

TFG

LA PÉRDIDA

HIBRIDACIÓN DE TÉCNICAS MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA SIN CÁMARA.

Presentado por Naira Garcia Del Amor

Tutor: Amparo Berenguer-Wieden

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Esta obra nace del deseo por plasmar de una forma subjetiva y personal las pérdidas de identidades ocasionadas durante este último año mediante las técnicas de la fotografía sin cámara; la creación de una instalación experimental por medio del desarrollo de fragmentos de telas que construyen la obra final trabajando las técnicas de la cianotipia, transferencia y cosido.

PALABRAS CLAVE

Cianotipia, transferencia, fotografía sin cámara, instalación, pérdida de identidad

ABSTRACT

This work is born from the desire to capture in a subjective and personal way the loss of identities caused during this last year through the techniques of photography without a camera; the creation of an experimental installation through the creation of fabrics that build a final work of (exact size of the work) using the techniques of cyanotype, transfer and stitching.

KEYWORDS

Cyanotype, transfer, cameraless photography, installation, loss of identity

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi tutora Amparo Berenguer por su ayuda.

En especial a los técnicos del laboratorio de Recursos Media y Pintura, por su apoyo y motivación en todo mi TFG.

A mis amigos por el apoyo incondicional desde el primer día de carrera y a mi hermano, por ser la motivación para estudiar lo que realmente me hace feliz.

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 5 |
| 2. OBJETIVOS | 6 |
| 2.1. OBJETIVOS GENERALES | |
| 2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS | |
| 3. METODOLOGÍA | 7 |
| 4. MARCO TEÓRICO | 8 |
| 4.1. EL LENGUAJE FOTOGRAFICO DENTRO DEL ARTE | |
| 4.1.2. Fotogramas | |
| 4.2. CIANOTIPIA | |
| 4.3. LA ERA POSTMEDIA | |
| 4.3.1. Copy Art | |
| 4.3.2. Transferencias | |
| 4.4. LA ERA DIGITAL | |
| 4.4.1. El Escáner | |
| 4.5. LA INSTALACIÓN | |
| 4.6. REFERENTES | |
| 4.6.1. Man ray | |
| 4.6.2. Anna Atkins | |
| 4.6.3. Floris Michael Neusüss | |
| 4.6.4. Jesús Pastor | |
| 5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA | 21 |
| 5.1. PRIMERAS IDEAS E INCONVENIENTES | |
| 5.2. PRECEDENTES | |
| 5.3. BOCETOS Y RECOPIACIÓN DE IMÁGENES | |
| 5.4. PROCESO DE REALIZACIÓN | |
| 5.4.1. Soportes | |
| 5.4.2. Técnicas | |
| 5.5. OBRA FINAL | |
| 6. CONCLUSIONES | 33 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | 34 |
| 8. ÍNDICE DE FIGURAS | 35 |
| ANEXO I. IMÁGENES DE LAS OBRAS. | |

1. INTRODUCCIÓN

“La pérdida” refleja el deseo de la desmaterialización del objeto, en este caso, la cámara fotográfica. La obra nace del deseo por representar de una manera personal y subjetiva las pérdidas de identidades. La pérdida de identidad misma y de la cámara fotográfica. Una técnica mixta entre cianotipias, procesos digitales y materiales plásticos dan este resultado conceptual.

En el desarrollo del trabajo comenzamos por el estudio y la comprensión de la deconstrucción del objeto primordial “cámara fotográfica”, su evolución como elemento artístico desligándose de su concepción tradicional como objeto creador de imágenes y otorgándole un significado más conceptual.

Contextualizando mi trabajo podemos hablar del retorno a las creaciones analógicas mediante la cianotipia, transferencias... pero, sin perder de vista los procedimientos digitales contemporáneos como el uso del escáner para capturar la imagen y plasmarla en otros soportes. La técnica utilizada, la fotografía sin cámara tal como cianotipias y procesos digitales contemporáneos. El formato es una pieza (tamaño por decidir) única conformada por piezas más pequeñas que construyen la pérdida (la obra completa). Mediante materiales analógicos y digitales.

Es un trabajo personal y subjetivo que dejará reflejado como podemos trabajar el mundo exterior e interior con distintos materiales y no los predeterminados. Queriendo conseguir que el espectador se sumerja en mi mundo interior y se pregunte como se realizan toda la obra sin cámara fotográfica. De esta manera, se consigue el objetivo de adentrarse, explorar analizar otros medios para la creación

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es crear un vínculo de unión entre las pérdidas de identidades propias y las pérdidas de identidades en el ámbito fotográfico. Explorar la fotografía sin Cámara desde una perspectiva personal. Mediante la técnica de la cianotipia y la transferencia con calor, entre otros procedimientos digitales y analógicos, la hibridación de dichas técnicas para la creación de la obra experimental final.

2.1 OBJETIVOS GENERALES

- Creación de una obra conceptual inspirada en el copy art que plasma mi propia pérdida de identidad.
- Realizar a partir de trozos de tela pequeños una obra conjunta producida mediante la técnica de la cianotipia, transferencia y cosido.
- Unir mediante procedimientos artísticos tales como grapas, hilo y cola hasta formar la obra conceptual completa de La Pérdida.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Aplicar los conocimientos adquiridos en la asignatura fotografía y procesos digitales, trabajando sin la intervención de la cámara fotográfica.
- Manejar las herramientas específicas para cada técnica artística, en este caso, dentro de la cianotipia, los procesos digitales, la transferencia...
- Conocer el movimiento *copy art*, la era postmedia y nuevos procesos digitales contemporáneos.
- Transmitir las sensaciones, emociones y sentimientos propios de la pérdida de identidad sufrida por el artista.
- Reflexionar sobre la pérdida de identidad personal y desarrollar una poética personal fotográfica.
- Explorar y analizar otros medios artísticos para la creación de obras artísticas

3. METODOLOGÍA

El proceso metodológico que he seguido se divide en dos grandes bloques, el primero en el cual se generan las ideas, investigación y documentación de la obra artística. El segundo en el cual se procede a la experimentación de materiales y ejecución de la obra completa.

Los conocimientos adquiridos en la asignatura Fotografía y procesos gráficos con la profesora Amparo Berenguer donde se desarrollaron los antecedentes que fueron clave para abarcar la obra completa "La pérdida". El método analítico y experimental de dicha asignatura guio todo el proceso artístico anterior y posterior. Se absorbieron también parte de los conocimientos necesarios para dicho proyecto en la asignatura Procesos Gráficos Digitales con el profesor Rubén Tortosa, lo que fue de gran utilidad. Se pudo experimentar con herramientas y materiales mostrados en los precedentes de dicho trabajo final.

En todas las obras individuales intentamos incorporar mediante cianotipias, cosido, fotogramas y transferencias un lenguaje fotográfico poético y personal. Debo aclarar en este punto que el foco de mi interés está en crear una reflexión en el espectador sobre la pérdida de identidad que he experimentado durante este último año y vinculado a la pérdida de identidad de la cámara fotográfica en este último siglo, mediante una instalación creada con una unión heterogénea de una multitud de elementos y técnicas.

Este proyecto híbrido utiliza el collage como método, de forma que, cada obra individualmente conforma la obra conjunta mediante hilo de coser y grapas. El espacio y la obra artística son de gran importancia, observar la obra dentro de un espacio ayuda a entender y finalizar la concepción de la obra completa.

4. MARCO TEÓRICO

En este apartado hablaremos de la fotografía, dentro de ella del lenguaje fotográfico y poético dentro del arte. También hablaremos de cada técnica utilizada durante toda la producción artística de este proyecto, como la cianotipia, transferencia, entre otros.

4.1. EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO Y POÉTICO EN EL ARTE.

Dentro de la fotografía encontramos un lenguaje fotográfico propio ya que las fotografías son omnipresentes, están por todas partes, pertenecen al mundo tanto como nosotros.¹ Los orígenes de la fotografía están estrechamente relacionados con la ciencia: los primeros fotógrafos, con formación científica y conocimientos en física y química, desarrollaron complejos métodos y procedimientos más típicos de un laboratorio que del taller de un artista, con el fin de preservar la huella que la luz dejaba en una superficie tratada con sustancias químicas. Durante las primeras décadas que siguieron a la invención de la fotografía en 1839, se sucedieron una serie de avances técnicos dentro de la misma que propiciaron la aparición de un nuevo mercado de masas, donde florecieron de forma prácticamente inmediata productos como la “*carte-de-visite*” y las vistas estereoscópicas², poniendo al alcance del público general aquello que antes solo estaba al alcance de unos pocos privilegiados.

