jim Lorena

Sin embargo, el matiz *colaborativo* los hace muy interesantes desde el punto de vista didáctico por las posibilidades pedagógicas que la creación colectiva ofrece, y la versatilidad que el género tiene para ser implementados en las programaciones de cualquier nivel educativo.



29 Arco iris

ARCO IRIS.

Fundada en 1985 por Antonio Gómez, se trata de un conjunto de siete cajas, cada una de las cuales corresponde a uno de los colores del arco iris, y a su vez cada una de estas cajas contiene siete libritos que también son identificados cada uno de ellos con los siete colores, en total el proyecto lo formaron 44 títulos de 44 autores distintos.

29



30 Carpetas el paraíso

CARPETAS EL PARAISO.

Dedicadas a la poesía visual / experimental y al arte correo (mail art), aparecieron a finales de 1991, de la mano de José Luís Campal, su tirada se limita a 20 ejemplares con intervención por número, de entre 12 y 20 artistas, la filosofía que alienta el proyecto es el diálogo interdisciplinar

30



31 Container

CONTAINER.

Comienza en 1995 en la Escuela de Arte de Granada, coordinada por un grupo de sus profesores, en su nº 0 Container pretendía ser una vía de expresión abierta a todos, la única condición era plasmar tu idea 500 veces, en su nº 1 *Container pura hipocresía*, se convertía en una revista de colaboración, experimental y multidisciplinar; incluía ingredientes artesanales, industriales e infográficos.

31



32 lalata

LALATA.

Publicación periódica con formato tridimensional y edición limitada, su contenedor es una lata de conservas cerrada herméticamente, cuyo contenido eran objetos artísticos únicos, producidos expresamente por los participantes y con motivo de cada tirada; fotografías, objetos tridimensionales, grabados, objetos escultóricos... de acuerdo con una convocatoria internacional, lalata es una galería, colección o museo de arte portátil, desde el primer número se han cerrado 4.150 latas y realizado 50.200 piezas en exclusiva.

32



33 Entretelas

LA MÁS BELLA

Entienden cada número como un proyecto nuevo y distinto a los demás, primer paso es siempre la elección de un tema (o lema) monográfico y una solución formal sobre la que empezar a trabajar, en la actualidad sigue siendo ante todo un soporte donde publicar multitud de colaboraciones, aunque cada vez de artistas menos vinculados al mundo del arte plástico y más cercanos a tendencias del arte-acción, mail art, poesía visual, etc.

21

ENTRETELAS.

Realizada en la Escuela de Arte de Granada por alumnos y maestros fuera del horario lectivo; el diseño y los contenidos están elaborados por los propios alumnos, dando mayor importancia al contenido plástico textil, experimenta sobre las posibilidades de edición en tela, con cubiertas de fieltro y hojas de loneta de algodón impreso en serigrafía. El formato es din A3, lo que le da el aspecto de periódico convencional. 33

La única revista lavable, transformable, biodegradable, coleccionable, inimaginable, reutilizable, deformable, planchable, reciclable.

Al mismo tiempo existen publicaciones marginales, fanzines, boletines de mail art y todo tipo de publicaciones de artistas plásticos que estarían en la órbita de los libros de artista, creando un mundo complejo pero de extraordinaria riqueza.

7. FOTOGRAFÍA Y LIBRO DE ARTISTA.

¿Donde ubicamos la fotografía dentro de esta clasificación?

No podemos hablar de libro de artista fotográfico; la fotografía es una herramienta más para llegar a la obra, no es la obra en si misma, de esta forma es equiparable a cualquiera de las otras artes como la pintura, la escultura, el grabado... de las que se sirve este género tan interdisciplinar.

Desde los albores de la fotografía, los fotógrafos han publicado libros¹⁸ que, aunque estupendas colecciones de imágenes, no son concebidos como obra y no siempre plantean un discurso visual con una unidad en su conjunto.

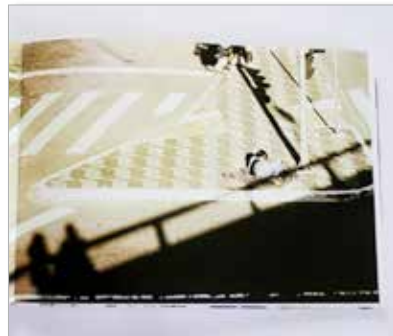
Sin embargo, sí que podemos beneficiarnos del carácter narrativo y secuencial que la fotografía tiene y que comparte con el libro, que es visualizado en una secuencia progresiva de momentos.



