



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Fotografías de un lugar sin tiempo. Volver para  
encontrar(lo) ajeno,  
(re)visitar para sentir(lo) propio.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Urrios Henares, Xavier

Tutor/a: Marín Jordá, Eva María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

# Fotografías de un lugar sin tiempo

Volver para encontrar(lo) ajeno,  
(re)visitar para sentir(lo)propio

Valencia, junio 2022

Trabajo Fin de Máster  
Tipología 4

Presentado por Xavier Urrios Henares  
Dirigido por Eva María Marín Jordá

Muchas gracias a Jowita Tyszka por ser mi compañera de tantos viajes.

Gracias a Eva Marín por guiarme en el fascinante mundo del paisaje.

**Fotografías de un lugar sin tiempo. *Volver para encontrar(lo) ajeno, (re)visitar para sentir(lo) propio.***

**Fotografies d'un lloc sense temps. *Tornar per a trobar(ho-l') alié, (re)visitar per a sentir(ho-el) propi.***

Este proyecto, de investigación artística acerca de las posibilidades expresivas de la fotografía, trata la cuestión de la realidad desde la consideración de la postfotografía respecto al espacio natural. Busca nuevas formas de pensarla después de la democratización de la imagen digital. Para ello volvemos a medios previos desde una perspectiva distinta, principalmente trabajamos con fotografía química en blanco y negro respetando todo el proceso químico original, es decir, la imagen resultante se fija en un soporte físico, el papel, mediante la acción de la luz de la ampliadora.

En nuestro proceso el entorno resulta fundamental, ligado al tiempo y a la poética que resulta de esta unión. Por eso mismo, el tránsito es también relevante como forma de habitar este espacio mientras capturamos instantes en imágenes mediante el caminar, recorriendo e intentando abarcar el espacio y sus recorridos posibles.

Las imágenes que muestran nuestras fotografías comparten un carácter orgánico con el medio, lo que las une con el entorno en el que fueron creadas. Este es el motivo por el que las llevamos de nuevo al lugar en el que fueron captadas, para dejar que la naturaleza las vuelva a modificar en un juego temporal, permitiendo que dicha naturaleza deje su impronta en el papel.

Todo lo expuesto se concreta en distintas piezas que trabajan la imagen química en blanco y negro, la imagen en color y digital y sus múltiples relaciones, estableciendo interacciones entre las distintas formalizaciones.

**Naturaleza; Fotografía; Lugar sin tiempo; Tránsito; Postfotografía.**

## **Photographs of a timeless place. *Return to find (what) is foreign, (re)visit to feel (what) is your own.***

This artistic research project on the expressive possibilities of photography deals with the question of reality from the consideration of post-photography with respect to natural space. Look for new ways of thinking about it after the democratization of the digital image. To do this we return to previous media from a different perspective, we mainly work with black and white chemical photography respecting the entire original chemical process, that is, the resulting image is fixed on a physical support, paper, through the action of light from the enlarger.

In our process, the environment is essential, linked to time and the poetry that results from this union. For this reason, transit is also relevant as a way of inhabiting this space while we capture moments in images by walking, touring and trying to encompass the space and its possible routes.

The images that our photographs show share an organic character with the medium, which unites them with the environment in which they were created. This is the reason why we take them back to the place where they were captured, to let nature modify them again in a temporary game, allowing nature to leave its mark on the paper.

Everything exposed materializes in different pieces that work with the chemical image in black and white, the image in color and digital and their multiple relationships, establishing interactions between the different formalizations.

**Nature; Photography; Timeless place; Transit; Post-photography.**

# Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>1</b>
1.1. Justificación.....	3
<b>2. Objetivos y metodología.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Marco referencial.....</b>	<b>17</b>
3.1. Teoría de la fotografía.....	18
3.2. Conceptualización del paisaje.....	20
3.3. Artistas.....	21
3.4. Técnica, poética y proceso.....	27
3.5. Transitar. El entorno como espacio tiempo.....	33
<b>4. <i>Fotografías de un lugar sin tiempo</i>.....</b>	<b>35</b>
4.1. Presentación del proyecto.....	36
4.1.1. <i>Fotografías de un lugar sin tiempo</i> (Blanco y negro).....	37
4.1.2. <i>Fotografías de un lugar sin tiempo</i> (Libro de artista).....	41
4.1.3. <i>Experiencia inmersiva de un lugar sin tiempo</i> .....	51
4.1.4. <i>Videopaisajes de un lugar sin tiempo</i> .....	53
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>57</b>
<b>6. Fuentes referenciales.....</b>	<b>61</b>
<b>7. Índice de figuras.....</b>	<b>64</b>

A black and white photograph of a pine forest. The image shows several pine trees of varying sizes and densities. A large, well-developed pine tree is the central focus, with its trunk and branches clearly visible. The background is filled with a dense canopy of other pine trees, creating a sense of depth. The sky is a uniform, light gray, suggesting an overcast day. The overall composition is vertical, with the trees occupying most of the frame.

# 1. Introducción

# 1. Introducción

Esta investigación está motivada por una búsqueda de lo real a través de la fotografía. Entendemos dentro de esta búsqueda el entorno natural como algo que es en sí mismo y no está creado por y para los seres humanos. En esta idea, creemos especialmente relevante señalar la pertenencia de un lugar y la forma de habitarlo. En este proyecto entendemos por tanto el entorno natural como algo que no nos pertenece del todo, que puede ser hostil, que es inabarcable y no se puede llegar a habitar del todo. Pese a todo lo concebimos como un espacio necesario al que volver, donde aparentemente no pasa el tiempo. Encontramos en el entorno natural un lugar de huida a la vez que un lugar donde resignificar el tiempo y las imágenes.

Resignificar el tiempo por vivir un tiempo ajeno al nuestro, donde no hay tarde o pronto, que simplemente pasa independientemente de nuestra presencia. También resignificar las imágenes por un espacio reconocible pero no conocido. Aparentemente igual a la vez que distinto. El entorno natural es para nosotros un lugar donde aparentemente todo está estático pero que sin embargo no para de cambiar. Entendemos así este proyecto como un alto en el camino. Una forma de volverse a plantear la fotografía, nuestra relación con el entorno y con el tiempo.

Creemos también que este contexto, y la elección de la fotografía química<sup>1</sup>, es muy oportuno como una forma de resignificar las imágenes en la era digital. Por contraposición de la fotografía digital, la fotografía argénica se presenta como una fotografía vinculada con la realidad por lo físico que supone el medio. Este hecho se hace especialmente presente por esta contraposición y la desfiguración de la fotografía en la era digital. Señalamos también la organicidad propia de un medio semi-aleatorio que nos da muchas rimas con el entorno natural.

---

<sup>1</sup> Preferimos la expresión química o argénica para referirnos a lo que comúnmente se conoce como fotografía analógica ya que técnicamente es química porque las imágenes se crean por medio de una reacción química y no por medio de un sensor analógico como si tuvo el video analógico con las cintas magnéticas.

## 1.1. Justificación

Nuestra investigación se enmarca en un contexto contemporáneo donde la fotografía, con la llegada de la fotografía digital, se ha desmaterializado. Por ello, acudimos al paisaje y al territorio como lugar donde resignificar las imágenes. Se plantea como un alto en el camino para replantearnos la propia fotografía y su relación con el entorno.

De la misma forma que la pintura se volvió a pensar con el surgimiento de la fotografía, consideramos que la fotografía se tiene que volver a pensar con el surgimiento de la fotografía digital y de la democratización de la imagen. Por este motivo creemos que es relevante, desde un ámbito creador, volver a pensar en la fotografía, su significado y su poética. A su vez, consideramos importante la vinculación y la vuelta al entorno natural como un espacio que es en sí mismo más allá de nosotros, es decir, un espacio que es previo a nuestra existencia y no es una creación nuestra. La vinculación del tiempo y el espacio natural también es importante por su carácter distinto al del entorno urbano donde todo está mucho más cuadrículado y es mucho más inmediato. Por ello consideramos que puede tener rimas con la poética de otros medios de fotografía. La naturaleza tiene tiempos distintos a los nuestros porque no está creada por nosotros ni para nosotros.

Por último nos gustaría presentar la estructura que va a seguir este documento comenzando por la presentación de los objetivos seguido de la metodología. Llegamos, más tarde, al marco referencial, donde repasaremos los referentes del trabajo a la vez que expondremos nuestras ideas teóricas de una forma más profunda. Entramos en *Fotografías de un lugar sin tiempo*, apartado que servirá para introducir y comentar las obras realizadas durante este proyecto. Por último llegaremos a las conclusiones que estarán seguidas de las fuentes referenciales y el índice de ilustraciones.





## 2. Objetivos y metodología

## 2. Objetivos y metodología

### 2.1. Objetivos

Este proyecto parte de una idea de proceso abierto. Por ello nos parece más interesante situar el foco en el proceso que hacerlo en el resultado. En cierto modo los objetivos que se plantearon al principio de la investigación han sufrido modificaciones según iba evolucionando el proyecto, ya que tiene un carácter empírico. Aunque se sigan modificando, y llegados al punto de cerrar el documento que presenta el trabajo final de máster, no podemos dejar de formular los objetivos que nos hemos planteado alcanzar mediante el desarrollo del mismo.

#### 2.1.1. Objetivos generales

Hemos planteado los objetivos generales a partir de dos únicos objetivos que se desarrollarán a través de los objetivos específicos. Estos objetivos son los siguientes:

Analizar el concepto de postfotografía a partir de la propia práctica artística.

Crear un corpus de obra que evidencie las relaciones entre el tránsito, la postfotografía y el entorno natural.

#### 2.1.2. Objetivos específicos

Los objetivos específicos son más concretos y con los que trabajamos realmente para llegar a los generales. Son más numerosos y concretos por lo que son estos los que especialmente han sufrido variaciones a lo largo del proceso ya que la metodología ha ido cambiando. Proponemos los siguientes:

Crear una serie fotográfica.

Abordar el vínculo-entre la fotografía química y el entorno natural.

Analizar el límite de la narratividad relacionada con el entorno natural y la idea de paisaje en el video digital y la realidad virtual creando un *corpus* de video y realidad virtual sin narratividad.

## 2.2. Metodología

Para alcanzar los objetivos que acabamos de formular, hemos planteado una metodología de trabajo que exponemos a continuación.

Podríamos dividir el trabajo de campo en distintas fases. Estas serían equivalentes a la preproducción, la producción y la postproducción. Se concentran y agrupan en torno a diversas salidas al entorno natural. Como ya hemos dicho, nuestra investigación es un proyecto abierto, por lo que no tenemos una forma concreta, ya que esta va cambiando según va avanzando el proyecto. Las salidas y las fotografías se han repetido a lo largo del tiempo y su ejecución ha variado a partir del aprendizaje surgido de los errores cometidos.

La preproducción, por tanto, de este proyecto es constante ya que en todas las salidas estamos realizando una preproducción para la siguiente salida. Sin embargo nos gustaría destacar unas primeras salidas en bicicleta donde descubrimos el entorno en el que vamos a centrarnos y trabajar. Estas salidas (por mi afición a la bicicleta) se repetirán durante todo el proceso, lo que hará que no solo en los momentos de producción tengamos contacto con ese entorno. De esta forma somos más conscientes de los cambios a la vez que disponemos de otra visión menos productiva con la que simplemente pensar con la imposibilidad de producir.

Creemos en la importancia de esta idea ya que consideramos que está muy relacionada con el concepto de paisaje. “La naturaleza bella o sublime se convierte así en un espacio de libertad plena que ofrece al sujeto de la percepción la oportunidad de un encuentro con el mundo como un fin en sí.” (Seel, dir Maderuelo, 2007, p. 39).

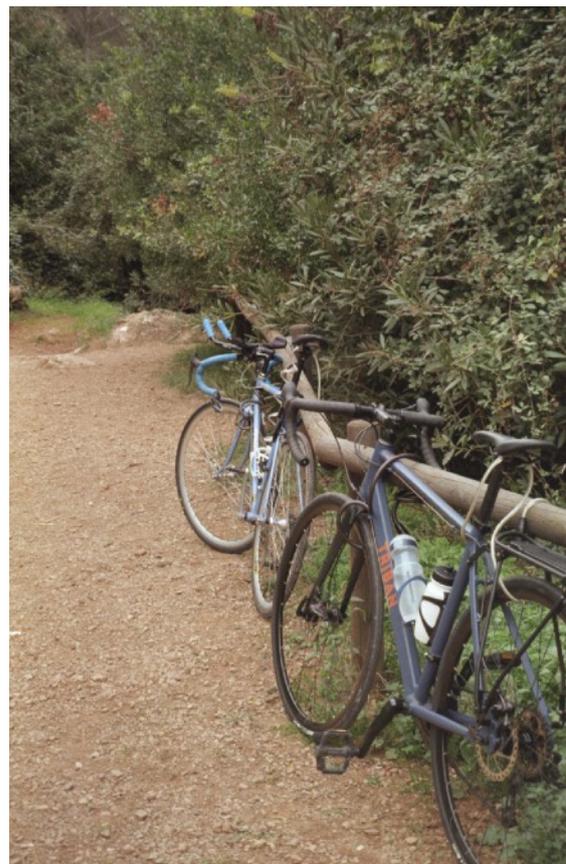


Fig. 1. Jowita Tyszka, Fotografía realizada durante una de las excursiones, 2021

Destacamos la bicicleta como una forma de relacionarse con el entorno natural, más pausada que el coche, que conlleva un esfuerzo pero que deja lugar a la contemplación a la vez que permite recorrer grandes distancias en comparación con el caminar. Por ello nuestra relación con el entorno natural está ligada al tránsito del mismo y por tanto al medio de transporte empleado.

Estas primeras salidas nos sirven de estudio de campo para elegir cuál será “el lugar”, entendido de una forma amplia, donde centraremos nuestra investigación. En la elección de este lugar confluyeron diversos factores que pasamos a detallar.

