

TFG

HUELLA RURAL, EXPLORACIÓN DEL NEXO ENTRE LA CIANOTIPIA Y EL LIBRO DE ARTISTA.

**Presentado por Uxue Sáenz Vázquez
Tutor: Alejandro Rodríguez León**

**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 Y PALABRAS CLAVE

Este Trabajo de Fin de Grado presenta un desarrollo de un libro de artista abordado desde su esencia material. Hemos querido estudiar diferentes estructuras de libro para encontrar la que más se ajuste a nuestra propuesta.

La finalidad de este trabajo es emplear el libro de artista como expresión mediante la composición de los fotolitos que obtengamos de la cianotipia y el texto, explorar las posibilidades expresivas y su vínculo con la cianotipia. Para ello estudiaremos la técnica de la cianotipia y las posibilidades plásticas de ella, centrándonos en la búsqueda de la huella.

Palabras clave: Libro de artista, cianotipia, negativo, fotolito, huella, naturaleza, tipos móviles.

This essay presents a development of an artist's book accompanied by mobile typography. We wanted to study different book structures to find the one that best fits in our proposal.

As a study of the technique of cyanotype and the artistic possibilities of it, we will focus on the search for the footprint.

The purpose of this work is to use the artist's book as an expression by composing the photoliths we obtain from cyanotype and text.

Keywords: Artist book, cyanotype, negative, photolithograph, footprint, nature, movable types.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 5 |
| 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA | 6 |
| 3. ¿QUÉ ES LA CIANOTIPIA? | 7 |
| 3.1. Historia de la cianotipia | 7 |
| 3.1.1. Anna Atkins | 8 |
| 3.2. El negativo como matriz expresiva. | 8 |
| 4. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR LIBRO DE ARTISTA?..... | 9 |
| 4.1. La esencia material del libro. | 9 |
| 4.2. Libro objeto..... | 10 |
| 4.3. El texto y la imagen, elementos secuenciales del libro de artista. | 10 |
| 5. REFERENTES | 11 |
| 5.1. STÉPHANE MALLARMÉ. | 11 |
| 5.2. GERHARD RÜHM. | 12 |
| 5.3. TEAGAN WHITE. | 12 |
| 5.4. KRISTINA CHAN. | 13 |
| 5.5. GIUSEPPE PENONE. | 13 |
| 6. DESARROLLO DEL PROYECTO | 14 |
| 6.1. ELECCIÓN DE IMÁGENES. | 14 |
| 6.2. EXPERIMENTACIÓN PROPIA..... | 16 |
| 6.2.1. Práctica en papeles. | 16 |
| 6.2.2. Práctica cianotipia con vegetación. | 17 |
| 6.2.3. Práctica negativos cianotipia con imágenes..... | 17 |
| 6.3. TEXTO. | 18 |
| 6.3.1. Blanqueador para escribir..... | 18 |
| 6.4. COLORANTE NEGRO DE CAFÉ | 19 |
| 6.5. ESTRUCTURA LIBRO MAPA. | 19 |
| 6.7. PRUEBAS FINALES..... | 19 |
| 7. OBRA FINAL..... | 23 |
| 7.1. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN. | 25 |
| 8. CONCLUSIÓN | 26 |
| 9. BIBLIOGRAFÍA | 27 |

| | |
|---------------------------------------|----|
| 9.1. LIBROS. | 27 |
| 9.2. WEBS Y ARTÍCULOS. | 28 |
| 9.3. TRABAJOS. | 28 |
| 10. ÍNDICE DE IMÁGENES..... | 30 |
| 11. ANEXO | 31 |
| 11.1. Práctica en papeles..... | 31 |
| 11.2. Fotografías y cianotipias. | 36 |

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo Fin de Grado abordo el vínculo expresivo entre el libro de artista y la cianotipia. Para ello, ahondamos en la búsqueda de una matriz expresiva por medio de la huella, que aúne texto e imagen a través de los fotolitos con fin de reforzar el mensaje principal. En este proceso, por medio de la experimentación obtendremos resultados más creativos, con acabado y carácter profesional.

Este proyecto está relacionado con las asignaturas *Libro de artista y tipografía móvil* y *Fundamentos del grabado*, en las cuales se adquirieron los conceptos básicos de la estampación manual y los conocimientos básicos de las distintas tipologías de Libros de Artista. Desde la elaboración del primer libro de artista, he sentido una conexión con este proceso, lo que ha sido la principal motivación de este estudio. Tener tantas alternativas a la hora de expresar los pensamientos de uno mismo. A lo largo de la memoria encontraremos una breve introducción a la cianotipia, el libro de artista, el proceso de la construcción de nuestro libro y la evolución dentro de éste, experimentando y desarrollando pruebas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS.

El objetivo principal de este proyecto es la realización de un libro de artista editado con cianotipia que parta de su esencia material.

A continuación, nos plantearemos una serie de objetivos específicos:

- Analizar el concepto libro de artista, estudiar sus estructuras, diferencias y similitudes para encontrar la que mejor se adapte a nuestro trabajo.
- Conocer las diferentes características de la cianotipia, y cómo llevarla a cabo en un formato libro de artista.
- Explorar la relación entre texto e imagen como elemento secuencial del libro de artista.
- Crear huellas expresivas con materiales recogidos directamente de la naturaleza.

2.2. METODOLOGÍA.

La metodología empleada en este proyecto se basa en el estudio de libro de artista, en el que emplearemos las herramientas básicas del proceso de creación para encontrar la estructura más adecuada a este proyecto.

Terminar de concretar la idea realizando bocetos y maquetas. Probar tipografías y seleccionar los textos que emplearemos.

Una vez elegida la estructura del libro, recopilar materiales de la naturaleza y experimentar con ellos para desarrollar la parte práctica del proyecto. Elaborar una composición rítmica entre texto e imagen. Editar las pruebas obtenidas de la cianotipia hasta encontrar el color pretendido.

Decidí abordar este proyecto mediante la técnica de la cianotipia porque es un método que obtiene resultados con mucha carga melancólica. Además, es un procedimiento que combina la fotografía digital con una técnica de impresión manual, ya que los negativos utilizados para realizar las cianotipias han sido sacados previamente de fotografías digitales e impresos posteriormente sobre acetato.

3. ¿QUÉ ES LA CIANOTIPIA?

La cianotipia fue una de las primeras técnicas de impresión fotográfica negativo - positivo, que no utiliza plata en el proceso fotoquímico. Se caracteriza por la obtención de imágenes en tonos azul Prusia, ya que en su proceso se mezcla citrato férrico de amonio y ferrocianuro de potasio, sales que una vez combinadas y expuestas a la luz adquieren esos tonos azules. La imagen obtenida se lava para fijarla y eliminar el exceso de sales. Es una técnica de impresión por contacto, es decir, el negativo es del mismo tamaño que la impresión lograda en el proceso. Podemos obtener resultados uniformes a la hora de revelar las fotografías, mostrando una misma textura, color y contrastes, dependiendo del material que utilicemos para ello.

El proceso puede describirse en varias etapas:

Obtener un negativo del mismo tamaño a la imagen que queramos conseguir ya que la impresión se produce por contacto y la sensibilidad del sistema es muy baja. Elegir el soporte, teniendo en cuenta la porosidad, la textura y la resistencia al agua del mismo, recubrirlo con la mezcla fotosensible y dejar secar evitando cualquier luz que pueda afectarla. Una vez seco, el negativo y el soporte son expuestos por contacto a una luz ultravioleta, ya sea natural o artificial, y la exposición dependerá de la intensidad de la fuente luminosa. Por último, se revelará la imagen mediante agua corriente. De esta forma, las zonas bajo las partes transparentes habrán experimentado la reacción química que las habrá vuelto insolubles, mientras que en las zonas oscuras del negativo, al estar protegidas, la emulsión se disolverá. Como resultado, obtendremos el positivo con el característico tono azul Prusia.

3.1. Historia de la cianotipia

La cianotipia o *blue print - ferro prussiate print*, fue inventada por Sir John Herschel en 1842 cuando buscaba un sistema para copiar sus notas. Además de la cianotipia, también descubrió las propiedades fijadoras del hiposulfito de sosa (usado para el proceso de revelado de carretes fotográficos de las cámaras analógicas) y quien acuñó los términos de “positivo” y “negativo”.

El auge de los cianotipos se produjo en la década de 1880, se imprimió sobre diversos materiales como papel, madera, piel, cerámica y fibras textiles. Y desde 1960 ya solo se ha empleado como proceso alternativo de expresiones artísticas.

Hasta finales del siglo pasado fue utilizada industrialmente, en una de sus variantes, para la obtención de copias de planos en arquitectura y en planos de fabricación de piezas mecánicas (copias heliográficas).

Su auge se produjo en 1880, donde principalmente se usaba para hacer pruebas de las placas fotográficas antes de realizar la impresión definitiva, por ser una técnica más económica que las impresiones basadas en plata. A partir de 1879 la cianotipia empieza su desarrollo comercial, en la Philadelphia

Centennial Exposition, donde fue presentada como una tecnología para el copiado de planos, y su uso se prolongó hasta el final del siglo pasado.

fotográfica tradicional. Actualmente, es valorada por los artistas contemporáneos gracias a su capacidad expresiva para crear obras gráficas, collage, telas, mixed media, etc.

3.1.1. Anna Atkins

Anna Atkins (1799-1871) era una botánica de Ton bridge, Kent, Inglaterra que comenzó a experimentar con los nuevos procesos fotográficos que estaban siendo desarrollados en 1840, dedicándose principalmente a la realización de impresiones de especímenes botánicos.

Su obra empezó a publicarse en 1843 bajo el título de *British Algae: Cyanotype Impressions* (Fig. 1), una serie de fascículos publicados periódicamente durante 10 años, hasta realizar un total de 389 fotogramas. Hoy en día es reconocido como el primer libro impreso e ilustrado con fotografías.

La información sobre Anna Atkins es escasa. Su obra científica y su poesía se recopiló en un libro, *Memoir of J.C Children, Esq.* que ha resultado ser una reveladora fuente de información sobre su vida y personalidad.



Fig. 1. ANNA ATKINS. *Alaria esculenta*. Parte XII de *Photographs of British Algae-Cyanotypes Impressions*. 1849-1850.

