

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura y Conservación-Restauración

TRABAJO FIN DE GRADO



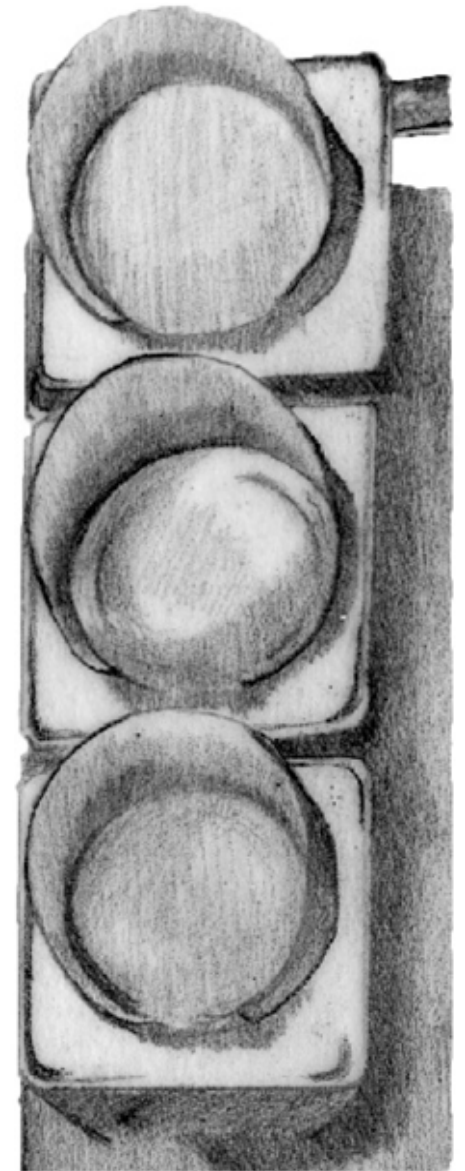
GRADO EN BELLAS ARTES

**SEGUIR PLANTANDO EL CAMINO EN EL JARDÍN URBANO.
DERIVA, EXPERIENCIA Y ARCHIVO.**

AUTORA: IRENE ORTUÑO GILA

TUTOR: SANTIAGO MORILLA CHINCHILLA

MADRID, JULIO, 2023.



RESUMEN Y PALABRAS CLAVE:

Se plantea una guía a modo de libro de artista, con la que se nos anima a realizar una deriva semiabierta por el entorno urbano de Madrid.

Quedará marcada por medio de tres mapas, junto a una serie de grafismos y breves narraciones, a modo de ejemplificaciones con las que adentrarnos en la experiencia que nos ofrece el libro.

La intención de este libro es la de, a partir de las estrategias del arte contemporáneo, tales como la deriva o el uso del archivo, permitir al lector generar un lenguaje propio conformado por los saberes individuales adquiridos, seguido de los conocimientos comunes dentro del conocido como paisaje urbano.

Dichos lenguajes no dejan de ser un reflejo de la sociedad y por lo tanto del pensamiento actual.

La investigación se expande más allá del libro de artista, siendo este complementado con la construcción de una insoladora casera, para implementar tecnologías asequibles y no contaminantes en los procesos de creación. Se añade también la creación de una página web y la digitalización y auto publicación del libro de artista.

PALABRAS CLAVE:

Naturaleza, jardines, experiencia, deriva, archivo, memoria, camino.

ÍNDICE:

1. RESUMEN Y PLABRAS CLAVE-----	0
2. INTRODUCCIÓN-----	2
3. MARCO TEÓRICO Y DESARRO DEL PROYECTO-----	4
3.1 La experiencia dentro del campo artístico y sus supuestas limitaciones-----	4
3.1a Posicionamiento de la estética dentro del arte contemporáneo-----	4
3.1b Situarnos en el momento actual-----	4
3.2 Espacio y paisaje compartido-----	5
3.2a. Situar las propuestas artísticas dentro de la experiencia y la cotidianidad en la actualidad-----	5
3.3 Modos de ver-----	7
3.3 a La mirada y los patrones culturales.-----	7
3.4 La deriva aplicada a la obra propia y su pretensión-----	9
3.4a ¿Cómo funciona?-----	9
3.4bLas “decisiones morales” tomadas durante los procesos de creación (resultados posibles de los lectores)-----	13
3.5 Delimitación y generación de mapas-----	16
3.5a Prestar atención a la luces en ámbar en relación a las “decisiones morales”-----	16
3.5b Materialización del libro de artista y los mapas ¿Dónde encontrarlos física y digitalmente?-----	17
3.6 La experiencia como estrategia-----	24
3.7 El archivo no oficial y su lenguaje desde el cariño-----	25
3.8 Una propuesta abierta a todos los públicos. Tecnologías asequibles y no contaminantes. Procesos fotosensibles, imagen y dibujo-----	26
3.9. Pocosos de entintado y estampación-----	36
4. DOCUMENTACIÓN FINAL DEL PROYECTO-----	40
5. CONCLUSIÓN-----	44
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DE WEBGRAFÍA-----	46

INTRODUCCIÓN:

El proyecto se centra en la experiencia subjetiva del territorio y los jardines urbanos.

El registro de la experiencia subjetiva, como una estrategia de la producción artística contemporánea, es un medio por el cual los sujetos que se adhieren a ella se forman y se transforman por la misma, y al mismo tiempo también transforman la mirada, ya sea de observador activo (implicado en la propia experiencia) o no. Esta experiencia se encuentra condicionada por aprendizajes y patrones culturales.

Se pretende, por lo tanto, analizar nuestro propio modo de ver y comprender el entorno cercano. Es decir, intentar situarnos a nosotras mismas dentro de la investigación artística. Mediante la expresión gráfica y física a través de puntos, hitos y líneas que conforman una serie de mapas. Recorridos que transitamos mental y físicamente durante los procesos de investigación.

Hemos trabajado rutas urbanas con una extensión física determinada que han sido nombradas dentro de la propia investigación como guías, permitiéndonos una orientación y un entendimiento contextual en nuestras derivas. Las líneas de las rutas que trazamos son conectadas por puntos visibles (dentro del plano físico) e invisibles (aquellos hitos que se quedan en la memoria por razones que en primera instancia no entendemos) y han sido nuestros puntos de partida para la investigación y la producción artística.

La guía no deja de ser una ruta de referencia para la comprensión. Es por ello que se ha decidido poner en valor, pues sin ella, todos los resultados no dejan de ser garabatos expuestos en distintos formatos (un sin sentido para quien es ajeno a ellos)

Esta puesta en valor de los procesos de investigación en arte, más allá de las conclusiones y resultados, es la que nos reconduce la experiencia volcada en el libro de artista y la centra en tres zonas ajardinadas y el camino hasta llegar a ellas.

Zonas donde se aplicarán paralelismos entre sus habitantes y sus visitantes, por medio del archivo no oficial, del estudio de campo realizado en las zonas ya mencionadas, gracias a la observación y la fotografía digital y analógica que, a su vez, es llevada al lenguaje del dibujo.

Al respecto de dicha documentación de experiencias, Sara Ahmed apunta:

Pueden ser puntos de referencia u otros signos familiares que nos dan nuestros puntos de anclaje. Están dispuestos en el suelo y crean un terreno sobre el cual podemos reunirnos. Y, sin embargo, los objetos se disponen de muy diferentes maneras, creando diferente terrenos (2019, p.11)

Un discurso para aportar estrategias a un público no situado necesariamente en el circuito artístico. Una forma de ver el paisaje, el entorno, lejos de lo cotidiano.