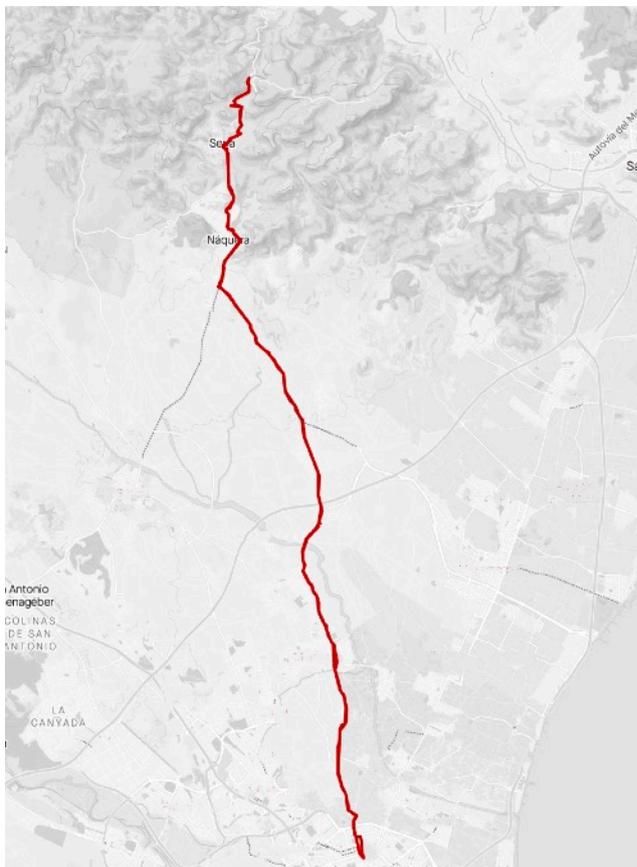


Fig. 2. Xavier Urrios, Mapa del recorrido realizado, 2022

Como he comentado, la bicicleta como medio de transporte es importante en este proceso por lo que el camino hasta este entorno tiene que ser posible a través de la misma. La distancia, aunque parece grande, es razonable (25km aproximadamente desde mi casa hasta el lugar) y es un compromiso para llegar a un entorno donde sentir un cambio en el camino de las llanuras cercanas a Valencia llenas de cultivos a un paisaje montañoso donde perderse. Precisamente esta idea es importante. La Serra de la Calderona y más concretamente el Port del Oronet y cercanos, son paisajes montañosos con bosques frondosos, lo que nos da un entorno donde podemos sumergirnos a la vez que sentir que el tiempo pasa distinto.

La reproducción se alargará durante y después de las salidas ya que se puede entender de varias formas. Estas salidas previas son un primer encuentro con el paisaje. Sin embargo, nuestras salidas más largas donde sí que producimos van acompañadas de reflexiones que se podrían considerar como reproducción de posteriores formalizaciones.



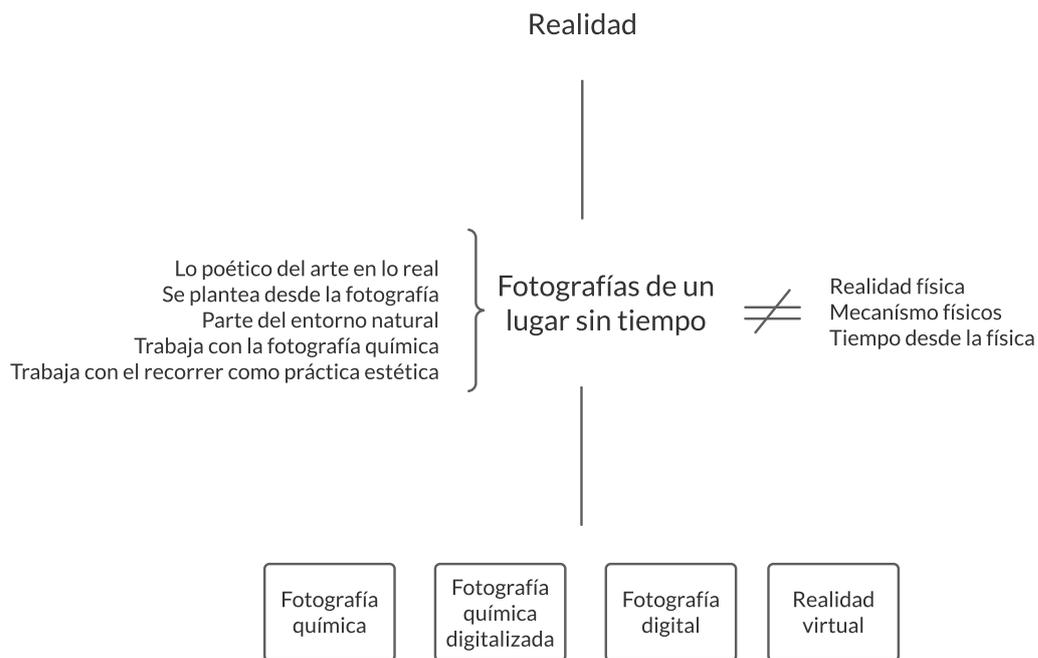


Fig. 4. Xavi Urrios, Mapa conceptual depurado, 2021

La producción de este proyecto tiene muchas caras y fases. La primera de ellas sería la salida al entorno. Es la parte más importante ya que sin ella no hay fotografías ni hay contacto con el entorno.

Creemos oportuno remarcar la importancia del proceso en estas salidas. Destacamos el propio trayecto en sí, que realizamos en bicicleta hasta el lugar. Nos parece interesante como una forma de aproximación en la que vamos sintiendo el cambio del paisaje. Como relata Careri en *Walkscapes: El andar como práctica estética*.

La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. (Careri, 2002, p.15)

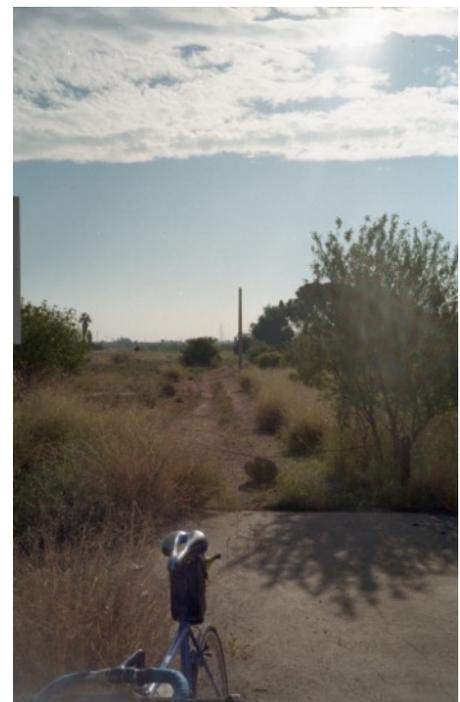


Fig. 5. Jowita Tyszka, Fotografía del trayecto hasta el lugar, 2021

El tránsito entre nuestro punto de partida y nuestro destino es parte del proyecto. Si bien no es fotografiado, sí es importante el recorrido del mismo que realizamos en nuestras excursiones, una forma, como señala Careri, de habitar el espacio con el que estamos trabajando. De la misma manera, cuando llegamos al “destino” lo recorremos, intentamos habitarlo, abarcarlo con la acción del caminar.

Esta forma de entender el espacio nos hace plantear la fotografía de una forma distinta. Es una parte más del recorrido y del proceso. Abandonamos la idea clásica del paisaje donde el espectador es ajeno al medio. Estamos insertos en el paisaje, lo atravesamos. Las fotografías por tanto son una reconstrucción y aproximación espacial a través de la imagen del entorno.

Realizamos las fotografías con diversas cámaras que han ido cambiando a lo largo del proceso. Comenzamos el proceso con tres cámaras diferentes. La primera es la Mamiya rb 67 pro s II con dos respaldos, uno de 6x7 donde trabajábamos con un Kodak Portra 160 y uno de 4,5x6 donde trabajábamos con un HP5 plus. Luego incorporamos al trabajo una Zenit TTL para trabajar de una forma más ágil con el HP5 y una Pentax MZ- 5 con un Kodak Color plus 200. Finalmente descartamos las dos primeras para la segunda parte del proyecto ya que nos interesaba una fotografía más ágil.



Fig. 6. Xavier Urrios, Fotografía de la Mamiya en otro proyecto, 2021

Sin embargo, la Mamiya es muy importante para una primera fase donde trabajamos de una forma más pausada, con menos fotografías aunque nos desgaste más físicamente. Destacamos especialmente un resultado positivo en las fotografías con el Portra en 160 en 6x7 ya que, más allá de la calidad del formato, nos da una tridimensionalidad que nos parece muy interesante para este tipo de fotografías visibles en el libro de artista.

Creemos también un acierto el carrete seleccionado ya que en la gama portra, el 160 encaja bajo nuestro punto de vista perfectamente en el trabajo con un contraste algo más elevado y una saturación y colores muy adecuados a nuestra visión de este paisaje.

La Zenit la pensamos en un principio como una cámara algo más ágil que la Mamiya. Sin embargo terminamos por usarla muy poco ya que respecto a la Mamiya no aportaba demasiada ligereza ni era tan rápida, además de que daba algunos fallos mecánicos puntuales.

Por este motivo, tras la buena experiencia con la cámara Pentax, decidimos trabajar a partir de la segunda mitad de trabajo solo con esta cámara. Es una cámara de 35mm electrónica con foco automático. Sin embargo, a diferencia de una compacta, sigue teniendo todos los parámetros manuales. Esto hace que la fluidez y portabilidad sea perfecta para unas salidas que ya no son tan pesadas y buscamos más recorrer distancias algo más largas.



Fig. 7, Xavier Urrios, Zenit TTL, 2020



Fig. 8. Xavier Urrios, Pentax MZ-5, 2022

En cuanto a los carretes, inicialmente trabajamos con un Kodak Color plus 200. Es un carrete básico pero suficiente aunque en contraposición con el Portra (añadido también al cambio de 120 a 35) se queda algo justo en algunas situaciones. Sin embargo, el resultado es distinto, por lo que, no estamos del todo descontentos con la elección y creemos que se puede complementar con el resto de fotografías en color.

Más tarde trabajamos con un HP5 plus. Es muy versátil, con un grano marcado pero no tan presente, un muy buen rango dinámico y una definición en ocasiones algo justa. Es

importante, especialmente con este carrete, destacar la diferencia en el aspecto de la nitidez o definición entre la ampliadora y el escáner. Nos parece suficientemente adecuado para trabajar con la ampliadora sin embargo no nos gusta el resultado en el escáner, por lo que más adelante exploraremos otras opciones como el Delta 400.

Me gustaría destacar la utilización de distancias focales fijas y cercanas a la visión humana como son el 50mm en la Pentax de 35 mm y un 90mm en la Mamiya de 120. Más allá de la nitidez, que también consideramos muy importante, las ópticas fijas nos hacen pensar en la fotografía de otra forma y movernos por el espacio para realizarlas. Especialmente que sean esas distancias focales nos hace pensar a través de ellas, por lo que cuando vemos una fotografía simplemente la vemos.

Destacar por último la Canon Prima Zoom 85n, una cámara compacta que nos ha acompañado a lo largo de todas las salidas con las que tenemos otro tipo de fotografías relacionadas con el proceso o con la vivencia.

Los videopaisajes los grabamos con una Canon eos 77d. En digital nos parece una cámara relativamente compacta, pero sin perder las especificaciones. Están trabajados con trípode y con largas tomas que nos permitan seleccionar la mejor parte para cortar el bucle. El sonido está realizado en otras sesiones con esta misma cámara y un Rode videomic go.

Para la realidad virtual trabajamos con la Insta one r y su módulo de 360. Es una cámara modular con la que podemos trabajar como si fuera una cámara de acción o una cámara 360. En este tipo de cámaras es especialmente importante la limpieza de los objetivos ya que se ensucian con mucha facilidad. Señalar también lo complicado de la grabación ya que es imposible esconderse detrás de la cámara, no hay detrás. Por ello, nos tenemos que

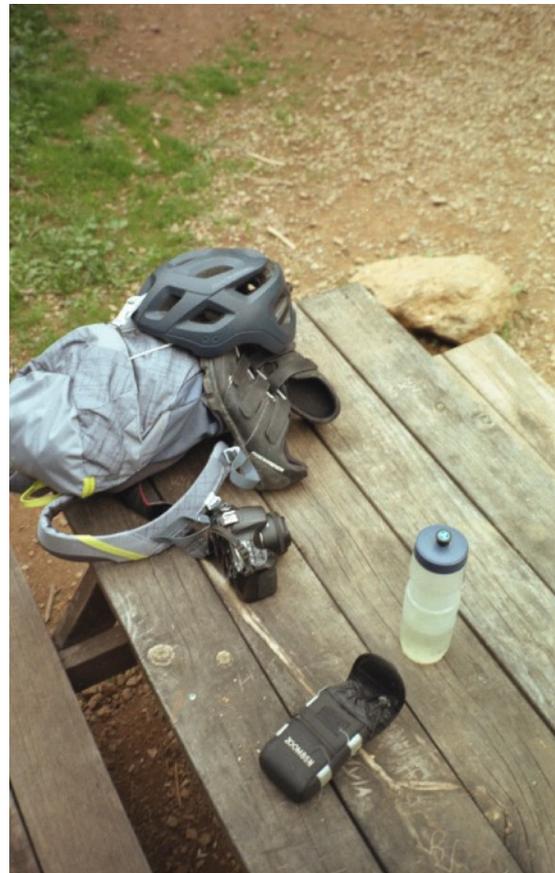


Fig. 9. Xavier Urrios, Fotografía realizada durante una salida donde se ve la canon junto al resto del equipaje, 2021

esconder en el propio paisaje y dejar la cámara sola mientras graba. También es complejo pensar en el lugar de la grabación ya que no se suele pensar en un entorno completo. De la misma forma que los videopaisajes, el sonido también está grabado por separado.