3.2. El negativo como matriz expresiva.

“La fotografía ha sido siempre entendida como un medio para obtener imágenes rápidas de la naturaleza. Esta circunstancia fue aprovechada por los Impresionistas, quienes capturaban precisos difíciles de conseguir por otros métodos tradicionales.”¹

Es una estrategia de comunicación con multiplicidad y diversidad de usos perfecta para analizar el entorno visual, tanto como informativa y recreativamente, como expresiva y estéticamente. Al tratarse de una técnica de manipulación rápida, nos aporta infinitas variaciones formales y compositivas a la hora de crear nuestros propios símbolos y signos visuales. Así mismo, podemos construir y hacer una interpretación de las imágenes como estudiar sus planos.

El color es un importante factor en la fotografía ya sea físico o simbólico, ya que es un punto clave en el lenguaje visual, de este modo, al quitarle la importancia al color, se crea una ilusión visual que contribuye a que el espectador observe con más detalle la iluminación y las formas que se muestran en las imágenes, haciendo protagonistas a las formas naturales que se muestran.



Fig. 2. ANNA ATKINS. *Furcellaria fastigiata*. Parte IV, *Photographs of British Algae- Cyanotypes Impressions*. 1846, Spencer Collection.

¹ DE LA COLINA, M. I. M. (2004). Las artes plásticas como fundamento de la educación artística. Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto superior de formación del profesorado. SAEZ MORENO, MARÍA DEL CARMEN. La cianotipia como alternativa a la fotografía convencional en la educación artística P.62

4. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR LIBRO DE ARTISTA?

Si durante siglos el libro fue considerado un soporte de contenido, según Maffei, “De vehículo contenedor [el libro en el siglo XX] pasó a ser, en sí mismo, contenido y mensaje”²

Maderuelo nos explica que “Desde finales del siglo XIX se estaba denominando con la expresión *livre d'artiste* al producto surgido de la colaboración entre un artista y un escritor (generalmente un poeta) junto con los que colabora algún diseñador, tipógrafo o editor que se encarga de la producción del libro.”³

El libro de artista es un medio de expresión plástica que utiliza el libro como formato. Con variedad de posibilidades tipológicas, estructuras, proceso de elaboración e infinidad de posibles combinaciones de distintos lenguajes, el artista manipula la propia obra. Pueden ser obras únicas, seriadas o ediciones limitadas; pueden estar elaboradas manualmente o impresas mediante cualquier técnica de reproducción mecánica.

Su estructura física, temas, aspecto gráfico y color se vuelven hacia el universo de la visión revelando su aspecto más abstracto y sensual. Muestran la apariencia y la belleza exterior del libro. Renuncian conscientemente a toda complicación retórica y a todo análisis teórico o lingüístico en favor de fenómenos perceptibles con una mirada completamente liberada del peso histórico y simbólico. El arte abandona todo artificio conceptual para convertirse en sustituto de la naturaleza, mientras el espacio físico del libro escenifica descaradamente la representación de los sentidos.⁴

4.1. La esencia material del libro.

Ulises Carrión nos dice que “Un libro puede ser el recipiente accidental de un texto cuya estructura es diferente al libro: son los libros de las librerías y las bibliotecas. Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra a, esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros.”⁵

Teniendo en cuenta que el libro de artista no es un medio de información, si no una obra de arte en sí, ¿qué queremos contar?. El artista tiene total libertad para desarrollar el argumento e interpretar pensamientos. El formato consiste en las características técnicas del libro, los diversos formatos que puede adoptar, el lenguaje que aplicamos, la presentación, los materiales las diversas estructuras y variantes... El artista debe unir todos estos elementos para crear



Fig. 3. JOHAN GIL. Los males del mundo. 2015



Fig. 4. STEF MITCHELL. Field and hedgerow, 2016.

²MAFFEI, G. (2013) Poesía visiva y concreta. El caso italiano, Arte y parte no. 106, p. 39.

³MADERUELO, J. (2018). Arte impreso. Heras (Cantabria), España: Ediciones La Bahía. P.153

⁴AA., V. V. (2021). ¿Qué es un libro de artista? Ediciones De La Bahía. MAFFEI, G. P.64

⁵CARRIÓN, ULISES. (2016). El arte nuevo de hacer libros. México: Tumbona ediciones. Colección Diéresis. P.36



Fig. 5. FILIPPO TOMMASO
MARINETTI, Les mots en liberté
futuristes. 1919

una obra en la que no se condicionen unos a otros, si no que estén en armonía entre sí.

Para Carrión "El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales"⁶

4.2. Libro objeto.

Un libro objeto es un soporte de expresión como concepto de libro, realizado por un artista.

La relación de los artistas con los objetos y con la materia, es decir, con aquellos materiales que nunca antes habían sido utilizados en la creación de obras de arte, como los fragmentos de objetos inutilizados o la extensa gama de nuevos materiales que empezaba a ofrecer una industria renovada tras la guerra, ayudó a entender dos cosas: que el libro era un objeto útil como medio de creación plástica y que su materialidad podía ser alterada, de la misma manera que se hacía con cualquier otro tipo de obras de arte. Así, a partir de los años cincuenta, los libros aparecieron como un vehículo increíblemente dúctil y versátil para unos artistas inconformistas que no querían seguir pintando sobre una superficie plana.⁷

4.3. El texto y la imagen, elementos secuenciales del libro de artista.

Mientras que el libro corriente solo se utiliza para transmitir un concepto, el libro de artista agrupa las expectativas sobre la esencia, forma y función de éste, haciendo que el lector concentre todos sus sentidos, descubriendo una gran variedad de lenguajes artísticos. Se procura romper el concepto de la producción de libros para considerarlo como una obra de arte.

La experimentación con la palabra escrita, ya sea de forma narrativa o disgregada en átomos visuales autónomos, desplaza la atención del significado del texto a sus elementos constitutivos: palabras, sílabas, fonemas, letras, signos y dibujos cuya dimensión la línea y tipográfica se ensalza. El proceso conduce a una composición donde la palabra tiene, sobre todo, la función que el color tienen en la pintura. Su contenido de información puede variar según el contexto en el que se coloque -ningún fragmento puede escapar a la atracción de aquello que lo rodea y al espacio en que se inserta-, pero de la tensión que origina nace un nuevo campo de significación. Ya sea concreta, visual o signica (sigue faltando una definición unívoca), la escritura es aquí la materia manipulada por un nuevo sujeto creador: el artista poeta.⁸

⁶ CARRIÓN, ULISES. (2016). El arte nuevo de hacer libros. México: Tumbona ediciones. Colección Diéresis. P.36

⁷ AA., V. V. (2021). ¿Qué es un libro de artista? Ediciones De La Bahia. MADERUELO, J. P.46

⁸ AA., V. V. (2021). ¿Qué es un libro de artista? Ediciones De La Bahia.

“Cuando el autor intenta plasmar «el proceso» de la obra de arte necesita ser el editor de la misma, entonces, el libro deja de ser un mero soporte de textos e imágenes para convertirse en una obra en la que se articulan forma y contenido.”⁹

El libro de artista puede utilizar el lenguaje o puede ser un libro exclusivamente visual. La estructura, su localización en el espacio, la forma en la que interactúa con el libro, definirán el carácter expresivo de éste.

La imagen y el texto se conjugan, predominando en general la imagen sobre este último. La imagen-palabra actúa como un proceso de estímulo que invita a pensar sobre la experiencia lectora como reflexión y reconstrucción la de propia narración y, por tanto, de la construcción de la identidad. El juego entre ambos tiene múltiples posibilidades, en ocasiones las palabras pueden actuar únicamente de acompañantes ajenos a la gráfica de la imagen y, por el contrario, se pueden representar como un todo, tal y como ha ocurrido en este trabajo.

5. REFERENTES

5.1. STÉPHANE MALLARMÉ.

Stéphane Mallarmé fue un poeta francés que figura entre los máximos representantes del simbolismo y un claro antecedente de las vanguardias del siguiente siglo. El simbolismo, uno de los movimientos literarios y artísticos más importantes que se originó en Francia en 1886, empleaba los símbolos como medio para representar las emociones, considerando el mundo como un misterio y el arte como un sueño.

“La obra de Mallarmé ha ejercido una influencia reconocida en las corrientes más vanguardistas de la poesía y, muy específicamente, en la formación de la poesía concreta. Sin embargo, esta influencia ha traspasado las fronteras de la propia poesía y, de manera subversiva, se ha extendido al mundo visual, como ha reconocido, entre otros muchos, el artista Marcel Duchamp.”¹⁰

Mallarmé desarrolló una obra poética breve y ambiciosa, que renovó la poesía, concediendo la misma importancia al texto que a la disposición de las hojas y el espacio.

“Como en el poema, de Mallarmé, Un coup de dés, en la poesía concreta el significado de las frases y las palabras es solo un elemento más, junto a la disposición espacial de las letras y las palabras que se ordenan atendiendo a formas geométricas, ritmos pautados e imágenes visuales. Movimientos (ismos), como el lettrisme, la International situationiste, Fluxus, el nouveau réalisme..., reinterpretaron en los años sesenta y setenta los logros textuales de las vanguardias aportando experiencias de desbordamiento de la escritura y de

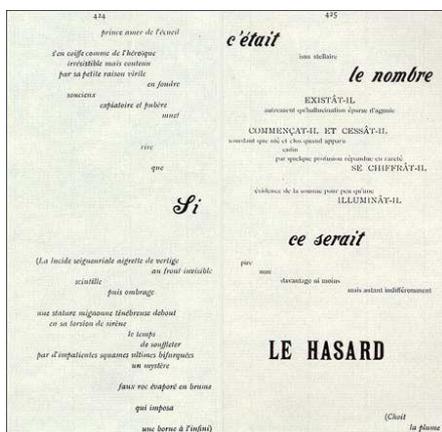


Fig. 6. STÉPHANE MALLARMÉ. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Cosmopolis, abril-junio de 1987. Archivo Lafuente

⁹ Maderuelo, J. (2018). Arte impreso. Heras (Cantabria), España: Ediciones La Bahía. P.158

¹⁰ MADERUELO, J. (2018). Arte impreso. Heras (Cantabria), España: Ediciones La Bahía. P.115

las artes plásticas, como son el détournement, el décollage, la hipergrafía, el ciselamiento o la dérive.”¹¹

5.2. GERHARD RÜHM.

Gergard Rühm es un artista visual austriaco se especializa en la poesía, tanto visual como sonora, y en los libros objeto.