Cada cual piensa y ve las realidades de distinta manera, solo se pretende que el lector preste atención al entorno, entendiendo que no solo la sociedad que lo habita cambia, sino que éste también muta con el tiempo, así como nuestra forma de verlo y entenderlo.

A la hora de trabajar se escoge el formato de libro de artista, con un lenguaje claro, sencillo y una estructura con una maquetación flexible en el momento de su creación. La narrativa gráfica está conformada por dibujos y textos breves, adecuada para el formato final presentado.

Se da la libertad al lector en la comprensión y en el modo de empleo del libro, dando claves, referencias de unos archivos fotográficos personales (presentados como dibujos) que el receptor hace suyos a través de sus propios recuerdos.

Todas la fotografías familiares son similares, pero las historias que cuentan no.

Podemos decir que el libro de artista que presentamos en este TFG tiene un alto componente didáctico para el lector sumido en una lectura atenta, referenciada

mediante estrategias que nos vuelven a llevar a esos mapas y atlas anteriormente mencionados, en referencia a investigadores como Aby Warburg y sus cartografías presentadas en el Atlas Mnemosyne.

Finalmente, en este trabajo será de gran importancia el prefijo RE-, pues hablaremos en todo momento de RE-educar, RE-visionar, RE-plantar, RE-componer y RE-dibujar; al igual que la etimología y RE-petición de palabras claves en el libro que RE-sonaran de manera constante.

STATEMENT:

Trato, con cada obra artística de generar un acercamiento y concienciación hacia el espacio/paisaje que habitamos, en el que su posible público pueda formar parte, experimentar y generar un lenguaje propio a partir de las distintas propuestas, juegos, derivas o planteamientos con sus vecinos no humanos, por medio de estrategias del arte contemporáneo aplicadas en ambientes cotidianos que funcionen como un motor para el pensamiento y la creación.

Por medio del libro de artista, la experiencia, la deriva, la observación y el archivo no oficial podemos redescubrir y generar nuevos saberes.

MARCO TEÓRICO Y DESARROLLO DEL PROYECTO:

3.1a Posicionamiento de la estética dentro del arte contemporáneo

Para hablar de la experiencia y la estética dentro del arte contemporáneo primero hay que definir y distinguir algunos términos ligados a la misma desde perspectivas más actuales, para la creación y realización artística.

En primer lugar, al situarnos como creadoras nos vemos ligadas a la Estética debido a su profunda conexión con el lenguaje visual, sin embargo y lejos de ser así, esta no tiene por qué delimitar, dirigir o verse redirigida por la obra, creación, artesanía, etc. Podemos ir más allá de esas supuestas limitaciones marcadas por teóricos lejanos al ahora, que es donde se pretende profundizar, tal como apunta Clara Tamayo de Serrano:

La estética es el estudio de la esencia y sustancia de las cosas hermosas y es la parte de la filosofía que nos ayuda a entenderlas. Y en el arte como lenguaje se estudia la estética como el vehículo para compartir el conocimiento de los sentimientos, los proyectos y los valores en búsqueda de la verdad y la belleza (2002, p.11)

Dentro de la estética en el arte, el proyecto que se presenta se encuentra fuera del planteamiento desligado de lo contemporáneo. Un planteamiento que puede ser más engorroso de entender para el público en general. La propuesta de este libro de artista plantea un lenguaje estético sencillo que genere un primer acercamiento a la contemporaneidad.

La estética es un sentimiento y un proceder (que se estructura) que no siempre surge de inmediato, algo así como la idea de John Dewey sobre la experiencia anestésica¹, esa estética pobre en generar sentimientos de carácter artísticos. El lenguaje artístico no siempre tiene porque surgir en el momento que vivimos una experiencia, sino que el estudio a posteriori de una experiencia (en este caso las

derivas realizadas) pueden generar un lenguaje artístico. Siendo esto un caso personal.

En mi caso surge por un camino realizado y descubierto a través de la experiencia cotidiana en la deriva por jardines urbanos, y el encuentro de una lata repleta de un archivo familiar fotográfico muy antiguo.

Y es que la suma, desde un momento de “anestésica” general hacia esos jardines y una estética profunda hacia esas fotografías, me hace entender que la estética en el lenguaje artístico no siempre tiene por qué surgir en el momento que vivimos una experiencia, sino que el estudio a posteriori de una experiencia (en este caso las derivas realizadas) pueden generar una profunda experiencia estética compartida desde el plano de una vivencia personal.

3.1b Situarnos en el momento actual

Tenemos que comprender que para hablar de arte contemporáneo es importante centrarse en el adjetivo que define la misma palabra arte. Por lo tanto, centrarse en aquello que coexiste con nosotros, en nuestra misma realidad, en nuestro espacio, es fundamental.

Por ende, considero que las situaciones y espacios cotidianos pueden formar parte del arte contemporáneo. Por supuesto, esto no quiere decir que la propuestas no deban o puedan tener un carácter o una formalización más académica, pero para ser catalogado como arte contemporáneo debe contextualizarse en la cosmovisión actual, cosmovisión que nos sitúa históricamente en la actualidad, pero que no impide el reflejo de tendencias situadas en otras épocas.

Para ello, más adelante contemplaremos una serie estrategias para facilitar dicho lenguaje, cuando hablemos, entre otras cuestiones, de deriva y archivo.

¹ Dewey dice anestésica: “que suena deliberadamente a anestésica. En vez de ser acción plena, toma la forma de fragmentarias concesiones a las demandas del deber. No obstante, los ejemplos podrían más bien oscurecer el hecho de que toda actividad práctica adquirirá cualidad estética, siempre que sea integrada y se mueva por su propia cuenta hacia su cumplimiento”. Dewey, J. (2008) El arte como Experiencia. Pg. 46. Paidós Ibérica S.A

3.2 Espacio y paisaje compartido

3.2a. Situar las propuestas artísticas dentro de la experiencia y la cotidianidad en la actualidad:

¿Qué entendemos o vemos como paisaje? ¿Es el paisaje una creación cultural y/o natural? ¿Cómo nos situamos a nosotras mismas dentro del paisaje? Un entendimiento general del paisaje podría ser la primera definición que nos muestra la RAE. Paisaje se define como parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar (Real Academia Española, 2006, definición).

A partir de esta definición se puede entender, o incluso podemos visualizar de manera imaginaria el paisaje como aquello que nos inculcaron desde la enseñanza más temprana (un línea de horizonte que separa el terreno del cielo, un sol en una esquina del papel y otros elementos sencillos reconocibles).

El paisaje es físicamente más o menos igual para los diferentes espectadores, dentro de los límites de sus condiciones físicas, pero culturalmente puede variar de una forma drástica en su comprensión, o no ser un paisaje en absoluto.

Una refinería podría ser el paisaje cotidiano para el que trabaja en ella, o un mero conjunto de tuberías y edificios para el que no. Un campo de cultivo es un lugar de trabajo o un entorno paisajístico.

El paisaje no es una construcción de la naturaleza, la naturaleza es la idea de un conjunto de distintas entidades bióticas y abióticas. Es nuestra predisposición socio cultural la que nos hace situar la idea de paisaje según la situación actual en la que nos encontramos.