Queremos destacar una cuestión técnica en este apartado y es que, aunque la imagen sea en 360, el sonido, a no ser que sea un motor de videojuego, no lo es, por lo que solo nos podemos limitar a una ambientación pero no a sonidos claros de una procedencia u otra en el espacio creado.

La postproducción en este proceso comienza con los primeros revelados. Estos se sitúan en una fase intermedia del trabajo. Nos sirven como un alto en el camino para pensar en lo que se ha hecho y hacer correcciones a la vez que sacar conclusiones para seguir trabajando. A su vez también suponen un primer material con el que comenzar a trabajar en una conceptualización más concreta de las obras.

Creemos conveniente resaltar la manualidad que conlleva la fotografía química estando presentes en todas las fases del proceso. Disparamos, revelamos, escaneamos y positivamos nosotros las fotografías lo que nos parece interesante como forma de entender los tiempos de la fotografía química a la vez que entender esta fotografía de una forma más material.



Fig. 10. Xavier Urrios, Espacio de revelado del proyecto, 2021

El escaneado resulta un primer acercamiento a las imágenes y es un punto muy importante ya que sobre él realizamos decisiones para las siguientes salidas y fotografías. Las fotografías a color serán finalizadas a partir del escaneado pero las que son en blanco y negro el escaneado solo nos sirve como una aproximación que juntamos al visionado directo

del negativo para terminar de concretar los diferentes parámetros iniciales en la ampliación química de la copia.



Fig. 11. Xavier Urrios, Fotografía de ampliaciones realizadas para otros proyectos, 2021

De esta forma realizamos las copias con unas ideas previas que a lo largo de las sesiones de laboratorio se irán perfilando. Es importante señalar aquí las diferencias que apreciamos al ampliar las fotografías con el escaneado, ya que siempre parecen mucho más nítidas a la vez que orgánicas. También destacar lo diferente que es el contraste y la forma de ordenar los diferentes tonos del rango

dinámico, lo que hace que la fotografía cambie por completo. En el escáner se reagrupan con el fin de meter toda la información posible dentro del espectro captado. Esto da como resultado unas diferencias que no son las reales ni son constantes entre fotografías. Sin embargo, en la ampliación sí que lo son y solo podemos ampliarlas o reducirlas pero sin alterar su relación total. Por esto volvemos a señalar que el escaneado en blanco y negro solo nos sirve como una aproximación que trabajamos junto al propio negativo y la experiencia previa de otras fotografías ampliadas.

El proceso de ampliación es una fase donde tomamos muchas decisiones. No solo estamos decidiendo la estética de las propias fotografías, estamos decidiendo el tamaño y por tanto ya estamos pensando en su disposición en el espacio. Pasar de la fotografía latente a una fotografía física nos permite manipular estas fotografías y comenzar a trabajar con ellas como nuevos elementos espaciales con los que componer.





# 3. Marco referencial

## 3. Marco referencial

En este apartado explicaremos nuestro interés sobre los referentes del proyecto desde un punto de vista formal, conceptual y metodológico. En su presentación, puesto que muchos de ellos nos pueden interesar desde más de un punto de vista, hemos optado por establecer una categorización que los agrupe por temática más que por su aportación formal, conceptual o metodológica.

### 3. 1. Teoría de la fotografía

Incluimos dentro de este apartado principalmente a Roland Barthes por su poso en autores posteriores a la vez que a Joan Fontcuberta. Sin embargo, hay otros muchos autores que también han sido relevantes en este aspecto como Susan Sontang que no han entrado en este análisis.

#### 3.1.1. Roland Barthes

Roland Barthes (1915-1980) es considerado uno de los teóricos fundamentales de la fotografía, en el s. XX Destacamos especialmente su trabajo *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía.*(Barthes, 1980) Sobretudo destacamos el poso y la influencia que ha tenido sobre otros autores también utilizados en el proyecto como el propio Fontcuberta quien en *La cámara de Pandora* (Fontcuberta, 2010) habla de *punctum* y *studium*.

#### 3.1.2. Joan Fontcuberta

Joan Fontcuberta (1955) se define como artista y ensayista, a la vez que docente. Reflexiona, entre otras muchas cosas, sobre la imagen digital y la democratización de la fotografía. Nos interesan especialmente sus aportaciones en *El beso de judas: fotografía y verdad*, (Fontcuberta, 1997) a la vez que las realizadas en su continuación *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. En ellos el autor analiza la relación histórica y presente de la fotografía con la realidad. Extraemos de los mismos muchas de las ideas que conforman nuestro marco teórico relacionado con el lenguaje fotográfico.

Creemos especialmente interesantes las aportaciones y notas que realiza acerca de la fotografía química ya que, pese a que él proviene de esta práctica, la analiza y contrasta desde la fotografía digital. De esta forma, creemos que se aprecian mejor las implicaciones para con la realidad de esta técnica. De estas implicaciones y relaciones extraemos la poética que implica esta forma de fotografía por su fisicidad.

Ya desde *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (Fontcuberta, 1997) intuía la fotografía como otra cosa alejada de un registro puro de lo real pero es en *La cámara de Pandora* donde, puede que por la irrupción de lo digital, puede que por el paso del tiempo, termina de asentar estas ideas. Destacamos a su vez que no lo hace ensalzando un tipo de fotografía como la verdadera y otra como falsa, simplemente las sitúa como otra cosa alejada de la realidad con unas implicaciones mayores o menores con el lugar de origen y otras derivas.

(...), el realismo fotográfico escondía en un beso su tracción. Una traición, como la de Judas, anunciada y consentida, y sin embargo terriblemente eficaz. Algunos discursos críticos, tímidos pero crecientes, han intentado prevenirnos de la fatalidad que subyace en el corazón del dispositivo fotográfico, (...). Pero no ha sido hasta el advenimiento de las tecnologías digitales cuando no solo los especialistas, (...), han descubierto la inevitable manipulación que opera en el proceso de toda imagen fotográfica. Tal vez asistamos a la muerte de la fotografía. (...) se trata de un requisito, doloroso pero imprescindible, para una resurrección. (Fontcuberta, 2010, p. 10)

No estamos seguros de si la nueva "fotografía", la postfotografía, salva o condena a la vieja fotografía, pero desde luego nos sitúa en una conveniente posición para radiografiar el mundo en que estamos. (Fontcuberta, 2010, p. 10)

Por otra parte, creemos también interesante las ideas que tiene sobre la fotografía digital. Especialmente destacamos la idea de desmaterialización que también relacionamos con el video digital y sobretodo con la realidad virtual.

En cambio, la foto digital siempre está "retocada", o "procesada", pues depende de un programa de tratamiento de imagen para visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen. (Fontcuberta, 2010, p. 13)

Esta idea nos da pie a trabajos que van más allá de lo conceptual. Entendemos así la imagen como otra cosa desligada ya de la realidad lo que nos permite una creación más libre que tome esta idea desde su realización.

Son estos dos conceptos los que nos parecen más relevantes de su obra los cuales tomamos para pensar en cómo hacemos fotografías. En parte volvemos a ellos para resignificar nuestras imágenes.

## 3. 2. Conceptualización del paisaje

### 3.2.1. Javier Maderuelo

En lo que respecta a la concepción del paisaje, a la acción del caminar y en general mis reflexiones acerca del entorno natural destaco principalmente las aportaciones de Javier Maderuelo (1950) con sus direcciones de las publicaciones de *Paisaje y arte* (Maderuelo, 2007), o *Paisaje y pensamiento* (Maderuelo, 2006), o la de su libro *Paisaje, génesis de un concepto* (Maderuelo, 2005). Cabe señalar la importancia para ellos del CDAN y las jornadas realizadas durante años de las cuales surgen algunos de estos libros.

### 3.2.2. Francesco Careri

Francesco Careri (1966) es uno de los principales referentes en lo que respecta a la forma de adentrarnos y recorrer el paisaje. A través de *Walkscapes: El andar como práctica estética* (Careri, 2013) comenzamos a entender el paisaje como algo más experiencial y tridimensional.

Destacamos de esta forma especialmente la idea de que el paisaje y su transito están íntimamente ligados en la experiencia del paisaje. Nuestra forma de aproximarnos al entorno natural está mucho mas relacionada con el tránsito del mismo que con la contemplación visual del conjunto, pues no entendemos que eso sea posible, entendemos el paisaje como un conjunto de experiencias recorridas<sup>2</sup>.

El acto de andar, sin bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significándooos. Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. (Careri, 2013, p.40)

---

<sup>2</sup> Destacar también en este aspecto a Frédéric Gros con *Andar, una filosofía*.(Gros, 2014)

### 3. 3. Artistas

#### 3.3.1. Hamish Fulton

Hamish Fulton (1946) se enmarca en una idea de arte basada en la acción del caminar. Por ello, en su obra, aunque tiene una muy buena traslación al entorno museístico y galerístico, creemos que lo destacable es la acción y la experiencia recogida a través de distintos datos, y por medio de la fotografía, que el mismo autor realiza durante estas experiencias.

Por lo que respecta a las fotografías en sí, estas están hechas en formato analógico en blanco y negro y en color. Son fotografías aparentemente sencillas, a nivel técnico realmente no hay nada destacable que comentar, correctamente realizadas, con un contraste relativamente alto sin perder detalle en la gama tonal.

Creemos oportuno destacar la espontaneidad de las fotografías, se transmite perfectamente la idea de camino, pero se transmite desde la vivencia, desde la primera persona, lo que creemos que es muy importante en este tipo de trabajos.



Fig. 12. Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018

“Cada una comenzó como una idea y fue transformada posteriormente en una experiencia real.” (Fulton, 2016, p. 181) Entendemos así una fotografía despreocupada en parte de la técnica para centrarse en la experiencia.

Esta experiencia está centrada en la naturaleza que recorre. Señalamos así la importancia del proceso en su obra, cómo las fotografías ensalzan y resaltan puntos inespecíficos, trozos del camino que muchas veces no muestran el camino claro, en el que no se ve el punto de partida ni el destino. De la misma forma reflejan una idea de no dejar huella, una forma orgánica de habitar y de registrar un entorno natural.



Fig. 13. Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018



Fig. 14. Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018

Fig. 15. Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018

Algo que es especialmente importante en la obra de Hamish Fulton es la inclusión de estas fotografías en la exposición y en el catálogo, donde se unen a otros elementos como algunos gráficos o textos.

Como observamos en estas imágenes de la exposición y el catálogo de presentación en Bombas Gens de *Walking on the Iberian Peninsula* (Fulton, 2018), las imágenes están dispuestas en la sala con un carácter que va más allá de una lectura lineal, se presentan acompañadas de textos que contribuyen a completar la idea de la obra. Consideramos especialmente destacable la presencia de elementos gráficos utilizados de forma compositiva en el apartado expositivo, haciendo que la pared entera se sienta como una composición en sí misma donde las fotografías realizadas son una parte más, piezas de un puzzle que contribuyen a fijar la conceptualización de realizar un recorrido en un entorno natural.

De esta misma forma trabaja la edición de los catálogos, destacando el mismo proyecto *Walking on the Iberian Peninsula*. Observamos cómo las fotografías no son lo principal, sino que acompañan la experiencia relatada en el formato del libro.

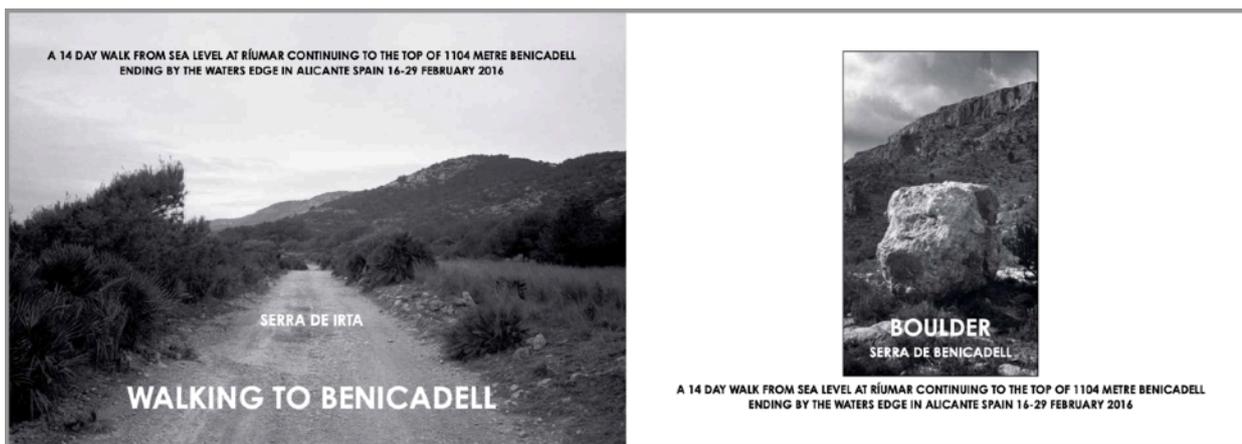


Fig. 16. Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018

### 3.3.2. Martín de Lucas

Martín de Lucas (1977) es un artista contemporáneo que trabaja principalmente a partir de la intervención del medio natural a través de obras conceptuales. Nos interesa especialmente de él su forma de pensar y resolver obras como *Repúblicas mínimas* (de Lucas, 2015) o *Iceberg Nations* (de Lucas, 2019).

En sus obras explora el sentimiento de pertenencia a un lugar y los límites y fronteras de un territorio. De esta forma, se apropia durante un periodo de tiempo de un lugar concreto, intenta habitar como suyo un espacio aparentemente ajeno, en un juego donde lo irónico no deja de estar presente.