Sus obras se distinguen por proporcionarle a la palabra impresa un estatus de imagen al utilizar elementos del lenguaje gráfico para ponderar únicamente su aspecto formal o plástico.

5.3. TEAGAN WHITE.

Teagan White¹² es un artista naturalista dedicado a la flora y a la fauna. Sus obras lamentan la tensa relación entre los humanos y el resto de la Tierra, y exploran la ternura y brutalidad que coexisten en toda la naturaleza. A través de colores apagados, diseños ornamentales y detalles meticulosos, el trabajo pide a los espectadores que miren más allá del atractivo estético o el dogma científico, y permitan que la compasión y la intuición guíen su interpretación.

Su zine *You're not welcome here* (Fig. 3)¹³ originalmente en una edición en cianotipia de 3 copias únicas encuadernadas a mano. En sus 16 páginas contiene dibujos, poesía y textos de mensajes en línea donde las personas ofrecen sugerencias particularmente crueles para eliminar animales inconvenientes.



Fig. 7. GERHARD RÜHM. (Sin título [Del proyecto de poesía concreta; ¿quién es quién?]) 1995



Fig. 8 y 9. TEAGAN WHITE. *You're not welcome here*, 2019.

¹¹ MADERUELO, J. (2018). *Arte impreso*. Heras (Cantabria), España: Ediciones La Bahía. P.118

¹² *About Teagan — Teagan White*

¹³ *You Are Not Welcome Here Zine — Teagan White*

5.4. KRISTINA CHAN.

Kristina Chan¹⁴ se graduó con Distinción en MA Print del Royal College of Art London, se formó en fotografía analógica y digital, litografía, grabado, serigrafía y manipulación de medios digitales.

Kristina Chan e Itamar Freed presentan trabajos fotográficos que buscan nociones de realidad que se desvanecen en el mundo natural. Influenciado por el posimpresionismo, los estampados japoneses y la fotografía contemporánea, *Lucid Dreams*¹⁵ cuestiona la veracidad de la fotografía en la tensión entre lo real y lo fantástico. Como en un sueño lúcido, los artistas controlan la narrativa, los personajes y el entorno en los paisajes representados. El trabajo presenta fotografías de lugares y sitios que los artistas han visitado, combinadas con imágenes de entornos seleccionados como museos, zoológicos y materiales digitales. Freed y Chan cuestionan cómo las imágenes de lugares pueden desplazar o aumentar su comprensión y memoria de ellos.



Fig. 10. KRISTINA CHAN. Aloe vera II, 2019

5.5. GIUSEPPE PENONE.

Giuseppe Penone fue un artista italiano reconocido en Arte Povera. Junto con muchos otros, mostraron una confianza inquebrantable en la posibilidad de rescatar al individuo de los efectos amortiguadores de la cultura de consumo describiendo el nuevo papel del artista como una libre auto proyección de la actividad humana.

En esta pieza, *Svolgere la propria pelle* (Fig. 11 y 12) Penone fotografió un portaobjetos de vidrio presionado contra diferentes partes de su cuerpo hasta que registró toda su anatomía; los fragmentos corporales (que suman más de cien) se reunieron luego en una cuadrícula de diminutas proyecciones que trazaban un mapa de su paisaje personal. El artista también creó versiones de esta pieza en forma de libro y como imágenes impresas en ventanas fotosensibles en una sala de exposiciones.

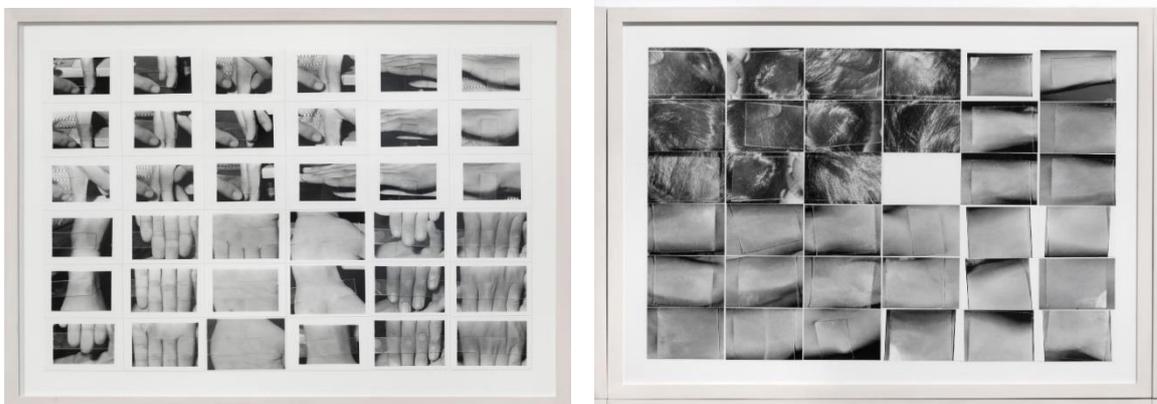


Fig. 11 y 12. GIUSEPPE PENONE, *Svolgere la propria pelle*. 1970–1971

¹⁴ KRISTINACHAN

¹⁵ *Lucid Dreams* - KRISTINACHAN

6. DESARROLLO DEL PROYECTO

A continuación se expone el proceso de desarrollo práctico de este trabajo. Articulando palabra e imagen, el libro cuenta con un breve texto repartido entre las 9 fotografías seleccionadas.

6.1. ELECCIÓN DE IMÁGENES.

La composición fotográfica ha sido pensada para dar protagonismo a las formas naturales, haciendo que el espectador pueda contemplar los pequeños detalles que nos ofrecen aquellos espacios olvidados que no nos paramos a mirar, generando una invitación a la meditación. Son fotografías que nos hablan de la naturaleza, planteadas para que, al reproducirlas mediante la cianotipia, se haga un juego de contraste entre lo duradero y lo fugaz de ambas técnicas. Una imagen que se define como algo duradero y lo fugaz del proceso fotográfico de la cianotipia.

Tras ver todas las fotografías, se hizo una selección de imágenes, jugando con los planos de cada una, el difuminado del fondo y los diferentes elementos fotografiados.



Fig. 13. Plantilla con las fotografías.

Todas las fotografías han sido tomadas con una Nikon d3500, y pertenecen al pueblo de Samiano, donde he pasado toda mi infancia y media vida hasta mudarme por los estudios. Es una pequeña localidad de Burgos, correspondiente al municipio de Condado de Treviño.

Al ser un pueblo pequeño, puede llegar a pasar desapercibido pero esto también forma parte de su encanto. Sus edificios son de gran volumen con grandes aleros, cuenta con un lavadero tradicional cubierto y una iglesia cuyo reloj de sol es uno de los más precisos del condado, aún funcional. Todo esto he querido representarlo de una forma u otra en mi trabajo, junto con la flora común.

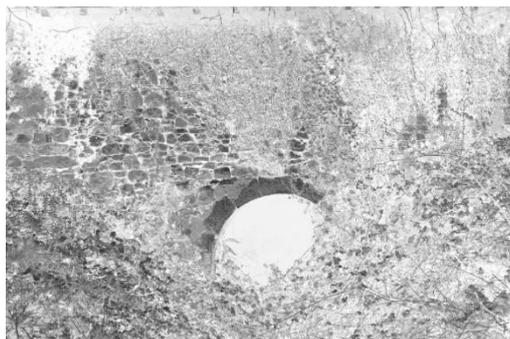
La primera imagen (Fig. 79) presenta un fondo desenfocado. Se pueden apreciar unas ramas y árboles y casas en el fondo. Esto sería una introducción al libro ya que la fotografía esta tomada desde el puente que da entrada al pueblo. Podemos apreciar dos fotografías de dos viviendas (Fig. 67 y fig. 71) acompañadas de la vegetación del lugar, y una toma de la casa derruida del pueblo abajo a la izquierda. Cuenta con tres imágenes sobre el detalle de la flora (Fig. 77, fig. 93 y fig. 103) en la que en la fig. 93 también se aprecia el puente del que hemos hablado en un principio de fondo. No podía faltar una fotografía de la iglesia (Fig. 41) ya que es uno de los edificios más simbólicos del pueblo, presentada en un ángulo contrapicado. Por último, la fotografía abajo a la derecha (Fig. 73) Decidí ampliar el tamaño al doble de las demás, en una parte por romper con la composición monótona y por otra, por que esta imagen contaba con bastantes más detalles que el resto y se perderían con la disminución del tamaño. Muestra la salida de agua del molino, aunque se puede apreciar por la cantidad de vegetación, que ya no es funcional y esta abandonado, no obstante, me pareció que seguía siendo una parte importante del pueblo así que decidí incluirlo también.

Los negativos han sido editados en Adobe Photoshop para resaltar o disimular los detalles más importantes. De este modo se han modificado los ajustes de la imagen en brillo, contraste, niveles, curvas y exposición, así como los ajustes a medida del filtro blanco y negro dependiendo de cada fotografía.

Fig. 14. Fotografía 19

Fig. 15. Negativo a partir de la fotografía 19

Fig. 16. Cianotipia a partir de la fotografía 19



6.2. EXPERIMENTACIÓN PROPIA.

Una vez obtenido el negativo, se preparan los papeles. En este caso se ha usado un Canson Edition 300gr, ideal para las técnicas de impresión de arte tradicional debido a su gran aguante al sumergirlo en el agua. Además, tras varias pruebas en distintos papeles, el Canson Edition me pareció que era el que mejor retenía la mezcla química, obteniendo resultados más nítidos y de color más monótono ya que la aplicación de la emulsión es muy uniforme. Los tonos oscuros son más densos que en otros papeles y los puntos blancos apenas se aprecian.

6.2.1. *Práctica en papeles.*

Objetivo: observar la reacción de los químicos en cada papel y soporte.
Tiempo de exposición solar 5 minutos.

Papeles utilizados:

— Guarro Acuarela 250 gr. (Fig. 28)

Este papel se caracteriza por tener muy buena resistencia para las técnicas húmedas. Al tener una alta cantidad de algodón, absorbe el agua muy bien ofreciendo muy buena nitidez y calidad de colores.

— Fabriano 50% Algodón 350 gr. (Fig. 29)

El Fabriano 50% algodón también es un papel artístico dedicado a la acuarela, o a las técnicas húmedas. Es resistente al raspado y muy absorbente. Personalmente había utilizado previamente este papel en ejercicios anteriores a la carrera y el resultado siempre me parecía muy correcto por lo que pensé que para la cianotipia podía ser útil también.