El paisaje no es una constante, se crea sobre algo que ya existe, pero más allá de ese paisaje hay otras muchas posibilidades de redibujarlo, al descubrir entornos por donde nuestros pasos nos lleven de una forma aleatoria o condicionada en nuestra rutinas diarias. La deriva, como muestra Constant Nieuwenhuys en su obra Mapa situacionista (1952) siempre está condicionada por factores externos,

ya sean económicos, sociales culturales, geográficos, etc. Pues aun existiendo el libre albedrío, las derivas trazan caminos concretos.

En el caso de esta obra se muestra el recorrido de un estudiante parisino del distrito 16, que generó un mapa con un triángulo reducido y cerrado.

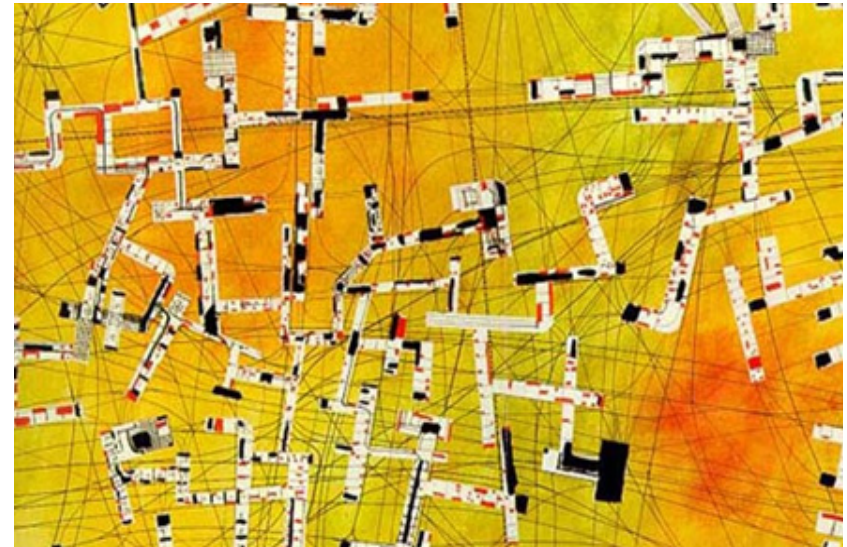


Fig.1. Nieuwenhuys, C. (1952) Mapa situacionista. [Cuadro geográfico]. IDIS. <https://proyectoidis.org/teoria-de-la-deriva/>

El concepto paisaje es un constructo, una elaboración mental que realizamos a partir de 'lo que se ve' al contemplar un territorio, un país. El paisaje no es, por lo tanto, un objeto ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana, tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje, en cuanto concepto, es la trabazón que permite interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio, lugar o paraje (...) el paisaje, siendo una creación cultural. CDNA (2008)

La propuesta del libro de artista generado para el proyecto TFG tiene en mente este factor determinante en el momento de comenzar las derivas por el paisaje urbano, un paisaje que definimos como conocido y cotidiano por la relación que hemos ido generando con el paso del tiempo al transitarlo.

Nuestro factor determinante fueron las “malas hierbas”, hitos o puntos en los mapas que genera nuestra deriva, y en los que nos adentraremos de manera más concreta más adelante.

Dentro del paisaje, fuera del paisaje, ¿dónde nos situamos? El paisaje nos rodea, somos un punto más en el mapa, como las malas hierbas en el mismo, si así lo queremos en nuestra individualidad, o en el conjunto de otras individualidades que nos incluyan en él. Es decir, ante un mismo escenario, cada uno de nosotros generamos distintos entornos.

De igual forma, la realidad es que para tener una conciencia de nuestro paisaje/entorno hay que situarse como parte de él y no como un agente externo.

No podemos entender a día de hoy el paisaje solo como una representación enmarcada y expuesta para la contemplación. Existen obras dentro del arte contemporáneo como la instalación de Fabian Knecht, *Isolation*, del 2017 que nos permiten adentrarnos física y literalmente en el paisaje.

Una buena comparativa puede ser la de estas representaciones:



Fig.2. Knecht, Fabian. (2017) *Isolation*. [Instalación]. Imagen recuperada de: <https://alexanderlevy.de/news/fabian-knecht-isolation-523344-1n-140312-8e>



Fig.3. Sorolla, Joaquín. (1898) *El Retiro, Madrid*. [Pintura] Óleo sobre lienzo, 8 x 12 cm. Imagen recuperada de: <https://www.wikiart.org/es/joaquin-sorolla/el-retiro-madrid>

3.3 Modos de ver:

3.3a La mirada y los patrones culturales.

Dentro del mencionado como paisaje urbano, es cierto que todos poseemos un conocimiento de aquello que catalogamos como cotidiano. Lo verdaderamente interesante pueden ser los distintos “saberes” que adquirimos individualmente de situaciones comunes a partir de dicho conocimiento.

Por ejemplo; todos tenemos una idea de cómo son las calles o las plazas por las que transitamos todos los días para desplazarnos a puntos concretos, pero obviamos los detalles que las componen y caracterizan debido a esa misma cotidianidad que las otorgamos, entramos en muchas ocasiones en una visión túnel, desdibujando todo lo que ocurre en distintos planos visuales que se alejen de la frontalidad.

Este ejercicio de observación, más allá de la frontalidad y de la alineación de la mirada, es un buen punto de partida con el que comenzar a trabajar durante las derivas aquí propuestas, y sin duda será la primera estrategia por seguir. Como puntualiza al respecto Juan Luís Pérez Moraza:

El arte es un conocimiento con observador y con observación: lo que ofrece es una mirada (...) ni si quiera la subjetividad es subjetiva, pues está subdeterminada por aprendizajes culturales y sistemas simbólicos, y tampoco la objetividad es objetiva, pues está condicionada por aspectos subjetivos y patrones culturales (2008, p. 48)

Es decir, siguiendo el pensamiento de Moraza, también seremos capaces de detectar ciertos patrones configurados en nosotros mismos, por medio de redirigir nuestra mirada de forma consciente gracias a la observación atenta.

Al realizar este ejercicio de auto conciencia también pueden verse reactivados otros sentidos, más allá de la vista, que nos aportan una gran cantidad de información complementaria, como olores, experiencias táctiles y consideración a

los ruidos, etc., pueden transmitirnos sensaciones de interés durante el camino recorrido.

Obviamente este ejercicio es más sencillo cuando se da en ambientes específicos y aislados del resto, para facilitar nuestra consciencia de lo que está ocurriendo a mi alrededor, en mí y en los componentes que conforman y habitan en ese mismo espacio a través de mi experiencia.

Como se muestra en las figuras 3 y 4, algunos artistas pueden llegar a adueñarse de espacios instalativos o expositivos con propuestas que son capaces de aislar nuestra atención de manera muy clara y concreta hacia las ideas que pretenden formalizar en nuestro pensamiento.

Nosotras podemos realizar esa misma estrategia, en el exterior, trabajar una observación, una escucha y una recepción atenta alejándonos de la frontalidad de la mirada.

No obstante, no debemos pretender abarcar todo lo que nos rodea, esto será un ejercicio imposible de realizar, pero sí podemos construir por medio de planos imaginarios, invisibles, pero traspasables, nuestro espacio delimitado de observación propia. Pensemos que para construir un plano solo necesitamos de un punto y una recta, y en este caso nosotras decidimos donde situarlos.