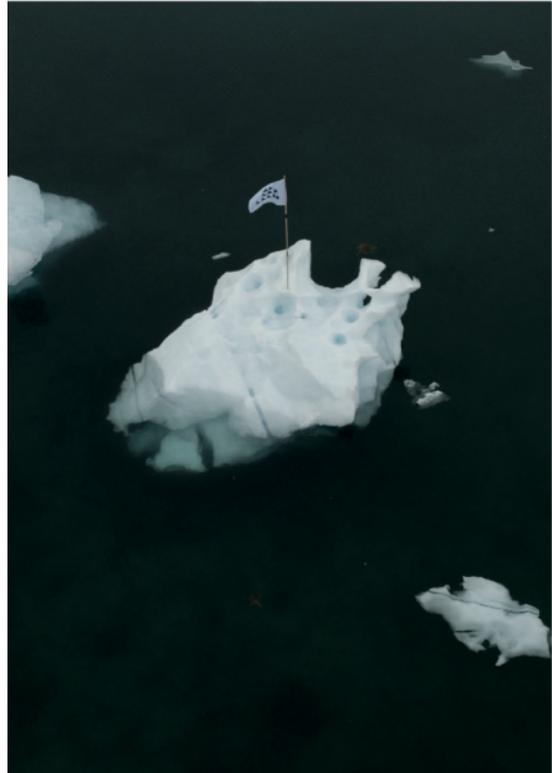


Fig. 17. Martín de Lucas, *Iceberg Nations*, 2019

Ninguna nación existe de manera física, es decir como un ente objetivo. Su naturaleza, líquida e intangible, se sostiene como construcción mental presente únicamente en el imaginario colectivo. Toda guerra, toda violencia de estado y toda forma de gobierno se apoyan en este concepto. Sin embargo toda nación, al igual que un témpano de hielo flotando sobre el mar, está condenada a diluirse. (De Lucas, 2021, Porfolio)

También nos gustaría destacar su trabajo en *La traza vacía* (de Lucas, 2016-2017) por su mirada hacia el entorno natural y nuestra intervención sobre él por medio de la fotografía intervenida. El autor realiza las siguientes acciones.

1. Elegir territorios al azar, dentro de la península Ibérica.
2. Imprimir la vista satélite correspondiente a esas coordenadas.
3. Tapar con pintura negra la huella del hombre.

Creemos relevante esta mirada hacia el entorno natural, la vida salvaje<sup>3</sup> y nuestra apropiación de ese espacio reflexionando así sobre qué espacios son y no son nuestros, si es que podemos apropiarnos del todo de uno.



antes



después

Coordenadas al azar 40°30'28"N, 00°19'59"W  
 Encuentro de los barrancos San Juan y Cerezos  
 Provincia de Teruel

Fecha de la imagen aérea 20/2/2015

**TERRITORIO 12**  
 40°30'28"N, 00°19'59"W

Pieza única.  
 49 x 60 cm  
 Septiembre 2017

Impresión: pigmentos minerales sobre papel de algodón Hahnemühle Photo Rag  
 montado con adhesivos libres de ácido y pH neutro  
 Pintura: mezcla de óleo negro, esmalte sintético negro y polvo "blanco de  
 españa"  
 con capa posterior de barniz brillo.

Fig. 18. Martín de Lucas, *La traza vacía*, 2016-2017

Nos resulta interesante el trabajo conceptual del artista y especialmente su forma de trasladar estas ideas a algo visual y plástico por lo que nos influye a un nivel conceptual, metodológico y formal.

<sup>3</sup> En este sentido de propiedad la artista Lara Almarcegui trabaja en los antiguos terrenos de una mina y ha de comprar su derecho a explotación para poder hacer intervención artística allí

### 3.3.2. Irene Grau

Se trata de una artista (1986) que trabaja con el medio natural la fotografía y la instalación. Queremos destacar justamente este enlace entre las intervenciones realizadas en este medio y su traslación al entorno museístico donde incluye algunos elementos de las intervenciones como huellas presentes en la instalación que acompañan las fotografías.



Fig. 19. Irene Grau, Fase 1, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015

De esta forma destacamos especialmente su tesis doctoral *The Painter on the Road de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje*. (Grau, 2015). Extraemos de la misma su forma de concebir el paisaje como un recorrido, un trayecto que como fin último nos permite hablar con nosotros mismos.



Fig. 20. Irene Grau, Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015

### 3.4. Técnica, poética y proceso

En este proyecto tratamos la cuestión de la realidad desde la consideración de la postfotografía respecto al espacio natural. Esto nos hace poner especial atención a la relación que se establece entre las técnicas utilizadas y la poética que implican estas técnicas. Repasaremos así, en este apartado del trabajo, nuestros intereses, e indagaremos acerca de las relaciones entre diferentes técnicas, explorando diferentes medios fotográficos que van desde la fotografía química en blanco y negro hasta la realidad virtual, pasando por la fotografía química en color digitalizada y la fotografía digital.

Tomamos en esta búsqueda las reflexiones de Joan Fontcuberta y sus diversas aportaciones a la interpelación de la imagen fotográfica, centrándonos especialmente en las realizadas en su libro *La cámara de Pandora: Fotografi@ después de la fotografía*. (Fontcuberta, 2010)

Después de la imagen digital, buscamos nuevas formas de pensar la realidad. Para ello no podemos dejar de recurrir a la imagen, volvemos a pensar su relación con la realidad y la poética que surge de este encuentro.

Insistía con *El beso de Judas* en que las aparecidas han sustituido a la realidad y en que la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, seguía ejerciendo una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. La fotografía se convertía así en una ética de la visión. (Fontcuberta, 2010, p.10)

Como afirma Fontcuberta, la fotografía y la verdad han estado históricamente ligadas, sin embargo, la era digital ha acelerado un cambio en esta dinámica.

(...), el realismo fotográfico escondía en un beso su tracción. Una traición, como la de Judas, anunciada y consentida, y sin embargo terriblemente eficaz. Algunos discursos críticos, tímidos pero crecientes, han intentado prevenirnos de la fatalidad que subyace en el corazón del dispositivo fotográfico, (...). Pero no ha sido hasta el advenimiento de las tecnologías digitales cuando no solo los especialistas, (...), han descubierto la inevitable manipulación que opera en el proceso de toda imagen fotográfica. Tal vez asistamos a la muerte de la fotografía. (...) se trata de un requisito, doloroso pero imprescindible, para una resurrección. (Fontcuberta, 2010, p.10)

Tomamos así una nueva forma de pensar en la imagen como punto de partida. Volvemos a medios químicos fotográficos desde una nueva perspectiva. En el pasado no se

cuestionaban sus implicaciones para con la realidad ni las relaciones poéticas inmersas en su proceso. “No estamos seguros de si la nueva ‘fotografía’, la postfotografía, salva o condena a la vieja fotografía, pero desde luego nos sitúa en una conveniente posición para radiografiar el mundo en que estamos” (Fontcuberta, 2010, p.10). Simplemente nos encontramos en un nuevo paradigma con nuevas posibilidades.

### 3.2.1. Fotografía química en blanco y negro

Nuestro principal interés en esta técnica radica en su proceso y materialidad. La fotografía química en blanco y negro nos permite trabajarla de una forma química en todo su proceso, conservando de este modo su materialidad.

Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La superficie de inscripción de la fotografía argénica era el papel o material equivalente, y por eso ocupaba un lugar: trátase de un álbum, un cajón o un marco. En cambio, la superficie de inscripción de la fotografía digital es la pantalla: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista, por tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes. (Fontcuberta, 2010, pp.12-13)

Tal y como afirma Fontcuberta, la fotografía química o argénica tiene un origen, tiene un lugar. Esta característica la vemos altamente relacionada con el entorno natural puesto que las fotografías químicas en blanco y negro realizadas durante este proyecto tienen un lugar de origen y tienen un tiempo concreto. Volvemos a un mismo lugar (Serra, Valencia) el cual exploramos durante un periodo de tiempo fotografiando este camino. Así, indagamos tanto geográficamente como temporalmente en una conversación con ese territorio. De esta forma nos interesa ese carácter de unión entre la fotografía y su referente en el entorno natural.

Las fotografías resultantes no existen, en lo que a la obra se refiere<sup>4</sup> de otra forma que no sea física, son objetos que tienen un lugar y, como tales, el tiempo también pasa sobre ellos. Creemos que las imágenes pueden tener otros tiempos que son parte del proceso creativo, por lo que en este proyecto exponemos las imágenes a los factores atmosféricos del propio lugar en el que han sido tomadas, durante un periodo de tiempo concreto. Así entendemos

---

<sup>4</sup> Todas las imágenes de la memoria son copias digitales.

de una forma más amplia la fotografía resultante, puesto que no es solo resultado de la toma inicial o su revelado, también los es de su interacción posterior con el entorno (positivadas las imágenes en papel las llevamos aproximadamente al lugar en el que fueron tomadas, dejándolas allí por algún tiempo, pasado el cual regresamos a recogerlas, a recolectarlas<sup>5</sup>).



Fig. 21. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2022

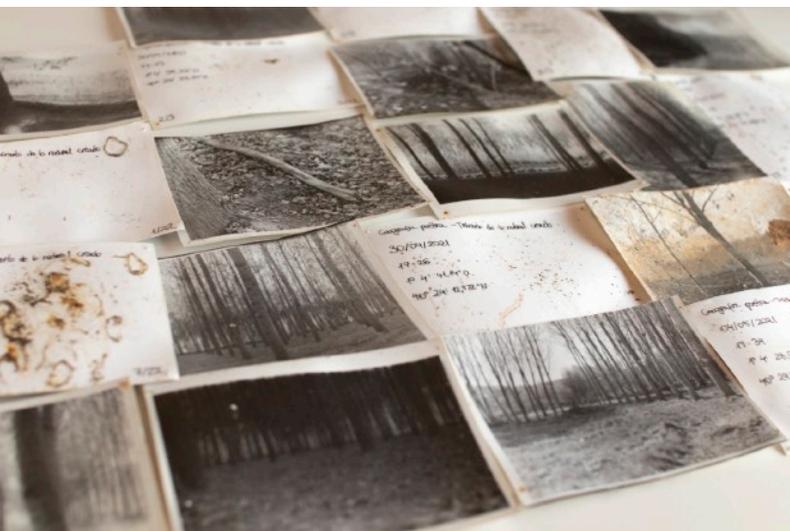


Fig. 22. Jowita Tyszka, Xavier Urrios, *Transito de lo natural creado*, 2021

De esta manera nos resulta interesante pensar en estas imágenes como un nuevo elemento incorporado en lo real (por un tiempo), cuyo origen está relacionado con lo real mismo pero que se convierte en otra cosa independiente, como un componente más de la realidad.

Nos parece relevante de este hecho el modo en que el entorno afecta y altera a este nuevo objeto, inmerso en él. Asimismo, consideramos como un elemento más de la imagen la huella

temporal posada sobre estos soportes, como una parte más de la imagen con la que trabajar.

<sup>5</sup> Finalmente esto no ha sido posible para la fecha de la entrega del proyecto pero mantenemos la idea.

Estas huellas creemos que están muy ligadas al origen de la imagen en un doble juego de la huella lumínica con la huella del entorno.

A su vez creemos oportuno resaltar la aleatoriedad y organicidad propias de esta técnica. No hay una retícula base con la que construir como pasa en el digital, hay granos de plata ordenados de una forma más o menos precisa por la acción de la luz. Nos interesan especialmente las rimas resultantes de este orden con el referente sobre el que estamos trabajando, el espacio natural, donde rige un orden aleatorio y orgánico.

### 3.2.2. Fotografía digital

La fotografía digital en sí misma nos resulta una herramienta dentro del proceso aunque también tiene un lugar propio. Resulta muy complicado pensar en ella dentro de un proyecto donde el espacio y el tiempo son tan importantes. Ya no tiene lugar ni origen, por lo que entendemos esta fotografía con un carácter más atemporal y todavía más desligada de su referente en la realidad.

(...) la fuerza de la foto argénica radicaba en que no podríamos retocarla sin recurrir a una intervención externa, intrusa a su funcionamiento técnico (...). En cambio, la foto digital siempre está “retocada”, o “procesada”, pues depende de un programa de tratamiento de imagen para visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen (Fontcuberta, 2010, p. 13).



Fig. 23. Russell Kirsch, Primera fotografía digital de la historia, 1957

A partir de esta afirmación de Fontcuberta entendemos que en la fotografía digital podemos trabajar a partir de varias imágenes puesto que su vinculación con la realidad no tiene que ser directa. Trabajamos con imágenes fraccionadas de la realidad que después reformamos,

en el sentido de volver a formar. Aunque nuestro trabajo siga ligado a un lugar concreto, estas imágenes son otra cosa. Los elementos de la fotografía ya no son esenciales, tampoco podemos distinguir entre la *imagen real* y la *imagen compuesta*<sup>6</sup> o alterada. En este contexto nos parece interesante trabajar sin ningún tipo de ataduras como otra forma de pensar en la imagen digital, una imagen que ya no tiene referencia.

La fotografía convencional venía definida por la noción de huella luminosa producida por las apariencias visibles de la realidad. Sistemas de síntesis digital fotorrealista han suplido la noción de huella por un registro sin huella que se pierde en una espiral de mutaciones (Fontcuberta, 2010, p. 13).

Trabajamos entonces con síntesis que pueden recordar a esa huella luminosa, pero ésta se pierde en otro lenguaje aparentemente ajeno al de lo real.

### 3.2.3. Video y realidad virtual

La fotografía digital, el video y la realidad virtual, creemos que son un paso más allá en la construcción de un mundo totalmente ajeno al real. Si la fotografía digital instauro la posibilidad de la desmaterialización, el video digital y la realidad virtual implican necesariamente esta desmaterialización, no es que no haga falta el paso a un objeto físico, es que no es posible.

Es por ello que nos interesa como a una captación sin origen, sin lugar, a la que se le une el tiempo, fragmentado pero con la ilusión de ser continuo. Precisamente esta fragmentación constante del mundo digital resulta una aportación importante en nuestro trabajo con estas técnicas, por lo que creemos que es interesante remarcar estas uniones y fragmentaciones, implícitas en el propio proceso del video y la realidad virtual.

