



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Retratos de un vacío silencioso.
Un viaje hacia el paisaje urbano a través del fotolibro

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Sanchez Cueto, Marina

Tutor/a: Zarraga Llorens, Josefa María

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El vacío en términos espaciales es un concepto que se refiere a la falta de materia o movimiento. En cambio, como estado emocional es más difícil de describir. Podría definirse como la ausencia de sentimientos, aunque más tarde da paso a la soledad y el silencio.

La ciudad siempre ha sido un espacio lleno de comunidades, oportunidades y vida, en la que el individuo se reconoce y ubica. El viaje desde un espacio conocido a uno desconocido puede producir este sentimiento llamado vacío emocional. ¿Qué ocurre al vaciar el paisaje urbano cuando se vive la experiencia íntima de cambiar ese lugar en el que nos identificamos?

Desde este planteamiento, utilizando la técnica de la fotografía digital, se han capturado imágenes del paisaje urbano de diferentes ciudades de Europa central y España, consiguiendo el reflejo de un entorno humano carente de personas. Todas estas fotografías se recopilan en un formato editorial como es el fotolibro, representando de forma matérica las ideas de vacío, silencio y soledad.

PALABRAS CLAVE: Fotolibro, Vacío, Viaje, Paisaje urbano, Fotografía, Ciudad, Silencio

ABSTRACT AND KEYWORDS

Emptiness in spatial terms is a concept that refers to the lack of matter or movement. On the other hand, as an emotional state it is more difficult to describe. It could be defined as the absence of feelings, although it later gives way to loneliness and silence.

The city has always been a space full of communities, opportunities and life, in which the individual recognizes and locates himself. The journey from a known space to an unknown one can produce this feeling called emotional emptiness. What happens when emptying the urban landscape when we live the intimate experience of changing that place in which we identify ourselves?

From this approach, using the technique of digital photography, images of the urban landscape of different cities in Central Europe and Spain have been captured, achieving the reflection of a human environment devoid of people. All these photographs are compiled in an editorial format such as the photobook, representing in a material form the ideas of emptiness, silence and loneliness.

KEYWORDS: Photobook, Emptiness, Travel, Urban Landscape, Photography, City, Silence

A María por haber sido una tutora excelente, me ha gustado mucho trabajar contigo.

A Yara, Nuria y Concha por las charlas interminables.

A Joan por todas esas tardes en la biblioteca.

A Ian Keeble por ayudarme y enseñarme todo lo que aprendí en Bratislava.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1 Objetivos	7
2.2 Metodología	7
3. CONTEXTO TEÓRICO	9
3.1 Fotografía del paisaje urbano de los años 60 hasta nuestros días	9
3.1.1 La Escuela de Düsseldorf y New Topography	9
3.1.2 Cambios tecnológicos: los 80 y 90 del siglo XX	12
3.1.3 Desde comienzos del año 2000 hasta la actualidad	14
3.2 El fotolibro	17
3.2.1 Historia y características del fotolibro	17
3.2.2 Principales autores en relación con el fotolibro: desde The Americans de Robert Frank a proyectos del siglo XXI	19
4. REFERENTES FOTOGRÁFICOS RELACIONADOS CON EL CONCEPTO DE VACÍO	21
5. PROCESO ARTÍSTICO DEL FOTOLIBRO <i>RETRATOS DE UN VACÍO SILENCIOSO</i>	26
6.1 Introspección y estudio del tema	26
6.2 Producción fotográfica	26
6.3 Materialización de la obra	29
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	37
ÍNDICE DE IMÁGENES	
ANEXO	

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo de Fin de Grado se pretende abordar el tema del vacío mediante la producción de una obra única en formato editorial, el fotolibro. El objetivo principal de este trabajo es estudiar a través de la fotografía las ciudades contemporáneas, sus paisajes, urbanismo y cómo se refleja la idea de vacío.

Los motivos de este Trabajo Final de Grado surgen a partir de una estancia en varias ciudades europeas: Bratislava y Brno. Allí llama la atención la diferencia de la cultura reflejada en espacios urbanos como calles o terrazas, donde se vacían muy pronto por la tarde debido a la diferencia de las horas de luz y la propia forma de ser de las personas locales. A partir de ahí se comienzan a estudiar las diferentes formas de retratar el vacío y una vez se vuelve a España, este vacío cambia, pero aun así existen una serie de coincidencias en estos paisajes. La desolación, la ausencia de personas, que lleva a reflexionar sobre el sentimiento que evocan, la soledad, el vacío. En el epígrafe 3.1 del marco teórico se profundizará en estos aspectos.

En cuanto a la elección del fotolibro como soporte y vehículo de estas fotografías, se ha comprobado en nuestro caso, que se trata de la elección más adecuada por las características intrínsecas del formato, tamaño, manejabilidad. También se desarrollará el significado y referentes del fotolibro en el epígrafe 3.2 del marco teórico.

Para situar el discurso teórico sobre el concepto de vacío y paisaje urbano, partimos de la tesis de Marc Augé (Francia, 1935) sobre los “no-lugares”, que fue una de las lecturas que nos acercaron al tema a tratar. En *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), Augé utiliza este término para referirse a aquellos espacios transitorios caracterizados por una falta de identidad: aeropuertos, autopistas, hoteles, estaciones de tren o centros comerciales. Estos “no-lugares”, como comenta Augé, son la manifestación física de la sobremodernidad, un periodo en la historia con sobreabundancia, prisas y falta de tiempo para pararse a pensar, lo

que crea una alienación y falta de criterio. En un principio no fueron pensados para que el ser humano se relacionase ni tuviese experiencias significativas, sólo para que pasase un corto periodo de tiempo, usando el espacio y olvidándose de éste. Esta lectura nos hizo replantearnos los espacios por los que transitamos diariamente y los que hemos dejado de ver para sólo ser unos usuarios de estos.

Mediante el análisis del desarrollo de la fotografía del paisaje urbano desde los años 60 hasta la actualidad y examinando la importancia del fotolibro como medio de expresión fotográfica, nacen dos series realizadas en España (Madrid y Valencia) y otra en Centroeuropa (Bratislava y Brno) recopiladas en el fotolibro. Con unos objetivos y metodología marcados, el análisis expuesto en este texto aborda el desarrollo experimentado por la fotografía en este ámbito, el del paisaje urbano de las ciudades, sus calles y edificios. Con intención de comprender cómo ha llegado a ser lo que hoy conocemos, examinaremos cuáles han sido las principales influencias detectables (tales como la escuela fotográfica alemana de Düsseldorf o el movimiento New Topography), así como cuáles son aquellos factores -en términos tecnológicos- que más determinantes han resultado para moldear su evolución hasta nuestros días. Además, se estudia las características del fotolibro y su función como obra objetual, analizando diferentes propuestas de fotógrafos del siglo XXI que sirven como referencias a la hora de realizar el libro propio. Esta obra única en formato de libro físico, que consta de tres partes dentro del proceso de producción: introspección y estudio del tema, producción fotográfica y materialización de la obra final; ha sido un proyecto en el que se han utilizado la fotografía y el diseño para reflejar el vacío del paisaje urbano.

Al examinar detenidamente tanto las referencias artísticas como el proceso creativo involucrado, se espera aportar una perspectiva más completa y fomentar una apreciación más profunda sobre las posibilidades de la publicación de fotografías en un formato editorial y el acercamiento a un aspecto contemporáneo de la fotografía urbana.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 Objetivos

El objetivo principal de este Trabajo de Fin de Grado consiste en la realización de un proyecto artístico en forma de fotolibro que trate sobre el vacío en el paisaje urbano. Se parte de una experiencia personal emocional y se le da forma mediante investigación teórica.

Los objetivos específicos son:

- Realizar un diseño editorial con una maquetación que atienda a las necesidades estéticas del proyecto.
- Fotografiar diferentes espacios de ciudades en las que no haya presencia humana.
- Profundizar en el concepto del vacío emocional y relacionarlo con las fotografías que retratan los paisajes urbanos sin la presencia humana.
- Efectuar una búsqueda de referentes en el panorama artístico de la fotografía del paisaje urbano que se adecúen al objetivo principal.
- Estudiar estos referentes artísticos de la fotografía de paisaje urbano o de arqueología industrial.
- Reflexionar sobre los “no-lugares” de los entornos urbanos.
- Utilizar un plan metodológico adecuado al ámbito artístico con relación al proyecto, tanto en el momento del estudio como en la captura de fotos y maquetación.

2.2 Metodología

Para cumplir los objetivos, se plantean primero las pautas metodológicas proyectuales: a partir de la definición del problema, cómo realizar un fotolibro para el Trabajo de Fin de Grado. Para organizar la información de la que disponemos, se realizan varios mapas conceptuales para definir una idea sobre la temática del proyecto y posteriormente se empiezan a estudiar diferentes propuestas. Durante la realización del proyecto, descubrimos de manera inconsciente unas constantes que se repiten en todas

las series: los lugares vacíos sin la existencia de personas, el silencio que evocan esos lugares sin vida y el sentimiento de soledad que transmiten, por lo que nos centramos en documentarnos sobre estos conceptos. Aquí es cuando la idea empieza a tomar forma, así que buscamos y estudiamos diferentes referentes sobre los que poder trabajar. Realizamos unas primeras tomas de imágenes en Eslovaquia con una cámara digital APS-C. Al principio, el proceso de captura es aleatorio y luego nos vamos documentando sobre lugares vacíos o abandonados en Bratislava y ciudades de alrededores, donde tomamos imágenes ya con más planificación.

Estudiando nuestras primeras imágenes, confirmamos que debemos seguir fotografiando las ciudades y buscando espacios que evoquen la sensación de vacío que buscamos. Seguimos con la labor de estudio a medida que pasan los meses y volvemos a España, donde seguimos tomando imágenes. Aquí la metodología cambia ya que, al ser un país con una cultura diferente, debemos buscar conscientemente lugares y salir en horas en las que sepamos que no hay nadie en la calle. En Valencia visitamos la biblioteca del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) para documentarnos y revisar documentación diversa, que nos hace reformular algunas de las imágenes que estábamos capturando. Entre las exposiciones revisadas, encontramos *New Topographics: Photographs of a Man Altered Landscape* (1975), *Bleda y Rosa. Geografía del tiempo* (2018). Además, se realiza una búsqueda de artistas referentes que hayan trabajado sobre los conceptos que ya se han expuesto en el ámbito de la fotografía, para encontrar similitudes y determinar influencias y, asimismo encontrar ejemplos interesantes y paralelismos en fotolibros ya editados, a través de la consulta de libros y páginas web donde los autores presentan sus trabajos. Se van seleccionando y editando las imágenes a medida que van ampliando su número, corrigiendo algunos errores de sobreexposición y color.

Respecto a la maquetación y materialización de la obra, se buscan referencias en fotolibros ya publicados como en páginas como *Behance*¹, donde podemos encontrar proyectos de diferentes artistas muy recientes; páginas de editoriales como *La fábrica* (Madrid) y libros físicos como *Los hijos del desconsuelo* (2006) de Álvaro Ybarra Zavala, de la biblioteca personal o *The Americans* (1958) de Robert Frank prestado de la biblioteca de la Universidad entre otros. Cuando ya se tiene una idea del diseño, se pasa a un programa de maquetación: InDesign. Allí se van colocando las imágenes, el texto y se elige una tipografía para conseguir equilibrar el diseño. Cuando el diseño está listo para pasar a la imprenta, se realiza un pequeño prototipo para cerciorar que el diseño es correcto y corregir los posibles errores. Al encontrar algunos en el primer planteamiento debido a la exportación del archivo, se corrigen sobre el archivo original. A partir de entonces, se realizan las diferentes pruebas de papel en imprentas y las diferentes consultas respecto a la maquetación. Con las dudas ya resueltas, se escoge un tipo de papel y encuadernación y se manda a imprimir. Después se lleva a encuadernar y, al comprobar que los resultados son los adecuados, se da por finalizado el proyecto, no sin antes sacar unas conclusiones.