Fig.4. Urbano, A (2020). El Despertar [instalación] La casa encendida.<https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/alvaro-urbano-despertar-10802>



Fig.5. Gallaccio, A. (2003). "preserve 'beauty". [Instalación] Lehmann Maupin. <https://www.lehmannmaupin.com/artists/anya-gallaccio>



Fig.6. Gallaccio, A. (2003). "preserve 'beauty". [Instalación] Tate <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallaccio-preserve-beauty-t11829>

3.4 La deriva aplicada a la obra propia y su pretensión.

3.4a ¿Cómo funciona?

Como decíamos anteriormente, para generar el libro de artista de este TFG hemos realizado previamente una serie de derivas por el paisaje urbano de Madrid. Estas derivas comienzan en un primer momento como una acción para permitirnos disfrutar de sus jardines, y de los tramos que surgen entre jardín y jardín.

Entendiendo que nuestro objetivo real va más allá del resultado final. Lo que se quiere ante todo es poder compartir los procesos de investigación por medio de una obra que resalta los caminos transitados.

Pero ¿por qué jardines? ¿Qué cualidades mostraron los jardines seleccionados para la investigación?

En un primer momento se decide trabajar con jardines urbanos por un planteamiento de conectividad y biodiversidad entre estas estructuras ligadas con la historia y el paso del tiempo por la ciudad y sus habitantes.

Se realizó una breve investigación previa de los jardines más transitados en Madrid, de los que se acabó escogiendo 3 de ellos, Los Jardines de Sabatini, El Retiro y El Capricho.

Los tres habían sido utilizados de múltiples formas antes de su apertura a los ciudadanos, posteriormente a su reuso, lo que significaba la desamortización de bienes hacia figuras de autoridad, tales como la aristocracia o determinadas figuras bélicas. Guardando por lo tanto un gran interés cultural y social para los ciudadanos de Madrid, y siendo altamente visitados.

A este interés sociocultural se le suma una gran biodiversidad concentrada en el interior de los jardines, que curiosamente se veía más obviada con el aumento físico del terreno de los mismos.

La selección de especies a atender en cada jardín fue dada en relación a dos pautas concretas.

La primera viene dada por las estructuras de estos jardines. Si el planteamiento y organización del jardín son más controladas por la mano humana, con una estructura muy ligada a un estilo concreto, como, por ejemplo, los Jardines de Sabatini, (que están diseñados al estilo neoclásico acorde al Palacio Real) no tenía sentido centrarse en aves o insectos, ya que no hay una composición con grandes arboledas para la presencia de mucha fauna.

La segunda pauta trata de seguir una lógica práctica en relación con los elementos y tipos de terrenos que posee cada jardín, y como son sus alrededores, por ejemplo; es más fácil visualizar distintas especies de aves en un Jardín como El Capricho, el cual está más alejado del centro, y por lo tanto más aislado del bullicio y elementos como la contaminación sonora y lumínica que El Retiro, un parque mucho más amplio, bastante más masificado, abierto durante un horario más amplio y menos naturalizado.

Siguiendo estas pautas, finalmente se marcan como factores externos –en las derivas internas por los jardines– las siguientes especies:

En los Jardines de Sabatini son las plantas. Con una tendencia por plantas anuales o de dimensiones menores, fuera del conjunto planteado para el jardín. En El Retiro son los insectos. Con una pauta para intentar no causarles ningún malestar mediante el uso de flashes potentes, o una manipulación innecesaria de los insectos. Finalmente, en El Capricho nos centramos en las aves. Con una tendencia a meternos por las zonas menos transitadas, con grandes arboledas próximas entre sí, y en las primeras horas de la mañana.

Como dice la expresión “meternos en jardines”, en este proyecto no trata de situarnos a nosotras mismas dentro de un problema, nos referimos a meternos literal y físicamente en jardines. Es ir más allá de los límites arquitectónicos impuestos, que delimitan los caminos por la urbe, a diferencia de lo que hacen las “malas hierbas”, que es desdibujar los caminos trazados por la arquitectura.

Anteriormente hemos definido las malas hierbas como el factor determinante que nos ha hecho trazar caminos concretos en la deriva. Incluso yendo más allá, permitiéndonos perdernos por espacios olvidados de los jardines, lo cual puede implicar arrastrarse, tumbarse, arrodillarse, trepar (mínimamente), saltarse límites, ocultarse, etc., por los distintos terrenos que componen estos jardines. Haciendo de las derivas por los jardines una experiencia muy personal.

Para facilitar un disfrute de la experiencia propuesta a los posibles lectores del libro de artista, se ha incluido en las páginas del mismo un pequeño índice con consejos y recomendaciones en relación a las especies presentadas en el libro. Respondiendo a: ¿En qué tipo de terrenos podemos encontrarlas? ¿Qué equipo es recomendable llevar? ¿En qué rango horario ir? o, ¿Qué condiciones climáticas son más influyentes a la hora de encontrar una especie?

Esto se debe a un entendimiento del valor del bosque urbano como un factor de gran influencia en la psico geografía que nos ofrece la deriva.

En referencia a la figura 7 Ariadna Cantis y Javier Peña, comisarios en CENTRO CENTRO dicen “La diversidad del espacio público viene determinada por la calidad y heterogeneidad de las infraestructuras verdes” (2023, pg.8)

Viendo las malas hierbas como una extensión de los jardines, que no se encuentran delimitadas por terrenos cerrados dentro del paisaje urbano, sino como una extensión de los mismos jardines que han pautado sus propios límites por los caminos, siendo estos transitables o no para los transeúntes humanos.

Por esa misma razón la narradora de libro de artista es una enredadera, una planta que acostumbramos a ver por terrenos de paisajes urbanos muy dispares, y al mismo tiempo encontramos que era una constante en todos los jardines por los que transitamos dentro de la experiencia propuesta, por lo cual el lector podría sentirse acompañado durante el trayecto; además también es común encontrarla por las calles de Madrid.

La psico geografía es definida, como apunta Jennifer de Jesús Villa, de la siguiente forma:

La psico geografía es el estudio de los efectos del medio al actuar sobre el comportamiento afectivo de las personas. Los denominados mapas situacionistas describen emocionalmente el espacio conectando fragmentos de ciudades por su carácter emocional. De Jesús Villa (12 de Enero, 2016)

En el caso de este proyecto han surgido varias derivas con un carácter similar, pero diferenciadas en los factores determinantes de cada una de ellas. En un primer lugar tenemos las derivas que ocurren entre jardín y jardín, y por otra parte, se le suman las derivas ocasionadas dentro de los jardines visitados.

Este segundo tipo de deriva es la que mayor protagonismo tiene, pues relacionamos a los habitantes de los jardines con la psico geografía histórica familiar, por medio de paralelismos de los comportamientos biológicos de distintas especies de animales y vegetales diferenciados en cada jardín, con comportamientos sociales humanos comunes a todos, que han ido mutando con el paso del tiempo.

Finalmente, se muestra una representación gráfica del cambio de pensamiento y paradigma a lo largo de los años de los habitantes de Madrid, pero lo hacemos de manera que podamos crear un acercamiento y una concienciación singular hacia el paisaje y hacia las otras especies que lo habitan.