Ximena Perez Grobet



Francisco Mata



Celeste Rojas Múgica, *El espacio de la resistencia*

¹⁸ *The Pencil of Nature* de Henry Fox Talbot es la primera muestra fotográfica que se publicó comercialmente como libro en 1844 y 1846 por lo que es considerada como una obra muy influyente en la historia de la fotografía. Eran calotipos originales pegados a mano que ilustran algunas de las posibles aplicaciones de la nueva tecnología.

7.1. TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS ARTESANALES.

7.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.

La fotografía es una de las disciplinas que más ha evolucionado conceptual y formalmente en los últimos años. A mediados de los años 70 surge en Estados Unidos una corriente caracterizada por la voluntad de romper los límites impuestos por aquellos que propugnaban una fotografía pura y directa, sin intervenciones manuales. Empezó un proceso de recuperación de las emulsiones y técnicas fotográficas del siglo XIX: la cámara estenopeica, el colodión húmedo, la cianotipia, goma bicromatada... que permitían una libertad casi absoluta en la elección de superficies, tamaños y formas, además se ofrecía la posibilidad de intervenir directamente en los colores, formas, texturas, acabados de la copia final. Paulatinamente estos procesos se fueron introduciendo en Europa ampliando el vocabulario fotográfico.

Estas viejas técnicas fotográficas artesanales, son idóneas para la elaboración de libros de artista debido a las enormes posibilidades plásticas que su intervención manual nos permite.

Podemos distinguir tres grupos:

- Emulsiones a base de sales de plata.
- Emulsiones a base de sales de hierro.
- Emulsiones nobles a base de sales de hierro.
- Emulsiones pigmentarias.

PROCESO AL CARBÓN

PLATINOTIPIA

CIANOTIPIA

PAPEL SALADO

GOMA BICROMATADA

PALADIOTIPIA

KALLITIPIA

ALBÚMINA

Para este trabajo he profundizado sobre las posibilidades de implementar dos de estas técnicas, cianotipia y kallitipia, en la creación del libro de artista debido a su versatilidad económica y a las posibilidades plásticas que ofrecen.



7.1.2. CIANOTIPIA.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Esta técnica podemos clasificarla dentro de los procesos fotográficos tradicionales que usa emulsiones a base de sales de hierro. Ideada por el astrónomo y químico John Herschel en 1840, es una emulsión a base de sales de hierro caracterizada por la propiedad que tienen estas sales de convertirse en sales ferrosas, cuando son expuestas a la luz ultravioleta, volviéndose insolubles al agua y adquiriendo ese color azul cian tan característico de este proceso.

Su aplicación sencilla y su capacidad para copiar los detalles del fotolito, la hicieron muy popular en trabajos de reproducción de planos y fórmulas matemáticas.

Ana Atkins, hija de un zoólogo inglés y discípula de Sir John Herschel, confeccionó dos herbarios utilizando papel emulsionado con cianotipia, usando como negativo muestras de las plantas superpuestas por contacto.

"Cyanotype impressions" y "British and foreign flowering plants and ferns".

34

COMPOSICIÓN

Hay muchas fórmulas que, con pequeñas diferencias en su composición permiten obtener resultados similares, la elección de una u otra dependerá de la disponibilidad de los materiales necesarios y/o de las sutiles variaciones que queramos obtener.

FÓRMULA 1

- Compuesto A: 62'5 gr. citrato férrico-amónico verde + 300 c.c. agua destilada.
- Compuesto B: 22'5 gr. de ferricianuro potásico + 300 c.c. agua destilada.

35



34 Ana Atkins, Cyanotype impresions

La duración de esta fórmula es de 2 semanas, en la nevera un mes. Debemos guardar los compuestos separado, en el momento de usarlos se mezcla la misma cantidad de A y de B, y se emulsiona el soporte.



35

Se lava durante 15 minutos aproximadamente hasta que desaparezcan las manchas amarillas. Al secarse oscurece algo. Si se desea, para intensificar el azul se usa una cucharada de lejía en 4 litros de agua del grifo. Si por el contrario se desea quitar azul usaremos 300 c.c. de lejía en 4 litros de agua. Si el azul sale un poco pardo se puede emulsionar dos veces el papel antes de exponerlo aplicando muy poca emulsión en cada pasada y dejando que se seque una capa y otra.