Hasta donde conocemos sabemos que la fotografía viene de una realidad física externa, de un objeto que rebota la luz que impacta a un sujeto que lo registra, en este caso, la cámara fotográfica. Se podría pensar que la fotografía se limita a registrar la realidad exterior. El acto fotográfico no aparece de la nada, tiene necesariamente una persona que decida el tema, la posición, la composición...Por todo ello la fotografía surge desde dentro, de las propias emociones, sentimientos y reflexiones acerca de uno mismo. Construimos mediante esta mezcla del mundo exterior e interior una realidad fotográfica propia y donde las vivencias propias son de suma importancia en como percibimos la realidad que después plasmamos. Entonces la fotografía es una síntesis que vuelve visible la realidad interna de cada individuo, sirve como un conducto para tender un puente entre la psicología de su autor y el espectador. A esta amalgama se sumará la complejidad personal y social, lo íntimo y lo privado.

¹ Flusser, V., & Molina, E. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas. p.39.

² La estereoscopia es cualquier técnica capaz de recoger información visual tridimensional y/o crear la ilusión de profundidad mediante una imagen estereográfica o una imagen 3D.

“Siempre que el fotógrafo concibe en su fantasía, una imagen, está escribiendo una página literaria. Las imágenes se convierten en letras y los objetos fotografiados rebasan la realidad. El mar, el cielo, la aurora, el ocaso, abandonan su apariencia real y nos transportan a un sinfín de percepciones. El cielo y el mar abandonan los marinos y cobaltos, para presentar un amanecer enladrillado de estaño y un atardecer abrasivo, como si el horizonte se inmolará en una luminosa hoguera.”³

Dentro de la poética en el arte hablaríamos también de una hibridación en el arte surgida a raíz de la evolución tecnológica y su relación con la ciencia, ambos ámbitos importantes en el desarrollo de estas nuevas formas de expresión. Su estudio nos conduce a reflexionar acerca de la palabra hibridación, definida como la mezcla de elementos, influencias o fusión de estilos. Su aplicación dentro del arte cada día es más común, emplea información digital y analógica en diferente medida, insertando disímiles manifestaciones digitales que constituyen el centro de la obra.

Lo híbrido en el arte nos lleva a mirar y a reflexionar sobre las referencias cruzadas con otras disciplinas, nos inserta en un proceso interdisciplina: artes visuales, cine, literatura, arquitectura, psicología, etc. Se interpreta como proyecto híbrido aquel que no busca especificidad de género ni se delimita dentro de una disciplina. Obra heterogénea, de medios mezclados, de carácter múltiple, que rompe con los géneros tradicionales.⁴

“Todo arte es en esencia Poesía. Pero ¿qué es la Poesía? No es desde luego un producto de la imaginación o de la fantasía. La Poesía es la verdad. Con esto podemos darnos cuenta de que el pensamiento de Heidegger está girando en un círculo. La obra de arte es creación, la creación es la verdad, la verdad es la poesía, la poesía es. . . la verdad.”⁵

4.1.1 Fotogramas

Mi interés por los fotogramas nace del deseo por experimentar con la luz en mis creaciones y los incorporo al trabajo de una forma experimental mediante cianotipia y otras técnicas que después abordaremos.

Hablando de los fotogramas es una técnica que se centra en crear imágenes obtenidas con procesos fotoquímicos y sin cámara. Surgido como una rama de la fotografía experimental, dejando atrás la parte óptica de la fotografía (cámara fotográfica) dirigiéndose directamente a la pieza única de la creación del negativo directamente sobre el soporte fotosensible.

³ Artículo de Pedro Taracena Gil- Cuando la fotografía es literatura, 13 de marzo del 2019.

⁴ Artículo “El arte híbrido” escrito por Manuel Velázquez, 28 de enero 2009.

⁵ Heidegger, M., & Ramos, S. (2012). Arte y poesía. Fondo de cultura económica.



1. Christian Schad -
Schadographie 77, 19630

Un fotograma por tanto es una imagen fotográfica obtenida sin el uso de una cámara mediante la colocación de objetos por encima de una superficie fotosensible y la exposición posterior a la luz directa. Es un procedimiento fotográfico que al ser utilizado con fines artísticos ha recibido diferentes denominaciones como rayogramas, schadografías⁶ o dibujos fotogénicos.

Los primeros datos que se disponen se remontan a 1780, fecha en la que el físico francés Jacques-Alexandre-César Charles ⁷ (1746-1823) conseguía plasmar contornos de objetos variados y hasta la silueta del perfil de una persona en un papel impregnado de sales de plata sin intervención manual. A esto lo denominaba siluetas automáticas. Estas siluetas automáticas abundaban en el siglo XVIII y fueron consideradas como el germen de la propia fotografía.

Johann Heinrich Schulze (1687-1744), profesor de anatomía de la Universidad de Altdorf, Alemania. Hacia 1724 Schulze experimentó en el ámbito fotográfico con trozos de papel ubicados sobre un vidrio y una mezcla de tiza y nitrato de plata, a los que les incidió luz.

“Los rayos del sol, cuando golpeaban el vidrio a través de las partes cortadas de papel, escribían cada palabra o frase en la tiza de forma tan exacta y distintiva que muchos curiosos sobre su experimento, pero ignorantes de su naturaleza aprovecharon la ocasión para atribuir el hecho a alguna especie de truco”, explicó Schulze.

En 1727 descubre la sensibilidad de la luz del carbonato de plata y es el primero en producir una imagen copiada. Schulze horneó nitrato de plata para demostrar que la luz, y no el calor, era la causante de la decoloración producida durante la copia. Se le puede considerar el primer creador de fotograma, pero no eran permanentes, ya que se deterioraban con el tiempo y desaparecía la imagen.

Thomas Wedgwood este científico, inventor y fotógrafo en algún momento en la década de 1790, familiarizado con la cámara oscura, conocía el descubrimiento de *Schulze*⁸ sobre la sensibilidad de la luz e ideó un método para teñir químicamente tratando el papel con nitrato de plata y exponiendo el documento a la luz, con el objeto en la parte superior, a la luz natural, preservando en una habitación oscura. El establecimiento de este proceso es repetible, en esencia, el nacimiento de la fotografía tal como la conocemos hoy. Poco antes de 1800 comenzó con las experimentaciones y comentaba;

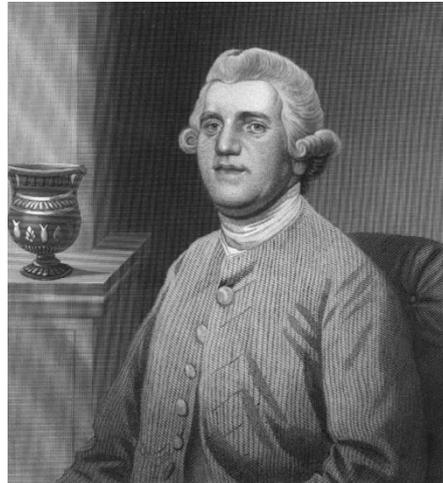
⁶ Christian Schad llamó a sus fotogramas «schadografías», en los que se imprimía una silueta sobre papel sensible a la luz.

⁷ Jacques Charles fue un inventor, científico y matemático francés.

⁸ Johann Heinrich Schulze fue un científico y profesor cuya contribución a la química fotográfica fue descubrir que las sales de plata se oscurecen por la acción de luz solar.

“El papel blanco, o el cuero blanco, humedecido con una solución de nitrato de plata, no experimenta cambio alguno si se lo mantiene en un sitio oscuro, pero cuando es expuesto a la luz diurna, cambia rápidamente de color, y tras pasar por diversas tonalidades se convierte casi en negro...”