3. CONTEXTO TEÓRICO

3.1 Fotografía del paisaje urbano de los años 60 hasta nuestros días

La fotografía contemporánea del paisaje urbano ha evolucionado significativamente desde los años 60 hasta nuestros días. En este periodo, ha presentado y experimentado cambios en cuanto a su temática, estilo y sus técnicas. Partimos de la escuela de Düsseldorf y sus alumnos más destacados, de los que hablaremos en las décadas siguientes, debido a la relación de este proyecto con estos en términos formales y no conceptuales.

¹Página Web *Behance*

https://www.behance.net/search/projects?search=fotolibro&tracking_source=typeahead_nav_direct (Última visita: 15/05/2023)

3.1.1 La escuela de Düsseldorf y New Topography

La escuela de Düsseldorf fue un cambio de paradigma respecto a la fotografía que se realizaba en los años 60 del siglo XX. Relacionada con este trabajo, la captura de imágenes en espacios sin gente, tanto en forma de archivo utilizada para clasificar diferentes espacios, como posteriormente las variaciones de cada miembro de la escuela, han sido referentes a la hora de realizar el trabajo.

Durante las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, la fotografía del paisaje urbano se centró en documentar el crecimiento y la transformación de las ciudades. Destacan una pareja de artistas alemanes: Bernd (1931-2007) y Hilla (1934-2015) Becher. Cuando en 1959 los Becher formalizan su colaboración, en la Escuela de Düsseldorf enseñan a sus estudiantes un enfoque diferente hacia la fotografía, a diferencia del estilo predominante en esa misma época en Alemania, marcado por Otto Steinert (1915-1978) y su escuela de Subjektive Fotografie. Mientras Steinert promovía la idea de que la fotografía debía representar siempre la visión personal del artista, sin una pauta estética concreta, los Becher utilizan un patrón de trabajo que se relaciona con la Nueva Objetividad. (Grigoriadou, 2014)



Fig. 1
Peter Weller: *Fundición Marienhütte*
cerca de Eiserfeld/Sieg, 1909-1914
The Photographic Collection/SK
Stiftung Kultur, Colonia



Fig. 2
Bernd y Hilla Becher: *Tipologías de*
Torres de agua, 1972 Políptico de 9
fotografías 148 x 108 cm

La Nueva Objetividad, nombrado por el crítico Gustav Friedrich Hartlaub en 1923, fue un movimiento en Europa que reacciona contra el expresionismo alemán hasta 1933. Se caracteriza por el rechazo de la subjetividad del autor y la producción documental e informativa que refleja la realidad. En EEUU, la “Straight Photography”, que reflejó la gran depresión de 1929, con el documentalismo y la denuncia social ya inició esta temática. Los autores compartían ideas sobre la técnica y representación fotográfica pero no formaban un grupo, trabajaban por separado y sus producciones son diferentes entre ellos. Destacan Werner Mantz (Alemania, 1901) con sus fotografías de fábricas y chimeneas de Colonia, y Peter Weller (Alemania, 1897) con su fotografía enciclopédica de objetos de la industria minera de Siegerland (Fig.1). Estos dos autores los relacionamos con Bernd y Hilla Becher años después con sus *Tipologías*, secuencias de fotografías de industrias del carbón y el metal, que

no obedecen a ninguna lógica temporal ni espacial (Fig. 2). Una recopilación enciclopédica que parece un manual científico o industrial. Según Grigoriadou (2014) los discípulos de los Becher en la escuela de Düsseldorf se alejan de la estricta y sistemática tipología del *archivo melancólico* de Bernd y Hilla Becher, aspirando a un *archivo seductivo*.

Esta forma de fotografiar difiere del proyecto fotográfico que se presenta en este TFG en cuanto a términos conceptuales, pero respecto a la forma, se ve una influencia entre los Becher y posteriormente sus discípulos. Gracias a nuevas tecnologías e investigaciones en las décadas siguientes, de las que se hablará en los próximos capítulos; cada uno de los alumnos de la pareja de artistas sigue su camino, temas y estilos propios, que se acercan más los resultados que hemos obtenido.

En 1975, la exposición, *New Topographics: Photographs of a Man Altered Landscape*, se mostró en la George Eastman House de Nueva York. Entre los diez artistas que participaron en ella, encontramos a los ya mencionados Bernd y Hilla Becher pero sobre todo a artistas estadounidenses: Robert Adams (1937), Lewis Baltz (1945), Joe Deal (1947), Frank Gohlke (1942), Nicholas Nixon (1947), John Schott (1944), Stephen Shore (1947) y Henry Wessel Jr., (1942), artistas que marcaron un hito en la historia de la fotografía. Rechazando lo pictórico, mostraron imágenes de espacios cotidianos sin romantizarlos, para llamar la atención sobre la realidad del momento. Aunque la exposición no consiguió que los integrantes formaran un grupo, sí que significó un antes y un después en los procesos de trabajo de muchos fotógrafos en EE. UU. y Europa. (Muskvik, 2022) Stephen Shore mostró veinte fotografías del proyecto *Uncommon Places* (1973-1981) en la exposición. En este proyecto, Shore trabaja con imágenes tanto de ámbito público como interiores privados. (Dahó, 2014)



Fig. 3
Lewis Baltz: *South corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974* George Eastman House collections

Las imágenes de polígonos industriales de Lewis Baltz parecen la obra de un crítico. Las impresiones, duras y contrastadas, bullen de plata y vitriolo. Rígidamente frontales, se burlan del anonimato de la

arquitectura contemporánea: la fotografía como contenedor vacío, edificio como contenedor vacío. (Davis, 2010) (Fig. 3)

Respecto a este grupo, tanto Robert Adams, Lewis Baltz y Stephen Shore son artistas que se conocían previamente al estudio realizado para el proyecto. Son estos dos últimos los que más han aportado a la hora de plantear el trabajo. Los polígonos industriales de Lewis Baltz y la serie de *Uncommon Places* de Stephen Shore convergen para formular una referencia de cómo se quiere abordar el vacío, aprovechando lugares deshabitados o habitados esperando al momento en el que los trabajadores se han ido para capturar sus imágenes.

3.1.2 Cambios tecnológicos: los 80 y 90 del siglo XX

En los años 80 y 90, la fotografía de paisaje urbano comenzó a enfocarse en el espacio, la arquitectura y la relación entre naturaleza y ciudad. Lynne Cohen (EEUU, 1944) es una artista canadiense que empezó con fotografía en blanco y negro de espacios domésticos como salas de estar, oficinas o salones de belleza. En los años ochenta se centra en laboratorios y cuarteles, lugares relacionados con el control de la sociedad (Fig. 4). En los noventa centra su atención en lugares como balnearios y fábricas, y en los años 2000 continúa su investigación sobre los espacios interiores dando paso a la fotografía a color. Toda su obra tiene una cosa en común: los espacios están desprovistos de presencia humana. (Fundación Mapfre, s.f.)

Para Per Barclay (Noruega, 1955), el tiempo y el espacio no existen. Según él, que no quiere encasillarse en una disciplina artística; la fotografía le sirve para implementar su obra. Para ello crea espacios irreales con grandes superficies llenas de fluidos (Fig. 5) que nos producen tensión al ver que están vacíos y no se pueden reconocer en el tiempo ni en el espacio. (Durand, 2000)

Hiroshi Sugimoto (Japón, 1948) en su serie *Seascapes* experimenta con la larga exposición, crea imágenes poéticas en las que habla sobre el vacío y la

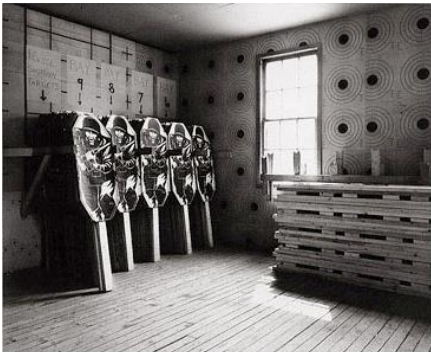


Fig. 4
Lynne Cohen, *Military Instalation*, impresa en 1994, impresión sobre gelatina de plata, 11x119 cm



Fig. 5
Per Barclay, *Auditorium*, Impresión cromogénica sobre papel, 1992, 153,5 x 153,5 cm Museo Reina Sofía



Fig. 6
Hiroshi Sugimoto, *Caribbean Sea, Jamaica* 1980, Impresión sobre gelatina de plata 42 x 54,3 cm



Fig. 7
Thomas Struth, *Ferdinand-von-Schill-Strasse, Dessau* 1991 Impresión sobre gelatina de plata 72,0 x 84,0



Fig. 8
Thomas Struth, *Galleria dell'Accademia 1, Venice* 1992 Impresión a color 184,5 x 228,3 cm National Gallery of Art

atmósfera, la inmensidad del mar y la naturaleza que nos rodea (Fig. 6). (Sugimoto, s.f.)

Fotógrafos como Andreas Gursky y Thomas Struth, discípulos de la escuela de Düsseldorf, experimentaron con técnicas digitales y produjeron imágenes de gran formato. Thomas Struth (Alemania, 1954), cuyos primeros trabajos fueron paisajes urbanos con ausencia de personas, exploró las relaciones entre la tecnología y la ciudad. Dedicó estos años a fotografiar paisajes urbanos plasmando los diferentes tipos de desarrollo social y económico (Fig. 7). A partir de 1989 empezó a fotografiar el interior de museos, este es su trabajo más conocido. En él (Fig. 8), explora las relaciones entre los espectadores y el espacio de la obra de arte. (Struth, 2007)

Andreas Gursky (Alemania, 1955), también de la escuela de Düsseldorf; trabaja con imágenes de gran formato, paisajes enormes en los que captura con detalle todo lo que compone la escena. En los años 90 se expande, saliendo de Düsseldorf y adentrándose en un panorama internacional: Tokio o Nueva York entre otros. Retrata el mundo globalizado con imágenes de gran formato de forma seriada, con unos patrones que reflejan el concepto que el fotógrafo quiere transmitir.