— Bio Top 250 gr. (Fig. 30)

Revisando los papeles que tenía en casa, encontré unas sobras de otros trabajos de este papel. Aunque es un papel dedicado a la impresión offset y digital, me pareció interesante ver cómo reaccionaba con la cianotipia.

— Pop Five Cartulina 200 gr. (Fig. 31)

Sorprendentemente, ya que esta cartulina no está dedicada a técnicas artísticas húmedas, fue uno de los resultados que más me terminó gustando ya que absorbió bastante bien el material. Este papel cuenta con un brillo peculiar, lo que le daba un toque especial a la cianotipia. Probablemente no habría utilizado este material para el trabajo final ya que en otros papeles la imagen era mucho más nítida y esta cartulina solo la he encontrado disponible en papelerías en tamaño de A4.

— Popset grabado 250gr. (Fig. 32)

Desde el año pasado, hemos usado este papel en los talleres de grabado para realizar pruebas de impresión ya que soportan bastante bien la humedad y son papeles lisos con excelente rigidez.

— Hahnemhule 350gr. (Fig. 33)

El papel Hahnemhule es uno de los papeles recomendados para el grabado. Destaca por su volumen y flexibilidad y cuenta con barbas naturales indicadas para técnicas de impresión artística.

— Canson Edition 300gr. (Fig. 34)

Como ya he indicado en la introducción del capítulo, el Canson Edition es ideal para este tipo de técnicas y ha sido el papel que más me ha convencido para realizar la cianotipia. Es un papel 100% algodón y ofrece una textura ligeramente granulada. Es uno de los papeles que más he utilizado a lo largo de la carrera por la calidad de los resultados finales que presenta.

— Papel vegetal basik 95 gr. (Fig. 35)

Tras haber hecho pruebas en papeles recomendados para técnicas artísticas o con gramaje mas alto, he querido experimentar cómo reaccionaría la cianotipia en papeles que no están dedicados a ello. Este es el caso del papel vegetal, queriendo en un principio jugar con las transparencias y las veladuras, aunque sin obtener un resultado muy apropiado para el ejercicio.

— Papel japonés 36 gr. (Fig. 36)

Teniendo como referente a Kristina Chan, muchos de sus trabajos están en realizados en papel japonés, aunque no es el mismo del que disponemos en la facultad, he querido probar con el papel japonés de la tienda de bellas artes. Al ser papel hecho a mano, y de gramaje tan fino, al aplicar la cianotipia se desprendían las fibras y no se podía sumergir durante mucho tiempo en el agua por el mismo problema. Teniendo cuidado, se podían hacer pruebas con resultado muy estético o con varias posibilidades a la hora de composición, aunque no era lo que estaba buscando para este proyecto.

6.2.2. Práctica cianotipia con vegetación.

Objetivo: obtener los negativos de distinta vegetación recopilada para este proyecto.

Tiempo de exposición solar 5 minutos.

En un principio, la idea original era realizar un libro de artista con la técnica de cianotipia, utilizando diferentes recursos de la naturaleza como hojas y flores disecadas. El propósito de esto, era reunir la flora local para plasmarla en el libro, con el objetivo de obtener un negativo con los detalles de cada planta habiendo tenido como referencia el trabajo de Anna Atkins, sin embargo, los detalles no se apreciaban lo suficiente como para estar satisfecha así que después de varias pruebas en varios papeles (Fig. 17, 35 y 36) decidí descartar esta opción.

6.2.3. Práctica negativos cianotipia con imágenes.

Objetivo: obtener los positivos de las fotografías en cianotipia.

Tiempo de exposición solar 5 minutos.

Inicialmente, para comprobar el tiempo de exposición adecuado, se hizo un esquema de exposición solar para tener una primera idea de los tonos que quería obtener y poder ajustar correctamente los niveles de contraste y luz.



Fig. 17. Prueba cianotipia con vegetación y doble exposición sobre papel Canson Edition 29x29 cm.

Posteriormente, me di cuenta que el esquema de exposición solar solo sería útil en la misma sesión del mismo día, ya que dependiendo de la hora o el día en la que la realizase, los tonos podían cambiar. Al haber estado haciendo pruebas desde el último cuatrimestre, los colores adquiridos al principio y al final, no tenían nada que ver, habiendo tenido que disminuir varios minutos del tiempo de exposición debido a la intensidad del sol de mayo y junio.

Se llevaron a cabo un total de 34 pruebas en el papel Canson Edition (Figuras 38 -104)

En algunas pruebas, se recurrió a lavados con agua oxigenada para disminuir la oscuridad de los revelados. Como consecuencia, varias de estas pruebas se aclararon demasiado y resultaron ser no válidas para el proyecto ya que se perdió gran cantidad de detalles, y en algunos casos, la nitidez de la imagen hasta llegar a ser irreconocible. (Figuras 86, 88, 92, 96, 98, 100 y 102)

6.3. TEXTO.

La utilización del texto en la imagen ha sido recientemente muy utilizado por los artistas contemporáneos, especialmente en los libros de artista como icono y concepto ya que el texto juega un papel muy importante cuando está relacionado con una imagen. De manera que "la tipografía es el medio por el que se da forma visual a una idea escrita"¹⁶el valor estético y simbólico de la tipografía puede producir incluso distintas emociones.

He querido recurrir al texto como recurso estético y como apoyo semántico de la obra, ya que escribir ha sido siempre una vía de escape.

Dice así el texto:

*Small town dreams,
where peace of nature shrouds,
deep longing for patience.
And as soon as you stop
and look throughout,
your soul comes back home.*

Una vez más, se invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza y entender el espacio que le rodea.

6.3.1. Blanqueador para escribir.

Para firmar la cianotipia o añadir cualquier texto, lo adecuado es usar una solución blanqueadora que se prepara con Hidróxido de potasio, ácido oxálico y agua destilada. El blanqueador no funciona en una cianotipia coloreada por lo que hay que usarlo previamente.

Seguiremos los siguientes pasos:

¹⁶ AMBROSE, G., & Harris, P. (2009). *Fundamentos de la tipografía*. Barcelona: Parramón.

- Preparar dos envases con 25 ml de agua destilada y añadir 2,5 gr ácido oxálico por una parte, y 3 gr de hidróxido de potasio por otra.
- Una vez diluidos correctamente, mezclar ambas soluciones.

En mi caso, al querer jugar un poco más con el texto y los negativos, he añadido el texto directamente en los acetatos o hecho reservas en el papel después de aplicar la emulsión.



Fig. 18. Proceso de coloración con café.

6.4. COLORANTE NEGRO DE CAFÉ

La coloración es un proceso utilizado para cambiar el color azul de las cianotipias por otros tonos como marrón, verde o negro, utilizando, desde productos químicos muy agresivos o productos naturales como plantas.

Este tipo de técnica de coloración es una de las más comunes para teñir nuestros positivos ya que el café es un producto común y económico, y nada tóxico, que sirve perfectamente para obtener tonos casi fríos y negros.

Para ello, necesitamos que la imagen esté húmeda, ya sea colorarla inmediatamente después del lavado o humedecerla previamente después de haberla dejado secar. Se puede sumergir directamente el papel en su totalidad o se puede aplicar la mezcla con una brocha. En cuanto a la preparación de la mezcla, tan solo necesitaremos agua y café. Pondremos el agua en el fuego y una vez hierva, añadiremos el café puro y removeremos. Una vez se haya enfriado, filtramos la mezcla bien con un filtro de café o con una gasa o papel.

Para coloraciones con tonos más fríos y negros, se puede aplicar un ligero blanqueo.

6.5. ESTRUCTURA LIBRO MAPA.

Para este proyecto, elegí la tipología del libro-mapa.

“El tema del mapa ha sido tratado en formas más anecdóticas, pero no por ello menos significativas”¹⁷

He utilizado esta tipología ya que se adapta bastante a mi propuesta. Esta estructura cambia la percepción del mapa corriente, generando una conexión más visible con el espacio. Aprovechando la creatividad, se genera un recorrido visual a lo largo de la obra que, con ayuda del texto, acompañará al espectador.

La estructura del libro es un componente importantísimo para el libro de artista, y dentro de ésta, la secuencia es un concepto estructural fundamental ya que determina el ritmo de la lectura de la obra.

En otros casos, el salto de una página a la otra o el paso de una a otra puede ser utilizado para ralentizar el tiempo, mediante recursos técnicos como solapas interiores, pliegues u otros mecanismos en los que se tiende a retener al lector en las páginas más que a moverse a través del libro. Otros libros se

¹⁷ MADERUELO, J. El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura. P.198

sirven de secuencias contradictorias, en la que leer toda su narrativa obliga e implica girar las páginas varias veces de delante a atrás.¹⁸

6.7. PRUEBAS FINALES



Fig. 19. Boceto digital para encajar la composición del texto e imagen.

¹⁸ CRESPO MARTÍN, B. El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. Anales de Documentación, 2012, vol. 15, nº 1

Fig. 20. Composición de los acetatos. Ajuste del contraste entre texto e imagen para que fuera visible correctamente.



Fig. 21. Digitalización de una prueba del libro final. Tiempo de exposición solar: 3 minutos.



Fig. 22. Digitalización de una prueba de coloración con café puro. Tiempo de exposición solar: 3 minutos. Tiempo de exposición al colorante de café: 20 minutos.

En este caso, apliqué el colorante sumergiendo el papel ya cortado. Como consecuencia, hubo unas zonas que no terminaron de teñirse debido a las burbujas de aire que se crearon al doblar los pliegos.



Fig. 23. Digitalización de una prueba de coloración con café puro. Tiempo de exposición solar: 4 minutos. Tiempo de exposición al colorante de café: 10 minutos.

Al haber hecho la coloración del café seguidamente del aclarado de la cianotipia, y haber realizado previamente los pliegos, el papel se estaba empezando a rasgar después de un largo periodo de exposición al agua, por lo que no conseguí el tono de color que buscaba.



7. OBRA FINAL



Fig. 24. Digitalización de la obra final.

Fig. 25. Obra final libro-mapa desplegado. Huella rural.



Fig. 26. Obra final libro-mapa plegados. Huella rural.





Fig. 27. Obra final libro-mapa plegado. Huella rural.

7.1. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN.

La obra final consta de 9 imágenes reproducidas con la técnica de la cianotipia, sobre un papel Canson Edition de 36x47 cm. El libro ha seguido la estructura del libro-mapa por lo que una vez plegado, el tamaño final es de 12x12cm.