Josiah Wedgwood⁹ (1771-1805) también hizo investigaciones en este sentido, pero tanto a él como a Charles les faltaba algo. Ese algo queda patente en una Memoria de Wedgwood aparecida en el Journal of the Royal Institution of Great Britain:



“Una copia de cuadro o un perfil, inmediatamente obtenidos, deben conservarse en la oscuridad. Se puede, como mucho, examinarlas a la sombra, pero en este caso la exposición no puede ser sino de escasos minutos... Los intentos llevados hasta ahora para impedir que las partes teñidas (...) sean luego impresionadas por la luz resultaron sin éxito.”¹⁰

Fig.2

Faltaba por tanto el fijador de imágenes que no llegaría hasta que fuera desarrollado por Niepce, Talbot y Bayard respectivamente.

Los primeros fotogramas propiamente dichos de los que se tienen noticias datan del 25 de enero de 1839; el físico Michael Faraday (1791-1867) presentó en la sesión del *Royal Institution* de Londres unas imágenes obtenidas por William Henry Fox Talbot, por simple exposición al sol de flores, hojas, plumas, etc... y aplicados sobre un papel sensibilizado. A estas imágenes Fox Talbot las denominó Dibujos Fotogénicos haciendo referencia sin duda a la génesis de tales imágenes. En los inicios de los años veinte es cuando los *“Nuevos Fotógrafos”* se inclinaron por la experimentación con nuevos procedimientos y estilos, entre ellos los fotogramas experimentales. Podríamos decir que, si Talbot pretendía copiar la realidad tal cual, los fotógrafos sucesivos (Man Ray,

⁹ Padre de Thomas Wedgwood, famoso alfarero y diseñador inglés en el siglo XVIII.

¹⁰ Memoria de *Wedgwood* aparecida en el Journal of the Royal Institution of Great Britain.

Moholy Nagy, Chirstian Shad...) pretendían ir mucho más allá, cada uno buscando mensajes diferentes. Podría decirse que Fox Talbot descubrió la teoría del fotograma y los nuevos fotógrafos la desarrollaron con fines estético-artísticos.

4.2. CIANOTIPIA

Para la documentación técnica del proceso de la cianotipia, hemos recabado la información principalmente del libro, de Peter Mrhar. *Cianotipia, Fotografía antigua y alternativa*.



3. *Cianotipia experimental* – Sir John Herschel, 1842.

La cianotipia fue descubierta en 1842 por Sir John Herschel que fue un conocido astrónomo y matemático inglés que también investigó en áreas relativas a la química, la botánica y la fotografía.¹¹ Entre sus aportaciones a la fotografía, figuran la invención de la cianotipia y el descubrimiento de las propiedades fijadoras del hiposulfito de sosa. La cianotipia se basa en la sensibilidad a la luz de las sales férricas. En este proceso, en el que se obtienen imágenes de una característica tonalidad azul, solo intervienen dos productos: el ferricianuro potásico y el citrato férrico amoniacal.

La popularidad de los cianotipos llegó en el 1880, donde se imprimió sobre papel, madera, piel, cerámica y fibras textiles. A pesar de las aplicaciones creativas, el uso principal de esta técnica fue el copiado de planos y dibujos, hasta 1960. La cianotipia fue ampliamente usada para hacer tarjetas postales permitiendo así que un gran número de aficionados a la fotografía pudieran tener a su alcance un sistema de reproducción de un gran número de copias barato. Después ya solo se ha empleado como proceso alternativo de expresión artística. Entre sus desventajas se encuentra la lentitud de los tiempos de exposición o esa peculiar tonalidad azul que supuso un problema para lograr la popularidad de la técnica. Ya durante el siglo XIX esta característica estética era un impedimento para que la gente comprara sus retratos en tonos azules por parecer muy poco realistas. Actualmente es integrada en la producción de obra gráfica, collage, mixed media... por los artistas contemporáneos. Se puede decir que ahora es valorada por su fuerza expresiva, mientras que al principio solo fue una técnica de reproducción económica.

4.3. LA ERA POSTMEDIA.

En los ochenta se abrieron nuevos campos de disputa acerca de lo que se denominó la posmodernidad o la ruptura con la modernidad.¹²

¹¹ Mrhar, P. (2014). *Cianotipia: fotografía antigua y alternativa*. Peter Mrhar.

¹² Cuaderno, E. (2018, noviembre 7). Renata Finelli La fotografía en la era posmoderna. <https://elcuadernodigital.com/2018/11/08/la-fotografia-en-la-era-posmoderna/>

El sello distintivo del “*arte posmodernista*” es su rechazo a la estética en el que se basó su predecesor, el “*arte moderno*” (1870-1970). Uno de los valores es rechazar la idea de que el arte es algo especial y de unos pocos. Coincidiendo con una serie de nuevos desarrollos tecnológicos, el posmodernismo ha llevado a casi cinco décadas de experimentación artística con nuevos medios y nuevas formas de arte, incluyendo Arte conceptual, Arte de performance y Arte de instalación, así como movimientos asistidos por ordenador como el deconstructivismo y el arte de proyección. Utilizando estas nuevas formas, artistas posmodernos han estirado definición de arte hasta el punto de que casi “todo vale”.¹³

4.3.2 Copy Art

La invención de la primera máquina fotocopidora por el químico norteamericano Chester Carlson en 1938 será al mismo tiempo un importante avance tecnológico y la motivación para la organización de un nuevo proceso creativo.

“La verdadera naturaleza del arte de la copia era, por tanto, la antítesis de la misma copia.”¹⁴

En los años 60, la funcionalidad de la fotocopidora cambia, y a ello colaborarán, entre otras, las investigaciones desarrolladas por pioneros como la estadounidense Sonia Landy Sheridan, quien desde el Instituto de Arte de Chicago puso en marcha un plan difusor del *Copy-Art*, llevando las premisas de la práctica electrográfica a los más diversos ámbitos académicos y sociales, por medio de artículos, conferencias y programas pedagógicos como el que ella denominó “*Generative Systems*”.

Hacia mitad de los años 70, los artistas electrográficos norteamericanos descubrieron en la fotocopidora, lo que sería el artefacto fundamental para registrar imágenes ya que podían intervenir directamente en el proceso de copiado, podían concebir una nueva perspectiva de arte. En la fase final del proceso, el tóner todavía no estaba fijado, por lo que los artistas descubrieron que, además, podían transferir la imagen en otros soportes como papeles de mayor tamaño, textiles, soportes metálicos, vidrios, etc.



4.Sonia Landy Sheridan –*Sonia in Time*, 1975.

¹³ Téllez, J. S. A. (2020, junio 5). Arte Posmoderno.

<https://hstraarte.wordpress.com/2020/06/05/arte-posmoderno/>

¹⁴ Galería Jose de la Mano. Nota de prensa El arte de la fotocopia 1970-1985 (cuando la copia se convierte en original).

<https://geografiaehistoria.ucm.es/data/cont/media/www/pag115612/Nota%20de%20prensa.pdf>

La denominación “electrografía” se la debemos al crítico de arte francés Christian Rigal, quien la lanzó por vez primera en 1980. Otros términos que se manejan para referirse al mismo campo de actuación son los de: copigrafía, fotocopia de arte, reprografía, xerografía¹⁵ o copy-art.

La fotocopidora adquiere entonces un valor añadido como utensilio instrumental del nuevo arte, el autor se sirve de ella misma superando su función reproductora y ocupando un sentido estético y conceptual.

4.3.3 TRANSFERENCIAS

Durante las dos últimas décadas se han incrementado las imágenes grafiadas a través de dispositivos mecánicos tales como impresoras, filmadoras fotográficas, fotocopadoras y otros procesos reprográficos de naturaleza xerográfica o química.

Fig.5



Los artistas habían comenzado a construir imágenes a través de máquinas tales como ordenadores, fotocopadoras..., pero tenían cierta limitación de conquistar otros campos creativos de diferente naturaleza. En la idea de transferencia, se trabaja con una misma imagen desde contextos diferenciados, por lo

que estamos obligados a dominar los contextos propios. Una fotocopia transferida desde una fotografía de una revista a un papel determinado no cambia apenas su sentido formal y, sin embargo, varía enormemente su sentido conceptual, pues estamos variando su contexto de arte media al arte gráfico. El soporte nuevo ya no funciona como soporte único, sino que queda cargado de un nuevo sentido, pudiendo llegar incluso, a una idea de la narración conceptual. Lo que cuenta es la idea de intencionalidad desligada del soporte original.

Como se explica en el libro sobre transferencias de Alcalá y J. Pastor¹⁶;

“Transferir significa pasar de un lugar a otro; extender el significado.”