Fig. 9
Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, 1993, 205x421cm

A diferencia de los Becher, la nueva generación de la escuela de Düsseldorf reinterpreta el término de archivo. Sus obras, menos rígidas y monótonas, al utilizar nuevas técnicas como el color en vez del blanco y negro o los grandes formatos, abren nuevas posibilidades. (Galassi, 2001)

Por otra parte, diremos que, en las prácticas fotográficas de esta nueva generación, la idea de la fotografía como un puro testimonio de la realidad, se ve sustituida por la posibilidad de estar ante una imagen que es, a la vez, próxima y distante, real y artificial, neutra y afectiva. (Grigoriadou, 2014)

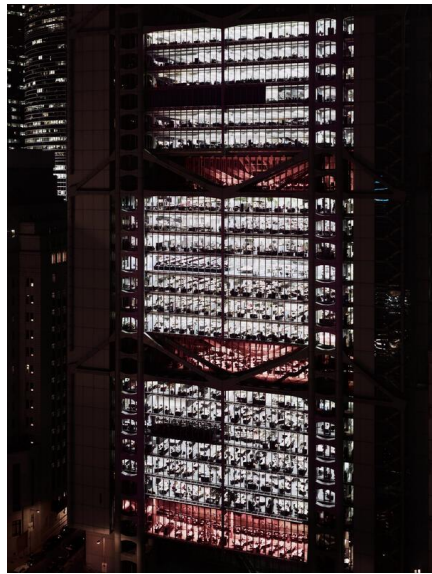


Fig. 10
Andreas Gursky, *Hongkong and Shanghai Bank* 1994, 226x176cm

Si bien la obra de este proyecto no termina de coincidir con la forma de archivo de los Becher, a medida que van pasando las décadas, se acerca cada vez más en técnica o concepto a los artistas mencionados. El uso de fotografía a color de Gursky y Struth se ajusta más al trabajo realizado. Por ejemplo, en la Fig. 10 se observa en esa fotografía nocturna las luces y el color rojizo que sale del edificio, que concuerdan con algunas de las fotografías realizadas en el primer capítulo del fotolibro: *Bratislava Y Brno*. Al igual que en términos conceptuales ocurre con Per Barclay y su interpretación del vacío, produciendo una tensión al no reconocer el tiempo o el espacio en el que la fotografía se realiza. En el proyecto lo podemos ver en fotografías del tercer capítulo: *Madrid*, en las que el espacio no se reconoce como esa gran ciudad a la que uno está acostumbrado a ver, sino como un espacio vacío en el que uno se pregunta dónde está realmente.

3.1.3 Desde comienzos del año 2000 hasta la actualidad

En la década de los 2000, la fotografía de paisaje urbano se volvió aún más conceptual de lo que ya era, debido a que muchos fotógrafos comenzaron a explorar y a transmitir las relaciones entre la ciudad y la memoria, la identidad y la imaginación.

María Bleda (Castellón 1969) y José María Rosa (Albacete 1970) trabajan de forma conjunta relacionando en sus obras el lugar, el tiempo y la memoria. En su serie *Campos de fútbol* (1992-1995) ponen el punto de mira en el vacío y el abandono de los espacios urbanos, con un sentido del discurso reflexivo acerca del del paisaje y el tiempo. (Olmo, 1997) Aunque esta serie se desarrolla en los años 90, se ha incluido en este subepígrafe debido a su relación con la

memoria, y contando con que los artistas desarrollan mucho más su carrera artística durante los años 2000, de lo que se hablará en el capítulo 5, en el que se tratan los referentes fotográficos concretos en relación con el proyecto.



Fig. 11
Candida Höfer, *Palazzo Ducale Mantova IV*, 2011, 180x165,7cm

Candida Höfer (Alemania, 1944) parte de la escuela de Düsseldorf. Su obra es una pieza central del panorama de la imagen contemporánea. Además de sus obras anteriores a los 2000, las fotografías posteriores recogen espacios utilizados para el disfrute de la cultura como librerías, palacios, museos o teatros, pero sin la utilización del espacio, ya que se encuentran vacíos (Fig. 11). Así, pone en el punto de mira qué es lo que las personas hacen en estos lugares y qué es lo que estos lugares les hacen a ellos. (Sean Kelly, 2023)

Quería captar cómo se comporta la gente en los edificios públicos, así que empecé a fotografiar teatros, palacios, óperas, bibliotecas y similares. Después de algún tiempo, me di cuenta de que lo que la gente hace en estos espacios -y lo que estos espacios les hacen a ellos- es más claro cuando no hay nadie presente, del mismo modo que un invitado ausente es a menudo el tema de una conversación. Así que decidí fotografiar cada espacio sin gente. (Höfer, 2010)



Fig. 12
Gregory Crewdson, *Sin título*, de la serie *Beneath the roses*, 2004, 162'2x239'4 cm

Gregory Crewdson (Nueva York, 1962), con una influencia cinematográfica muy marcada, captura paisajes desolados y calles con personas que deambulan solitarias. Construye escenarios ficticios para crear imágenes oníricas y un tanto siniestras. (Johannes Beil, 2014) En nuestra opinión, este tratamiento del vacío lo podemos ver reflejado tanto en lo que sería la escenografía de la fotografía (todo lo que Crewdson introduce que no está vivo) pero también en las poses y los rostros de los personajes que aparecen en ellas. En series como *Beneath the Roses* (2005) y *An Eclipse of Months* (2018-2019) podemos observar (Fig. 12 y Fig. 13) que las fotografías tienen un aura de misterio y los personajes parecen vacíos por dentro.



Fig. 14
Branislav Kropilak, *Gas Pumps*



Fig. 13
Gregory Crewdson, *Starkfield Lane*, de la serie *An Eclipse of Months*, 2018-2019,
127x225'7cm

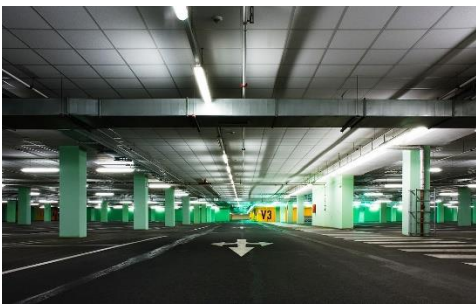


Fig. 15
Branislav Kropilak, *Garages*

Branislav Kropilak (Eslovaquia, 1982), trata de investigar la relación íntima entre humanos y tecnología, inspirado por el diseño industrial, la arquitectura y el urbanismo. Fotografía los llamados “No-lugares”, término acuñado por Marc Augé (Augé, 1998); en sus series *Lobbies*, *Gas Pumps*, (Fig. 14) y *Garages* (Fig. 15). Estos lugares están caracterizados por ser espacios con gran afluencia de vehículos o personas que van y vienen, pero que no permanecen mucho tiempo. Kropilak espera a que el lugar esté completamente desierto para tomar la fotografía y así dejar que el espacio hable por sí mismo. (El drama de Aly, s.f.)

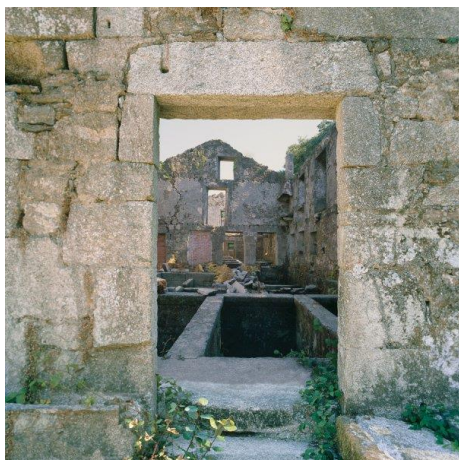


Fig. 16
Montserrat Soto, *Sin título Huella 34*
2004 125 x125 cm

Montserrat Soto (Barcelona, 1961) en su serie *Huellas* (2004) alude a lo que ella llama “Paisaje a través del viaje”. Son imágenes de lugares vacíos, utilizando la memoria y el pensamiento como forma de aludir a la presencia humana. En *Huellas* (Fig. 16), la artista se centra en la relación entre el ser humano y el paisaje. Sus fotografías y videos analizan la experiencia del espectador en relación con el paisaje, abordando temas como el impacto humano en la naturaleza, la industrialización y la adaptación de la naturaleza a los cambios. Ella misma utiliza el espacio expositivo para crear sensaciones y experiencias al espectador. (Soto, s.f.)

Como hemos podido observar, son muchas las formas de representar el vacío en estas últimas décadas, pero todas tienen en común los sentimientos que evocan. Como espectadores nos vemos enfrentados a espacios sin presencia humana que asociamos subjetivamente con sensaciones como ausencia, nostalgia o incluso tristeza. Tanto es así, que esta ausencia de presencia del ser humano se convierte en una presencia en sí misma. Bleda y Rosa o Candida Höfer con un tratamiento más hacia el archivo, claramente influenciado por Bernd y Hilla Becher. Montserrat Soto con su estudio y análisis del espectador en el paisaje vacío y utilizando la memoria y el pensamiento para influir en lo que miramos, es una influencia en este proyecto debido a la forma de exponer espacios vacíos y conseguir que la presencia se intuya por cada uno de nosotros. Branislav Kropilak, al ser un artista eslovaco es inevitablemente un recuerdo muy estrecho a fotografías tomadas en Bratislava. Su tratamiento del vacío es parecido al realizado en la parte del proyecto en la que se retratan las calles vacías de Eslovaquia, esperando a que las personas desaparezcan o incluso llegando antes, de madrugada. Aunque los lugares no sean los mismos, es evidente la relación de lugar que tienen las fotografías de este proyecto con las suyas.

3.2 El fotolibro

3.2.1 Historia y características del fotolibro

El Fotolibro, con su enfoque artístico, donde la imagen es el elemento central y con tiradas limitadas, se considera más una obra gráfica que un libro convencional. Para empezar a hablar sobre las características de un fotolibro se quiere hacer una diferenciación entre éste y un catálogo. El catálogo surge de la idea de recopilar y documentar las obras individuales o colectivas, que forman parte de una exposición o colección. El fotolibro en cambio, es la obra en sí, concebida desde un primer momento para que cumpla la función de objeto artístico. Es el vehículo para exponer la obra, para llegar al público. Dependiendo de las intenciones, tendría la categoría de obra de arte final resultante al combinar texto, diseño y fotografía. A la hora de capturar las imágenes, la

composición y el encuadre, además del tamaño; ya están pensados para el tamaño de la publicación. La narrativa que el artista desea contar depende de estos tres elementos. Esta obra interdisciplinar tiene un mayor alcance temporal y espacial frente a una fotografía expuesta en museos o galerías. Según Joan Foncuberta (2011), el inicio del fotolibro como género se sitúa en las Vanguardias, cuando el libro comenzó a ser considerado como el producto final y no solo como un mero contenedor de reproducciones.

El fotolibro es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película. En él las fotografías pierden su propio carácter como mensajes por ellos mismos y se convierten en los componentes, expresados en tinta de imprenta, de una creación compleja llamada libro. (Foncuberta, 2011)

Los fotógrafos posmodernos desmaterializan la obra y se enfocan en la técnica, publicando copias de manera autónoma gracias a los avances. En los años 2000, la llegada de la imagen digital provocó una búsqueda renovada del contacto con la realidad. Los artistas se enfrentaron a una saturación digital y buscaron renovar la fotografía mediante un enfoque interdisciplinario, sensorial y autoeditado, al margen de las instituciones. (Vega Perez, 2020) Actualmente, el panorama del libro como obra se ha visto reformulado. La autopublicación se ha visto impulsada gracias a las redes sociales, herramientas que permiten a los artistas relacionarse con los espectadores directamente y los fenómenos como el *crowdfunding* hacen que sea posible la financiación. Actualmente, la imagen en todas sus formas moldea nuestra percepción de la realidad.

La maquetación y encuadernación de un fotolibro tiene diversas formas de resolverse, empezando por el formato: vertical, horizontal, tamaño: A4, A5, cuadrado. También, dependiendo del proyecto, podemos resolver el diseño con un estilo *minimal* en el que predominen los espacios y las fotografías respiren, o uno más radical en el que se superpongan para crear una narración diferente. En este proyecto, se ha optado por el estilo *minimal*, ya que es el que mejor se adapta a la temática del vacío, un formato A4 vertical para ver las fotografías lo

suficientemente grandes. Respecto a la encuadernación, se pueden encontrar muchos tipos: tapa dura o tapa blanda, grapado, fresado, doblando los pliegos o cosido, y dentro del cosido hay diferentes tipos de costuras. En este proyecto se ha decidido utilizar una encuadernación de tapa blanda fresada debido al tamaño y el tipo de papel utilizado.