25



FÓRMULA 2

- 1'25 gr. ácido oxálico
- 33'7 gr. citrato férrico-amónico verde
- 11'2 gr. ferriciantiro potásico
- 0'25 gr. dicromato amónico
- 250 c.c. agua destilada

La duración de esta fórmula es de 1 día, el agua se divide en 4 partes y en cada una se disuelve uno de los químicos y se mezcla todo. Para intensificar se pueden aplicar 2 ó 3 gotas de ácido clorhídrico en un cuarto de litro de agua, no más de 3 minutos.

FÓRMULA 3

- A 18'5 gr. citrato férrico-amónico verde + 75 c.c. agua destilada.
- B 6'75 gr. ferricianuro potásico + 75 c.c. agua destilada.

La duración de esta fórmula es de 1 mes. Guardar por separado las dos mezclas.

FÓRMULA 4. Una de las más usadas¹⁹

- A 25 gr. Citrato ferrico amónico verde + 100 c.c. agua destilada.
- B 10 gr. Ferricianuro potásico + 100 c.c. agua destilada.

FÓRMULA 5. Fórmula del estudioso de la fotografía Michael Langfort²⁰.

- A 68 gr. Citrato ferrico amónico verde + 1'3 gr. ácido oxálico + 250 cc. agua destilada.
- B 23 gr. Ferricianuro potásico + 1'3 gr. Ácido oxálico + 0'5 gr. Dicromáto amónico + 250 cc. agua destilada.

Los productos se guardan en botellas opacas separadas. Una vez mezcladas al 50% van perdiendo sensibilidad al igual que el papel una vez seco, de ahí que sea interesante emulsionar, exponer y revelar en poco tiempo.

SOPORTES.

Pueden utilizarse papeles, telas, maderas... los materiales con buen encolado suelen funcionar bien sin ninguna preparación, como papeles para grabado calcográfico o algunos de acuarela. Otros tipos de papel como los de dibujo, ingres, basic guarro... también sirven si tienen al menos 150 g. sin embargo pueden retener la emulsión no expuesta durante el revelado y ser necesario aumentar el tiempo la agitación y el número de lavados.

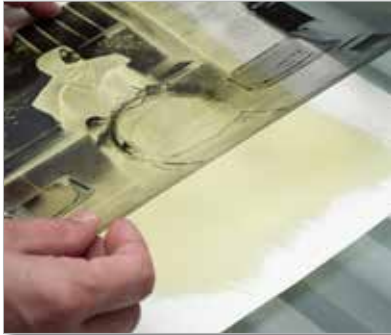


¹⁹ Esta receta está descrita en Fontcuberta J. (1984). *Fotografía: conceptos y procedimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

²⁰ Langford, M. (1994). *Manual del laboratorio fotográfico*. Madrid: Herman Blume Ediciones.



36 extendiendo la emulsión



PREPARACIÓN.

Si el soporte es muy absorbente, o va a sufrir varios lavados debe encolarse con gelatina al 5% - 10% + alumbre de potasio o con acetato de polivinilo diluido en agua.

La preparación de maderas o telas es similar a la del papel, pero en disoluciones suaves y extendiéndola varias veces. Cuando el soporte está preparado necesita se mayor tiempo de exposición.

SENSIBILIZACIÓN.

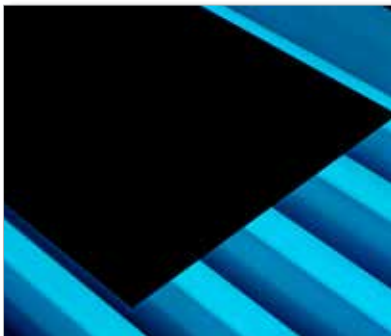
La aplicación de la emulsión sensibiliza el soporte; debemos evitar provocar charcos sobre el papel, la carga debe ser la suficiente como para dar "cuerpo" a la emulsión pero no debe ser tanta como para que le reste sensibilidad.

36

El extendido debe realizarse en penumbra con movimientos enérgicos de la brocha, paletina o pincel (es recomendable que estas no tengan partes metálicas ni estén oxidadas, los ideales son los pinceles orientales *hake*, íntegramente de madera) por lo general en una dirección y luego en otra, si se abusa del frotado con la brocha podemos levantar pelusilla o provocar manchas. El secado de la emulsión podemos realizarlo al natural, con un secador de pelo o un pequeño calefactor.

EXPOSICIÓN.

Una vez extendida la emulsión y seca, cualquier soporte emulsionado aguanta poco tiempo, por lo que deben emplearse a continuación del secado o pasado un breve periodo de tiempo.