¹⁵ La xerografía es un proceso de impresión que emplea electrostática en seco para la reproducción o copiado de documentos o imágenes.

¹⁶ ALCALÁ J.R.; PASTOR, J. Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística. p. 34.

Por lo tanto, transferir implica controlar el nuevo significado que se le otorga en un nuevo soporte. Una de las formas más utilizadas para transferir imágenes impresas electrográficamente ha sido mediante los sistemas de aplicación de calor/presión sobre la fotocopia que contiene la imagen, una vez puesta en contacto con la superficie donde se desea transferir. La imagen impresa con tóner que es un compuesto termoplástico que suele llevar adherido a su núcleo materias pigmentarias, resinas y otros polímeros¹⁷ plásticos, que actúan como agentes adhesivos cuando los rodillos de la unidad de fijación de la fotocopiadora le aplican el calor y la presión adecuados. Aprovechando esta característica, nos permite volver a disolver -mediante la aplicación de calor- esas resinas, para fijarlas ahora sobre el nuevo soporte deseado, una vez les aplicamos presión en el momento que entran en contacto ambas superficies.

Es importante destacar como esta técnica se ha situado dentro del mercado del arte. Las transferencias están siendo una técnica muy empleada, en primer lugar, por la facilidad del proceso, hoy en día existen gran variedad de papeles y líquidos especiales de transferencia, producidos industrialmente para ser utilizados con las impresoras de tóner. En segundo lugar, por la solidez y la alta densidad del tóner que lo hacen muy fiable.

4.4. LA ERA DIGITAL

La digitalización de los procesos comunicativos llega también al arte desde el momento en que el nuevo soporte físico condiciona y cambia el propio lenguaje de la obra¹⁸, confluyendo en un nuevo tipo de producción en el que convergen arte, tecnología, industria y comunicación, en definitiva.

4.4.1. EL ESCÁNER

El escáner supone una muestra precisa del efecto del cambio introducido en el nuevo lenguaje digital y el plano horizontal.

Lo primero a tener en cuenta es entender la imagen digital y sus diferencias con la fotografía química. La imagen química es formada en un soporte fotosensible con su posterior exposición al sol y constituida por puntos

¹⁷ Los plásticos son sustancias químicas sintéticas, denominadas polímeros, de estructura macromolecular que puede ser moldeada mediante calor o presión y cuyo componente principal es el carbono.

¹⁸Arte y cultura digital- Planteamientos de una nueva era: "EL CARTEL DE CINE EN CAMBIO: DE LA LITOGRAFÍA AL DIGITAL" de JOSÉ PATRICIO PÉREZ RUFÍ MARÍA ISABEL PÉREZ RUFÍ.

triangulares o hexagonales, en cambio, la digital es generada mediante códigos los cuales están formados por cuadrados denominados “píxeles”¹⁹.

Fig.6



Teniendo en cuenta estas diferencias debemos entender cómo funcionan cada una y cómo se comportan. En este caso hablamos de la fotografía digital mediante códigos. Más concretamente de la creación del escáner. Nace en 1984 cuando *Microtek* crea el MS-200, el primer scanner blanco y negro que tenía una resolución de 200dpi²⁰. Es un dispositivo que

permite convertir los caracteres escritos o gráficos impresos en un formato digital, compuesto por un lenguaje binario de 0 y 1 comprensible por el ordenador. A partir de esta transformación, la imagen que queda registrada en un archivo que puede ser manipulada por el usuario mediante el ordenador.

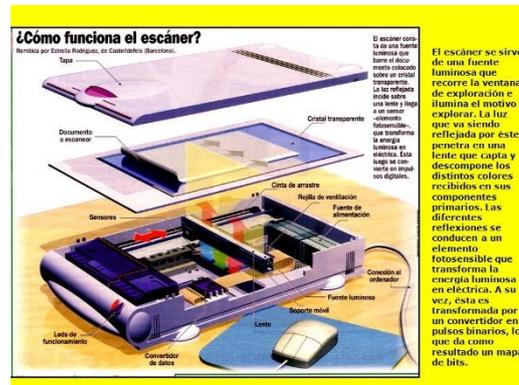
Asimismo, para que este periférico logre realizar esta conversión, tiene que estar instalado el software OCR (*Optical Character Recognition*) que en realidad se encarga de escanear. Concretamente es un software que permite el reconocimiento óptico de los caracteres contenidos en una imagen (documento escaneado o fotografía), de forma que estos se vuelven comprensibles o reconocibles para un ordenarlos. Y los programas para guardar la imagen, siendo los más comunes el JPG, el GIF, el TIF, el BMP, etc.

Existen diversos tipos de escáner: de sobremesa o planos, de mano, de rodillo, orbitales, de tambor y los especializados, como por ejemplo los que escanean microfilms. En el año 1989 aparece el primer scanner a color de 24 bit y una resolución de 300dpi. Luego la evolución de los scanner prosigue y en el año 1991 se desarrolla el primer scanner para negativos de foto de 35mm. En el año 1994 se crea el scanner que logra obtener una resolución de 600dpi con 32 bit de colores.

Fig.7

¹⁹ Proviene de “PICTure ELeмент” (elemento de imagen).

²⁰ Los puntos por pulgada del inglés “*dots per inch*” es una unidad de medida para resoluciones de impresión.



El tipo de escáner necesario en cada momento va a depender fundamentalmente de las características de la imagen que se desea capturar. La herramienta que ocupa nuestra atención es el escáner plano ya que debido a su bajo costo y funcionalidad permite una exploración extensa de sus posibilidades. Por otro lado, constituye una herramienta de fácil empleo que realiza dos funciones; Lee la información de un original, ya sea fotografía, copia impresa, negativo o transparencia y, la convierte en información digital con el tamaño de salida requerido y el espacio de color deseado, listo para la edición de la imagen.

Componer imágenes mediante escáner es un proceso artesanal y minucioso. La mirada se percibe desde un nuevo plano, el plano horizontal. Es como una radiografía conceptual que plasma todo tipo de texturas, objetos y mundos oníricos que evocan historias de todo tipo, con una estética muy experimental.

4.5. INSTALACIÓN

Desde sus inicios, las instalaciones se han planteado los límites de la obra de arte, están ligadas a la reflexión sobre el museo, el mercado y los espacios expositivos y vinculan la creación a un lugar específico, otorgando valor a ese espacio y constituyéndose en él. Pueden ser permanentes o efímeras, entrañan la participación del espectador mediante diversos procedimientos, propician experiencias en relación con el espacio, la percepción y los significados y pueden estar constituidas por objetos de cualquier materia y forma, pudiendo ser incluso inmateriales o mixtas.

Las instalaciones artísticas no solo son el montaje y ordenamiento de objetos o seres encontrados, producidos o intervenidos en un espacio o ambiente; las instalaciones tienen sentido en las ideas fundamentadas que concibe y presenta el artista en su obra física y lo que estas provocan en la interacción con el espectador.

Es una técnica artística cuyo punto principal es cómo cambiar la forma en que el espectador experimenta el espacio. La instalación es básicamente temporal, se eliminará solo después del período de exhibición y solo quedará en la memoria de las personas. Las partes constitutivas se pueden colocar en vitrinas o dispuestas espacialmente para que los espectadores puedan moverse entre las partes de la instalación. La característica de las instalaciones

es la importancia del espacio en el que se ubican y la coherencia recíproca entre espectador y artista.

4.6. REFERENTES

Son muchos los artistas que me han interesado a lo largo de toda la carrera y en los años de vivencias artísticas, pero los escogidos son los que de alguna manera más se acercan a mi obra y con los que comparto atributos creativos. Experimentar, crear, conocer. Cada uno de los artistas mencionados a influenciado positivamente dentro de este trabajo final. En concreto el trabajo de Man Ray como pionero de la fotografía abstracta y experimental.

4.5.1. Man Ray

Como referente principal dentro de la obra encontramos a Emmanuel Radnitzky (Man ray). Nació en Filadelfia, Estados Unidos el 27 de agosto de 1890. Un dadaísta y surrealista que nunca militó en ninguno de estos movimientos, pero siempre se mantuvo a la vanguardia de todos ellos. Pionero en la fotografía abstracta (rayogramas, fotos en las que no es necesaria la cámara; solarizaciones, negativos expuestos a la luz...), también cultivó la pintura, la escultura y el cine. El carácter autodestructivo del movimiento hizo que pronto se aliara con el surrealismo, donde pudo plasmar sus obras de mujeres fatales, sus desnudos y sus juegos de dobles lecturas (mujeres violín, lágrimas diamante...).