Respecto a este Trabajo de Fin de Grado, el formato elegido es tanto una elección estética como de conveniencia para la obra. Al sucederse un relato visual que consta de tres capítulos, acompañado de un texto que parte de una reflexión personal con el que uno puede sentirse identificado, el espectador puede sumergirse en él. Es una obra material que necesita serlo, conectar con quien ve las imágenes pasando las hojas y tiene el tiempo para relacionarlas, volviendo hacia atrás y yendo hacia delante.

3.2.2 Principales autores en relación con el fotolibro: desde *The Americans* de Robert Frank a proyectos del siglo XXI

En relación con el fotolibro, son muchos los artistas que recogen sus fotografías en libros, aunque la intención que se tiene en este Trabajo de Final de Grado es diferente. La obra es objetual, pero la de los artistas que se mencionan a continuación son una recopilación de fotografías que no fueron pensadas en un principio para estar en un fotolibro, sino que eran fotografías de prensa o series expositivas que un editor decidió posteriormente recoger en una publicación. Ésta es la principal diferencia. Aun así, decidimos incluir este epígrafe en el proyecto ya que, aunque la intención sea diferente, los diferentes proyectos de los que se habla a continuación han sido una gran influencia al diseñar y materializar la obra.

The Americans, cuya primera edición se publicó en 1958, es un libro en el que Robert Frank (Suiza, 1924) recoge fotografías realizadas mientras recorría las carreteras de 48 estados de EE. UU. entre 1955 y 1956. Las imágenes se suceden despacio y crean lo que viene a ser un relato en el que uno se adentra poco a poco. (Frank, 1958) Esta obra ha sido una de las que se han consultado físicamente para ver y tocar un libro de fotografías. Aunque la temática difiera

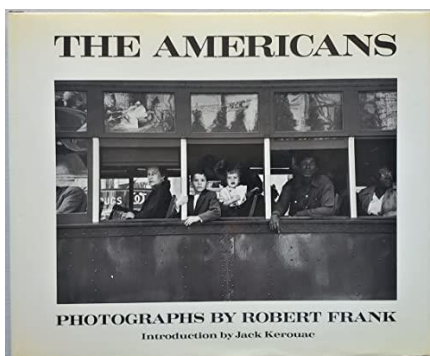


Fig. 17
Robert Frank: *The Americans*, 1958



Fig. 18
Montserrat Soto: *Doom City*, 2021,
192 páginas

al proyecto realizado, ha sido una influencia clave para el inicio de la materialización de la obra.

Centrándonos en los últimos años, *La fábrica* es una editorial que lleva desde 1995 especializada en fotografía y arte y que como ellos mismos dicen “Nuestro equipo vuelca todo su saber hacer en publicaciones de la máxima calidad, tanto en contenidos como en diseño, impresión y encuadernación, y en distribuir las por librerías y centros de arte de todo el mundo”. Dentro de esta editorial se encuentran obras como *Doom City* (2021) de Montserrat Soto, en el que pone en el punto de mira su preocupación por la memoria y la ecología retratando espacios habitados y abandonados creando imágenes con un carácter social y antropológico. (La fábrica, 2021)

Como ya se mencionó en el epígrafe 3.1.1, *La Escuela de Düsseldorf y New Topography*, la exposición de *New Topographics: Photographs of a Man Altered Landscape* de 1975 en la que se mostraron imágenes de espacios cotidianos para llamar la atención sobre la realidad del momento fue un hito años más tarde. Iñaki Berguera (Vitoria, 1972) titula *New American Topographics* a su obra, haciendo una clara referencia a esta exposición. En este libro, Berguera muestra paisajes de Estados Unidos que han sido moldeados por el desarrollo industrial y la vida urbana. (La fábrica, 2018)



Fig. 19
Iñaki Berguera: *New American Topographics*, 2018, 98 páginas

Contra todo lo que reluce (2022) de Juan Baraja (Toledo, 1984), compuesta por 10 series realizadas durante 10 años y acompañada de 9 textos, juega con la materialidad de la arquitectura y la luz para abordar diferentes problemáticas de la vida rural, sostenibilidad y urbanización entre otras plasmando así los efectos del tiempo. El diseño, minimalista y elemental que da protagonismo a las fotografías tiene una clara influencia en la maquetación de este TFG.



Fig. 20
Juan Baraja: *Contra todo lo que reluce*,
2022, 240 páginas

Fig. 21
Juan Baraja: *Contra todo lo que reluce*,
2022, 240 páginas

Como hemos podido ver, el fotolibro ha sido una pieza muy importante para la fotografía, una forma de agrupar series fotográficas y acercar al espectador a la obra. La obra de Iñaki Berguera y Juan Baraja han sido de vital importancia para la materialización de la obra, ya que su formato vertical y maquetación, la posición de las fotografías y la relación entre fotografías que están en el mismo pliego han servido de inspiración y referencia para *Retratos de un vacío silencioso*.

5. REFERENTES FOTOGRÁFICOS SOBRE EL CONCEPTO DE VACÍO

Lara Almarcegui

Lara Almarcegui (Zaragoza 1982), investiga la relación entre espacio, arquitectura y sociedad y es crítica con las políticas urbanísticas. Ha realizado intervenciones en Holanda, Italia, Francia y España, pero lo que nos interesa de este referente son sus descampados, en concreto su proyecto *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad* (1998-1999).



Fig. 22

Lara Almarcegui, *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad*, 1999

Estos espacios abandonados (Fig. 17), a menudo baldíos o zonas urbanas deshabitadas, son objeto de investigación y documentación de Almarcegui. Su interés por los espacios salvajes se centra en descubrir y resaltar la importancia y el valor de estos lugares en el entorno urbano. Ella estudió la historia y el carácter de estos espacios, recogiendo datos sobre tamaño, superficie, composición del suelo, materiales existentes y otros detalles relevantes. A través de su obra, busca dar a conocer los procesos de transformación urbana y las políticas de desarrollo que afectan a las configuraciones urbanas. Su enfoque es mostrar cómo los residuos pueden ser una oportunidad para reflexionar sobre el pasado y el futuro de un lugar, así como un testimonio de la desigualdad y el abandono en el entorno urbano. La sensación de vacío que representan las fotografías de este Trabajo Final de Grado está estrechamente relacionada con la factura de Almarcegui que, al ser fotografía sin presencia humana, refleja la sensación de vacío que representan las fotografías de este proyecto. Estas obras a menudo invitan a los espectadores a reflexionar sobre el verdadero valor de los espacios abandonados y cuestionar las narrativas dominantes del desarrollo urbano.

(Almarcegui, 2013) La relación entre estos proyectos de Lara Almarcegui y el proyecto, se centra en el vacío y el abandono que muestra. En relación con el trabajo de Almarcegui, en este trabajo se consigue fotografiar estos espacios abandonados y darles un sentido, un valor.

Stephen Shore

Stephen Shore (Nueva York 1947), al que ya mencioné en el marco teórico; es uno de los referentes para este proyecto. Su serie *Uncommon Places* (1982) y posterior publicación en formato editorial, incluye fotografías de exteriores e interiores tanto públicos como privados. Con esto consigue que haya una dialéctica entre los dos espacios. Gracias a su cuestionamiento sobre los usos y los géneros fotográficos ha tenido una gran influencia en la evolución de la fotografía contemporánea y su entrada en el ámbito artístico. Utilizando una película de color en un momento en que en la fotografía artística dominaba el blanco y negro, y sus paisajes anti monumentales, consigue que su discurso narre la experiencia del territorio como ya hizo su serie anterior: *American Surfaces* (1972). Influenciado por Walker Evans (Misuri, 1903) y Robert Frank (Suiza, 1924) no sólo incluye paisaje en su serie, también los rastros de vida estadounidense. Cabe mencionar que *Uncommon Places* ganó mucho éxito gracias a la exposición *New Topographics: Photographs of a Man Altered Landscape* en 1975 en la George Eastman House de Nueva York. (Dahó, 2014) Respecto a la publicación del fotolibro (Fig. 18), él mismo dijo que seleccionó 49 fotografías, pero le parecían interesantes cerca de 700. (Shore, 2013) Este libro de pequeño formato es una de las razones por la que el autor es uno de los referentes. La dialéctica que usa, con la utilización de fotografía a color (Fig. 19), combinar el interior y el exterior, que aparentemente no tienen relación hasta que profundizas en el tema; y la narrativa que le acompaña fue un punto decisivo a la hora de plantear el trabajo.

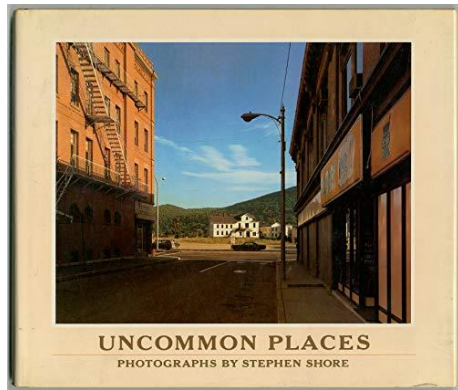


Fig. 23

Stephen Shore, *Uncommon Places*, 1982



Fig. 24

Stephen Shore, *South of Klamath Falls, U.S. 97, Oregon, July 21, 1973*

Bleda y Rosa

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) son uno de los grandes referentes. Este proyecto tiene una gran relación sus series *Campos de fútbol* (1992-1995), *Campos de batalla* (1994-2016) y *Estancias* (2001-2006). *Campos de fútbol* (Fig. 20 y Fig. 21) expone el vacío y el abandono de los espacios urbanos, reflejando, lo que ellos dicen que es “*reflejo del cambio inexorable de nuestra sociedad*”. (Bleda & Rosa, Bleda y Rosa, 1997)



Fig. 25

Bleda y Rosa, *Burriana I, 1994 85x98,5 cm*



Fig. 26

Bleda y Rosa, *Burriana II, 1994 85x98,5 cm*

Los lugares abandonados que han sido incluidos en el fotolibro tienen mucha relación con esta serie, aunque esté realizada en blanco y negro. Al igual que Bleda y Rosa, se exploran espacios en los que el tiempo ha dejado su huella.

Campos de Batalla (Fig. 22), dividida en tres bloques (*España, Europa y Ultramar*); recoge paisajes en los que en algún momento hubo alguna batalla en alguna guerra. Ya no es sólo esta división en tres episodios en la que hay una relación con el trabajo, sino la captura del espacio deshabitado que, aunque no lo parezca; tuvo presencia humana en algún momento. En la obra de Bleda y Rosa hay un componente histórico, con un cuestionamiento sobre la naturaleza y la historia. A diferencia de ellos, el tratamiento del vacío de *Retratos de un Vacío Silencioso* viene dado por una cuestión de belleza, identidad y reflexión sobre los sentimientos, sin aludir a ningún suceso ocurrido.



Fig. 27

Bleda y Rosa, *Valmy, 20 de septiembre de 1792*. 2010 85x150 cm

En *Estancias*, centran su atención en la doble naturaleza de diferentes espacios monumentales de todo el mundo. Como ellos mismos dicen: "*Fueron centros de poder, pero también lugares de intimidad para diversos personajes. Condición que habla también de una doble temporalidad, la que corresponde al tiempo del acontecimiento histórico y la que pertenece al tiempo biográfico y personal*". (Bleda & Rosa, *Estancias*, s.f.) Estos espacios se relacionan con los diferentes espacios interiores que hemos retratado en el proyecto.