Como resultado de varias pruebas y ajustes de exposición solar, cuenta con 4 minutos de exposición solar y 15 minutos de exposición al colorante de café puro.

Teniendo lo rural como tema principal, el libro nos muestra un recorrido acompañando de texto por las imágenes, comenzando por lo que sería la entrada del pueblo, hasta conocer los mínimos detalles que pasarían desapercibidos.

8. CONCLUSIÓN

Este trabajo de fin de grado me ha ayudado a reforzar mis conocimientos previos sobre el libro de artista, y ha supuesto un proceso de aprendizaje propio a la hora de utilizar la técnica de la cianotipia, ya que nunca antes había experimentado con ella. Me ha permitido reflexionar sobre ambos conceptos para poder adaptar mi propuesta y llevar a cabo este proyecto.

Al mismo tiempo, me ha hecho darme cuenta de la cantidad de contratiempos que pueden aparecer a lo largo del proceso. Cómo dependiendo del día, la cianotipia puede variar de tonos con el tiempo de exposición solar o las infinitas posibilidades mediante el uso del colorante o blanqueador.

Durante la experimentación, he aprendido cómo cada detalle de la naturaleza que nos rodea puede transmitir sensaciones muy fuertes. He querido dar visibilidad a todos esos pueblos que pasan desapercibidos, descuidando la belleza oculta de éstos. Asimismo, teniendo en cuenta mi obra personal, considero que he podido dotar a este libro de artista esa delicadeza, y transmitir mediante el texto esa melancolía que caracterizan a mi persona.

En cuando a los resultados de la obra final, estoy satisfecha con el trabajo realizado ya que me ha posibilitado indagar en las técnicas y los procesos elegidos. Enfrentarte a las dificultades que surjan y resolverlas. La experimentación con los distintos materiales para ver las distintas reacciones de cada uno y determinar cuál se acerca más a tu propuesta para obtener el mejor resultado posible.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. LIBROS.

- AA., V. V. (2021). ¿Qué es un libro de artista? Ediciones De La Bahía.
- AMBROSE, G., & Harris, P. (2009). *Fundamentos de la tipografía*. Barcelona: Parramón.
- CARRIÓN, ULISES. (2016). El arte nuevo de hacer libros. México: Tumbona ediciones. Colección Diéresis.
- CASTRO, KACO. (2013) Et al. The print factory: el espacio del libro. Pontevedra: dx5, Digitel & Graphic Art Research.
- DE LA COLINA, M. I. M. (2004). Las artes plásticas como fundamento de la educación artística. Ministerio de Educación y Ciencia, Instituto superior de formación del profesorado.
- GOLDEN, ALISA. (2011) Making Handmade Books. New York: Lark Crafts.
- GUASCH, ANNA MARIA. (2011) Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- LAPLANTZ, SHEREEN . (1998) Cover to cover : creative techniques for making beautiful books, journals and albums. New York: Lark Crafts.
- MADERUELO, J. (2018). Arte impreso. Heras (Cantabria), España: Ediciones La Bahía.
- MAFFEI, G. (2013). Poesía visiva e concreta. El caso italiano. Arte y parte: revista de arte, 38–57.
- MRHAR, P. (2014). Cianotipia: Fotografía antigua y alternativa. Createspace Independent Publishing Platform.
- MOLINERO AYALA, FRANCISCO. (2009) El libro de artista como materialización del pensamiento: LAMP cuaderno sobre el libro. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PASTOR CUBILLO, B.R. Et al .Sobre Libros: Reflexiones en torno al libro de artista. España: Sendemá.
- WARE, M. Cyanotype: The history, science and art of photographic printing in Prussian Blue, London: Science Museum. National Museum of Photography, Film and Television. Barford (England), 1985.
- WILLIAM M, I. (1975). Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica (Comunicación visual) (1.a ed.). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- ZELICH, CRISTINA. (1995) Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX. Utrera: Arte y Proyectos Editoriales, S. L.

9.2. WEBS Y ARTÍCULOS.

- COMPARTO, María Rosa. IL DOPPIO ARTIST BOOK RE LEAF PRINT lab 2014. <http://mariarosacomparato.blogspot.com/2014/11/il-doppio-artist-book-re-leaf-print-lab.html>
- CRESPO MARTÍN, B. El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. Anales de Documentación, 2012, vol. 15, nº 1. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>
- DI CASTRO, A. (2019). Fotografía/cianotipia. fotografía / cianotipia. <http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/TAI/cianotipia5.html>
- EMILIO ANTÓN, J. (1995). EL LIBRO DE ARTISTA. El Libro de Artista. <https://merzmail.net/libroa.htm>
- ESPELIE, ERIN. "Photo Synthesis." *Natural History*, vol. 119, no. 6, Natural History Magazine, Inc, 2011, p. 48-. <https://www.proquest.com/magazines/photo-synthesis/docview/878528062/se-2?accountid=28445>
- LAMP El libro de artista como materialización del pensamiento. <http://lamplibrodeartista.blogspot.com/>
- LUIGGI, CRISTINA. "Botanical Bluprints, Circa 1843.(Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions by Anna Atkins)." *The Scientist (Philadelphia, Pa.)*, vol. 26, no. 2, Scientist Inc, 2012, p. 72-. [Botanical Blueprints, circa 1843 - ProQuest](#)
- VVAA. Lamp. (2012) El libro de artista como materialización del pensamiento. Madrid: Ed. Grupo de Investigación de la Universidad Complutense. <https://www.ucm.es/grupos/grupo/117>

9.3. TRABAJOS.

- ATIENZA BOTELLA, L. (2019). MARÍA FAUS. IMÁGENES DE UNA VIDA. Cianotipia y álbum familiar. <http://hdl.handle.net/10251/125917>
- BELVIS VALERO, JM. (2018). Libro de artista: "Expresiones Análogas". Cuatro generaciones. <http://hdl.handle.net/10251/109031>
- CRESPO MARTÍN, B. El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. Anales de Documentación, 2012, vol. 15, nº 1 <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>
- FERRER PÉREZ, I. (2015). Las dos caras. Libro de artista. <http://hdl.handle.net/10251/58689>

- MEJIAS TIERNO, E. (2016). HUELLA Y GRABADO CALCOGRÁFICO. Aproximación a la búsqueda y a la experimentación propia. <http://hdl.handle.net/10251/76221>
- RAMOS SALINAS, SA. (2017). Zona F. Narración gráfica de un diario a través del libro de artista. <http://hdl.handle.net/10251/93959>
- SANTA RUBIO, M. (2015). La ilustración en el Libro de Artista: Creación de Viventum. <http://hdl.handle.net/10251/63103>
- TONATO MATABAY, FG. (2020). PAISAJE URBANO: CIANOTIPIA Y LIBRO DE ARTISTA. PROYECTO FOTOGRÁFICO. <http://hdl.handle.net/10251/150281>
- VILLAR DEL SAZ GÓMEZ, DD. (2014). Landscape; Paisaje y Entorno. <http://hdl.handle.net/10251/50601>.

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. ANNA ATKINS. Alaria esculenta. Parte XII de Photographs of British Algae-Cyanotypes Impressions. 1849-1850. Pág. 6
- Fig. 2. ANNA ATKINS. Furcellaria fastigiata. Parte IV, Photographs of British Algae- Cyanotypes Impressions. 1846, Spencer Collection. Pág. 6
- Fig. 3. JOHAN GIL. Los males del mundo. 2015
- Fig. 4. STEF MITCHELL. Field and hedgerow, 2016.
- Fig. 5. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, Les mots en liberté futuristes. 1919
- Fig. 6. STÉPHANE MALLARMÉ. Un coup de dés jamais n’abolira le hasard. Cosmopolis, abril-junio de 1987. Archivo Lafuente
- Fig. 7. GERHARD RÜHM. (Sin título [Del proyecto de poesía concreta; ¿quién es quién?]) 1995. Collage de recortes de periódico sobre cartulina, 31,5 x 21,9 cm, AD05415
- Fig. 8. TEAGAN WHITE. You’re not welcome here, 2019. Pág 7.
- Fig. 9. TEAGAN WHITE. You’re not welcome here, 2019. Pág 7.
- Fig. 10. ITAMAR FREED & KRISTINA CHAN. Aloe vera I, 2019. Cyanotipe on Tosa Wasa handmade Japanese paper. Pág. 7.
- Fig. 11. GIUSEPPE PENONE, Svolgere la propria pelle. 1970–1971
- Fig. 12. GIUSEPPE PENONE, Svolgere la propria pelle. 1970–1971
- Fig. 13. Plantilla con las fotografías.
- Fig. 14. Fotografía 19
- Fig. 15. Negativo a partir de la fotografía 19
- Fig. 16. Cianotipia a partir de la fotografía 19
- Fig. 17. Prueba cianotipia con vegetación y doble exposición sobre papel Canson Edition 29x29 cm.
- Fig. 18. Proceso de coloración con café.
- Fig. 19. Boceto digital.
- Fig. 20. Composición de los acetatos.
- Fig. 21. Digitalización de una prueba del libro final.
- Fig. 22. Digitalización de una prueba de coloración con café puro. (1)
- Fig. 23. Digitalización de una prueba de coloración con café puro. (2)
- Fig. 24. Digitalización de la obra final.
- Fig. 25. Obra final libro-mapa desplegado. Huella rural.
- Fig. 26. Obra final libro-mapa pliegos. Huella rural.
- Fig. 27. Obra final libro-mapa plegado. Huella rural.

11. ANEXO

11.1. Práctica en papeles.

- Aplicación 1: brocha de esponja.
- Aplicación 2: brocha de cerda fina.

FIGURA 28: Guarro Acuarela 250 gr.

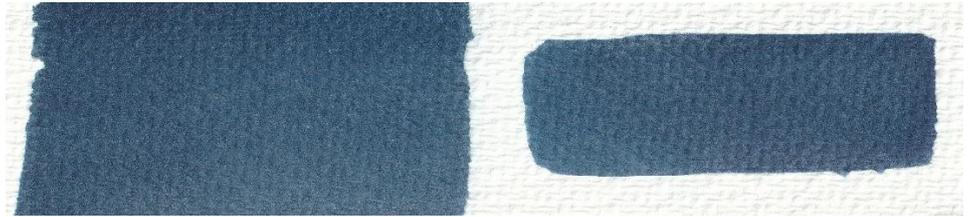


FIGURA 29: Fabriano 50% Algodón 350 gr.