Detrás de cada imagen hay una idea, y en ese sentido Man Ray también trabajó el arte conceptual. Le gustaba lo irracional, lo absurdo. Empezó a presentar sus *rayogramas*, unas imágenes fotográficas que hacía sin cámara, en las que exponía a la luz objetos sobre papel fotográfico que después se revelaba. Man Ray en este momento ya era el mayor referente en manipulación fotográfica.

A finales de los años 20 hizo incursiones en el cine de vanguardia²¹. En los treinta trabajó con las solarizaciones, que eran negativos fotográficos expuestos a la luz. Volvió a la pintura surrealista y publicó varios volúmenes de fotos y rayogramas. En 1936 su obra estuvo en la exposición Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Fig.8-Man ray: Rayograph (The Kiss), 1922

²¹ Se entiende por cine de vanguardia o cine artístico el que se desarrolla, en las primeras décadas del siglo XX, totalmente al margen de la narrativa convencional y del espectáculo popular en que se situaba el cine. Pretenden convertir el cine en una obra de arte.



4.5.2. Anna Atkins

Anna Children Holwell fotógrafa, ilustradora y botánica inglesa nacida el 16 de marzo de 1799 en Tonbridge, Reino Unido. Artista pionera dentro de la cianotipia, Anna Atkins empezó a publicar en 1843 bajo el título de *British Algae*²²: *Cyanotype Impressions (Algas británicas: impresiones cianotipos)*. Dado que los cianotipos realizados no se hacían a partir de un negativo, cada fotograma era único, por lo que realizó varias copias de cada uno. Todo ello hizo que *British Algae* fuese un arduo y extenso proyecto.

Según señala la citada escritora Alina Cohen, «*Atkins se dio cuenta de lo que miles de medios sociales saben hoy, que las imágenes sirven para compartir. Bajo esta pauta elaboró el primer libro que contenía fotografías, abriendo el camino al poder de las fotos para conectar a la gente*». Además, continúa Cohen, «*con su monografía, Atkins demostraba que un medio nuevo y creativo podía también tener importancia práctica para disciplinas no artísticas*».

En el mes de febrero de ese mismo año de 1839, el botánico y filósofo William Henry Fox Talbot, presentaba en la Royal Society²³ un interesante invento: la creación de «fotogramas». Se trataba de una novedosa técnica que básicamente consistía en colocar un objeto sobre un folio de papel sensible a la luz y exponerlo al sol para producir un dibujo. Tan pronto como Anna Atkins conoció los inventos de Talbot y posteriormente los de Herschel²⁴, sintió un profundo interés por la nueva técnica. El crítico de arte Jason Farago²⁵, ha relatado al respecto que la joven comprendió enseguida que la fotografía podría permitir un mayor rigor científico en la ilustración botánica, hasta aquel momento únicamente basada en la impresión tipográfica de dibujos hechos a mano.

²² *British Algae; Cyanotype Impressions (Algas británicas: Impresiones en cianotipia)*, pagado por ella y publicado por partes entre 1843 y 1853.

²³ La Real Sociedad de Londres para el Avance de la Ciencia Natural; es la sociedad científica más antigua del Reino Unido y una de las más antiguas de Europa.

²⁴ Fue un científico y profesor alemán cuya contribución a la química fotográfica fue descubrir que las sales de plata se oscurecen por la acción de la luz del sol.

²⁵ Farago, Jason. *She Needed No Camera to Make the First Book of Photographs*, The New York Times, 15 noviembre 2018.

Fig 9 Anna Atkins: *Foreign ferns*, 1845/1855

4.5.3. Floris Michael Neusüss

Floris Neusüss nacido el 3 de marzo de 1937 en Remscheid Lennep, Alemania. Graduado en 1960. Entre 1966 y 1971 fue profesor en la academia de Bellas Artes de Kassel. El fotograma ha sido el eje central de su obra ya que lo afrontó desde la triple perspectiva de autor, teórico e historiador, publicando en 1983 el libro *Fotogramme*. Fue un fotógrafo experimental contemporáneo conocido por su uso de la fotografía sin cámara (*camera-less photography*).



Fig.10-Floris Neusüss; *Nudogram* (from the *Körperbilder* series (Kör K 78), 1968

*"Los fotogramas no nos muestran lo que está más allá de lo visible, pero nos dan una pista de ello". "Es cierto que el sujeto que descansa sobre el papel fotosensible presenta su reverso a grabar, el lado que está en sombra, la sombra proyectada por el propio objeto. Esta íntima conexión física se inscribe en el papel, y esto, si estás abierto a él, es la verdadera fascinación de los fotogramas: la tensión entre lo oculto y lo revelado".*²⁶

Entre sus trabajos destacan *Nudogramm* de 1968, que son fotogramas en las que la modelo se situaba sobre el material fotosensible y se exponía a diferentes luces con el correspondiente procesado químico posterior. Se le ha considerado como uno de los fotógrafos que han aportado rigor a los trabajos realizados sin el empleo de la cámara fotográfica.²⁷ Es una influencia directa en toda mi obra por el hecho de trabajar la fotografía sin cámara como eje principal, experimentar con la luz y el cuerpo humano.

4.5.4. Jesús Pastor

Artista vasco clave en el primer movimiento sobre el estudio e investigación alrededor de las electrografías en España. Todo comenzó con su interés por las electrografías, y su relación con el grabado y la fotografía. Por esto, se trata de un artista que ha aplicado la técnica del transfer al grabado.

*"Para que el sistema funcione, lógicamente, hay detrás un proceso minucioso de acercamiento, de intenso control, de análisis detenido de las posibilidades reales de un material, de un encuentro, de una técnica, de un pensamiento."*²⁸

La segunda mitad de los años ochenta, está resuelta en la electrografía, lo que llevó a J. Pastor de nuevo a volcarse en el análisis de nuevos planteamientos y formas de hacer. Como bien dice en su catálogo;

²⁶ <http://www.artnet.com/artists/floris-neus%C3%BCss/>

²⁷ Mißelbeck, R. (2007). *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwig Colonia. Colonia: Taschen GmbH. pp. 461-463

²⁸ Catálogo PASTOR, J. Op. Cit., p. 13.

11-Jesus Pastor; *Sin título (manos)*,
1986
Electrografía, 22 x 18 cm.

12-Jesus Pastor; *Autorretrato*, 1981
Electrografía 15 x 17 cm.



*“La reflexión de Jesús Pastor no admite dudas: el motivo de origen en su proceso de trabajo ya no es su cuerpo sino un motivo opaco, negro: Sin renunciar al concepto de representación, inclusive de tipo fotográfico o electrográfico, sitúo a la luz, pura y simplemente, como objeto a representar; mejor dicho, a la negación de la luz, a la oscuridad, al negro. Reproduzco un negro en la fotocopidora y el resultado es una copia de papel totalmente negra”.*²⁹

Jesús Pastor será una influencia directa en mi obra por su investigación dentro de la electrografía y la experimentación en la misma técnica. La utilización de su cuerpo para realizar imágenes mediante el escáner será una motivación clara dentro de mi obra.

4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

A continuación, explicaremos el proceso de trabajo comenzando por ideas e inconvenientes surgidos durante la producción de la obra. Para alcanzar esta meta, abordaremos todo lo referente a la invención de la fotografía y los métodos analógicos desde un punto de vista contemporáneo con una perspectiva personal y subjetiva.

²⁹ Catálogo PASTOR, J. Op. Cit., p. 19.

4.1. IDEAS E INCONVENIENTES

En un primer momento se planteó la posibilidad de trabajar la idea de la ciencia en el arte como un complemento la una de la otra. Sin embargo, al tratarse de una idea de carácter general, trabajar el campo fotográfico sin cámara se postuló como nuevo objetivo del trabajo. Trabajar la técnica de la fotografía sin cámara con una metáfora clara vinculada a la pérdida de identidad de la propia cámara fotográfica y la pérdida de identidad propia del artista, en este caso, el artista soy yo. Hablamos de mi pérdida de identidad.