Fig. 28

Bleda y Rosa, *Palacio de Verano Pekín*. 2005 124x145 cm

6. PROCESO ARTÍSTICO DEL FOTOLIBRO

RETRATOS DE UN VACÍO SILENCIOSO

6.1 Introspección y estudio del tema

La primera toma de contacto con el proyecto se tuvo al vivir la experiencia de un Erasmus en Bratislava, Eslovaquia. Fue el sentimiento de vacío emocional al estar en un país diferente, completamente a solas lo que inició este trabajo. Se empiezan a escribir una serie de textos como método de desahogo y a leer sobre el vacío emocional. Autores como Viktor Frankl (Austria, 1905) daba una gran importancia a los vínculos afectivos y los valores de los sistemas culturales, religiosos o culturales (Frankl, 1985) y estos argumentos son los fundamentos que dan una amplia perspectiva sobre el tema. Gracias a ello, se consiguen realizar mapas conceptuales que permiten hacer una criba sobre las sensaciones y sentimientos, o falta de ellos, que se quieren captar.

Las ciudades retratadas tienen diferencias respecto al vacío. Madrid y Valencia son bastante parecidas en este aspecto debido a su localización en España, pero Bratislava y Brno marcan la diferencia. Al ser ciudades en Centroeuropa, el vacío es mucho más marcado, debido a las horas de luz y el clima mucho más frío. Teniendo esto en cuenta, pasamos a la captura de imágenes.

6.2 Producción fotográfica

La producción fotográfica, una de las partes más largas del proyecto, comenzó en Eslovaquia de forma aleatoria. Para las fotografías con poca luz al principio se tuvo que salir noche, pero no mucho más tarde ya se podían sacar fotografías por la tarde debido al horario de invierno (a las 16:00 horas ya había anochecido y a las 20:00 no había nadie en la calle). Ahí es cuando se empieza a planificar y a pensar más los lugares a fotografiar, e incluso saliendo por la mañana con luz del sol a lugares abandonados debido a lo peligroso que puede ser por la noche. La captura es realizada con una cámara APS-C, de día con luz



Fig. 29

Marina Sánchez, *Bratislava VIII*, 2022

natural y de noche con la iluminación que daba el alumbrado público. En la captura de esta serie de Bratislava y Brno, el tratamiento del vacío para reflejar el vacío de sentirse en un lugar lejos de casa, desconocido para uno mismo, se realizaron capturas de lugares conocidos de la ciudad sin presencia humana, pero también de lugares abandonados con una motivación estética y el vacío que inspira el espacio por su desolación (Fig. 29).

En Valencia se tuvo que cambiar la metodología de la captura de fotos. Aquí la cultura es diferente, y hasta en altas horas de la noche hay gente en la calle, sobre todo por el centro de la ciudad. Se tomó la decisión de empezar a salir a hacer fotos a las 5:30 am, madrugando antes de ir a clase para encontrar la calle vacía, cosa que funcionó (Fig. 30). Además, también se consiguió tomar fotografías en lugares en los que no había mucha gente, prestando atención día a día las horas en las que estaba más vacío el lugar. Gracias a esta observación, se pudieron realizar las fotografías del segundo capítulo. La motivación de esta serie pasó a ser simplemente la calle sin presencia humana, reflejando el vacío del espacio conocido.

En Madrid resultó mucho más fácil esta tarea, ya que la zona por la que se tomaron las fotografías no suele haber mucha gente y se quería retratar esa parte de la ciudad cerca de lo que llamaríamos la casa familiar, donde uno se ha criado; sin zonas especialmente reconocibles para darle un carácter íntimo y autorreferencial. Se fotografiaron espacios tanto de día como de noche, teniendo un denominador común: zonas por las que transitamos diariamente. Las últimas fotos de este capítulo (Fig. 31) no son de este barrio, pero sí del camino que se recorre cada vez que se va y viene de la estación en Madrid que nos conecta con Valencia. Con una motivación estética, el tratamiento del vacío en esta última serie viene dado, cómo su subtítulo indica: *Vacío de Identidad*. Espacios sin personas relacionados con zonas que han sido transitadas durante décadas y se han convertido en algo irreconocible.



Fig. 30

Marina Sánchez, *Valencia I*, 2023



Fig. 31

Marina Sánchez, *Madrid III*, 2023

La edición de las fotografías tuvo 2 vertientes, dependiendo de si tenían una clave más baja o más alta. En ambas se utilizó la curva de tonos para ajustar las sombras y luces de cada imagen. Respecto a las de clave baja, se intentó subir las zonas de luz para que se crease un contraste perceptible y que no quedase toda la imagen demasiado oscura. La otra vertiente, en la que la luz del sol habría destacado demasiado; se consiguieron equilibrar tanto las altas luces como las sombras, utilizando el histograma y corrigiendo algunos errores, ya que fueron tomadas en formato RAW. También fueron utilizadas máscaras para el cielo, ya que quedaba sobreexpuesto (Fig. 32).

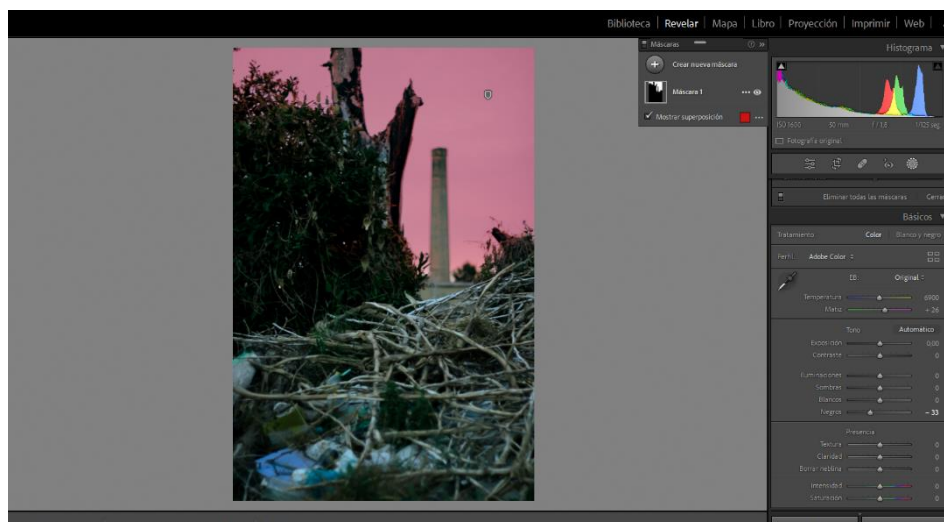


Fig. 32

Pantallazo de la máscara del cielo

Respecto a la corrección de color, se quería conseguir que todas las imágenes tuviesen un tono que oscilase entre verde, naranja y azul. Para ello, se ha utilizado los programas de edición Camera Raw y Lightroom, usando curvas de color RGB y HSL, ajustando la saturación y el tono de las imágenes en las que fuera necesario (Fig. 33 y 34).



Fig. 33

Marina Sánchez, *Valencia III*, sin edición, 2023



Fig. 34

Marina Sánchez, *Valencia III*, 2023

Por último, la reducción de ruido fue un parámetro bastante importante en la edición, ya que las fotografías de noche en las que fue necesario un ISO más alto tenían mucho grano causado por el ruido. Ajustando la textura y la reducción de ruido sin pasarnos para conservar el detalle, se pudo eliminar el ruido que molestaba.

Cuando todas las fotografías estaban editadas y listas para la maquetación, se hizo una selección en la que se dejaron 10 fotografías fuera del fotolibro, ya que no terminaban de encajaban con las demás. Teniendo esto claro, se comenzó a maquetar la obra.

6.3 Materialización de la obra

Al plantearnos cómo maquetar e imprimir el fotolibro, se tienen en cuenta tres cuestiones: la imagen, el texto y su colocación para crear el relato que se quiere. Cuando se tienen seleccionadas y editadas todas las fotografías, buscamos referencias sobre maquetación. Es en este momento cuando

encontramos Behance, una página donde diferentes autores pueden subir sus diseños y trabajos, así como compartirlos. (Adobe, s.f., pág. https://www.behance.net/search/projects?search=fotolibro&tracking_source=typeahead_nav_direct) Después de tener claro cómo queríamos que fuese el diseño de páginas, pasamos al programa de maquetación de Adobe InDesign. En InDesign se crean siete páginas maestras y se van distribuyendo por el documento dependiendo de la narración mediante imágenes y texto. Desde un principio se tenía claro que serían tres capítulos, uno por cada lugar donde fueron realizadas las fotografías. El título y subtítulo de cada capítulo debía reflejar lo que las imágenes a continuación querían transmitir. Respecto al texto que acompaña, se extrajo de varias reflexiones escritas en la parte de introspección y estudio del tema.

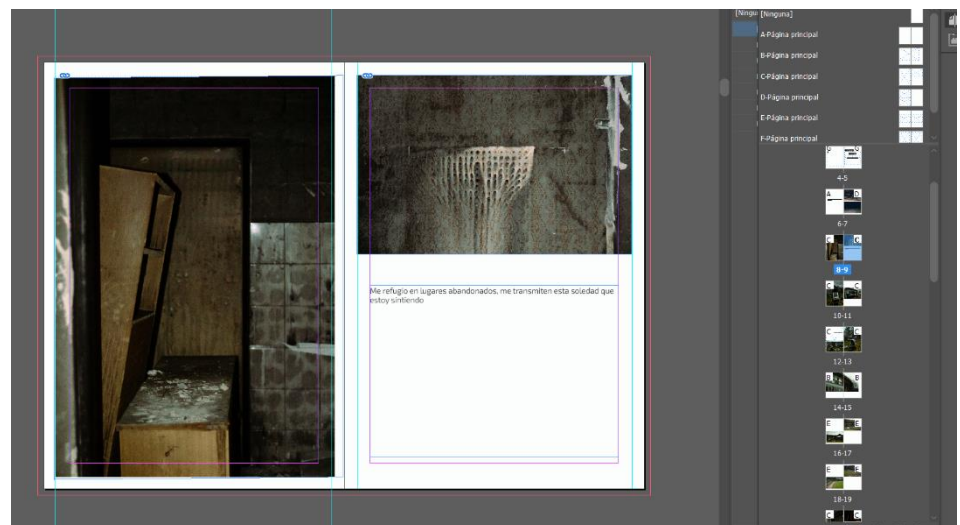


Fig. 35

Pantallazo de la maquetación del interior del fotolibro

Respecto a la portada, al ser un fotolibro que trata sobre el vacío, no tenía sentido llenarla de información en exceso. Así, se decidió poner el título del fotolibro, el nombre y tres pequeños fragmentos de fotografías, una de cada capítulo y dejar el resto de la portada y contraportada en blanco.