Al margen de la técnica del video digital y de la realidad virtual, extraemos un trabajo distinto al habitual con el tiempo que conllevan estas técnicas. El tiempo real casi nunca coincide con el tiempo fílmico. Sin embargo, nosotros planteamos una congelación del tiempo fílmico sin llegar a la fotografía. "Tradicionalmente, la visión de la movilidad en cine ha ido ligada a la inmovilidad del espectador, pues su posición en la sala de proyección (...),

---

<sup>6</sup> Ya la primera imagen digital (fig. 22) era una composición de múltiples tomas de un escáner.

permite percibir la movilidad de la imagen” (Rodríguez, 2014, pp. 167-168). En el cine convencional hay un relato, hay un tiempo fílmico que pasa ante un espectador inmóvil.

Dicha relación entre movilidad e inmovilidad, que ya fue mermada por la doméstica y difusa recepción televisiva, es completamente trastocada por la instalación audiovisual, donde el espacio expositivo pasa a formar parte de la obra configurando al espectador como un elemento móvil. Su recepción físicamente activa rompe con la idea del punto de vista fijo y pone en cuestión el propio término de espectador (Rodríguez, 2014, p. 168).

Entendemos por tanto estos medios de una forma más activa para el espectador, lo que nos da pie a realizar lo contrario en la imagen (convertirla en un bucle donde aparentemente no pase nada, no haya relato aunque se siga observando movimiento). Creemos oportuno destacar las rimas que surgen de esta forma de entender el video en relación con el entorno natural, donde el “espectador” es activo en un entorno aparentemente inmóvil que no deja de cambiar. Por ello trabajamos con videos y piezas de realidad virtual que se sitúan en el límite del lenguaje donde si bien hay movimiento, no se puede considerar que haya un relato narrativo.

Destacamos también una diferencia entre video y realidad virtual que nos parece relevante a nivel conceptual y en la relación con el espectador. Aunque el video no tenga soporte, lo presentamos inmerso en una pantalla que nos remite a un soporte fotográfico, pues tiene un marco y un encuadre. Sigue existiendo el marco, por lo que creemos oportuno pensar en estas obras de una forma más cercana a la fotografía y en general a la pintura de paisaje. Por el contrario, la realidad virtual, aunque necesite de un soporte, este es incorporado y hasta cierto punto olvidado por el espectador, por lo que entendemos que está aun más presente la virtualización y la desmaterialización del medio.

### 3.3. Transitar. El entorno como espacio tiempo

Este proyecto trabaja de forma directa con el entorno natural. En este apartado del documento, trataremos de abordar las relaciones entre ese recorrido, ese tránsito hacia el límite, con las fotografías y con el proyecto en sí. Para ello trabajaremos principalmente con las aportaciones de Francesco Careri en su libro *Walkscapes: El andar como práctica estética*, a la vez que tomaremos como referente teórico y práctico a Hamish Fulton y su proyecto *Walking on the Iberian Peninsula*.

Tal y como Careri en *Walkscapes: El andar como práctica estética* (Careri, 2013), la acción de andar nace de una necesidad, sin embargo, se convierte en una acción simbólica con la que habitar el espacio.

No basta con la observación de un lugar, habitamos a la vez que lo recorremos. “Los paisajes son, por tanto, espacios que, desde el punto de observación de quienes perciben estos espacios como paisajes, no pueden ni abarcarse con la mirada ni medirse.” (Seel, dir. Maderuelo, 2007, p.39). Necesitamos intentar abarcar el espacio inabarcable con el tránsito.

De esta forma nos ponemos en contexto, entendemos las relaciones espaciales que se establecen entre nuestro cuerpo y el entorno. “(...) cuando es el andar lo que condiciona la mirada, hasta el punto de que, como señaló Robert Smithson: parece que sólo los pies sean capaces de mirar.” (Ruiz de Samaniego, dir. Maderuelo, 2007, p.75)

Sin embargo, como relata Martin Seel (1954) en *Paisaje y arte* (dir. Maderuelo, 2007), no deja de ser un espacio que no es abarcable, al menos no con la mirada. De esta forma las fotografías resultantes son fragmentos, aún más condicionados si tenemos en cuenta la limitación del encuadre. Pero aun cuando la eliminamos, en la experiencia de realidad virtual sigue siendo un fragmento. En este caso puede que incluso más descontextualizado que las fotografías ya que estas terminan por reconstruir con el conjunto de ellas.

Encontramos una relación necesaria entre las fotografías y el recorrido del espacio fotografiado. De esta forma las fotografías son el resultado de la experiencia de habitar ese mismo lugar. Por tanto las fotografías son también el resultado del recorrido, como señala Ruiz de Samaniego hablando de Robert Smithson.

De esta forma consideramos que las fotografías son una reconstrucción espacial y temporal del entorno sobre el que trabajamos. Estas, suponen por tanto una deconstrucción en otro espacio y en otro tiempo, a la vez que una traslación del recorrido del entorno a la sala.

Por ello el entorno resulta importante. Como apunta Seel (2007, p.39) los paisajes son espacios que “no pueden ni abarcarse ni medirse con la mirada”. El entorno sobre el que trabajamos nos permite esta cualidad. Resaltamos la importancia de una cierta pérdida en el tránsito, del deambular o la deriva situacionista entendida como una parte esencial en la experiencia estética del paisaje en el entorno natural.

Entendemos por tanto el paisaje como una experiencia espacio temporal del individuo, que surge cuando está sumergido en un entorno inabarcable con la mirada y que necesita del tránsito para intentar comprender. Por ello no existe una instantánea global. Entendemos la relación de la fotografía con esta experiencia como una captación de partes de este entorno en un momento concreto. Destacamos este proceso como una toma de consciencia del momento presente inmersos en algo más grande que nosotros que no podemos controlar.

**4. *Fotografías de  
un lugar sin  
tiempo***



## 4. *Fotografías de un lugar sin tiempo*

### 4.1. Presentación del proyecto

Este proyecto surge como una reflexión sobre la propia fotografía y sus implicaciones para con la realidad en el entorno natural. Volvemos a la fotografía química a la vez que volvemos al entorno natural el cual creemos que tiene muchas semejanzas con esta técnica. Surge como una necesidad de volver al entorno natural e intentar captarlo, comprender el paso a través de este lugar. De esta forma este trabajo investiga la fotografía en sí misma, y nuestra relación con el entorno natural por medio de sus recorridos subidos en bicicleta y andando.

A partir de estas investigaciones y de estas salidas de campo realizamos una serie de obras con las cuales explorar las ideas planteadas en la teoría. Estas piezas exponen diferentes conclusiones a través de las fotografías con respecto a nuestra experiencia en el tránsito de este entorno. *Fotografías de un lugar sin tiempo* las engloba en diferentes propuestas que pasan por la fotografía química, la videocreación, el libro y la experiencia de realidad virtual. En cada una estas propuestas exploramos distintas posibilidades formales relacionándolas con distintas facetas del trabajo.

### 4.1.1. **Fotografías de un lugar sin tiempo (blanco y negro)**

Las fotografías en blanco y negro<sup>7</sup> son una parte central de la investigación. Nos parece interesante destacar el proceso de creación de las mismas ya que ha servido de referencia para pensar en otras formas de trabajar la imagen por contraposición a otras técnicas, a la vez que ha sido el tipo de fotografía que hemos trabajado de una forma más constante y en la que más nos hemos centrado a lo largo del proyecto.



Fig. 24. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2021-2022

Destacamos la materialidad que nos ayudó a comprender mejor la fotografía en sí misma, las formas de captar, de pasar al papel y al digital. Esto influyó mucho en el resto de piezas ya que, aunque pertenecieran a una fotografía más o menos desmaterializada, las comenzamos a comprender también de una forma material, con una relación concreta con el espacio.

A su vez, al tratarse de una técnica relativamente sencilla, nos ha permitido, de una forma más profunda, volver a plantearnos qué es la fotografía y cuales son sus bases. Todo esto se extrapola al resto de medios fotográficos empleados en este trabajo.

---

<sup>7</sup> Las fotografías en esta parte de la memoria son los escaneados del negativo.

“(…)resulta crucial no solo reconocer que la experiencia misma forma parte del proceso, sino también, lo que es más importante, que la experiencia debe presentarse manifiestamente al espectador” (Fulton, 2010, p. 25) Como bien señala Fulton, entendemos la fotografía de una forma experiencial, y este tipo de fotografía ha sido la base para esta concepción.

Por último destacar la importancia del proceso de estas imágenes donde la fotografía es física pero latente hasta que se revela y se positiva. En ese momento se materializa por completo y forma parte de lo real, se termina de desvincular de la captación de algo concreto para ser un elemento más de la realidad.

Entendemos gracias a este medio la fotografía de otra forma que se desvincula de la captación para convertirse en otra cosa, otro elemento de la realidad.



Fig. 25. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2021-2022



Fig. 26. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2021-2022



Fig. 27. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo* (Ampliaciones), 2021-2022



Fig. 28. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo* (Ampliaciones), 2021-2022



Fig. 29. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo* (Ampliaciones), 2021-2022

### 4.1.2. **Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)**

Esta pieza editorial surge como una forma distinta de abarcar el espacio. EL libro ocupa un lugar y hace que el texto, que originariamente solo eran ideas, se disponga en un espacio concreto con el que componer junto a la fotografía.

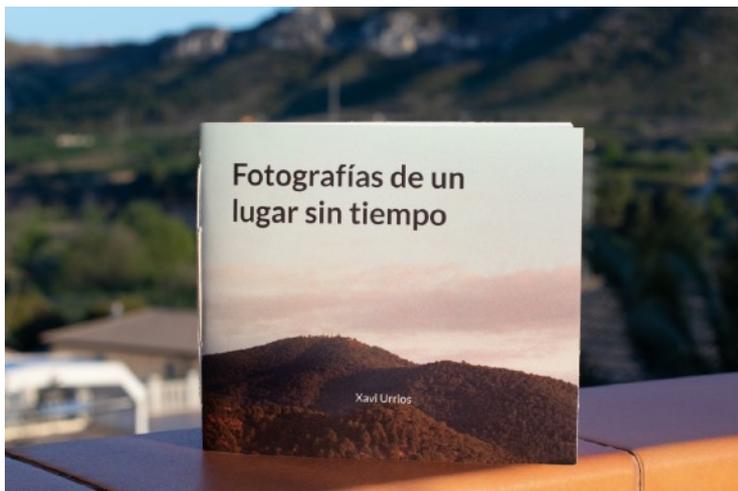


Fig. 30. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)*, 2022

De esta forma, este libro de artista recoge fotografías a la vez que reflexiones de un carácter más poético que van acompañando el relato generado con las páginas. Esta idea nos parece remarcable como otra forma de aproximarse al tiempo del entorno natural. El relato que supone necesariamente el libro esta hecho a partir de fragmentos ordenados pero inconexos entre sí, es decir, las

páginas pasan una tras otra pero no como una línea continua.

Creemos que este formato dentro de este proyecto era el idóneo para incluir las fotografías químicas a color ya que, por limitaciones técnicas, no pueden tener un proceso completo químico, lo que hace que estén a medio camino entre la fotografía argénica y la digital.

Sin embargo, el libro, tal y como lo entendemos, se trabaja desde el ordenador y tiene un carácter repetitivo por lo que, de la misma forma que la fotografía a color química, también está a medio camino ya que se trabaja desde lo digital pero desde el principio se piensa en un formato físico.

En cuanto a la encuadernación, dentro de ser algo precario, nos parecía interesante que un material más natural como es el hilo fuera el que uniera todas las páginas en un cosido a mano. Todas las hojas se disponen en un único pliego en una impresión digital a doble cara.

La maquetación juega con páginas donde la imagen se distribuye ocupando si no toda la página casi toda, con páginas donde predomina el blanco para resaltar el texto. A su vez,



Fig. 31. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo* (Libro de artista), 2022

también encontramos texto en la páginas donde hay más fotografía, sin embargo en ellas siguen una estructura más libre y se adaptan al texto y, además, en lugar de ser negras, son blancas.

Todos los textos están extraídos de reflexiones realizadas en el entorno que más tarde se revisan y reestructuran con una mínima idea de relato. Por ello consideramos esta pieza<sup>8</sup> como la conjunción de distintas facetas de nuestra experiencia en el entorno natural.

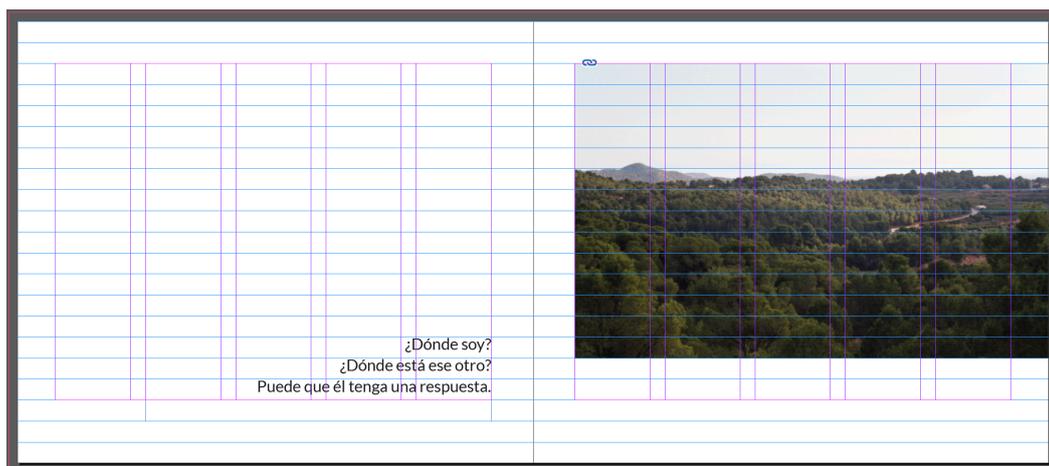


Fig. 32. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo* (Libro de artista), 2022

<sup>8</sup> En el anexo II hay fotografías de todas las páginas del prototipo.