Todas ellas buscan introducir un significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalista del cual partimos. Pérdida de identidad, recuerdos efímeros. Según la RAE, entendemos por identidad el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. O bien, la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.



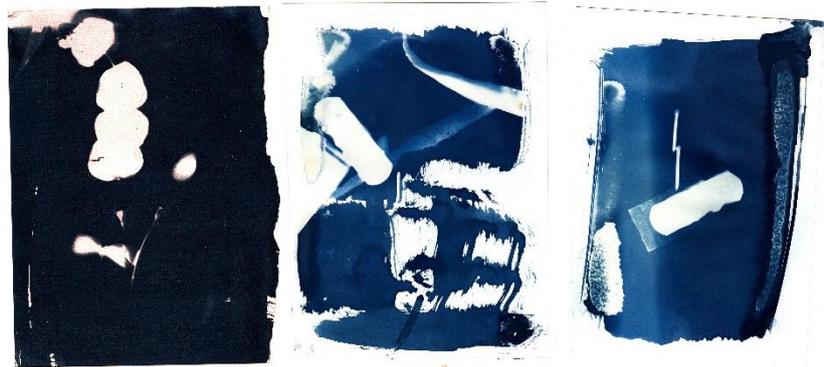
La pérdida

Lluvia de ideas

Teniamos claro la utilización de cianotipias, trnsferencia y cosido.

Fig.13

Las primeras imágenes tomadas para la realización del proyecto fueron realizadas con escáner; crudas y directas. Utilizando mi cara y manos que definen mi identidad propia para recalcar el concepto principal—pérdidas de identidades personales— y considerar el formato y la técnica con la que se intervendría la obra. Como observamos los primeros fotogramas que realicé con cianotipia impulsaron el deseo de realizar mi TFG con dicha técnica artística.



Las imágenes producidas con escáner han sido impresas sobre papel transfer para la posterior colocación en las distintas telas de la obra. Por otra parte, ha tenido lugar el proceso químico de la cianotipia y el fotograma sobre papeles impregnados en la solución correspondiente, para completar la obra.



20-Naira García -Proceso imprimación de tela, 2021

La técnica de la cianotipia no solo utiliza el papel como soporte, sino cualquier material previamente preparado. Dicha preparación se realiza con cola de pescado, agua fría para hidratarla y agua hirviendo para su disolución. De esta forma se obtiene una imprimación de cola de pescado para colocarla sobre la tela y prepararla para la reacción química de la cianotipia.

Se ha humedecido la cola de pescado en agua fría durante 30 minutos. Posteriormente, hemos disuelto en agua caliente hasta la disolución de la cola de pescado para poder aplicarlo sobre la tela antes de su enfriamiento. Finalmente, hemos dejado secar por completo. Ahora ya preparada la tela, el kit de cianotipia consta de dos soluciones químicas; férrico amoniacal (III) y ferrocianuro potásico. Se deben mezclar las soluciones A y B en una proporción 1:1, es decir, a partes iguales aplicando la emulsión mediante brocha esponja o pincel que no contenga metal. La manera de emulsionar el soporte es aplicando la solución por capas, es decir, una capa de forma horizontal, una vertical y diagonalmente. Es importante no ejercer demasiada fuerza con el pincel ya que esto produce un desgaste sobre el soporte que en el momento de la exposición causará o dejará una marca.

A la hora de la experimentación del propio artista quizá esto pueda ser algo positivo, pero de una forma más técnica, puede resultar negativo. También es recomendable no dejar una mayor cantidad de solución en algunas zonas del soporte ya que producirá un mayor nivel tonal o deslave. En mi caso fue un

refuerzo positivo. Una vez emulsionado nuestro soporte, es necesario secar ya sea dejándolo por un tiempo aproximado de 30 minutos o a una hora.

4.4. PROCESO DE REALIZACIÓN

Tras la creación de dichos bocetos y la experimentación de las técnicas, se decidió llevar a cabo el proyecto con diferentes técnicas, pero ligado a una idea principal que en este caso es la pérdida de identidad.

A continuación, se desarrollará el proceso de realización dividido en tres partes; soportes, técnicas y obra final. Explicando cada una con sus problemáticas y soluciones sin dejar de lado su identidad experimental.

4.4.1. Soportes

En esta primera parte trabajamos el soporte, sustento principal de la obra, ya que sin él no podemos abordarla. Cada técnica necesita su previa preparación y en el caso de la cianotipia, ya mencionada antes, hemos utilizado en este caso dos soportes; la loneta³⁰ que necesita un proceso de secado más largo y la



sabana que al ser de un componente más ligero su proceso de secado es más rápido. En dichas telas colocaremos la imprimación de cola de pescado antes mencionada. Por ello, se organizan tiempos para cada material, las lonetas van primero y mientras se secan, colocamos las sábanas con la imprimación de grenetina. Después de esta imprimación ya bien seca, colocamos la solución química propia de la cianotipia hasta que esté completamente seca. Se deja

³⁰ Las telas de loneta se caracterizan por tener un tejido fabricado con hilos desiguales, normalmente de algodón y poliéster, resultando una tela muy fuerte, rígida y resistente.

secar en un lugar oscuro ya que, la tela es fotosensible con dicha solución y estropearía la producción.

Para la realización de las transferencias con calor/presión el soporte son los papeles industriales, se deben imprimir archivos fotográficos previamente preparados sobre dichos papeles transfer de la marca *Reflex Perfect Transfer* específicos para impresoras Láser, los cuales pueden ser de dos tipos directos con residuo o indirecto sin residuo. En este caso, empleamos el primer tipo de papel con residuo.

El primero sería el papel rígido³¹ que suelen llevar una fina película a base de siliconas o parafinas sobre los que se fotocopiará la imagen que se desea transferir y que harán la función de agentes transportadores de la imagen al nuevo soporte cuando se le aplique calor. El segundo sería el papel réflex que utiliza el residuo “*liquido transfer*” como agente transportador de la imagen al nuevo soporte cuando se le aplique calor. Este último será el utilizado durante toda la obra.

Fig.22



El formato de dichos papeles fue un Din A3 que permitía trabajar con bastante comodidad para configurar una obra de grandes dimensiones. La impresión de estas imágenes la realizamos con una impresora láser de tóner (polímeros y pigmento en polvo), ya que estas características son claves por su fijación del calor y su durabilidad. El tóner es un material termoplástico, es decir, es una minúscula partícula de pigmento recubierto de una resina plástica artificial que se presenta en negro o en diferentes colores (cyan, magenta o amarillo). La resina que envuelve a los granos de pigmento posee además otra propiedad interesante que es la “*termoplasticidad*”. Esta propiedad es la capacidad de fundirse o derretirse cada vez que se aplica calor a partir de 80º centígrados, frente a otros plásticos “*termofijos*” que sólo se funden una vez. La condición de

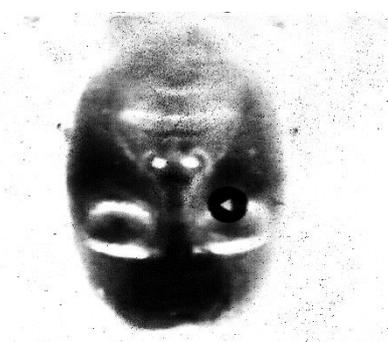
³¹ Papel transfer específico para soportes rígidos, como cristales.

termoplaticidad de la resina del tóner resultará ser un aspecto fundamental y decisivo en todo el proceso básico de la transferencia por la característica de derretirse cuando se calienta y endurecerse cuando se enfría plenamente. Este material se adhiere al papel de forma que se incrusta en la fibra de este por la presión, mediante dos rodillos de caucho al que se le somete con una plancha térmica.