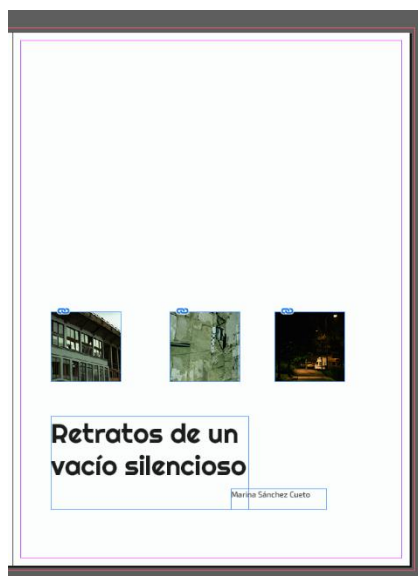


Fig. 36

Pantallazo de la maquetación de la portada



Fig. 37

Error de impresión

Para asegurarnos de que en papel la maquetación quedaría como debía, se realizó una prueba en pequeño formato. Se imprimieron las páginas y se realizó un pequeño fotolibro como prototipo. Al realizar este prototipo, nos dimos cuenta de un fallo: no estaban los márgenes correspondientes a los pliegos del fotolibro, por lo que, al juntar las páginas, las de dentro sobresalían a las de fuera. Se volvió al programa de maquetación InDesign para corregir el error y crear los diferentes márgenes. Al comprobar que estaba todo correcto y que la sensación al pasar las páginas era la que se quería conseguir, pasamos a probar diferentes papeles. Al principio se pensó hacer un libro encolado con un papel mate de gramaje 300-350. Tras visitar varias imprentas, todas dijeron lo mismo: que al ser un papel tan grueso no podría ser encolado.



Fig. 38

Pruebas de papel

Finalmente, el papel escogido fue mate con un gramaje de 140 ya que realmente no era necesario que fuese tan grueso. El sitio de encuadernación escogido recomendó encolarlo por lo que se decidió seguir las recomendaciones. También insistieron en que, para hacer la portada, se debía dejar un margen de 2 cm en las cubiertas y de 4 mm para en lomo. Para la preparación de archivos, se dejaron las marcas de corte y los márgenes, y se añadieron páginas en blanco hasta llegar a 64, ya que era necesario que fuera múltiplo de 4. Después de imprimir los pliegos y la portada, se llevó a encuadernar. Aquí terminó el proceso de maquetación y creación de la obra objetual.

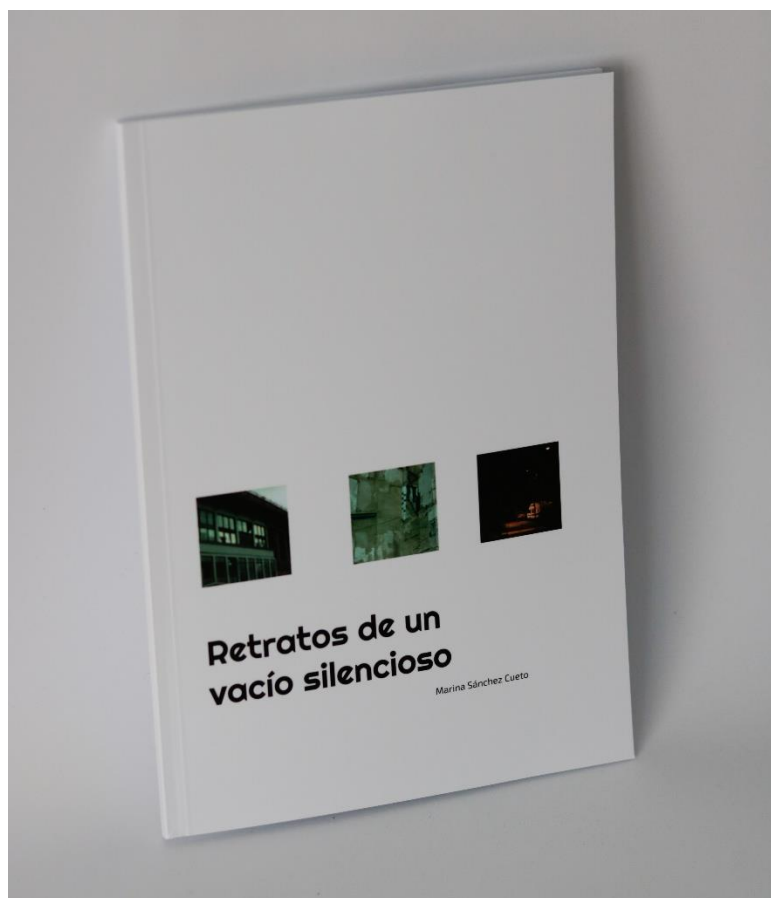


Fig. 39

Obra finalizada



Fig. 40

Detalle portada



Fig. 41

Obra finalizada



Fig. 42

Interior del fotolibro



Fig. 43

Interior del fotolibro



Fig. 44

Interior del fotolibro

CONCLUSIONES

El presente Trabajo Final de Grado ha sido un proyecto clave para el desarrollo artístico y personal del año universitario. Se han cumplido tanto el objetivo general: realizar un fotolibro que trate sobre el vacío en el paisaje urbano, como los objetivos específicos, mediante el estudio de la fotografía de paisaje urbano desde los años 60 hasta la actualidad y el análisis del fotolibro y su importancia como medio artístico. Valorando el trabajo como experiencia, con independencia del resultado, ha sido vital como ejercicio al pasar de tener un bloqueo relacionado con el vacío, a estudiar y reflexionar acerca de él.

Profundizar en los temas del paisaje urbano, el vacío y el fotolibro, ha aportado los conocimientos necesarios para la realización de este proyecto. Una de las partes que más ha nutrido este trabajo, además de indagar en el tema del vacío y los modos de representarlo, ha sido el análisis de referentes. Algunos de ellos ya se conocían anteriormente, pero otros que hasta el momento eran desconocidos y se han encontrado tras el estudio del tema, han resultado muy apropiados e interesantes para realizar este trabajo, así como para considerarlos para futuros proyectos.

Respecto a la captura de imágenes, se han cumplido los objetivos propuestos y, se ha de recalcar que las diferentes metodologías utilizadas para cada ciudad han dado una perspectiva amplia de lo que se debe tener en cuenta al realizar un proyecto fotográfico extenso. La maquetación, ha resultado ser un proceso gratificante, no tanto como la impresión, que supuso algún que otro problema, pero se pudo solucionar.

Como conclusión final, hay que recalcar que el vacío como concepto en la fotografía es muy extenso y probablemente se abordará desde otra perspectiva en los siguientes proyectos ya que se seguirá trabajando en esta línea.

Bibliografía

- Adobe. (s.f.). *Behance*. Recuperado el 04 de 17 de 2023, de https://www.behance.net/search/projects?search=fotolibro&tracking_source=typeahead_nav_suggested_term
- Almarcegui, L. (2007). *Lara Almarcegui : materiales de construcción : Sala de Exposiciones Espacio 2, CAC Málaga : 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura : 2 febrero - 18 ma*. Centro de arte contemporáneo de Málaga.
- Almarcegui, L. (2013). *Lara Almarcegui*. Pabellón Español 55º Exposición Internacional de Arte. La Biennale di Venezia.
- Augé, M. (1998). *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Becher, B. H. (s.f.). *Tipologías*. Fundación Telefónica, 2005.
- Bleda, M., & Rosa, J. M. (1997). Bleda y Rosa. Recuperado el 02 de 05 de 2023, de <https://www.bledayrosa.com/>
- Bleda, M., & Rosa, J. M. (s.f.). *Estancias*. Recuperado el 12 de 05 de 2023, de Bleda y Rosa: <https://www.bledayrosa.com/proyectos/estancias/>
- Bravo, G. (s.f.). *Andreas Gursky*. Recuperado el 27 de 04 de 2023, de Profesor de fotografía: <https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/andreas-gursky-vida-obra-biografia/>
- Dahó, M. (2014). Stephen Shore. Las Paradojas de la transparencia. En *Stephen Shore* (págs. 9-21). Fundacion Mapfre.
- Davis, T. (2010). The new new Topographics. *Aperture(198)*, 16-17.
- Durand, R. (2000). Oscuros Espejos. En *Per Barclay*. Universidad de Salamanca.
- El drama de Aly. (s.f.). *Photolab: Branislav Kropilak*. Recuperado el 23 de 04 de 2023, de El drama de Aly: <https://eldramadealy.com/photolab/branislav-kropilak/>

- Foncuberta, J. (17 de 12 de 2011). El hechizo del fotolibro. *El País*. Obtenido de https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html
- Frank, R. (1958). *The Americans*. *The Americans*.
- Frankl, V. (1985). *El hombre en busca del sentido*. Barcelona: Herder.
- Fundación Mapfre. (s.f.). *Catálogo de colecciones: Lynne Cohen*. Recuperado el 15 de 04 de 2023, de Fundación Mapfre: <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/lynne-cohen/>
- Fundación Marcelino Botín. (2000). *Itinerarios 1998/1999 VI Becas de Artes Plásticas*. Santander.
- Galassi, P. (2001). Gursky's World. En T. M. Art, *Andreas Gursky* (págs. 9-46). Nueva York.
- Grigoriadou, E. (2014). *El espacio urbano en las prácticas fotográficas de la "Escuela de Düsseldorf"*. Recuperado el 20 de 4 de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4056675.pdf>
- Höfer, C. (2010). *Candida Höfer*. Recuperado el 3 de 04 de 2023, de Sean Kelly: <https://www.skny.com/artists/candida-hofer>
- International Center of Photography. (s.f.). *Lewis Baltz*. Recuperado el 17 de Marzo de 2023, de <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/lewis-baltz?all/all/all/all/0>
- Johannes Beil, U. (2014). "Photography, Aura, Transmission: From Walter Benjamin to Thomas Struth, Gregory Crewdson and Carlos Goldgrub". *Cadernos de Tradução*, 50-81.
- Museo del Prado. (06 de 02 de 2007). *Thomas Struth: Making Time*. Recuperado el 27 de 04 de 2023, de <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/thomas-struth-making-time/1e5e00f6-6b63-4aa2-93ce-d993e628d853>
- Muskvik, V. (26 de Diciembre de 2022). "*Boring Photography*": *American New Topographics, Socialist Boredom and Post-soviet Deadpan Photography*. Obtenido de European journal of American studies: <http://journals.openedition.org/ejas/19138>
- Olmo, S. B. (1997). La mirada después de la desolación. En M. Bleda, & R. M. Jose, *Camps de futbol*. Lleida: Sala d'exposicions El Roser.