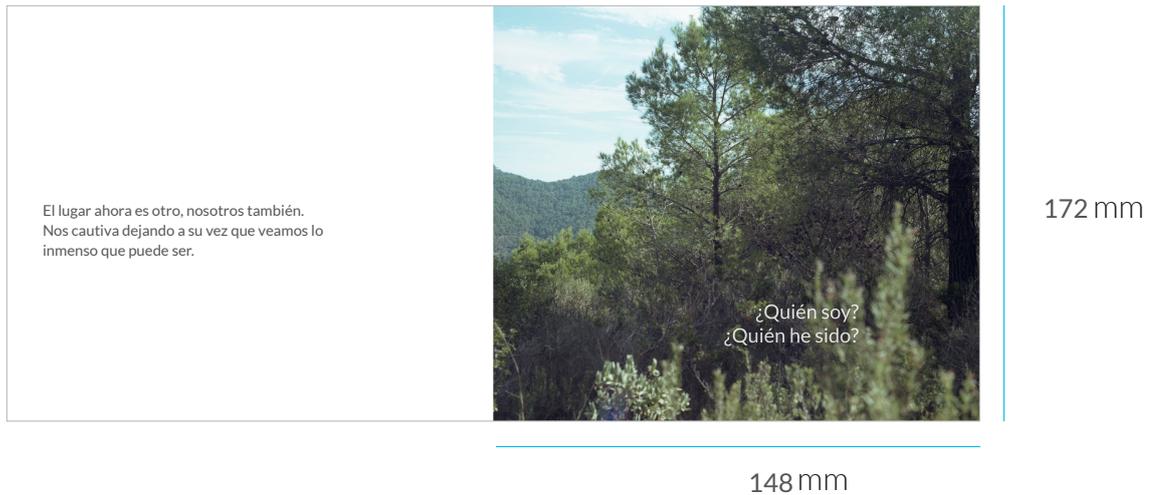


Fig. 33. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)*, 2022

Este libro aporta una forma más narrativa de comprensión al proyecto. Nos interesa por ello, una pieza en la que esté presente el texto y la fragmentación de un modo distinto. Creemos también relevante una pieza más cercana donde el texto sea poético y acompañe la lectura de las imágenes, donde se refuerce la idea de recorrido y de proceso a la vez que la confrontación con el entorno como una confrontación con nosotros mismos.



Fig. 34. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022

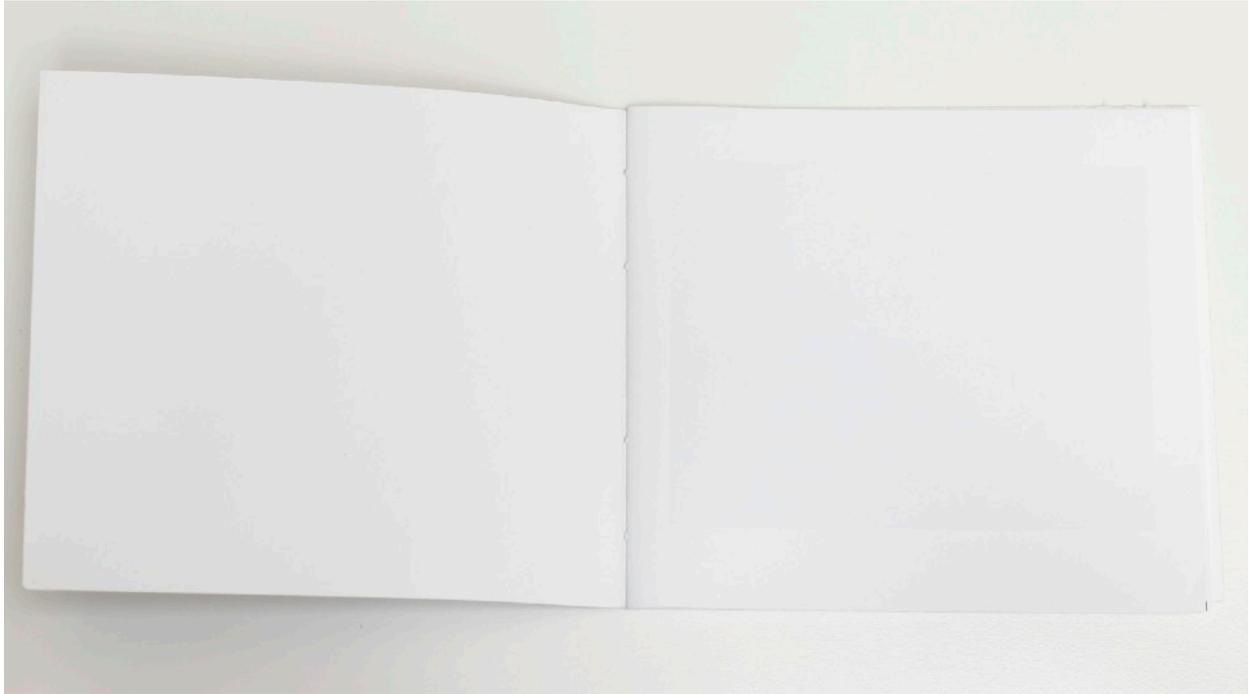


Fig. 35. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Fig. 36. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Fig. 37. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022

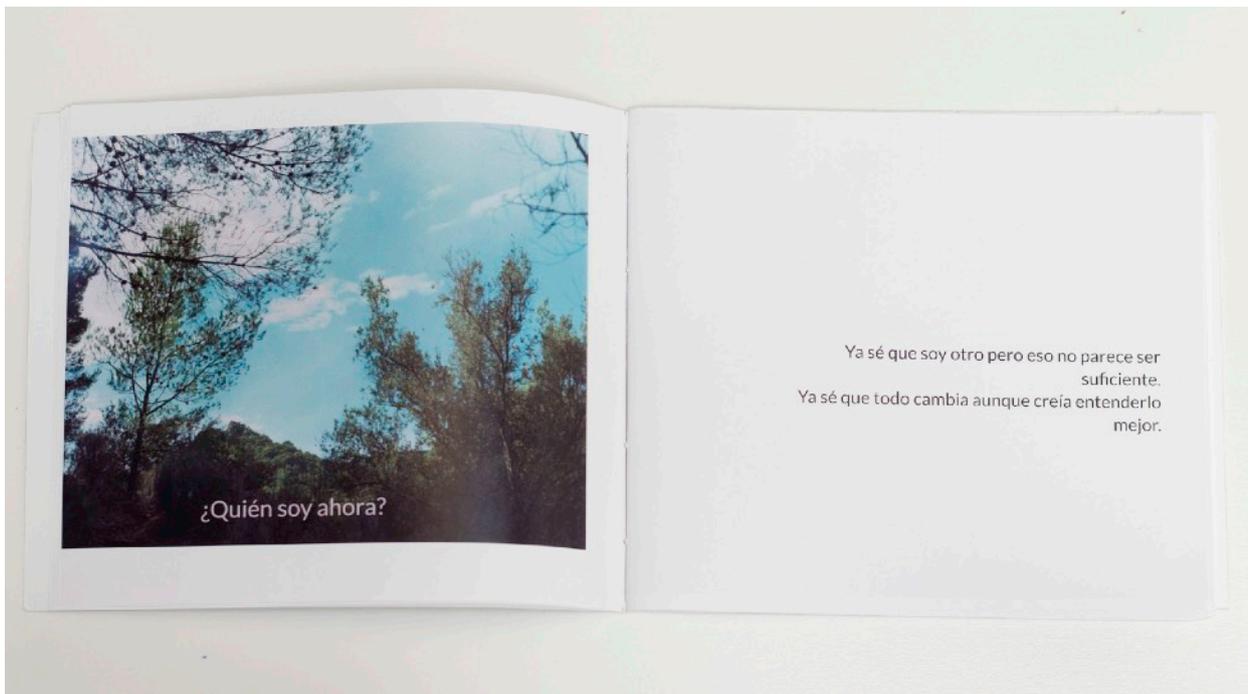


Fig. 38. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



El lugar ahora es otro, nosotros también.  
Nos cautiva dejando a su vez que veamos lo  
inmenso que puede ser.

¿Quién soy?  
¿Quién he sido?

Fig. 39. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Nunca supe quién seré.

El camino se hace, se (re)conoce. Nunca es el  
mismo. El camino se habita aunque no sea un  
lugar. El camino nos recuerda al otro.

Fig. 40. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Fig. 41. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022

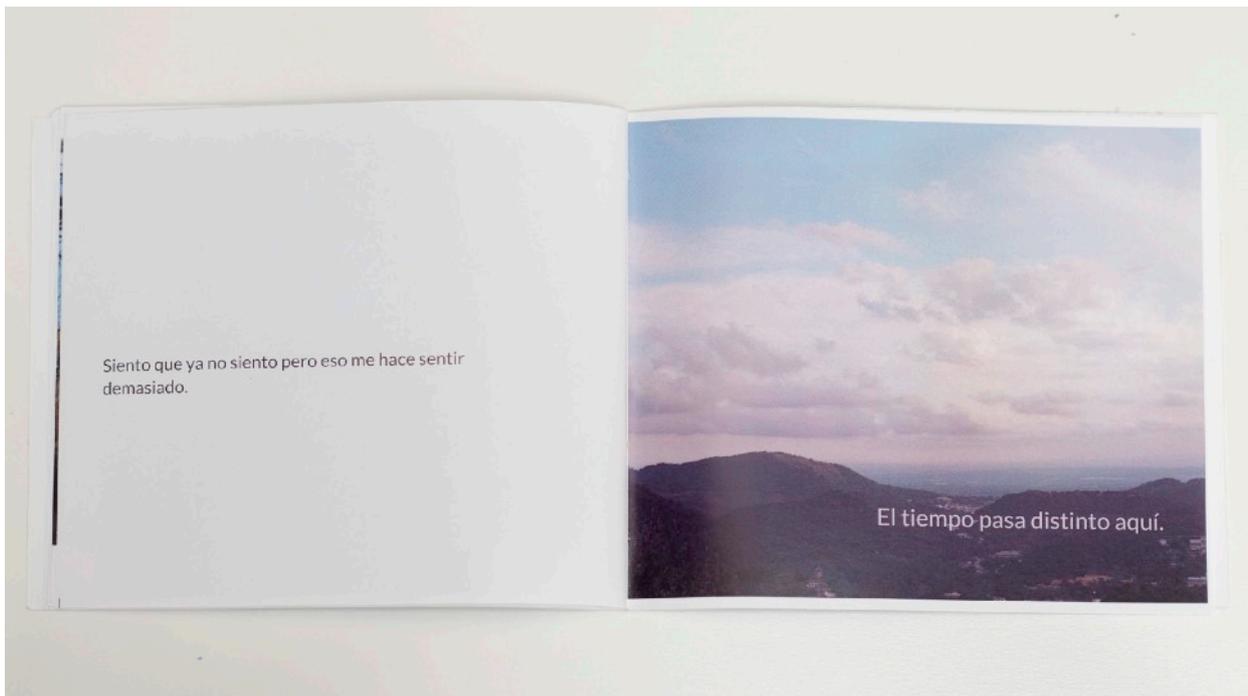


Fig. 42. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Fig. 43. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



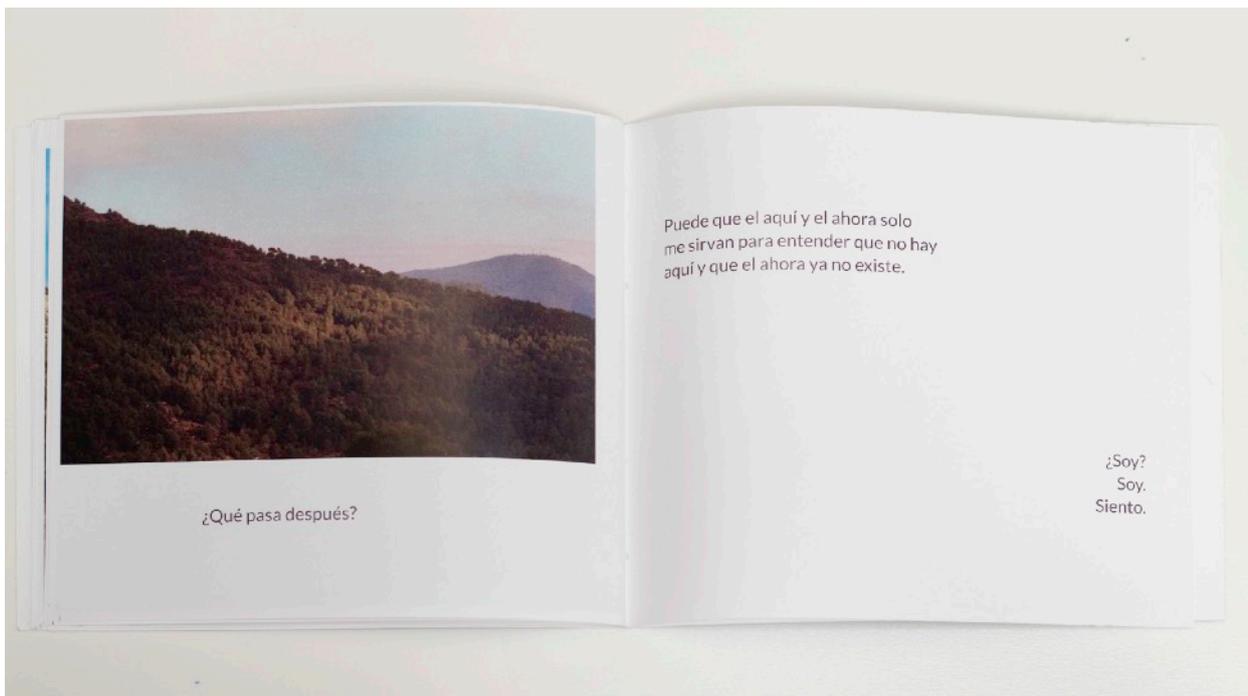
Fig. 44. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Puede que tenga que enfrentarme al otro.  
Puede que lo tenga que abrazar.

Todo sigue cambiado  
aunque esté quieto.

Fig. 45. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



¿Qué pasa después?