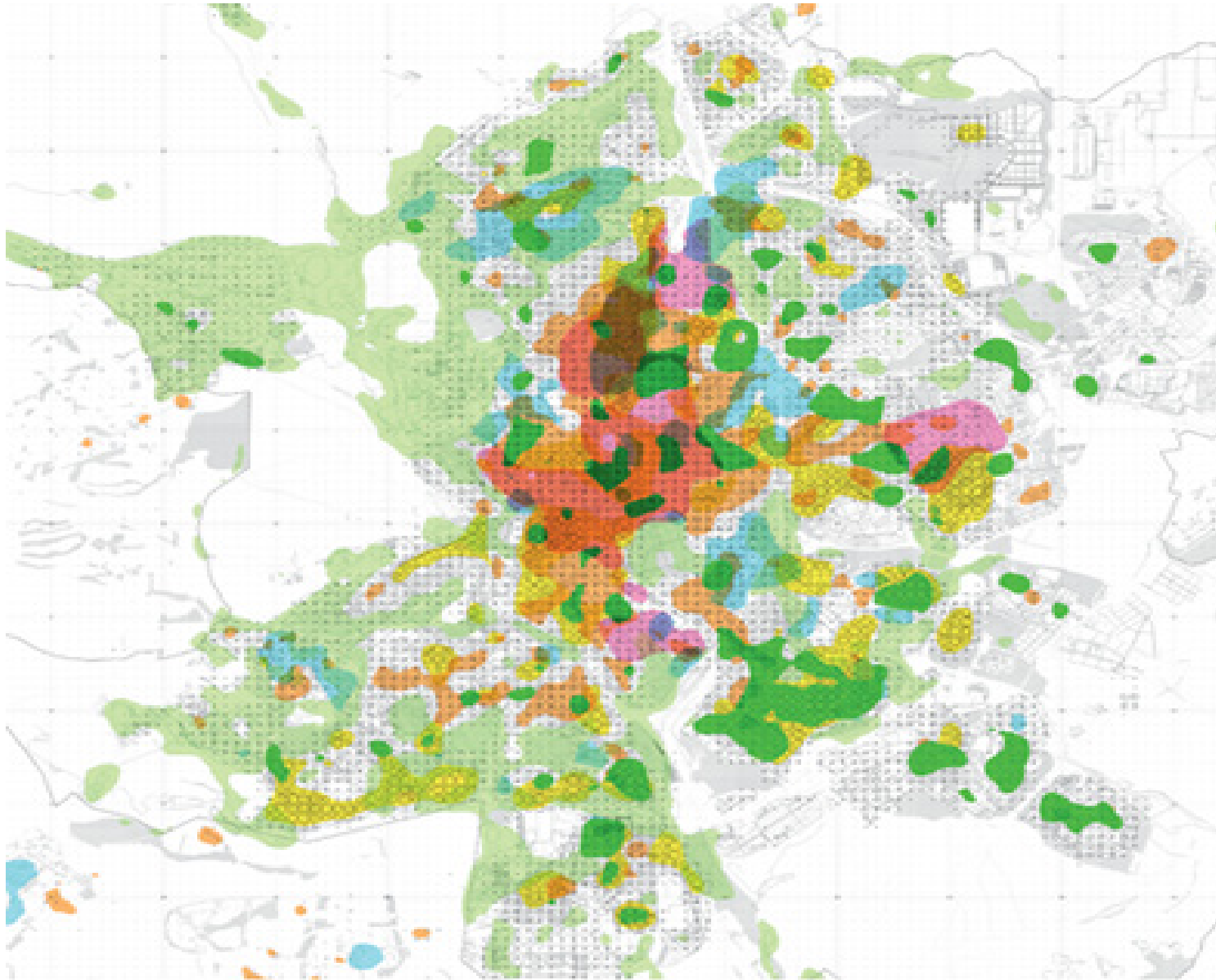


Fig.7. VV.AA. (2023). Cartografías Think Thank [mapas del grupo interdisciplinar 300.000 km/s] CENTRO CENTRO. <https://www.centrocentro.org/exposicion/madrid-diversa>

ÍNDICE DE ZONAS

Este segundo índice esta pensado para la optimización de la mirada atenta durante nuestra presencia en los jardines que aparecen en el camino.

Respondiendo a: ¿Dónde podemos encontrar estas especies dentro del jardín?, ¿Qué horas son mejores para movernos por ellos? y ¿sobre qué fechas puedo verlas o cuándo fueron vistas para recopilarlas aquí?

ZONA A: Este jardín es mejor visitarlo en horas poco concurridas de mañana y tarde debido a su cercanía al Palacio Real.

P. 5. Magnolio o *Magnolia grandiflora* L. Lo que vemos representado es su fruto y los encontraremos a primera vista frente la entrada de la calle de Bailen. Su floración es en primavera-verano.

P. 7. *Silene baccifera*. Esta es un poco más complicada de visualizar por sus dimensiones (fores de 1,5 o 2 cm de diámetro). Es recomendable mirar cerca de fuentes o terrenos húmedos

y sombríos . No pertenece al jardín, oficialmente

P. 8. *Solanum nigrescens* o Tomatillo del diablo.

Tampoco pertenece al jardín oficialmente pero es posible verla en terrenos alterados por el hombre. Su periodo de floración es julio-octubre. Es recomendable mirar por los márgenes de los caminos.

ZONA B: El Retiro (insectos), es muy recomendable el uso de una cámara digital con un objetivo macro o un teleobjetivo macro, o en su defecto unos buenos prismáticos (pero esto nos dificultará una posible indentificación a posteriori)

P. 12 .*Iris Oratoria*/Mantis mediterránea. Podéis encontrarlas ya adultas a partir del verano, trepando en zonas altas (mirar bien los troncos altos)

PP. 16 y 19. Sífidos o moscas de las flores & *Stomoxys calcitrans*.

Estas dos especies son facilmente visibles en la zona de la rosaleda del Retiro junto con muchas más, en este caso debéis de adaptaros a los horarios impuestos por el parque para visitar la zona.

ZONA C: El capricho. Imprescindible el uso de unos primáticos u objetivos óptimos ya que todas estas aves suelen rehusar de la cercanía humana. Es recomendable ir a primera hora de la mañana y en días poco transcurridos.

P. 22. Herrerillo Común o *Cyanistes caeruleus*. Se encuentran por los árboles altos en los caminos más apartados, juntos con otras especies.

P. 24. *Erithacus rubecula* o Petirrojo Europeo. Es facil de ver a distancias medias, en zonas bajas por todo el jardín si no se siguen los caminos principales

P. 27. Mirlo común o *Turdus merula*. Los machos son muy reconocibles y visibles, es facil encontrarlos en zonas bajas de los cipreses (entre otros árboles) o en claros del jardín. Las hembras no son menos visibles por sus tonos marrones.

P.28. *Cygnus atratus* o Cisne negro. Es el más facil de localizar, se encuentra a simple vista en el estanque, cerca del puente de hierro.

Fig.8. Índice de zonas perteneciente al libro de artista.

3.4b Las “decisiones morales” tomadas durante los procesos de creación (resultados posible de los lectores)

¿Cómo construimos y ordenamos nuestras ideas durante y tras las derivas realizadas?