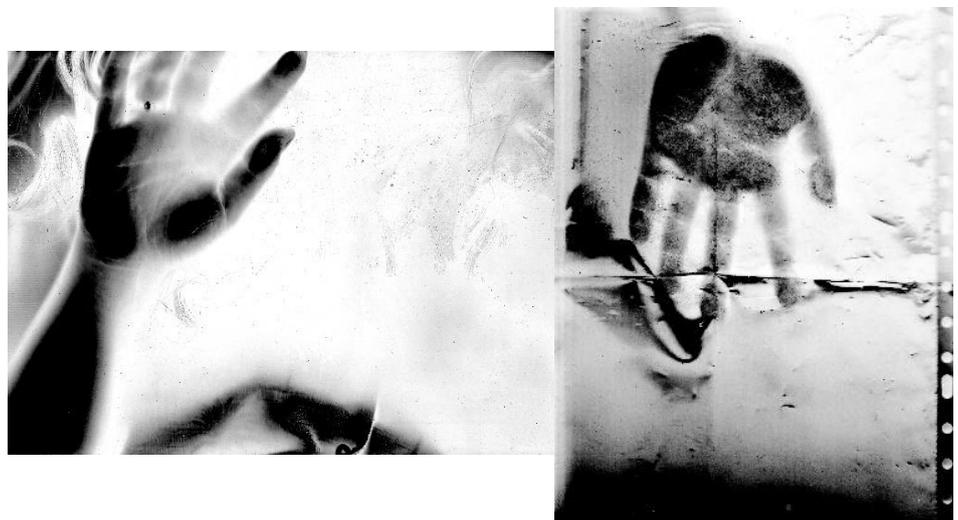
4.4.2. Técnicas

En este apartado explicaremos el proceso creativo específico de cada técnica utilizada. En este caso se expone la cianotipia, el cosido y la transferencia con calor/presión. Un paso importante en el proceso de la cianotipia es la preparación de los negativos o fotolitos³². Necesitaremos un ordenador y un escáner para la creación de las imágenes, una impresora y un programa para la edición y ajuste de fotografías digitales como Adobe Photoshop o similar. Para la utilización de fotografías como fotolitos para la cianotipia, deberemos convertirlas primero a escala de grises y luego invertir los tonos, ajustar el contraste y el tamaño final. Después se llevan a impresión sobre acetato o soporte transparente que deje pasar los rayos UV.

Las imágenes utilizadas para este proyecto han sido ajustadas en contraste y tamaños mediante la creación de unos collages digitales para dar mayor riqueza visual al proyecto. En dichos collages encontramos los específicos para la cianotipia invertidos mediante Adobe Photoshop y los creados para la transferencia con calor con un contraste alto. Separamos las dos técnicas ya que cada una necesita de sus especificaciones propias. En específico, las imágenes de la cara (véase fig.8) fueron creadas con el escáner en escala de



23- Negativo de mi cara, invertido a partir de una imagen realizada con escáner. 2021



24,25- Negativos de mis manos a partir de imágenes realizadas con escáner. 2021

³² El cliché que reproduce la imagen, sobre película o soporte transparente o translúcido como puede ser el acetato o el poliéster.

grises y contraste al máximo. Invertiendo la imagen para la posterior impresión en acetato en el proceso de revelado de la cianotipia.

Por otra parte, el collage siguiente se ajustó en contraste y brillo para ayudar a la hora del proceso de transferencia, el tóner adquiere mayor adhesión si contiene más negros en la imagen.



Fig.26: Naira Garcia – Collage digital, 2021

Después de dichas preparaciones digitales, los negativos para la cianotipia han sido previamente impresos en acetato y los collages para la transferencia impresos en papel transfer. Volviendo al proceso de la cianotipia, colocamos encima de la tela fotosensible el fotolito y la exponemos a la luz solar. Comprobaremos que la tela pasa distintos procesos cambiando de color (véase fig.12). Estará completamente terminada cuando se torne marrón grisáceo pues interrumpirla antes de que aparezca ese color puede traer falta de nitidez, detalle o incluso generar que se borre por completo. Solo queda colocarla sobre un recipiente con agua de 15 a 25 minutos, esto limpia por completo las sales del componente químico y la copia queda limpia. Dejar secar para la correcta finalización del proceso de cianotipia.

En algunos casos se han empleado procesos de tintado y blanqueado, sumergiendo la obra en baños con agua oxigenada consiguiendo la oxidación de la imagen, añadiéndole contraste y saturando el azul propio de la cianotipia. Además, se han utilizado sustancias con taninos, como el té negro y el té verde para darle un tono grisáceo o sepia en distintas piezas pequeñas.

Como vemos la cianotipia y su distintivo color azul dan un hilo conductor a toda la obra, la versatilidad que nos brinda para poder experimentar con ella será de gran ayuda durante todo el proceso.



27-Proceso de cianotipia mediante los rayos UV. 2021

Como técnica de unión se ha utilizado el cosido que se integra en la obra mediante palabras y frases clave; pérdida, la pérdida, la idea, “*eso ocupa todo mi arte...*El cosido es una técnica muy usada en el ámbito contemporáneo por la versatilidad dentro de la obra artística.



Fig.29



Fig 28.Naira Garcia del Amor: *transferencia y,cosido sobre cianotipia.*

El uso de distintos materiales a lo largo de toda la obra será por el deseo de recalcar como yo, como artista, experimento el cambio de identidades durante estos últimos años de carrera donde salimos a un exterior incierto y experimentamos el miedo del futuro. Expreso mi dolor, mi incertidumbre, mis sentimientos y pensamientos mediante la experimentación de las técnicas mencionadas. Cómo observamos, el cosido ayuda a entender mejor la obra y la complementa, dotándole de una riqueza visual deseada. Se quiere, sobre todo, que el espectador lea, analice e intérprete de una manera personal y única mi obra. Como técnica complementaria se encuentra la transferencia con calor/presión donde debemos obtener en el papel transfer, mencionado anteriormente, una impresión con tóner de lo que queramos transferir en el soporte. Técnicamente hablando en la impresión debemos colocar con un pincel el líquido transfer correspondiente, esperar que seque y una vez seco colocar el soporte y la impresión de manera que, colocadas sobre la placa térmica queden juntos.



30.Naira Garcia del Amor: *plancha térmica para transferencia*. 2021

Es necesaria una plancha de calor que nos lleve a temperaturas entre 60° y 200° para ejercer suficiente presión. Hablamos de planchas tanto industriales como planchas domésticas para la ropa para pequeños formatos. Cada soporte necesita su tiempo y temperatura adecuada, en este caso sobre tela, colocar verticalmente 20 segundos, horizontalmente 20 segundos más a 100° y dejar enfriar antes de retirar el papel impreso. Como ya he comentado se han realizado pruebas previas de segundos y grados, hasta conseguir una calidad deseada de transferencia. En este trabajo el proceso es importante por lo que los errores surgidos durante las pruebas se utilizan como recurso poético una vez más. Esas pérdidas ocasionadas durante el proceso de realización del trabajo ayudan a reforzar la idea de la obra y a entender mejor el término pérdida de identidad. Observamos como en el residuo de transfer hay ciertas partes que no se han transferido bien, esa idea de inacabado e incompleto se une con mi obra de una forma poética junto a las demás.



Fig.31

32,33-Naira Garcia del Amor: *Transferencia sobre tela*, 2021



En resumen, esta producción deriva a un conjunto de piezas expuestas en un espacio determinado creadas para ser observadas de una forma individual y colectiva. Cada tela contiene un mensaje que conforma un mensaje general e individual. A continuación, expondremos algunas de las obras explicadas individualmente para lograr entender mejor conceptos y sentimientos.



34-Naira Garcia del Amor: *Residuo de papel transfer II*, 2021

La primera en destacar sería esta transferencia de mi mano escaneada, mediante la colocación del líquido exclusivamente en la mano para lograr transferir esa parte de la impresión (véase fig. x). Al contorno va un cosido en negro *"En esta obra solo hay pérdidas"*. Pequeñas manchas de cianotipia acompañando a la obra de una forma experimental y subjetiva. En la lectura direccionalidad de ella te incita a observar lo que hay debajo (la continuación de la obra). Gracias a la versatilidad que nos brinda la transferencia podemos crear composiciones experimentales como esta. Dejando líquido transfer solo en las zonas deseadas (zona blanca) y dejando sin líquido lo que no queremos transferir (zona oscura).

35-Naira Garcia del Amor: *Transferencia sobre tela y cosido*, 2021



La pieza que mostramos (véase fig.36) es una tela tintada en té negro donde observamos una transferencia realizada mediante una imagen producida con escáner de mi cara llorando, influenciado como ya hemos mencionado por el *copy art* y la colocación de una cianotipia con textos debajo de la transferencia. En ella encontramos el sentido del fragmento extraído anteriormente del libro *Arte y Poesía* de Martin Heidegger. Se menciona como *"todo arte es en esencia Poesía"*, la colocación de mis pensamientos y mis emociones mediante las distintas técnicas experimentales están ligadas a esa poesía artística de la que se habla en toda la obra -la pérdida de identidad de uno mismo.