Puede que el aquí y el ahora solo  
me sirvan para entender que no hay  
aquí y que el ahora ya no existe.

¿Soy?  
Soy.  
Siento.

Fig. 46. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Fig. 47. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022



Fig. 48. Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)* (Prototipo), 2022

### 4.1.3. *Experiencia inmersiva de un lugar sin tiempo*

De carácter experimental, busca los límites de la narratividad del video en un nuevo medio. La realidad virtual nos permite una presencialidad que nos da pie a jugar con nuevas formas de pensar en el relato tradicional.

Nos parece interesante la presencialidad e inmersión del entorno natural unida a una desmaterialización de la imagen en un entorno aparentemente presencial como el de la realidad virtual. Creemos que todo ello genera rimas con la contraposición del tratamiento del tiempo.



Fig. 49. Xavier Urrios, *Experiencia inmersiva de un lugar sin tiempo*, 2022

Un tiempo que también se congela pero aparentemente se mueve. El bucle nos permite reflexionar sobre el propio concepto de instante y llevarlo a la realidad virtual.

La descontextualización del origen que implica la fotografía digital y por tanto el video y la realidad virtual creemos que se ve potenciada con la realidad virtual. La grabación se realiza con imágenes independientes que más tarde se unen con un audio que funciona también de forma independiente respecto a la imagen.

La realidad virtual aparentemente no fragmenta, no deja nada fuera de nuestra mirada, sin embargo creemos oportuno destacar dos aspectos relevantes en nuestra obra al respecto. El primero es que es imposible mirar a todas partes al mismo tiempo por lo que aunque sea un bucle, hay fragmentos que es probable que no se vean. Es decir, fragmentos de espacio tiempo que en su combinación no se vean por el espectador.

También quiero recordar para el segundo apunte a Seel ya que para él el paisaje no es abarcable ni conmensurable. Nosotros por ello recorreremos el entorno, la experiencia<sup>9</sup> del paisaje, por tanto es un cúmulo de experticias espacio-temporales. La realidad virtual, por lo general y en concreto en este proyecto, nos obliga a situarnos en un punto concreto. Podemos mirar todo nuestro alrededor, sí, pero no deja de ser un fragmento. Creemos interesante remarcar esta nueva idea de fragmento como un *fragmento* de espacio tiempo en el que mirar, como un fragmento amplificado al clásico de la pintura, la fotografía y el video donde el fragmento se hace más patente mediante el encuadre seleccionado.

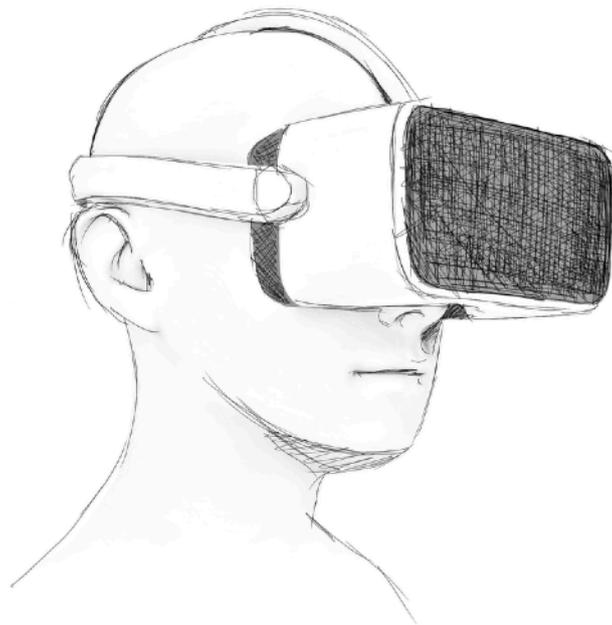


Fig. 50. Xavier Urrios. Dibujo ejemplo de gafas de realidad virtual. 2021

---

<sup>9</sup> Experiencia disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eQZILwQqYqY>

#### 4.1.4. Videopaisajes de un lugar sin tiempo

De forma conjunta con el trabajo realizado con la realidad virtual exploramos los videopasajes. Como podemos observar, técnicamente y conceptualmente tienen muchas similitudes con la realidad virtual. Por ello nos centraremos en otros aspectos como su relación en el espacio y su aplicación en un video.

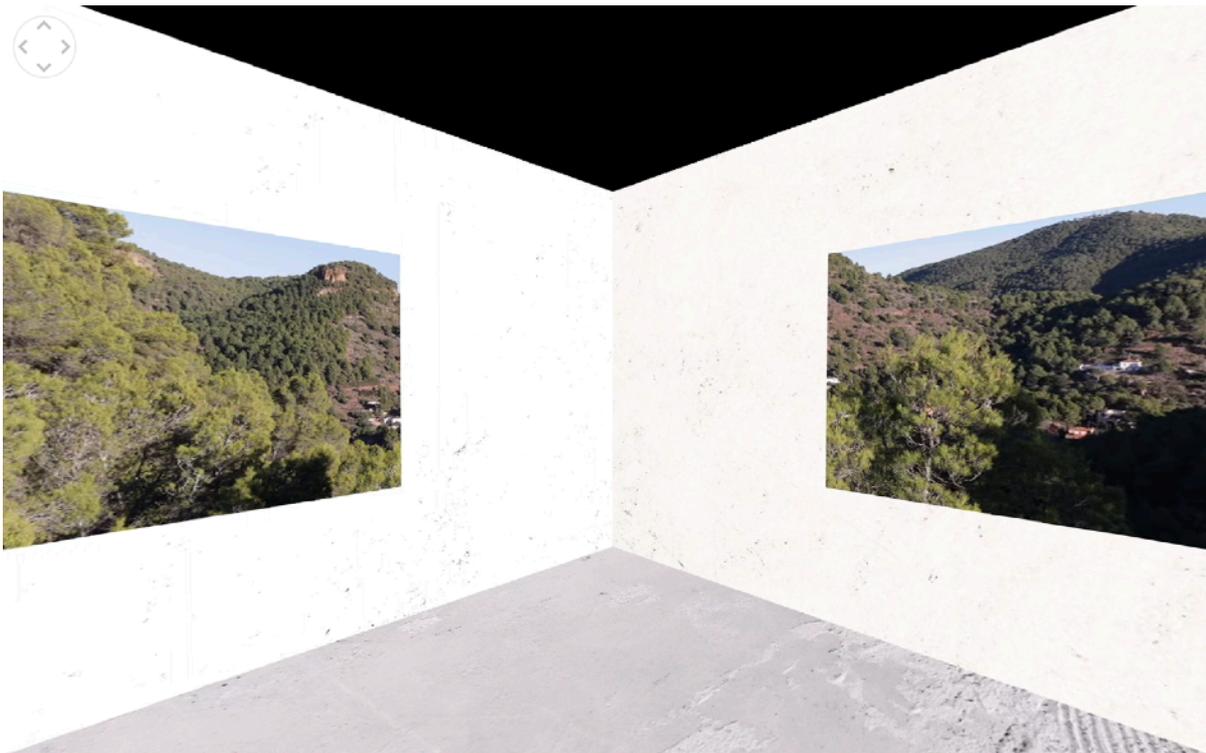


Fig. 51. Xavier Urrios, *Videopaisajes de un lugar sin tiempo* (Primer prototipo en realidad virtual), 2021-2022

Los videopaisajes originalmente estaban pensados como una pieza para la sala. Son videos en bucle que muestran una escena, remitiendo a la ventana clásica de la pintura, a la vez que buscando un punto de unión entre el video y la fotografía. Siguiendo la estela inaugurada por el cine moderno y continuada por el video arte, creamos un video que, sin perder sus características de video, no tenga narratividad. Esta propuesta<sup>10</sup> se acerca mucho a la fotografía por lo que considerábamos oportuno inicialmente trabajarla en la instalación.

<sup>10</sup> Propuesta disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VBLhk3L64k4>

Sin embargo, gracias a la propuesta *ShortPam*, nos propusimos trabajarla en un formato más convencional. Ya no son bucles infinitos pero sí que son bucles. Recogemos así en un video 4 videopaisajes dispuestos uno tras otro con los datos de geolocalización.

Con la instalación los videopaisajes son mirados de una forma móvil, por lo que no se les presta una atención muy alta (en parte también porque hay más elementos que conforman el espacio). Sin embargo, volvemos al espectador otra vez inmóvil con una imagen también casi inmóvil desprovista por completo de narración.



0° 25' 32,388" O  
39° 41' 44,862" N  
03/12/2021

Fig. 52. Xavier Urrios, *Videopaisajes de un lugar sin tiempo* (Fotograma), 2021-2022

Puede que esta obra<sup>11</sup> no tenga sentido con la domesticación de la imagen en un ordenador o en una televisión, sin embargo esta propuesta se centra en una proyección en una sala de cine, donde el espectador está lo más cómodo e inmóvil posible. Este enfrentamiento a una imagen aparentemente inmóvil hace que el espectador busque en ella, encuentre nuevas relaciones, se sumerja en la propuesta y se enfrente a ella de otra forma.

---

<sup>11</sup> Obra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f7kxb2acG7c>

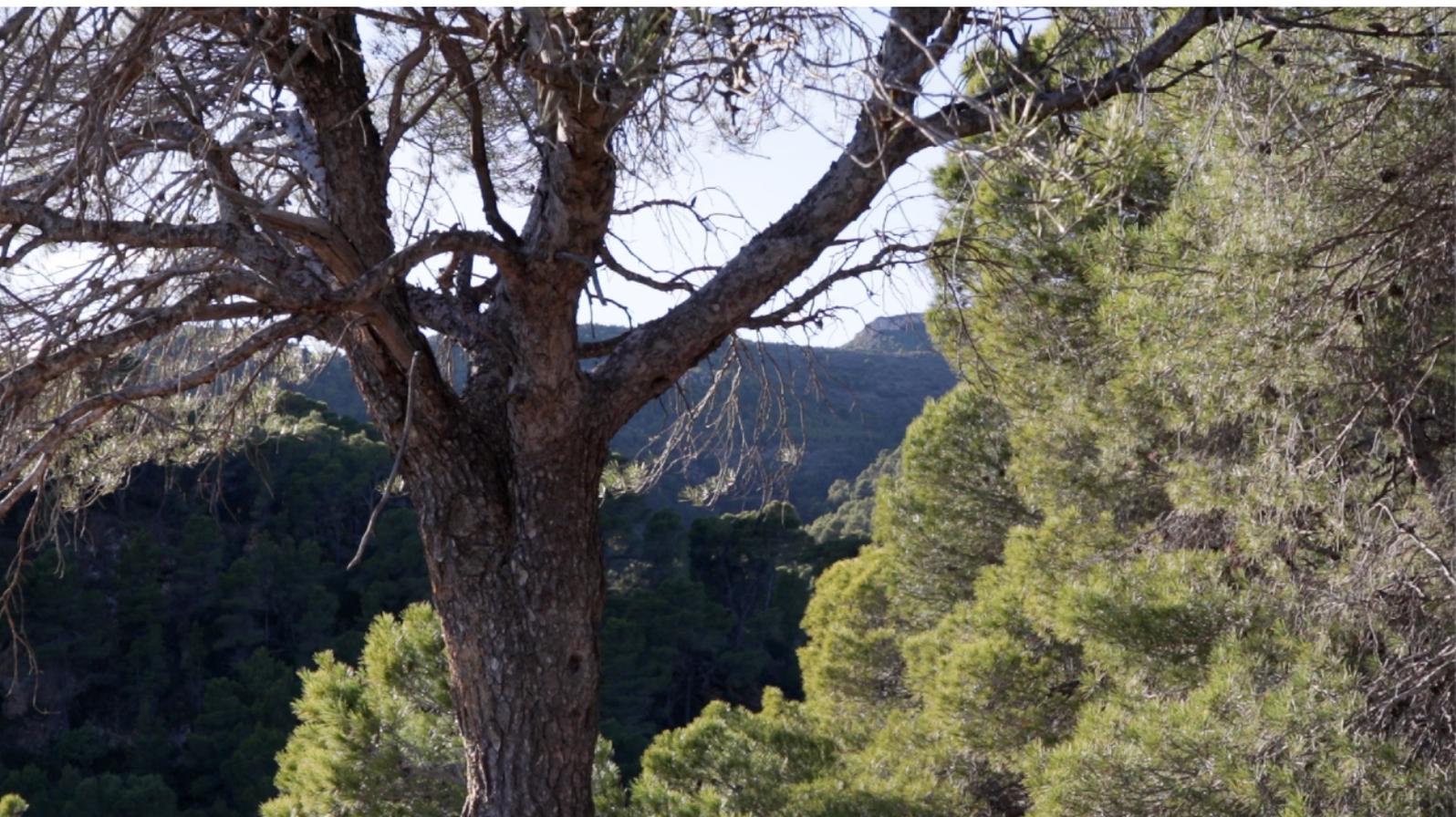
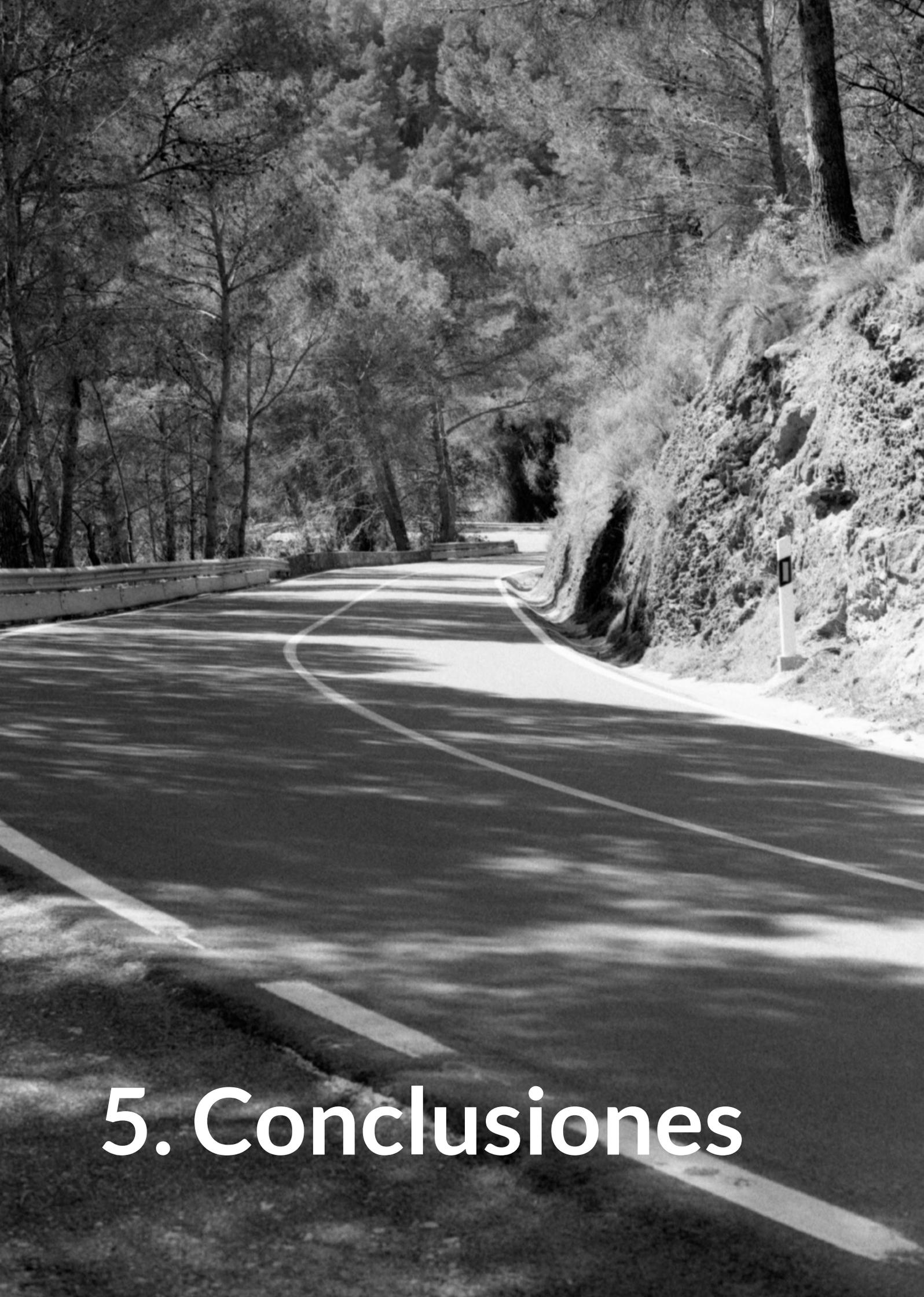