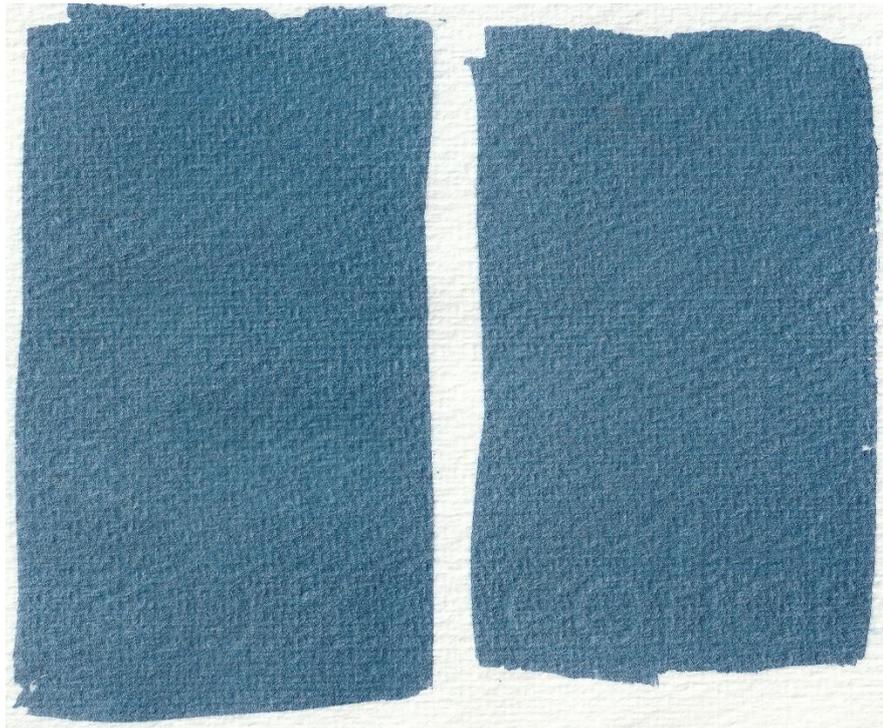


FIGURA 30: Bio Top 250 gr.

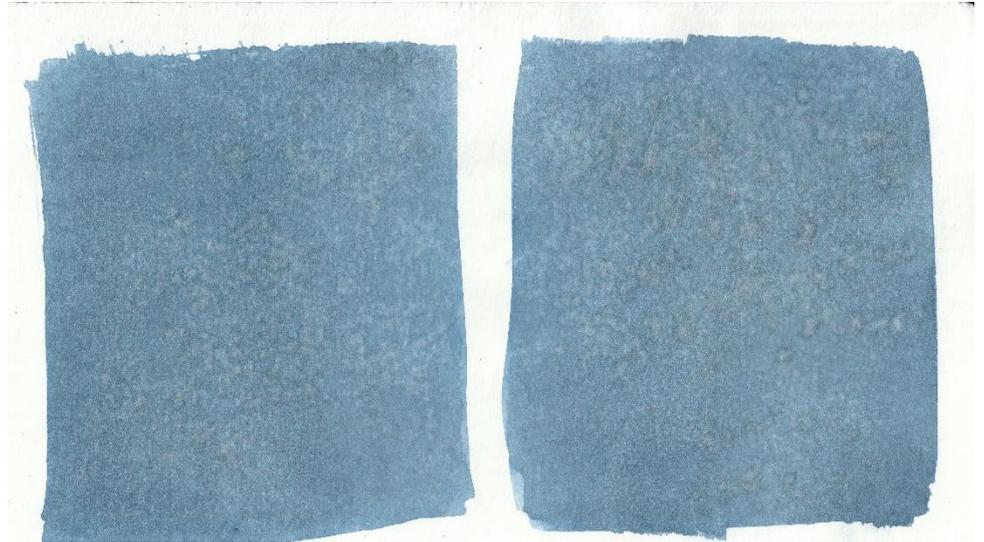


FIGURA 31: Pop Five Cartulina 200 gr.

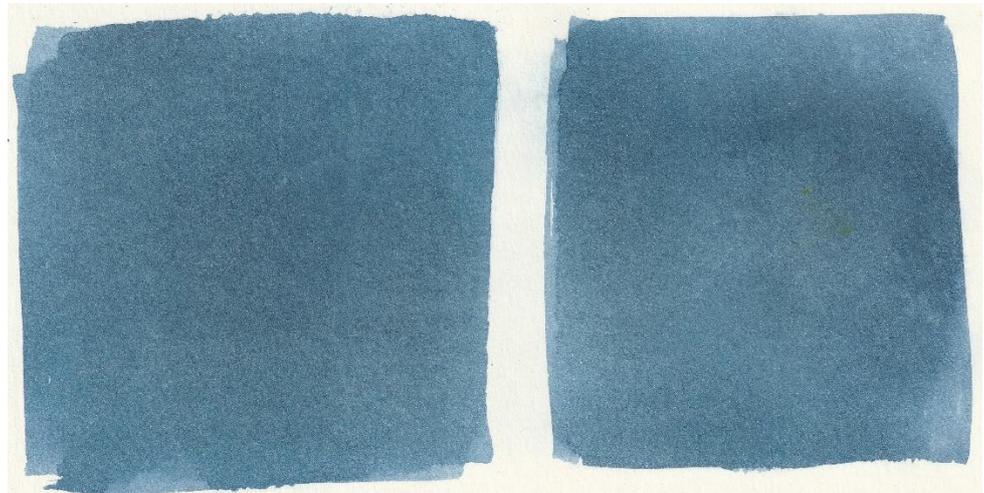


FIGURA 32: Popset grabado 250gr.

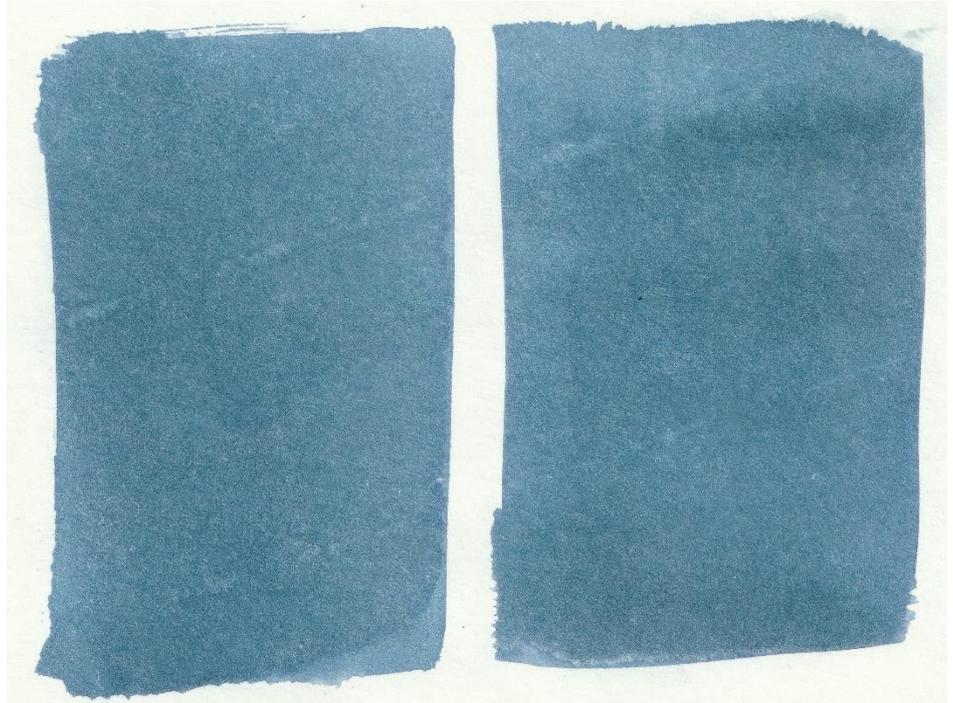


FIGURA 33: Hahnemühle 350gr.

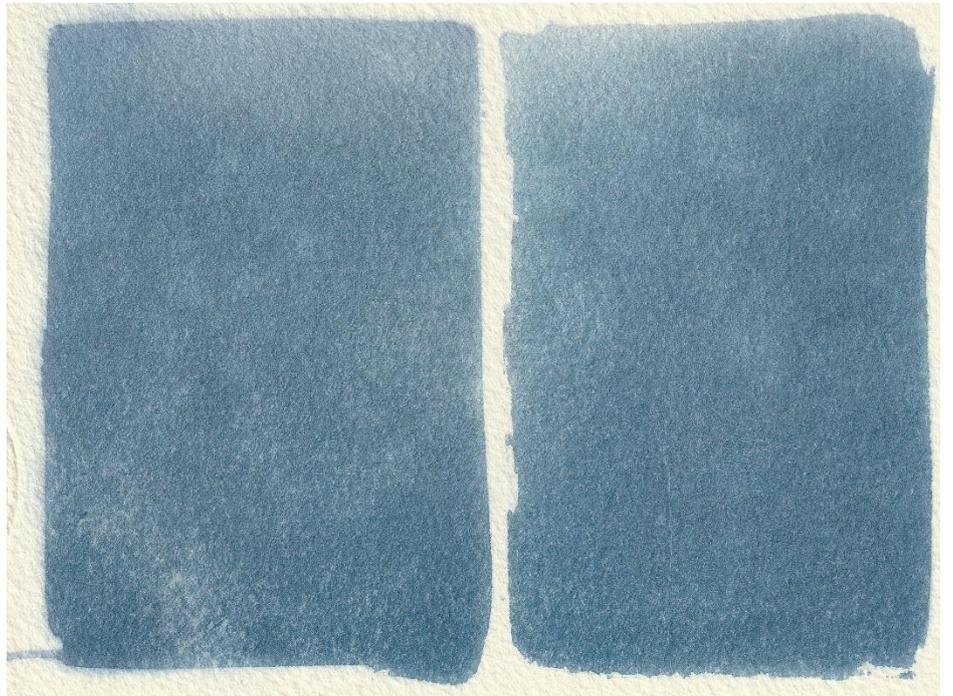


FIGURA 34: Canson Edition 300gr.