37 exposición

La exposición puede realizarse al sol o con lámparas ricas en luz ultravioleta, se considera suficiente cuando se aprecia en la emulsión comienza a adquirir un tono grisáceo. La exposición suele durar en torno a 10 minutos al sol del mediodía, pero este tiempo oscila en función de la densidad del negativo, la hora del día, latitud, clima... por lo que es interesante hacer tiras prueba.

37

REVELADO.

El revelado se realiza con 2 ó 3 baños de agua a temperatura ambiente en una cubeta, durando cada lavado de 1 a 5 minutos dependiendo de lo poroso que sea el soporte. El agua disuelve las sales férricas sobrantes y aparece el color cian característico.

38





38 revelado

Si se añade un baño oxidante aumenta notablemente la intensidad del azul; para ello se usa peróxido de hidrógeno al 3% (agua oxigenada).

BLANQUEADO - VIRADO - TINTADO.

Se puede cambiar el color mediante un baño de blanqueo en una solución de amoníaco al 5%, lavado, y virar / teñir en solución de ácido gálico o tánico al 1%.



39 virado

Una alternativa menos tóxica al procedimiento anterior consiste en blanquear con una solución de carbonato de sodio al 5%, lavado, virar / teñir mediante un baño de ácido tánico al 10% y por último un buen lavado, quedan unos tonos sepia envejecidos muy bonitos.

39

También se puede reducir o aclarar el color azul a blanco y por lo tanto eliminar partes de la imagen. Para ello se prepara una solución de ácido oxálico al 5% que se aplica mediante un pincel sobre aquellas partes que se desean reducir. Para finalizar, se vuelve a lavar la copia en agua corriente.



7.1.3. KALLITIPIA.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Proceso patentado en 1889 por el químico inglés W.W. Nichols, en base a investigaciones realizadas por John Herschel hacia 1840 sobre la sensibilidad de las sales de plata y de hierro. La más extendida es la propuesta por W. Crawford²¹. esta fórmula une su sencillez con unos resultados de alta calidad y gran estabilidad.

El proceso de la Kallitipia, también conocido como marrón Vandyke, permite una gran gama tonal cercana a la platinotipia, debido a la presencia de sales de plata motivo por el cual, se le conoce con el nombre de "proceso símil-platino".

Debido a su supuesta baja estabilidad no tuvo demasiada aceptación en su época ya que tenía que competir, por un lado con los papeles de plata, ya patentados y de procesamiento sencillo, y por otro lado la platinotipia, aparecida diez años antes y que tenía ventajas, como mayor profundidad en las zonas de sombras de la imagen y mejor estabilidad, aunque si se realizan los pasos correctamente, obtendremos una estabilidad equiparable y a un coste mucho menor.

COMPOSICIÓN.

Tal como veíamos con la cianotipia, las sales férricas se reducen a sales ferrosas con la acción de los rayos UV. Durante el revelado, las sales de plata en contacto con las sales ferrosas, forman plata metálica que es la que configura la imagen final. La química de la kallitipia y de la platinotipia son similares, aunque la imagen resultante de la kallitipia está formada por plata metálica.

Los negativos más adecuados para ser positivados en kallitipia son los que presentan una amplia gama tonal. Hay que evitar los negativos subexpuestos.

LA SENSIBILIZACIÓN.

Tres soluciones distintas preparadas por separado.

- SOLUCIÓN A: Agua destilada a 20° C 33 c.c. + Citrato férrico amoniacal 9 gramos.
- SOLUCIÓN B: Agua destilada a 20° C 33 c.c. + Ácido tartárico 1,5 gramos.
- SOLUCIÓN C: Agua destilada a 20° C 33 c.c. + Nitrato de plata 3,8 gramos



40 químicos kallitipia



²¹ Crawford, W. (1979). The keepers of light. New York: Morgan & Morgan, Dobbs Ferry



41 emulsionado

Una vez preparadas las tres soluciones, se mezcla la solución A con la solución B y para finalizar se añade lentamente y sin dejar de remover la solución C de nitrato de plata. La mezcla de las tres soluciones constituye la emulsión sensible que deberá guardarse en una botella oscura; conservada debidamente, puede durar sin problemas varios meses .

La emulsión sensible se aplicará sobre la superficie escogida, previamente impermeabilizada, bien por inmersión, bien con la ayuda de un paletina.

41

Es preferible emulsionar con la luz de seguridad roja / amarilla, aunque la emulsión no es realmente sensible hasta después de su secado.