Fig. 53. Xavier Urrios, *Videopaisajes de un lugar sin tiempo* (Fotograma), 2021-2022





# 5. Conclusiones

## 5. Conclusiones

Como trabajo en progreso que es, no presenta un claro final. Aunque, del mismo modo que ocurre con los objetivos, sí que es posible alcanzar unas conclusiones del proceso desarrollado hasta ahora, que nos sirven para continuar trabajando, bien sea en la continuidad de este mismo o en futuros proyectos.

Una de las partes principales de nuestra investigación se centra en la práctica. A través de ella, hemos conseguido analizar de una forma más profunda, a la vez que comprender, nuestra relación con la postfotografía y sus implicaciones en nuestras piezas. Ello nos ha permitido trabajar con la técnica por razones que van más allá de lo visual y se centran en lo conceptual.

Como consecuencia destacamos la creación de un corpus de obra a través del cual observamos y reflexionamos sobre las relaciones entre postfotografía y entorno natural ligado al tránsito del mismo que preveíamos en los primeros planteamientos. Sin embargo, este proceso nos ha llevado también a encontrar otras relaciones y otras posibilidades que van más allá de lo previsto y que no todas han sido posibles de abordar. Por ello, estas conclusiones se plantean como una fase de revisión dentro de un proyecto más amplio, que tendrá desarrollos posteriores a la presentación de este trabajo.

De forma más concreta, hemos trabajado las relaciones entre la fotografía química y el entorno natural, a la vez que hemos desarrollado producción artística a partir de otras técnicas fotográficas y videográficas. También hemos trabajado con el límite de la narratividad a través de la realidad virtual y el video. De esta forma hemos creado un núcleo de obra que abarca todas estas disciplinas con el que trabajar otras exposiciones de la imagen.

Nos hubiera gustado explorar más este apartado y ver cómo se relacionarían en un mismo espacio expositivo todas estas piezas incluyendo también la realidad virtual y ver como puede dialogar con la fotografía química en blanco y negro, lo que si bien era algo que se contemplaba en nuestros planteamientos iniciales, no ha sido posible, por falta de conseguir antes de la fecha de defensa de este trabajo final de máster un espacio expositivo adecuado para ello.

Concluimos, por tanto, con una idea de proyecto constante donde este trabajo supone un inicio pero no un fin. Lo entendemos como una apertura a muchos temas teniendo que profundizar en unos pocos. Sin embargo, quedan otros muchos que, por cuestiones de tiempo, todavía no han sido tratados y que trabajaremos más adelante. Sin embargo, no dejan de ser fundamentales esos objetivos iniciales ya que a través de ellos hemos estructurado de una forma más clara la investigación. Por todo ello, sentimos que hemos cumplido los objetivos marcados a la vez que hemos encontrado nuevos objetivos que cumplir en futuros trabajos.





# 6. Fuentes referenciales

## 6. Fuentes referenciales

Albelda Raga, José Luis, Saborit Viquer, José (1997): *La construcción de la Naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana

Barthes, R (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Iberica.

Bergee, J. (2011) *Modos de ver*. Madrid: Gustavo Gili,

Careri, F(2013). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Eliasson, O (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.

Enguita, N y Fulton, H (eds.) (2018): *Walking on the Iberian Peninsula*. Hamish Fulton, Colección Per Amor a l'art, Valencia: Bombas Gens Centre d'Art. Disponible en: [www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf](http://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf) [Consulta: 19 de marzo de 2022]

Fontcuberta, J (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_(2010). *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gallego Hernández, G. (2019). *El Non-U-mento como poética anarquitectónica: amnesias (sub)urbanas en la imagen del arte contemporáneo* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. Valencia.

Goldsworthy, A (2007). *Andy Goldsworthy (En las entrañas del árbol)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Grau García, I. (2015). *The Painter on the Road: de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje: La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*. UPV. Valencia.

Gros, F. (2014). *Andar: una filosofía*. Taurus.

*Inner Nature 1st Edition*. Disponible en: [http://innernature.webs.upv.es/?page\\_id=694](http://innernature.webs.upv.es/?page_id=694)  
[Consulta: 19 de mayo de 2022].

Maderuelo, J (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Maderuelo, J. (Dir) (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.

\_\_\_\_\_(2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.

Malick, T. (2016). *Voyage of time: an imax documentary*. [Película]. Sophisticated Films,  
Wild Bunch, Plan B Entertainment, IMAX Corporation, Sycamore Pictures

Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rodríguez, L. (2014). *DIALÉCTICA ENTRE MOVILIDAD E INMOVILIDAD EN EL VIDEOARTE:  
LA IMAGEN VIDEOGRÁFICA QUE TIENDE AL ESTATISMO*. *AusArt Journal for  
Research in Art* (2), 164-180 [www.ehu.es/ojs/index.php/ausart](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart)

Sontang, S (2006). *Sobre la fotografía*. Mexico D.F.: Santillana Ediciones.

Vold, M y Ole Giæver, O. (2014) *Mot naturen*. [Película]. Mer Film.

# 7. Índice de figuras

Fig. 1. (p. 7) Xavi Urrios, Fotografía realizada durante una de las excursiones, 2021

Fig. 2. (p.8) Xavi Urrios, Mapa del recorrido realizado, 2022, Imagen extraída del registro de Strava de una de las salidas (03/04/2022). Recuperado de: <https://www.strava.com/activities/6925907506/analysis>

Fig. 3. (p. 9) Xavier Urrios, Mapa conceptual inicial, 2021

Fig. 4. (p. 10) Xavier Urrios, Mapa conceptual depurado, 2021

Fig. 5. (p.10) Xavier Urrios , Fotografía del trayecto hasta el lugar, 2021

Fig. 6. (p.11) Xavier Urrios, Fotografía de la Mamiya en otro proyecto, 2021

Fig. 7, (p.12) Xavier Urrios, Zenit TTL, 2020

Fig. 8. (p.12) Xavier Urrios, Pentax MZ-5, 2022

Fig. 9. (p.13) Xavier Urrios, Fotografía realizada durante una salida donde se ve la canon junto al resto del equipaje, 2021

Fig. 10. (p.14) Xavier Urrios, Espacio de revelado del proyecto, 2021. En este espacio revelamos los carretes de color, los de blanco y negro los revelamos en la facultad.

Fig. 11. (p.15) Xavier Urrios, Fotografía de ampliaciones realizadas para otros proyectos, 2021.

Fig. 12. (p.21) Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018. Imagen extraídas del catálogo de la exposición. Recuperada de: <https://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf> [Consulta: 19 de marzo de 2022]

Fig. 13. (p.22) Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018. Imagen extraídas del catálogo de la exposición. Recuperada de: <https://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf> [Consulta: 19 de marzo de 2022]

Fig. 14. (p.22) Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018. Imagen extraídas del catálogo de la exposición. Recuperada de: <https://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf> [Consulta: 19 de marzo de 2022]

Fig. 15. (p.22) Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018. Imagen extraídas del catálogo de la exposición. Recuperada de: <https://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf> [Consulta: 19 de marzo de 2022]

Fig. 16. (p.23) Hamish Fulton, *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018. Imagen extraídas del catálogo de la exposición. Recuperada de: <https://www.bombasgens.com/wp-content/uploads/2018/03/Catàleg-Fulton-definitiu.pdf> [Consulta: 19 de marzo de 2022]

Fig. 17. (p.24) Martín de Lucas, *Iceberg Nations*, 2019. Imagen extraída del porfolio del artista disponible en su web: <http://martindelucas.com> [Consulta: 5 de noviembre de 2021]

Fig. 18. (p.25) Martín de Lucas, *La traza vacía*, 2016-2017. Imagen extraída del porfolio del artista disponible en su web: <http://martindelucas.com> [Consulta: 5 de noviembre de 2021]

Fig. 19. (p.26) Irene Grau, Fase 1, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015. Imagen extraída de su tesis doctoral *The Painter on the Road de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje*. Recuperada de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462> [Consulta: 25 de octubre de 2021]

Fig. 20. (p.26) Irene Grau, Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015. Imagen extraída de su tesis doctoral *The Painter on the Road de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje*. Recuperada de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462> [Consulta: 25 de octubre de 2021]

Fig. 21. (p.29) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2022

Fig. 22. (p.29) Jowita Tyszka, Xavier Urrios, *Transito de lo natural creado*. Resultado de las ampliaciones tras estar un tiempo en el entorno natural trabajado en el proyecto, dentro del ciclo de intervenciones *Geografía poética*, 2021

Fig. 23. (p.30) Russell Kirsch, Primera fotografía digital de la historia, 1957. Recuperado de <https://www.photolari.com/primer-a-imagen-digital-historia-1957-russell-kirsch/> [Consulta: 18 diciembre de 2021]

Fig. 24. (p.37) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2021-2022

Fig. 25. (p.38) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2021-2022

Fig. 26. (p.38) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo*, 2021-2022

Fig. 27. (p.39) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Ampliaciones)*, 2021-2022  
Fotografías realizadas con una Canon 77d y un Canon 50mm 1:1.8. Retocadas digitalmente a nivel de luz y balance de blancos.

Fig. 28. (p.39) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Ampliaciones)*, 2021-2022  
Fotografías realizadas con una Canon 77d y un Canon 50mm 1:1.8. Recortadas y retocadas digitalmente a nivel de luz y balance de blancos.

Fig. 29. (p.39) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Ampliaciones)*, 2021-2022  
Fotografías realizadas con una Canon 77d y un Canon 50mm 1:1.8. Recortadas y retocadas digitalmente a nivel de luz y balance de blancos.

Fig. 30. (p.41) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)*, 2022.  
Fotografía del prototipo

Fig. 31. (p.42) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)*, 2022.  
Fotografía del prototipo

Fig. 32. (p.42) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)*, 2022.  
Captura de pantalla extraída de la maquetación en Indesign

Fig. 33. (p.43) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista)*, 2022.  
Captura de pantalla con un ejemplo de páginas y las medidas del libro

Fig. 34. (p.43) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo)*, 2022

Fig. 35. (p.44) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo)*, 2022

Fig. 36. (p.44) Xavier Urrios, *Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo)*, 2022

Fig. 37. (p.45) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 38. (p.45) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 39. (p.46) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 40. (p.46) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 41. (p.47) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 42. (p.47) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 43. (p.48) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 44. (p.48) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 45. (p.49) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 46. (p.49) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 47. (p.50) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 48. (p.50) Xavier Urrios, Fotografías de un lugar sin tiempo (Libro de artista) (Prototipo), 2022

Fig. 49. (p.51) Xavier Urrios, *Experiencia inmersiva de un lugar sin tiempo*, 2022. Visor de YouTube de la experiencia de realidad virtual. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eQZILwQqYqY>

Fig. 50. (p.52) Xavier Urrios. Dibujo ejemplo de gafas de realidad virtual. 2021

Fig. 51. (p.53) Xavier Urrios, *Videopaisajes de un lugar sin tiempo*, 2021-2022. Maqueta en realidad virtual de un primer montaje en sala. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VBLhk3L64k4>

Fig. 52. (p.54) Xavier Urrios, *Videopaisajes de un lugar sin tiempo*, 2021-2022. Fotograma del video final. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f7kxb2acG7c>

Fig. 53. (p.55) Xavier Urrios, *Videopaisajes de un lugar sin tiempo*, 2021-2022. Fotograma del video final. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f7kxb2acG7c>