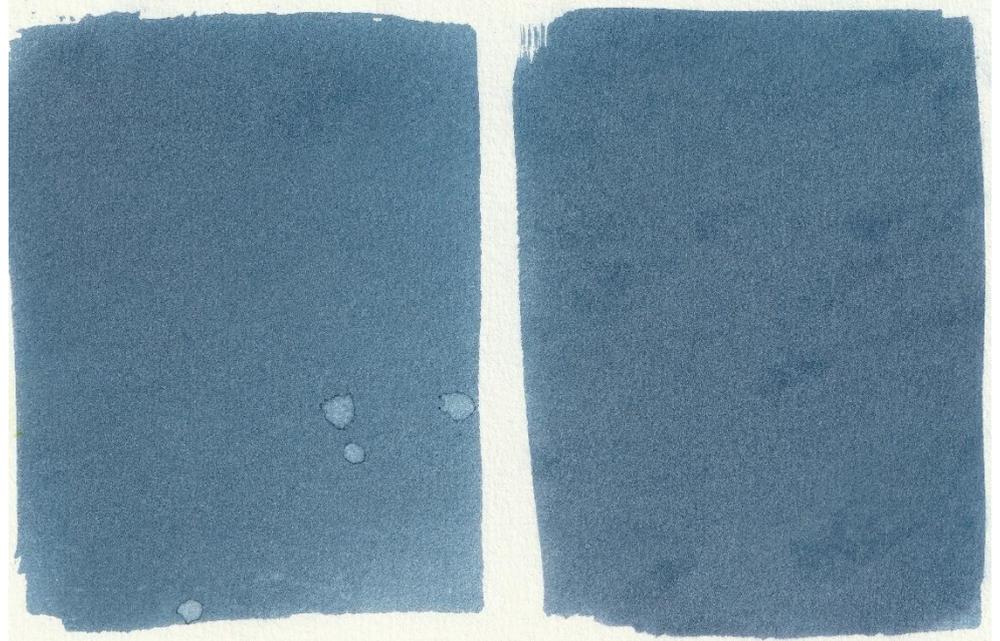


FIGURA 35: Papel vegetal basik 95 gr.



FIGURA 36: Papel japonés 36 gr.