Es preferible utilizar de inmediato el material emulsionado ya que la presencia de humedad puede producir manchas y también para evitar una pérdida de sensibilidad.

LA EXPOSICIÓN.



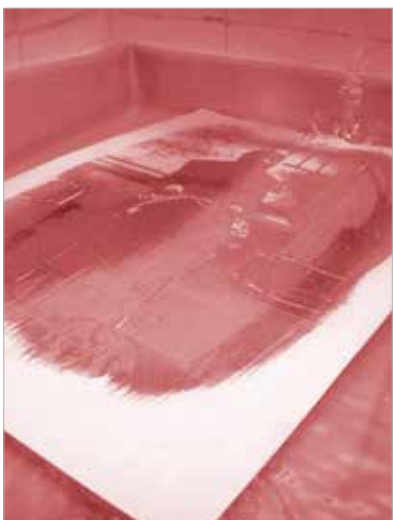
42 exposición

Una vez colocado el negativo sobre la superficie sensible dentro de la prensa de contacto se expone al luz UV. Al igual que las emulsiones con sales de plata, la kallitipia permite un control durante la exposición ya que a medida que las sales reaccionan bajo los rayos UV se va formando la imagen. Si se trabaja con el sol, es conveniente evitar los rayos directos si son excesivamente fuertes. Bastará entonces, colocar la prensa a la sombra y esperar a que se vaya formando la imagen. Se considera que la exposición es correcta cuando empiezan a percibirse detalles en las sombras y en los medios tonos.

42

EL PROCESADO DE LA COPIA.

El procesado de la copia consta de varias fases: un primer lavado, un fijado, un lavado final y, si se desea, un virado al oro; hasta finalizar el fijado se realizará con la luz amarilla de seguridad.



43 procesado

El primer lavado debe realizarse en una cubeta con agua corriente y es sumamente importante ya que en él se eliminan las sales férricas, principales causantes de inestabilidad si quedan en presencia de plata. El agua no debe estar a una temperatura inferior a los 20° C y el lavado debe prolongarse como mínimo tres minutos. Al sumergir la copia en el agua se advertirá un cambio en el color: la imagen se aclara, pierde contraste, y toma un tono amarillento. Si se desea aumentar el contraste se puede añadir al agua diez gotas de solución de bicromato de potasio (solución al 10% de bicromato de potasio).

43



44 tiosulfato de sodio

FIJADO.

FÓRMULA

- Agua a 40° c. 500 c.c.
- Tiosulfato de sodio 25 gramos

44

Para su utilización es necesario dejar enfriar la solución a 20° C, se utiliza un baño de fijado sumamente diluido para evitar una pérdida de intensidad en los tonos de la imagen. Por este motivo, el baño de fijado debe ser renovado frecuentemente ya que se agota con facilidad. En el fijado se eliminan las sales de plata no metálicas que, de no ser eliminadas convenientemente, contribuirán al deterioro de la imagen con el tiempo. Al sumergir la copia en el baño de fijado, automáticamente vuelve a oscurecerse, adquirir contraste y a cambiar de tono, perdiendo todo rastro de amarillo y adquiriendo un tono marrón. La copia debe permanecer en el baño de fijado no más de cinco minutos, de lo contrario la imagen pierde progresivamente la densidad adquirida. Es conveniente agitar de vez en cuando la cubeta ligeramente.

LAVADO.

Se realizará en agua corriente al menos durante 40 minutos. Es imprescindible que haya una total renovación del agua de lavado para eliminar por completo cualquier resto de tiosulfato o utilizar un eliminador de hiposulfito.

VIRADO, SECADO.

Se puede hacer un virado al oro para asegurar una mayor estabilidad de la imagen final, si al finalizar el secado de la copia, aparecen zonas con una ligera metalización, ello significará que el tiempo de exposición fue excesivo.

45



45 virado



7.2. OBTENCIÓN DE FOTOLITOS PARA EL POSITIVADO.

El fotolito constituye la matriz a partir de la cual se obtiene la imagen final, todos los procesos mencionados necesitan, para positivarse por contacto, un fotolito en negativo que debe tener las mismas medidas que la copia que pretendemos conseguir, esto implica el uso de negativos de gran formato. Podemos obtenerlo mediante procedimientos analógicos o valernos de los más modernos procedimientos para imprimirlos a partir de archivos digitales.

7.2.1. MEDIANTE PROCEDIMIENTOS ANALÓGICOS.

PLACAS DE TONO CONTINUO O PANCRÓMICAS.