Fig.36

5.5. OBRA FINAL

La obra final se construye mediante las piezas expuestas anteriormente y otras más que adjuntaremos en el anexo, cada una de las partes va unida construyendo una sábana grande. El recurso de crear dicha sábana a partir de trozos más pequeños se utiliza para reforzar la idea de “pérdida”; en cada trozo se representan sentimientos y dolores personales que unidos conforman la gran obra “La pérdida”. Como ya hemos comentado la poética dentro del lenguaje fotográfico es clave para la creación de la obra de arte con un fin poético y personal reflejado en cada una de sus partes. En la observación conjunta de “La pérdida” encontramos zonas rotas e inacabadas reforzando la idea principal de mostrar una obra subjetiva de los pensamientos, sentimientos y emociones de la autora. Las partes rotas dejan entrever que es una sábana “sufrida”, gastada; una parte de la obra quiere reflejar la dejadez, las pocas ganas de continuar y las veces que se ha querido rendir. Por otro lado, que todas las piezas estén unidas conformando una sola refuerza la idea de seguir adelante, seguir avanzando y aprendiendo.

6. CONCLUSIONES

Este proyecto me ha permitido indagar en el ámbito fotográfico desde otra perspectiva más subjetiva y personal, descubrir artistas con mismas inquietudes en el plano artístico y encontrar un estilo experimental donde me siento cómoda.

En primer lugar, desde un punto de vista personal, los objetivos planteados en esta memoria han sido correctamente abordados. En este trabajo el proceso toma una importancia por encima del resultado final, se observa en toda la producción artística esa evolución y experimentación de cada técnica. Hibridar las técnicas y crear en el proceso una armonía visual fue un trabajo complicado, pero se ha conseguido elaborar una obra equilibrada conceptual y visualmente hablando. El concepto de instalación y del espacio surgió después de construir algunas piezas del proyecto, por lo que, colocar las piezas en una pared clavadas ayudaba a la lectura de cada pieza y la observación de ellas desde la lejanía.

Crear una obra de formato tan grande ha sido un reto por el hecho de ver cómo iban surgiendo problemas y, a su vez, de esos problemas intentaba encontrar solución o aprender de ellos. Trabajar por separado cada pieza, pero a su vez, en una visión conjunta me ayudó a saber equilibrarla y encontrar los fallos visuales más persistentes. Es una obra subjetiva y personal donde se han quedado muchas cosas por trabajar, pues estamos inmersos en un proceso de aprendizaje y todavía nos quedan criterios por descubrir. La conclusión de este trabajo es que realmente es la continuación de procesos descubiertos este año, un continuo aprendizaje donde la obra se genere al relacionarla con el espacio y el espectador, creando un conjunto, que seguiré estudiando y desarrollando durante las próximas obras artísticas.

7. BLIBIOGRAFÍA

Artículo de Pedro Taracena Gil- Cuando la fotografía es literatura, 13 de marzo del 2019.

Artículo “El arte híbrido” escrito por Manuel Velázquez, 28 de enero 2009.

ALCALÁ J.R.; PASTOR, J. Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística. p. 34.

Arte y cultura digital- Planteamientos de una nueva era: “*El cartel de cine en cambio: de la litografía al digital*” de JOSÉ PATRICIO PÉREZ-RUFÍ MARÍA ISABEL PÉREZ RUFÍ.

Bressan, P. (2020). El color de la luna: cómo vemos y por qué . Gius. Laterza & Figli Spa.

British Algae; Cyanotype Impressions (Algas británicas: Impresiones en cianotipia), pagado por ella y publicado por partes entre 1843 y 1853.

Catálogo PASTOR, J. Op. Cit., p. 13.

Catálogo PASTOR, J. Op. Cit., p. 19

Farago, Jason. She Needed No Camera to Make the First Book of Photographs, The New York Times, 15 noviembre 2018.

Ferrer Fornes, P. (2020). From paper to paper. Reflexiones en torno a los procesos gráficos tradicionales y contemporáneos a través de la electrografía digital (Doctoral dissertation).

Finelli, R. La fotografía en la era posmoderna. Consecuencias y nuevos desafíos. <https://critica.cl/artes-visuales/la-fotografia-en-la-era-posmoderna-consecuencias-y-nuevos-desafios>

Flusser, V., & Molina, E. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

Galería Jose de la Mano. Nota de prensa El arte de la fotocopia 1970-1985 (cuando la copia se convierte en original). <https://geografiaehistoria.ucm.es/data/cont/media/www/pag115612/Nota%20de%20prensa.pdf>

Heidegger, M., & Ramos, S. (2012). Arte y poesía. Fondo de cultura económica.

Mrhar, P. (2014). Cianotipia: fotografía antigua y alternativa. Peter Mrhar.

Mißelbeck, R. (2007). La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia. Colonia: Taschen GmbH. pp. 461-463

Moreno Sáez, M. D. C. (2007). La cianotipia: una propuesta fotográfica alternativa.

Newhall, B., & McCauley, A. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.

Téllez, J. S. A. (2020, junio 5). Arte Posmoderno.

<https://hstraarte.wordpress.com/2020/06/05/arte-posmoderno/>

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Christian Schad - *Schadographie 77*, 1963

Figura 2: Retrato de Josiah Wedgwood. Grabado de *W.Holl* (1807-1871) a partir de una pintura de George Stubbs (1724-1806).

Figura 3: Cianotipia experimental – Sir John Herschel, 1842.

Figura 4: Sonia Landy Sheridan – Electrografía. *Sonia in Time*, 1975.

Figura 5: Imagen de Chester Floyd Carlson – Inventor de la fotocopiadora (xerografía).

Figura 6: *Microtek* crea el MS-200, el primer scanner

Figura 7: Funcionamiento y partes de un scanner.

Figura 8: Man ray: *Rayograph* (The Kiss), 1922

Figura 9: Anna Atkins: *Foreign ferns*, 1845/1855

Figura 10: Floris Neusüss; *Nudogram* (from the Körperbilder series (Kör K 78), 1968

Figura 11: Jesus Pastor; *Sin título (manos)*, 1986-Electrografía, 22 x 18 cm.

Figura 12: Jesus Pastor; *Autorretrato*, 1981- Electrografía 15 x 17 cm.

Figura 13: Lluvia de ideas precedente al proyecto final.

Figura 14: Naira Garcia: *Transferencia sobre tela de mosquitera*, 2021

Figura 15: Naira G.: *Cianotipias sobre papel I*, precedentes a “La pérdida”, 2021.

Figura 16: Naira G.: *Cianotipias sobre papel II*, precedente a “La pérdida”, 2021.

Figura 17: Naira G.: *Cianotipias sobre papel III*, precedente a “La pérdida”, 2021.

Figura 18: Naira G.: *Cianotipias sobre papel IV*, precedente a “La pérdida”, 2021.

Figura 19: Naira G: *Cianotipias sobre papel V*, precedente a “La pérdida”, 2021.

Figura 20: Naira Garcia -Proceso imprimación de tela, 2021

Figura 21: Tela con solución química de *cianotipia*, 2021

Figura 24: Negativos de mis manos a partir de imágenes realizadas con escáner. 2021

Figura 25: Negativos de mis manos a partir de imágenes realizadas con escáner II. 2021

Figura 26: Naira Garcia – *Collage* digital, 2021

Figura 27: Proceso de cianotipia mediante los rayos UV. 2021

Figura 28: Naira Garcia del Amor: Transferencia y cosido sobre tela , 2021

Figura 29: Naira Garcia del Amor: Cosido sobre tela perteneciente a “La pérdida”, 2021

Figura 30: Plancha térmica para transferencias, 2021.

Figura 31: Residuo de transferencia, 2021.

Figura 32: Naira G.-Transferencia sobre tela I, 2021

Figura 33: Naira Garcia del Amor: Transferencia sobre tela II, 2021

Figura 34: Naira G- Residuo papel transfer II, 2021.

Figura 35: Naira Garcia del Amor: Transferencia sobre tela y cosido, 2021

Figura 36: Transfer sobre tela, cosido y cianotipia, perteneciente a “La pérdida”, 2021.

ANEXO I. IMÁGENES DE LAS OBRAS.