- Sean Kelly. (15 de 04 de 2023). *Candida Höfer*. Obtenido de Sean Kelly:
<https://www.skny.com/artists/candida-hofer>
- Shore, S. (2013). Modos de Fotografiar. *Stephen Shore*, 29-55. (D. Company, Entrevistador, & J. Santana Lario, Traductor) Fundacion Mapfre.
- Soto, M. (s.f.). *Naturalezas Perversas*. Recuperado el 14 de 05 de 2023, de Paisajes a través del viaje:
https://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=22&cid=0&Itemid=42
- Struth, T. (2007). *Making Time*. Museo Nacional del Prado.
- Sugimoto, H. (s.f.). *Hiroshi Sugimoto*. Recuperado el 27 de 04 de 2023, de <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>
- The Independent Photographer. (s.f.). *En foco: Gregory Crewdson*. Recuperado el 4 de Abril de 2023, de The Independent photographer:
<https://independent-photo.com/es/news/gregory-crewdson/>
- Vega Perez, C. (2020). Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018). (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Obtenido de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62451/>

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig 1 Peter Weller: *Fundición Marienhütte cerca de Eiserfeld/Sieg*, 1909-1914 The Photographic Collection/SK Stiftung Kultur, Colonia <https://photography-now.com/exhibition/146996> Pag. 10
- Fig. 2 Bernd y Hilla Becher: *Tipologías de Torres de agua*, 1972 Políptico de 9 fotografías 148 x 108 cm <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/typology-watertowers-0> Pag. 10
- Fig. 3 Lewis Baltz: *South corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa*, 1974 George Eastman House collections <https://www.dwell.com/collection/new-topographics-at-the-sfmoma-ba14de6d/6133495987437330432> Pag. 11
- Fig. 4 Lynne Cohen, *Military Instalation*, impresa en 1994, impresión sobre gelatina de plata, 11x119 cm <https://www.lynne-cohen.com/> Pag. 12

- Fig. 5 Per Barclay, *Auditorium*, Impresión cromogénica sobre papel, 1992, 153,5 x 153,5 cm Museo Reina Sofía
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/auditorium-auditorio> Pag. 12
- Fig. 6 Hiroshi Sugimoto, *Caribbean Sea*, Jamaica 1980, Impresión sobre gelatina de plata 42 x 54.3 cm <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.96553.html> Pag. 13
- Fig. 7 Thomas Struth, *Ferdinand-von-Schill-Strasse*, Dessau 1991 Impresión sobre gelatina de plata 72,0 x 84,0 cm
http://www.thomasstruth32.com/smallsized/photographs/former_GDR/index.html Pag. 13
- Fig. 8 Thomas Struth, *Galleria dell'Accademia 1*, Venice 1992 Impresión a color 184,5 x 228,3 cm National Gallery of Art
http://www.thomasstruth32.com/smallsized/photographs/museum_photographs_1/index.html Pag. 13
- Fig. 9 Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, 1993, 205x421cm
<https://www.andreasgursky.com/en/works/1993/paris-montparnasse> Pag. 13
- Fig. 10 Andreas Gursky, *Hongkong and Shanghai Bank* 1994, 226x176cm
<https://www.andreasgursky.com/en/works/1994/hong-kong-shanghai-bank> Pag. 14
- Fig. 11 Candida Höfer, *Palazzo Ducale Mantova IV*, 2011, 180x165,7cm
<https://www.skny.com/artists/candida-hofer/featured-works?view=slider#11> Pag. 15
- Fig. 12 Gregory Crewdson, *Sin título*, de la serie *Beneath the roses*, 2004, 162'2x239'4 cm <https://gagosian.com/exhibitions/2005/gregory-crewdson-beneath-the-roses/> Pag. 15
- Fig. 13 Gregory Crewdson, *Starkfield Lane*, de la serie *An Eclipse of Months*, 2018-2019, 127x225'7cm <https://gagosian.com/exhibitions/2020/gregory-crewdson-an-eclipse-of-months/> Pag. 16
- Fig. 14 Branislav Kropilak, *Gas Pumps*
<https://www.kropilak.com/works/gaspumps> Pag. 16
- Fig. 15 Branislav Kropilak, *Garages* <https://www.kropilak.com/works/garages> Pag. 16
- Fig. 16 Montserrat Soto, *Sin título Huella 34*, 2004 125x125 cm
https://www.montserratsoto.com/images/phocagallery/huellas/thumbs/phoca_thumb_1_sin%20titulo%20-%20huella%2034.jpg Pag. 16

<https://www.bledayrosa.com/proyectos/estancias/> Pag. 25

Fig. 29 Marina Sánchez, *Bratislava VIII*, 2022 Pag. 27

Fig. 30 Marina Sánchez, *Valencia I*, 2023 Pag. 27

Fig. 31 Marina Sánchez, *Madrid III*, 2023 Pag. 28

Fig. 32 Pantallazo de la máscara del cielo Pag. 28

Fig. 33 Marina Sánchez, *Valencia III*, sin edición, 2023 Pag. 29

Fig. 34 Marina Sánchez, *Valencia III*, 2023 Pag. 29

Fig. 35 Pantallazo de la maquetación del interior del fotolibro Pag. 30

Fig. 36 Pantallazo de la maquetación de la portada Pag. 31

Fig. 37 Error de impresión Pag. 31

Fig. 38 Pruebas de papel Pag. 32

Fig. 39 Obra finalizada Pag. 33

Fig. 40 Detalle de la portada Pag. 33

Fig. 41 Obra finalizada Pag. 34

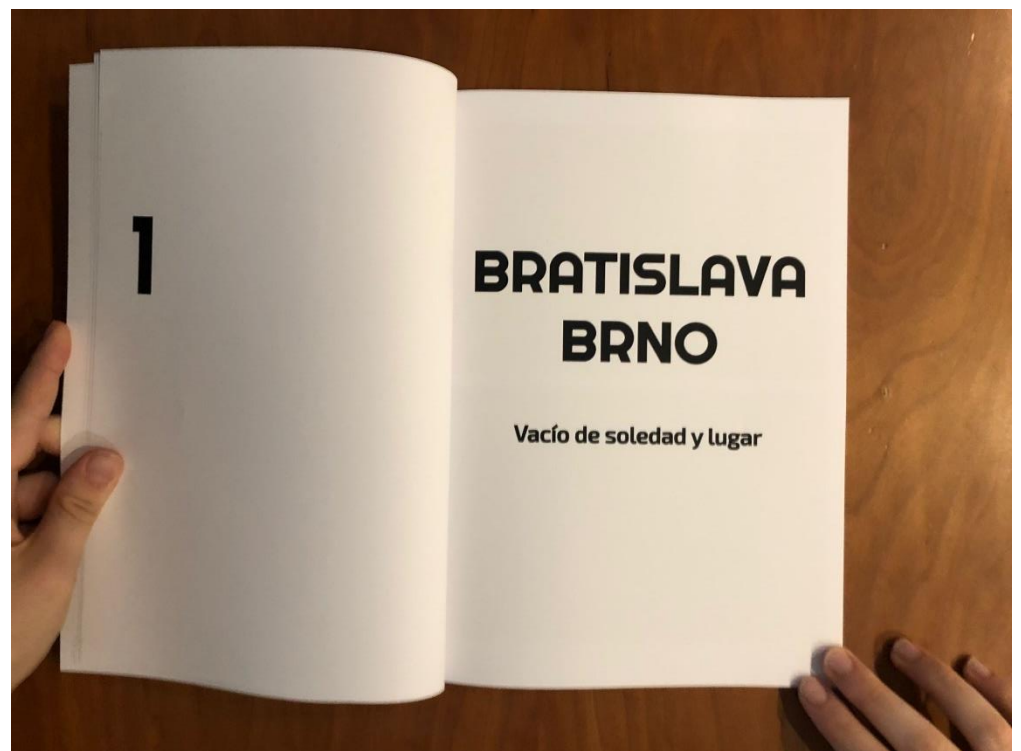
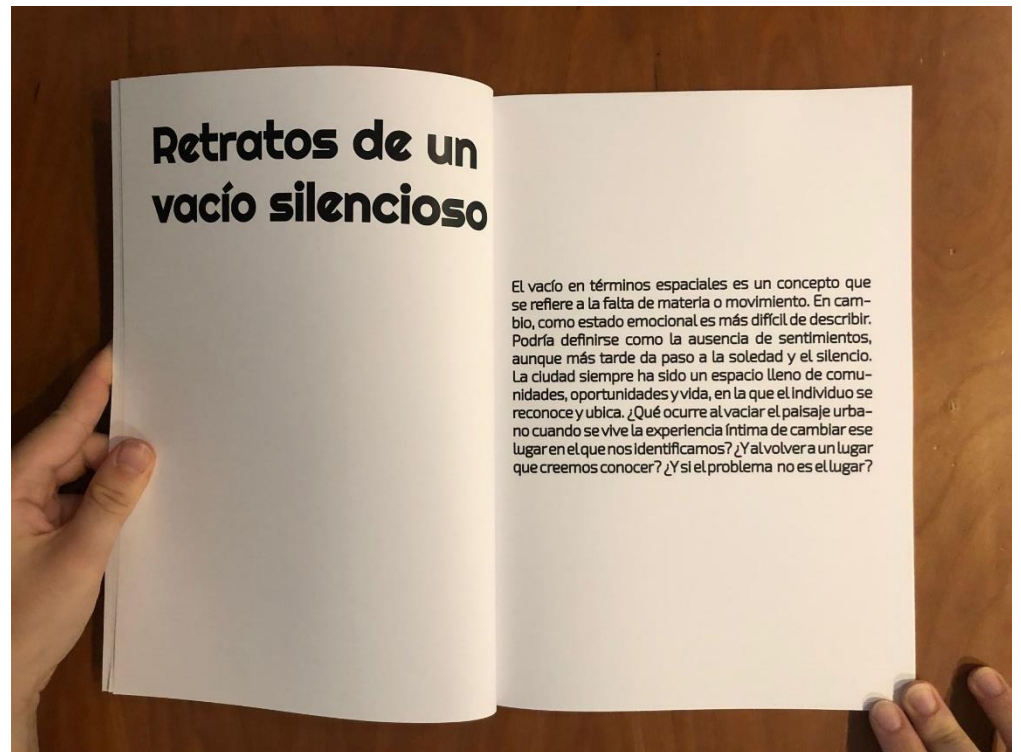
Fig. 42 Interior del fotolibro Pag. 34