Durante las derivas mencionadas hemos estado recopilando información, sensaciones e ideas dadas por nuestras experiencias personales. Para recapitularlas se usaron distintos medios, como:

En las derivas de jardín a jardín se decide coger muestras directas de las malas hierbas, que posteriormente se presaron, catalogaron y documentaron para su utilización en el mismo libro de artista presentado. Por otra parte, dentro de los jardines se decide trabajar mediante un archivo fotográfico digital, el cual iba aumentando según se iba avanzado.

El uso de un archivo digital fue una decisión tomada por tres características, la primera viene dada por el uso de cámaras réflex y objetivos fotográficos de distintas clase, que nos permitían una mayor visualización de especies, con mayor grado de fidelidad, pudiendo guardar distancias entre ellas.

En segundo lugar, una mejor catalogación de las especies capturadas en las imágenes (siendo lo más precisas posible al no ser profesionales en ese campo), y por último y de gran importancia, nos permite trabajar con las imágenes generando un Atlas Mnemosyne en semejanza al trabajo de Aby Warburg.



Fig.9. Warburg. (1924). Mnemosyne Atlas. [archivo sobre tablas] IDIS. <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>



Fig.10. Warburg. (1924). Mnemosyne Atlas. [archivo sobre tablas] HKW. https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php



Fig.11. Warburg. (1924). Mnemosyne Atlas. [archivo sobre tablas] HKW. https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php

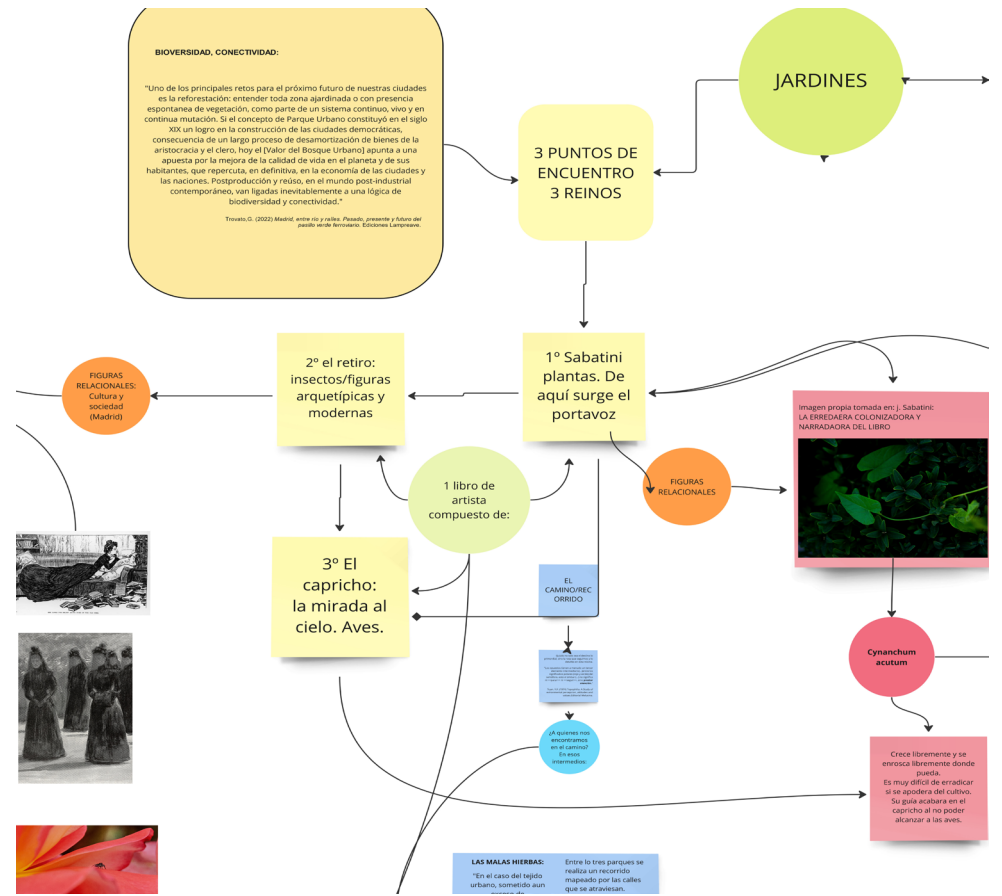


Fig.12. Atlas realizado en la plataforma MIRO durante la investigación. Acceso por medio del link: https://miro.com/app/board/uXjVPPlufy4=?share_link_id=570315793917

LAS MALAS HIERBAS:

"En el caso del tejido urbano, sometido aun exceso de artificialización, esta piel estéril que es el asfalto se puede enriquecer con color y texturas vegetales, con cuya presencia cambiaremos profundamente la percepción del paisaje. De esta manera, conseguiremos convertir una ciudad seca y uniforme en una ciudad encantada."

Entre lo tres parques se realiza un recorrido mapeado por las calles que se atraviesan.

En ciertos puntos del camino si atendemos a la observación no encontraremos con las conocidas como malas hierbas

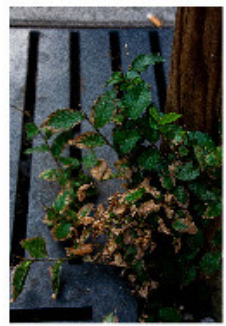
VVAA. (2021). Una flor en el asfalto. La vida de las hierbas urbanas contada por ellas mismas. Editorial BARBA

PUNTO DE INTERACCIÓN CON EL LECTOR

¿COMO?

La superficie de pavimento de los 3 bloques que componen esta Manzana mostrará el recorrido mapeado como partes de la ciudad con banderines que guían por todo el recorrido entre parques. Se realitzara una serie de tarjetas, presentadas con las malas hierbas, para situarlas en el punto de interacción de recorrido de manzana.

¿Dónde se las crea y a qué se parecen, cómo se las crea y qué se parecen a ellas?



Con esta estrategia podemos entender todas las ideas y sensaciones transcurridas en las derivas, y comprender de una manera visual y clara como se conectan con nuestros intereses personales, referentes para la formalización de la obra.

Ciertamente, cada forma de expresión desarrollada en el campo artístico será distinta para cada uno, según Txomin Badiola está relacionado con las “decisiones morales”: “las decisiones artísticas tomadas dentro de todo proceso creativo, normalmente invisibles debido a su carácter inmaterial y la naturaleza volátil de las mismas” (Badiola et al., 2012, p. 10).

Por ello, considero de gran importancia la organización de ideas, pues con ellas podemos ver claramente las características que distinguen las obras de un artista a otro, aun pudiendo ser similares o investigar sobre los mismo temas. Da carácter a la obra final.

En el libro de artista se deja claro desde un principio, en la introducción, como cada lector es libre de generar sus propias relaciones a partir de las derivas planteadas en el libro, por lo tanto, entendemos que de la ruta semiabierta propuesta pueden surgir muchas percepciones distintas.

No es necesario que los lectores las formalicen o incluso que realicen la deriva físicamente, basta con la lectura del libro, con la asociación de ideas que este les pueda suscitar en una primera lectura, es decisión de quien lo lee el realizar las derivas planteadas o no y, en caso de realizarlas, también es su decisión seguir los mapas que se crearon a partir de la experiencia personal.

Por esa misma razón, al plantear los dibujos de los mapas, éstos fueron simplificados, sin el uso de leyendas o una puntualización física de dónde se encontraban las malas hierbas dentro de las rutas realizadas. Por lo tanto, la motivación y los factores externos de cada deriva serán distintos para quien la realice, ya que los mapas presentados simplemente muestran mi experiencia, no influyen en las posibles experiencias de los lectores.