11.2. Fotografías y cianotipias.

FIGURA 37: Imagen 1

FIGURA 38: Cianotipia a partir de la imagen 1



FIGURA 39: Imagen 2

FIGURA 40: Cianotipia a partir de la imagen 2



FIGURA 41: Imagen 3

FIGURA 42: Cianotipia a partir de la imagen 3

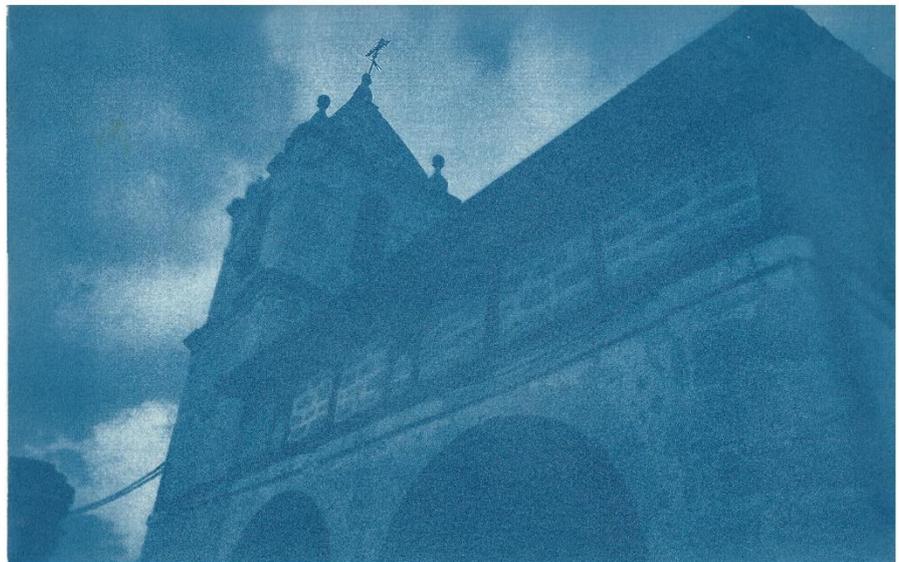


FIGURA 43: Imagen 4

FIGURA 44: Cianotipia a partir de la imagen 4

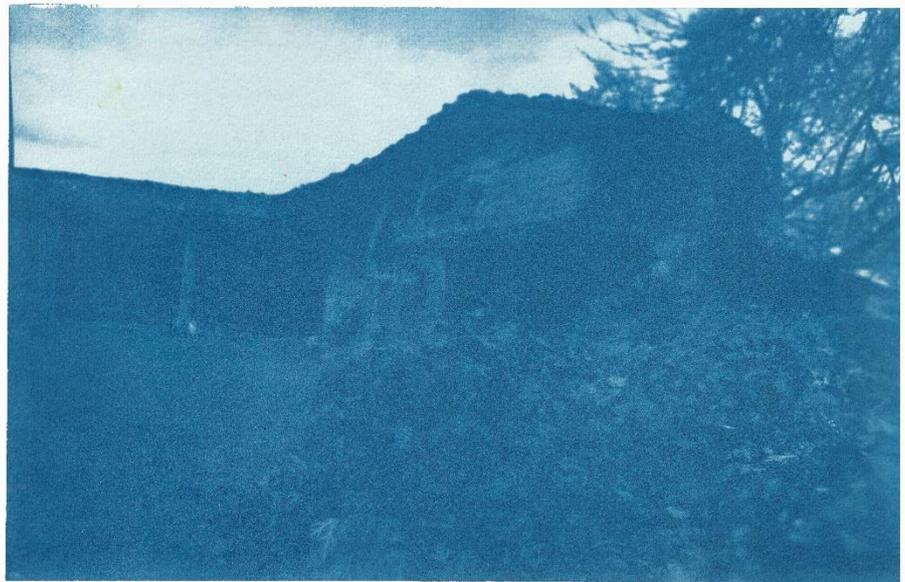


FIGURA 45: Imagen 5

FIGURA 46: Cianotipia a partir de la imagen 5



FIGURA 47: Imagen 6

FIGURA 48: Cianotipia a partir de la imagen 6



FIGURA 49: Imagen 7

FIGURA 50: Cianotipia a partir de la imagen 7



FIGURA 51: Imagen 8

FIGURA 52: Cianotipia a partir de la imagen 8

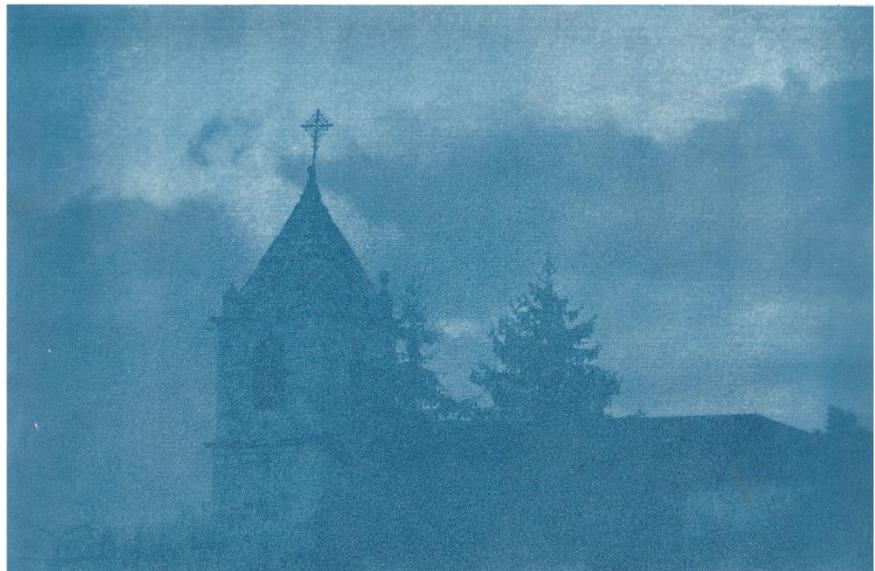


FIGURA 53: Imagen 9

FIGURA 54: Cianotipia a partir de la imagen 9

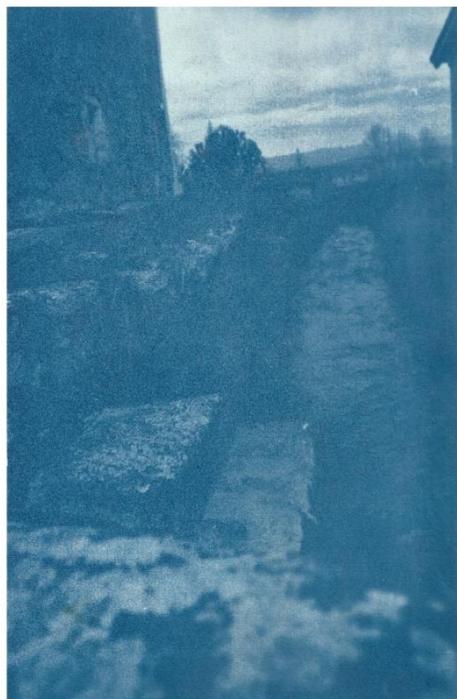


FIGURA 55: Imagen 10

FIGURA 56: Cianotipia a partir de la imagen 10



FIGURA 57: Imagen 11

FIGURA 58: Cianotipia a partir de la imagen 11



FIGURA 59: Imagen 12

FIGURA 60: Cianotipia a partir de la imagen 12



FIGURA 61: Imagen 13

FIGURA 62: Cianotipia a partir de la imagen 13

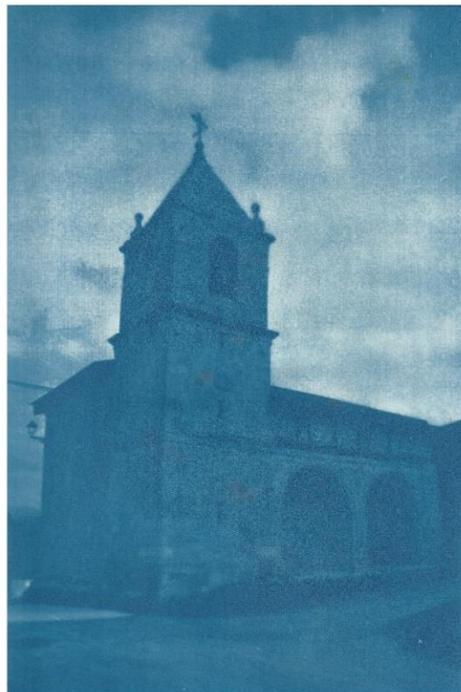


FIGURA 63: Imagen 14

FIGURA 64: Cianotipia a partir de la imagen 14



FIGURA 65: Imagen 15

FIGURA 66: Cianotipia a partir de la imagen 15



FIGURA 67: Imagen 16

FIGURA 68: Cianotipia a partir de la imagen 16



FIGURA 69: Imagen 17

FIGURA 70: Cianotipia a partir de la imagen 17



FIGURA 71: Imagen 18

FIGURA 72: Cianotipia a partir de la imagen 18



FIGURA 73: Imagen 19

FIGURA 74: Cianotipia a partir de la imagen 19



FIGURA 75: Imagen 20

FIGURA 76: Cianotipia a partir de la imagen 20

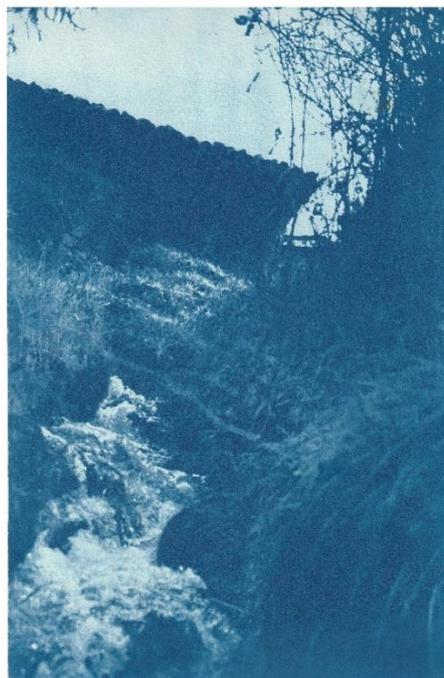
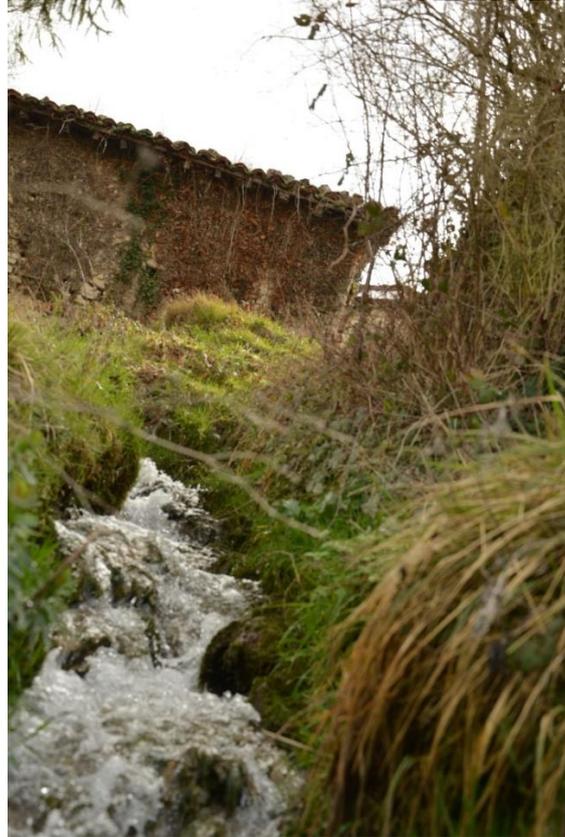


FIGURA 77: Imagen 21

FIGURA 78: Cianotipia a partir de la imagen 21

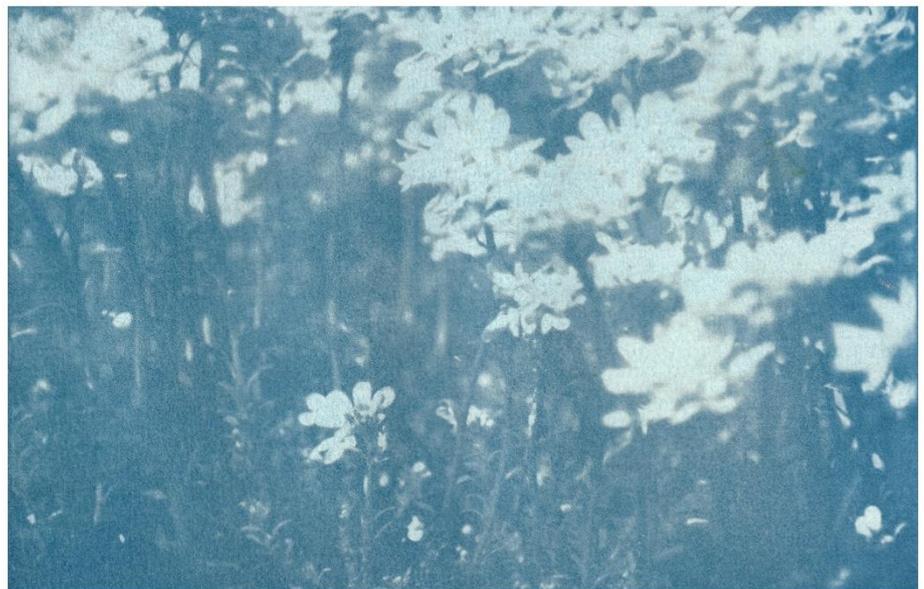


FIGURA 79: Imagen 22

FIGURA 80: Cianotipia a partir de la imagen 22



FIGURA 81: Imagen 23

FIGURA 82: Cianotipia a partir de la imagen 23



FIGURA 83: Imagen 24

FIGURA 84: Cianotipia a partir de la imagen 24



FIGURA 85: Imagen 25

FIGURA 86: Cianotipia a partir de la imagen 25



FIGURA 87: Imagen 26

FIGURA 88: Cianotipia a partir de la imagen 26



FIGURA 89: Imagen 27

FIGURA 90: Cianotipia a partir de la imagen 27



FIGURA 91: Imagen 28

FIGURA 92: Cianotipia a partir de la imagen 28



FIGURA 93: Imagen 29

FIGURA 94: Cianotipia a partir de la imagen 29

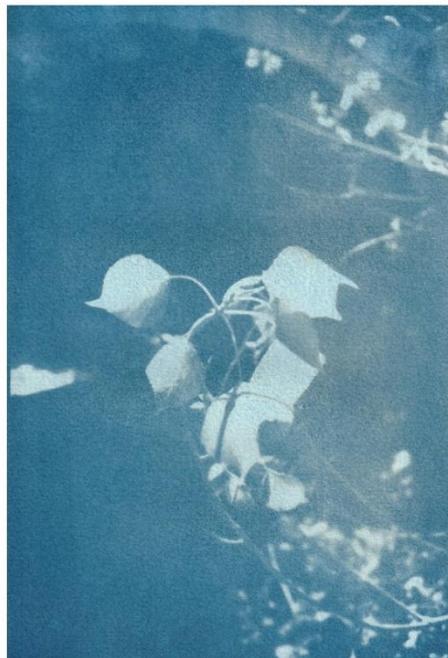


FIGURA 95: Imagen 30

FIGURA 96: Cianotipia a partir de la imagen 30

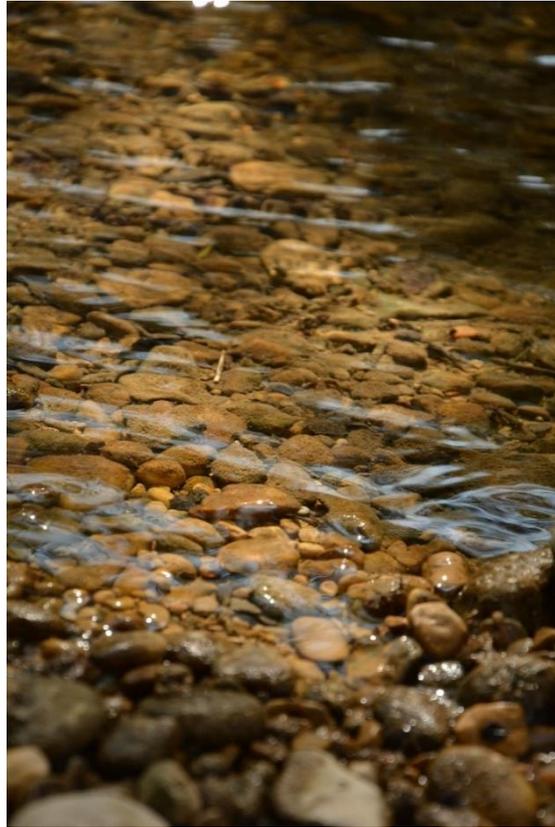


FIGURA 97: Imagen 31

FIGURA 98: Cianotipia a partir de la imagen 31



FIGURA 99: Imagen 32

FIGURA 100: Cianotipia a partir de la imagen 32



FIGURA 101: Imagen 33

FIGURA 102: Cianotipia a partir de la imagen 33

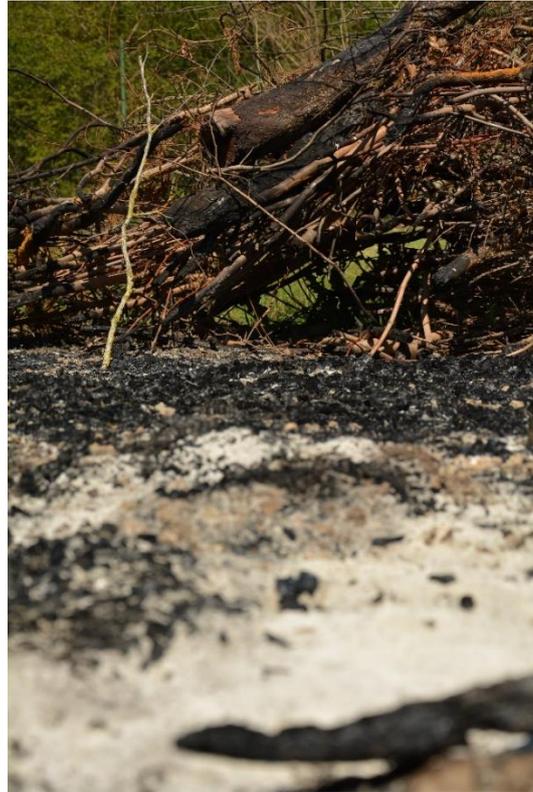


FIGURA 103: Imagen 34

FIGURA 104: Cianotipia a partir de la imagen 34