Las placas de tono continuo son las que se utilizan con las cámaras de gran formato y sus medidas más habituales son: 9x12 cm, 13x18 cm, 18x24 cm y 24x30 cm.



46 cámara estenoica

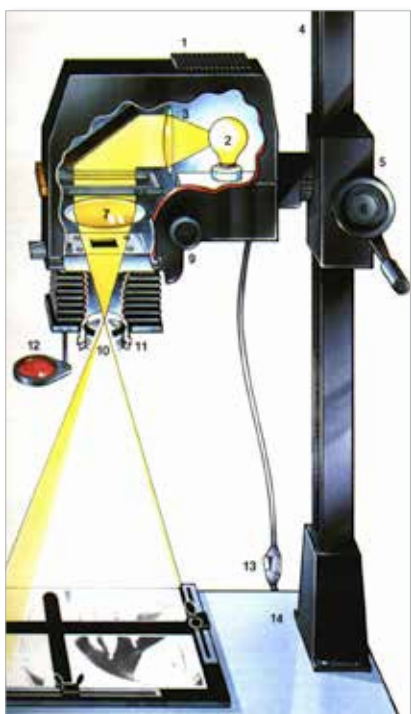
Se puede usar un banco óptico o una cámara estenoica, más económica y que se caracteriza por no poseer lente y, por lo tanto, genera imágenes en las que todos los planos están enfocados, siempre y cuando el estenopo o agujero frontal sea regular y su diámetro sea el adecuado.

46

AMPLIACIÓN DE NEGATIVOS DE PASO UNIVERSAL SOBRE PELÍCULA ORTOCROMÁTICA O PELÍCULA LITH.

Este es el método más común para obtener negativos aptos para el positivado por contacto partiendo de negativos de paso universal, o de medio formato.

47



47 Ampliación de negativos de paso universal

El proceso es más lento y requiere un trabajo minucioso si se quieren obtener negativos en perfectas condiciones, sin ralladuras ni puntos blancos debido a la extrema delicadeza del manipulado de la película lith.

Esta película no es sensible a la luz roja (ortocromática), por lo que permite ser tratada en el laboratorio con la luz roja de seguridad encendida. Otra característica de la película ortocromática es su elevado contraste que puede ser mitigado en el revelado. Se usa principalmente en la industria de artes gráficas.

PROCEDIMIENTO:

En primer lugar se hace un positivo intermedio sobre película lith al tamaño deseado, después se obtiene por contacto sobre otra hoja de película lith del mismo tamaño el negativo final.

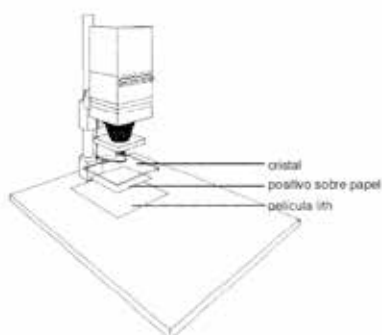
AMPLIACIÓN DE DIAPOSITIVAS SOBRE PELÍCULA ORTOCROMÁTICA.

Al ampliar una diapositiva directamente sobre una hoja de película lith se evita un paso intermedio por lo que hay menor riesgo de rayaduras y de aumento del contraste.

Debemos tener en cuenta que si se parte de una diapositiva color donde haya zonas de rojo, dichas zonas aparecerán totalmente transparentes en la película lith, sin reflejar los posibles matices que hubiera en el original.

NEGATIVO SOBRE PELÍCULA ORTOCROMÁTICA A PARTIR DE UN POSITIVO B/N SOBRE PAPEL.

La ventaja de este método es que se parte de una ampliación sobre papel en la cual se refleja toda la gama de grises y un contraste controlado.



La luz de la ampliadora al pasar a través de la imagen sobre papel se difumina, con lo cual el contraste final del negativo sobre película lith resulta mitigado, circunstancia que puede corregirse en el revelado, sin perder detalles en la imagen.

PELÍCULA DIRECTA.

Existen varios tipos de películas directas que se venden en cajas con varios formatos.

Su característica es que al ampliar un negativo se obtiene directamente un negativo, eliminando pasos intermedios y obteniendo una gama de grises tan amplia que casi es comparable a la material sensible de tono continuo, el inconveniente de este material es su elevadísimo precio.

La ventaja de estos procedimientos analógicos es que producen una imagen de tono continuo.

CLICHÉ-VERRE.

Con el nombre de cliché-verre se entiende una técnica inventada en el siglo XIX por tres grabadores ingleses que consistía en dibujar con ayuda de una aguja sobre la superficie de un cristal, sobre el cual se había extendido previamente una capa de barniz opaco, asfalto o negro de humo.