3.5 Delimitación y generación de mapas

3.5a Prestar atención a la luces en ámbar en relación a las “decisiones morales”

Dentro del libro de artista se catalogan los factores externos de las derivas como luces en ámbar, en referencia a las palabras del autor Yi Fu Tuan, “entre los significados polares (rojo y verde) del semáforo, está el ámbar o amarillo que no significa ni <<parar>> ni <<seguir>>, sino <<prestar atención>>”. (2007, p. 32).

Antes hablábamos de una observación activa durante las derivas, este símil que se menciona en el libro de artista no es más que otra manera más visual de expresarlo para aquellos sumergidos en la lectura, la cual propone “seguir plantando el camino durante nuestras derivas”.

Estas luces en ámbar son verdaderamente todos los hitos que hemos ido incorporando dentro de nuestro propio Atlas, las cuales, de alguna forma, son las que nos llevan a crear relaciones de interés en el mismo.

De igual forma, surgen relaciones que no son solo visuales, sino sintácticas dentro del lenguaje; somos capaces de ver patrones, palabras que reverberan de manera constante, con múltiples significados, y que construyen y dan un sentido y un orden a la maquetación del libro.

La palabra “planta” fue la más repetida en este proyecto de investigación, pues posee una multiplicidad de significados dentro de la experiencia vivida.

Su etimología procede del latín, refiriéndose a la zona del pie que toca el suelo, y su verbo plantar, al igual que una planta (vegetal) se refiere a permanecer quieto en el punto donde los pies se sitúan sobre el suelo, echar raíces.

En la página 9 del libro de artista se da a entender cómo, con el paso del tiempo, por las zonas en las que surgen las derivas y en los mismos habitantes de la ciudad aparecen nuevas raíces en nosotros mismos y nos hacen plantar nuevas ideas

y cambios en el pensamiento. Con la experiencia y la deriva plantamos ideas, convenciones, decisiones y ritmos, nos plantamos con nuestros pies donde nosotros decidamos.

Por otra parte, como se aprecia en la siguiente cita de Lucy. R. Lippard:

La raíz griega de la palabra ecología significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy en día...el planeta se está convirtiendo en un habitat imposible... Del mismo modo que hemos perdido nuestro lugar en el mundo, también hemos perdido el respeto por la tierra y por ello la maltratamos. Al carecer de un sentido de comunidad microcósmica, somos incapaces de proteger nuestro hogar macrocósmico global. (2001, p. 39)

Cuando nos vamos plantando a nosotras mismas en la deriva, creamos unas relaciones personales con el paisaje por el que transitamos. Fue la raíz del hogar lo que me llevó a un encuentro con el archivo fotográfico familiar y con un lenguaje gráfico y narrativo planteado en el libro de artista, desde el cariño.

3.5.b. Materialización del libro de artista y los mapas ¿Dónde encontrarlos física y digitalmente?

Durante los procesos simultáneos de creación e investigación se llegó a la conclusión de la necesidad de la digitalización y auto publicación del libro de artista.

Si la intención del libro es poder ser utilizado, en caso del que el lector así lo quiera, en el espacio público, por ello, dicho libro no podía limitarse a una extensión física de una tirada única dada mediante procesos y técnicas de grabado fotosensible.

Los materiales con los que se plantean el libro físico son demasiado susceptibles a sufrir daños, impidiendo así un uso completo del mismo, y el gasto económico que supondría realizar más de una tirada es demasiado grande para abordarlo.

Por lo tanto, tras preparar los dibujos que componen la narración del libro y escanearlos a alta resolución, para ser usados durante los procesos de grabado con técnicas fotosensibles (se explicarán más ampliamente estos procesos al tratar el uso del archivo y los procesos fotosensibles, imagen y dibujo) y, junto con la realización de un borrador (que plasmase las ideas que querían ser narradas por medio del dibujo y la escritura), se pasó a realizar la maquetación final del libro con el programa InDesign.

Un vez terminada la digitalización del libro se procedió a la compra de un dominio y la creación de una página web por donde compartir el libro de artista, con el uso de creative común para evitar el plagio y la auto publicación del libro por la plataforma ISUU, vinculada a mi propia página web con un Https.

Por otra parte, para un posible seguimiento de la obra tras la publicación se decide realizar la página web con WordPress, una plataforma que nos muestra los índices de visitas que tienen nuestras páginas, siendo así, podremos saber en tiempo real las visitas que tiene el proyecto, y el mismo libro, al cual no podemos acceder sin el link situado en la página.

También se decidió para una mayor visualización de los mapas de las derivas, que, en su digitalización, se situarían dentro de la página web y no de la versión digital del mismo libro.

La versión digital del libro está sujeta a una maquetación y unas medidas concretas para poder finalizar los procesos de estampación y encuadernación en la versión física, sin embargo, esto no dificulta la lectura digital del mismo, ya que podemos aumentar o disminuir el tamaño de lectura en la plataforma ISUU.

En esta versión digital se plantea una lectura más completa al poder ver en paralelo diferentes pestañas de los mapas y el libro.

En las siguientes figuras se muestran procesos tales como:

- Los cambios realizados en la maquetación entre el borrador y el diseño final del libro.
- El tratamiento del texto en la versión material para una economización de los materiales.
- El acceso a través del Https. al libro dentro de la página web.

Fig.13. muestra de la maquetación final realizada en InDesign, con la guías utilizadas.