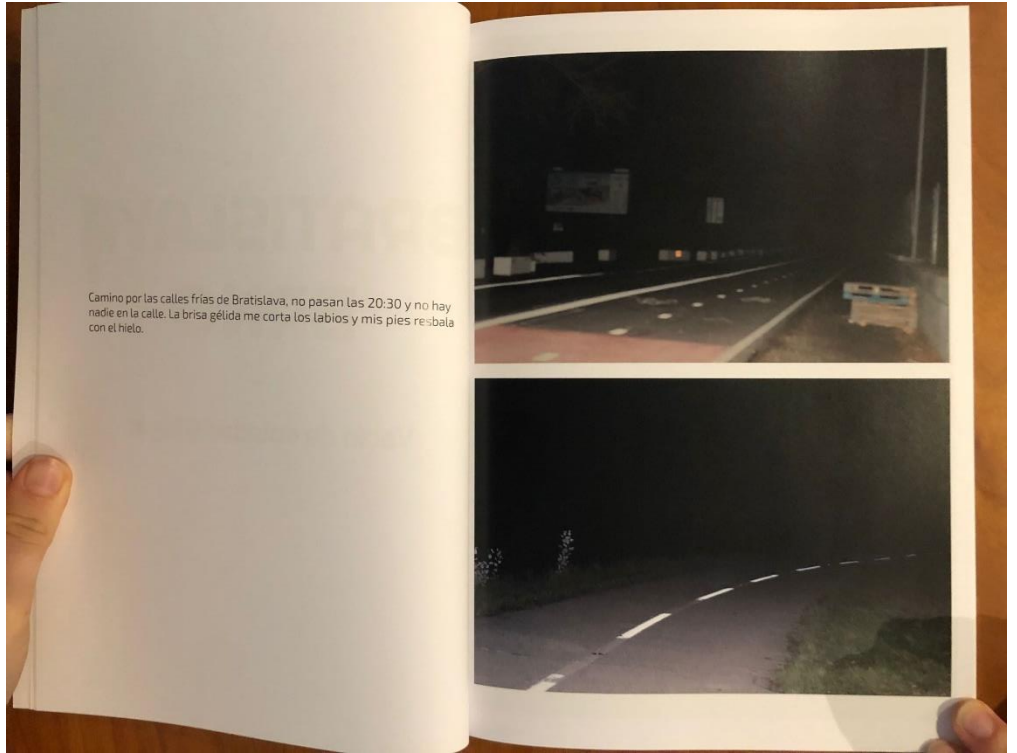
Fig. 43 Interior del fotolibro Pag. 35

Fig. 44 Interior del fotolibro Pag. 35

ANEXO

Fotografías del interior del fotolibro completo

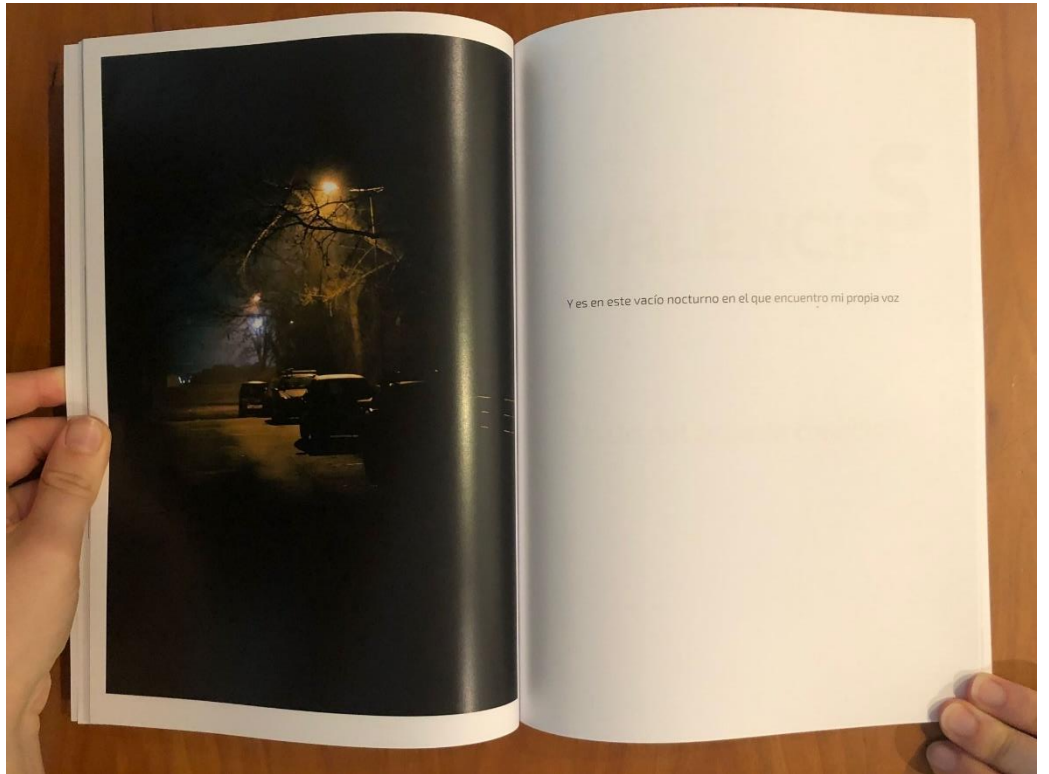
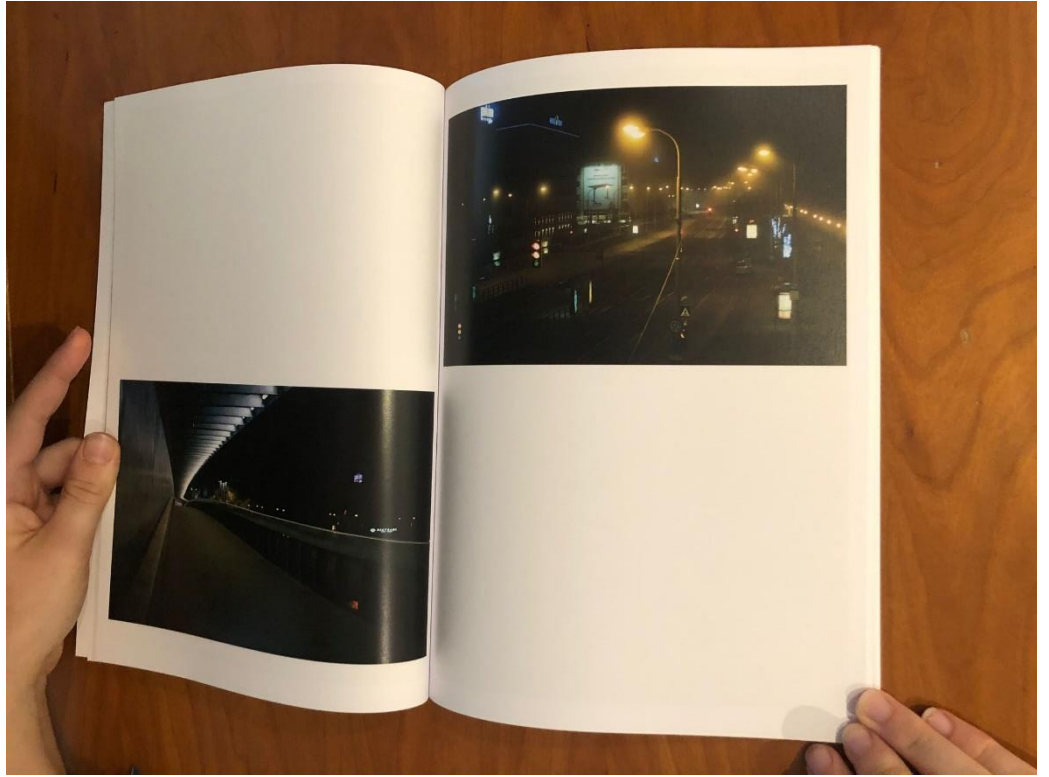


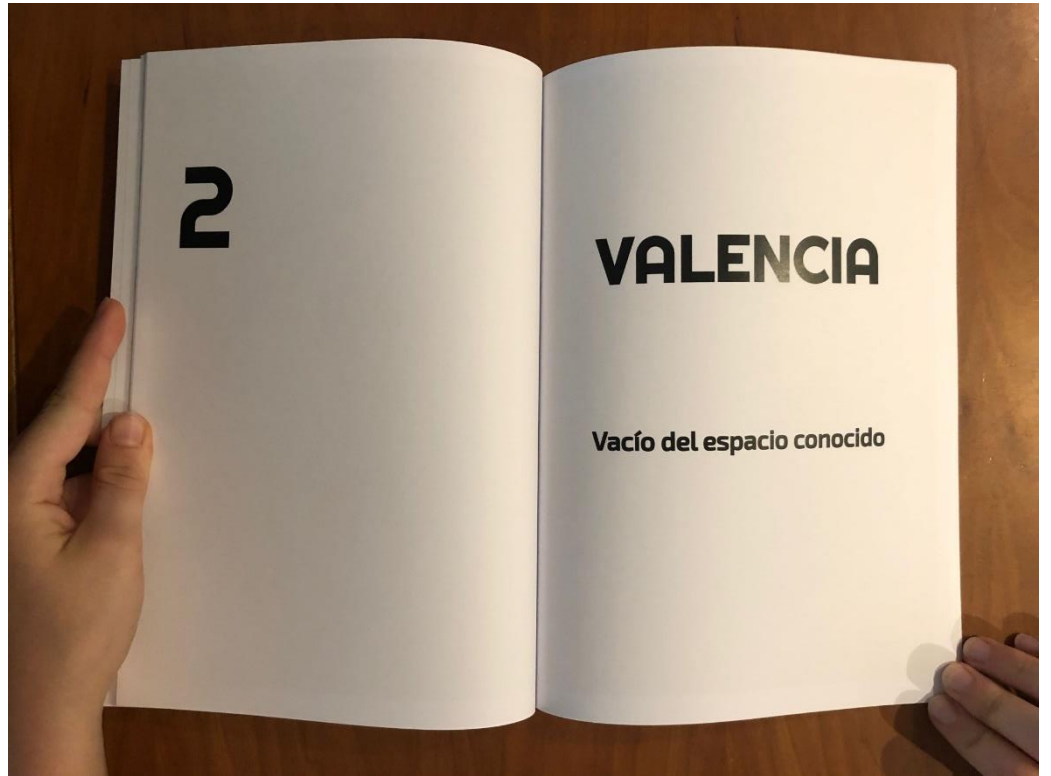












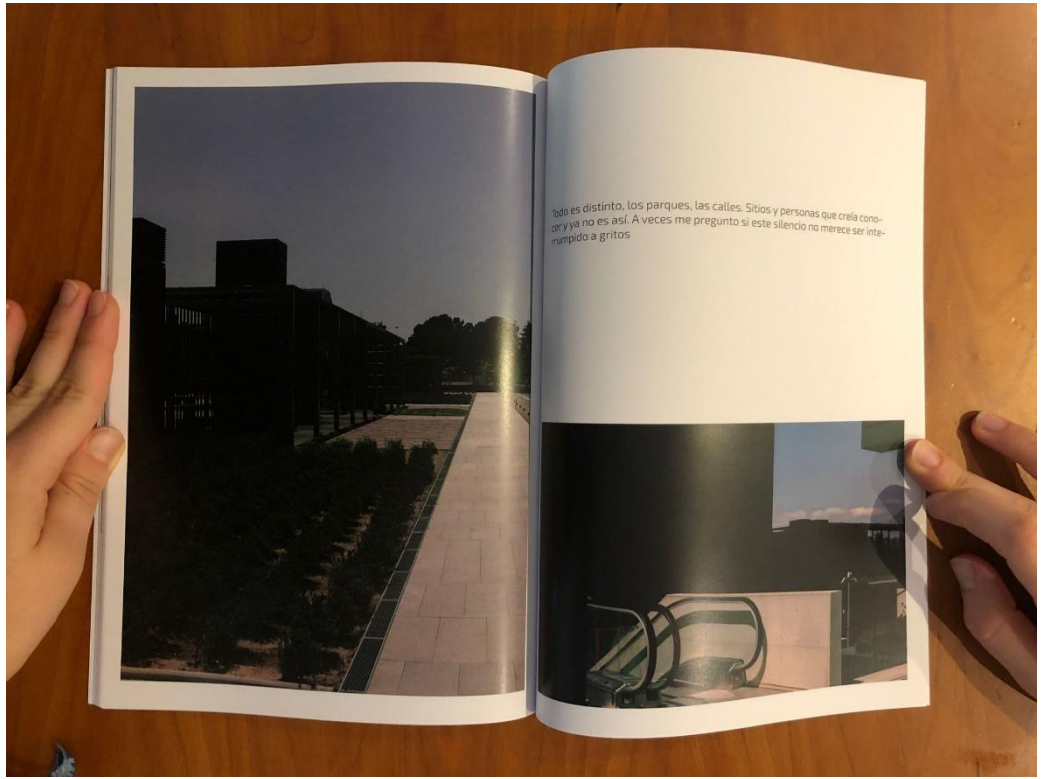














Relación del trabajo con los Objetivos de
Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de
Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible

Alto Medio Bajo No procede

	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

ODS 1. Fin de la pobreza. Aunque este trabajo fin de grado no trate en concreto de la pobreza, nos hace reflexionar sobre el desarrollo urbano de las ciudades y su manera de representarlas, los lugares abandonados que si se reformaran podrían dar cobijo a muchas personas en situaciones de pobreza.

ODS 3: Salud y Bienestar. Este proyecto se ha realizado desde una perspectiva personal y una estancia en otro país en el que se ha reflexionado sobre la salud mental, la soledad y el sentimiento de vacío, varios aspectos de la psicología.

ODS 10: Reducción de las desigualdades. Este objetivo está relacionado con el ODS 1: Fin de la pobreza. Podemos reflexionar que el avance de la industria y el desarrollo urbano no ha hecho que cambien las desigualdades, sigue habiendo edificios abandonados en diferentes ciudades de Europa de los que nadie se ocupa y que podrían servir para redistribuir la vivienda a las personas que viven en la calle.