Este dibujo sobre cristal, acetato, petg, se puede usar matriz para obtener diversas copias en papel previamente emulsionadas con algún material fotosensible, aunque esta técnica utiliza la luz como herramienta los resultados no son estrictamente fotográficos, ya que lo que obtenemos es un dibujo en negativo.



48 impresión láser

7.2.2. MEDIANTE PROCEDIMIENTOS DIGITALES.

IMPRESIÓN LÁSER.

La impresión láser sobre acetato constituye una manera fácil, versátil y económica de obtener una matriz a partir de un archivo digital.

Los grises son registrados a través de tramas de semitonos por lo que no son imágenes de tono continuo, lo cual reduce la gama tonal y parte de los detalles, por lo que a pesar de sus ventajas no es la mejor opción. 48

El resultado es similar a la filmación de fotolitos extintas fotomecánicas, aunque con peor calidad.

IMPRESIÓN INK JET.



49 impresión ink - jet

En los últimos años, la impresión a través de tintas ha mejorado considerablemente estas impresoras producen resultados semejantes incluso observadas con cuentahilos, aunque no imprimen tono continuo, sino a través de tramados estocásticos, este tramado es tan tupido que lo hace idóneo para procesos que tienen la capacidad de registrar diferentes gamas de tonos como la kallitipia o la platinotipia, sin embargo, procesos que no son capaces de registrar ligeros matices entre medios tonos, como la cianotipia o la goma bicromatada, necesitan un tramado con menos lineatura para poder registrar grises. 49



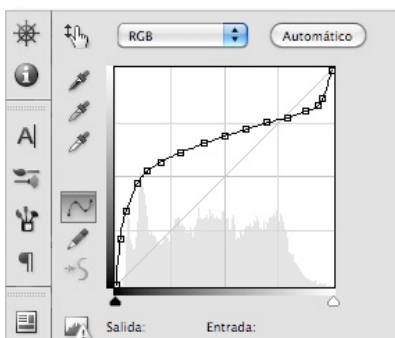
50 Impresora de tintas pigmentadas

Paralelamente también han salido al mercado varios soportes transparentes preparados con una emulsión para recibir tinta procedente de impresión ink-jet, junto a las tintas pigmentadas, considerablemente más longevas que las de colorantes, están ofreciendo unas calidades en cuanto a detalle, gama tonal y durabilidad, incluso superior a los negativos obtenidos mediante procedimientos químicos. 50

Debido a que las impresoras de inyección de tinta no están diseñadas para estos nuevos soportes, es necesario preparar la imagen antes de imprimir mediante una curva de contraste y aplicar unos parámetros específicos de impresión ligeramente diferentes en función del contraste general de la imagen, del soporte de impresión utilizado o el modelo de impresora. 51

TRAMADO DE IMÁGENES DIGITALES.

El tramado de la imagen es un paso necesario para la obtención de la adecuada gama tonal es los procesos que no tienen capacidad de registrar medios tonos. El procedimiento por el



51 curva de contraste en Photoshop

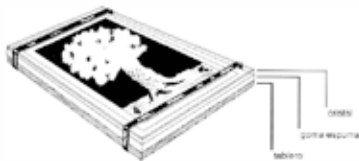


52 negativo de tono continuo

cual se realiza el tramado es a través de software específico para el tramado de imágenes utilizado por las filmadoras de artes gráficas, software de edición de imágenes digitales como Photoshop convirtiendo de 16 / 8 bits a 1 bit las imágenes digitales, o plugins ejecutables desde dichos programas diseñados para tramar imágenes de tono continuo.

52

La impresión de estos fotolitos podría hacerse en impresoras de ink-jet o en las cada vez más extintas filmadoras de fotomecánica²². La impresión de imágenes tramadas a través de impresoras láser por lo general es inadecuada, excepto si la impresora permite gestión PostScript ®; de lo contrario la impresora aplica un tramado a la imagen tramada, por lo que los resultados son redundantes.

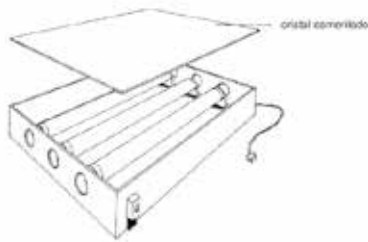


53 prensa de contacto

7.3. EXPOSICIÓN A RAYOS UV.

EL POSITIVADO POR CONTACTO.

El positivado se hace por contacto debido a la baja sensibilidad a la luz de las emulsiones por lo que no es posible el copiado mediante el uso de la ampliadora. Las técnicas desarrolladas en el siglo XIX utilizaban como única fuente lumínica para la exposición, los rayos solares.



54 insoladora de tubos

Para positivar por contacto es imprescindible el uso de una prensa o una insoladora que mantenga el negativo firme y homogéneamente adherido a la superficie emulsionada.

53

54

RADIACIÓN ULTRAVIOLETA

Como fuente de luz usaremos lámparas ricas en radiaciones ultravioleta tipo a y b como la Osram Ultravitalux, tubos actínicos o el sol.

55

La ventaja de usar luz artificial es que no dependemos de las condiciones climatológicas o de la hora del día y que el tiempo de exposición se puede controlar de forma más precisa. La mejor opción es usar una caja de insolación equipada tubos que emitan radiación ultravioleta tipo a y b, son apropiados los tubos actínicos para insectos.

También emiten esta radiación las lámparas para terrarios de reptiles, los cuales necesitan radiación ultravioleta para conservar sana la piel y estimular sus procesos vitales.



55 Osram ultravitalux 300 w

²² Las fotomecánicas están desapareciendo debido a la adopción, en las imprentas, de nuevos procesos (CTP o directo a plancha) que graban las las planchas sin necesidad de fotolitos.

8. CONCLUSIONES.

Dentro de la variedad de lenguajes, recursos y herramientas de las que se nutre el libro de artista y que hemos desglosado en los apartados anteriores de este trabajo, el resultado de esta investigación (obra adjunta: *Instrucciones prácticas para no empañar miradas congeladas*) demuestra que es posible valerse de las técnicas fotográficas artesanales para la elaboración de libros de artista, una vez examinadas sus posibilidades tanto desde el punto de vista plástico (libertad en el tratamiento de tamaños, formas, colores, texturas, acabados...) como su capacidad para establecer un discurso visual de la mano de la fotografía.

9. BIBLIOGRAFÍA.

- Anton, J., Sanz, A. (2012). *El libro de los libros de artista*. Bizkaia: L.U.P.I.
- Carrión, U. (1980). *El nuevo arte de hacer libros*. Amsterdam: Second Thoughts Void Distributors,
- Choay, F. (1976). *El urbanismo: utopías y realidades*. Barcelona: Lumen
- Crawford, W. (1979). *The keepers of light*. New York: Morgan & Morgan, Dobbs Ferry
- D'ORS, M. (1979). *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. New York: Gramary books.
- Erenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor.
- Fontcuberta, Joan.(1984). *Fotografía: Conceptos y procedimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010) *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hedgecoe, J. (1986). *Técnicas de laboratorio*. Barcelona: Ediciones Cúpula.
- Hernández, F. (2008) "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación." de la revista *Educatio Siglo XXI*, n.º 26 , pp. 85-118
- Langford, M. (1994). *Manual del laboratorio fotográfico*. Madrid: Herman Blume Ediciones.
- Marota, G. (2010). *El libro del libro de artista*. Buenos Aires: Ediciones Borrromeo.

Mellado, J. (2006). *Fotografía digital de alta calidad*.
Barcelona: Artual.

Moeglin-Delcroix A. (1997). *Esthétique du livre d'artiste*. París:
Bibliothèque Nationale de France.

Sontang S. (2006). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Zelich, C. (1995). *Manual de técnicas fotográficas del s. XIX*.
Sevilla: Arte y proyectos editoriales.

RECURSOS ELECTRÓNICOS.

Red social que fomenta el coleccionismo y relaciona a los autores, editores, curadores, galeristas, librerías, investigadores, coleccionistas del libro de artista. Recuperado de <http://www.librodeartista.ning.com>

Ferias de libro de artista. Recuperado de
<http://www.fotolibrosdeautor.com/sitio/contenidod.php>
<http://artslibris.cat/es/arts-libris/que-es>
<http://www.masquelibrosferia.com>

Visión general del género libro de artista. Recuperado de
<http://librosdeartista-historia.blogspot.com.es>

Espacio dedicado al estudio y difusión de la fotografía. Recuperado de <http://fotografiaenlared.blogspot.com.es/2010/11/cianotipia.html>

Editorial on - line de los libros que participan en la *Ley de erradicación de la vida desatenta*. Una exposición colectiva de libros de artista. Recuperado de <http://www.lavidadesatenta.info>