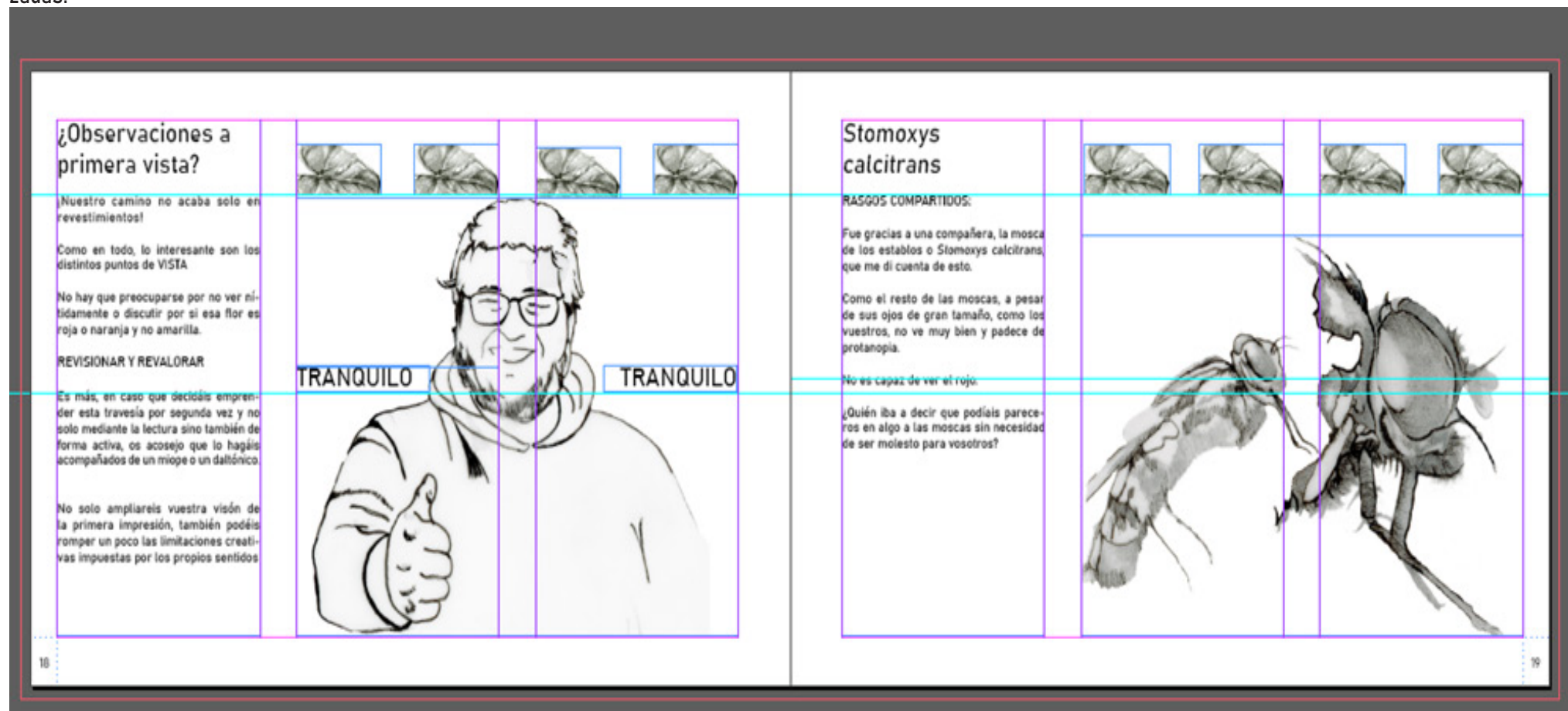
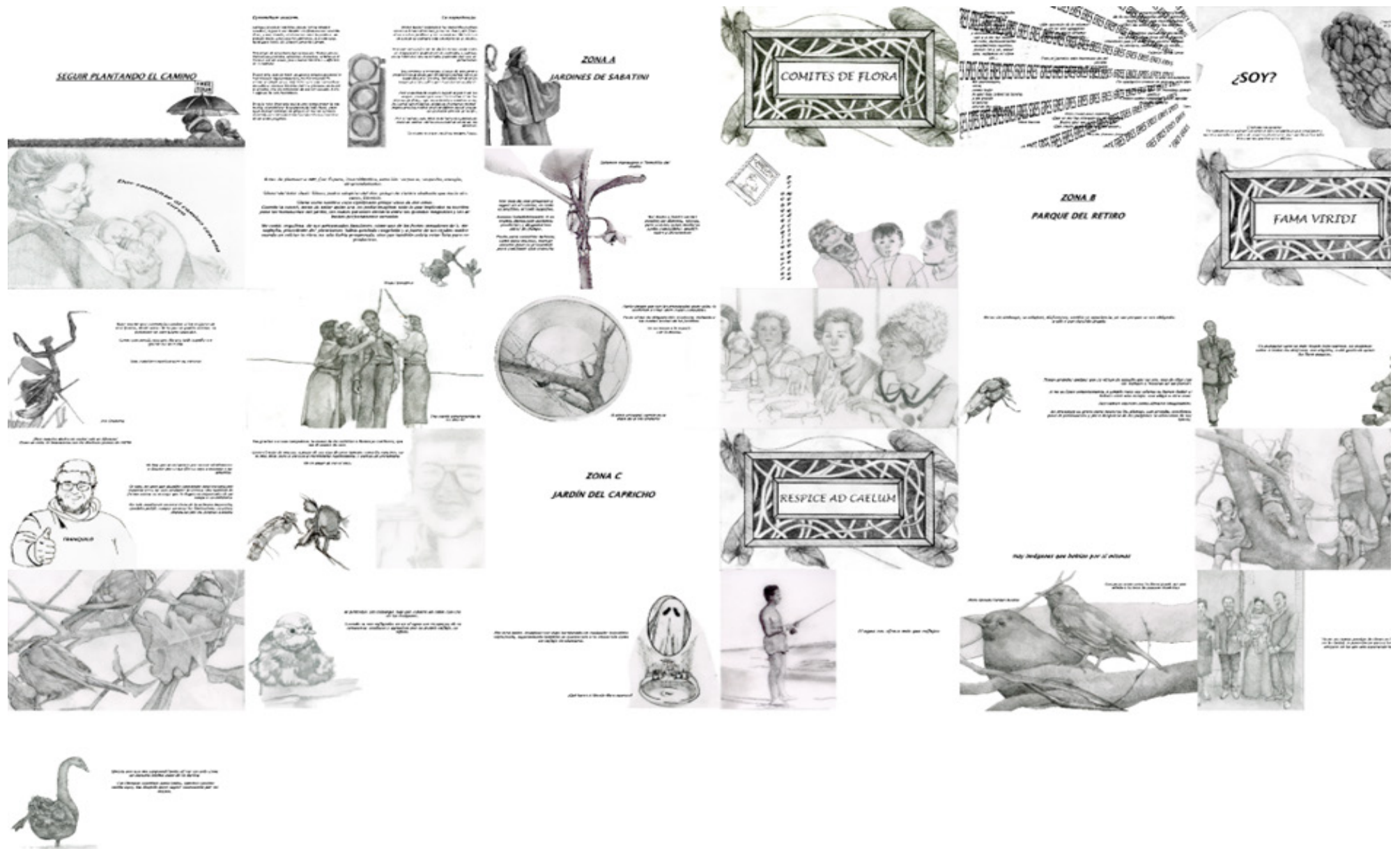


Fig.14. Borrador inicial del libro de artista



ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES
ERES ERES ERES

El primer encuentro:

En muchas ocasiones nos conocéis antes por poemas o canciones populares, antes de siquiera plantearos que significan las palabras con las que nos y o definís.

Cuestionar nuestro propio conocimiento durante el proceso es importante, para entender nuestra manera de formalización y visualización de las ideas.



¿Sabías como era el fruto del magnolio?

¿Quién Soy? ¿Quiénes somos?

Yo al menos estoy cansada de que otros me digan cómo o quién soy.

"Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre. Nadie sabía que martirizabas un colibrí de amor entre los dientes"
Federico García Lorca

"Eres el jazmín más hermoso de mi jardín. Eres mi pasado dorado, mi presente soñado y mi futuro anhelado."
Luís Duran

"Eres como una espinita que se me ha clavado en el corazón. Suave que me estás sangrando, que me estás matando de pasión."
Nicolas Jimenez Jauregui.

"Y te pareces tanto, a una enredadera En cualquier tronco te atorras, y le das vueltas(...)
Y entre tanto ramerío, ya te apodamos la ramera"
Kaos

Fig.15. Página sustraída del libro de artista. Maquetación final con un diseño de tres columnas y márgenes especiales para el montaje físico.



Fig.16. Página sustraída del borrador inicial con las ideas relacionales para maquetar en la obra final.



Fig.17. Vista del libro en el lector de ISUU. Portada.

Link para visualizar el libro: https://issuu.com/derivascontemporaneas/docs/seguir_plantando_el_camino./6

Link a la página web: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://derivasiog.es/&ved=2ahUKEWiqyrf-96f_AhWJUKQEHR0oCgkQFnoE-CAsQAQ&usq=AQvVaw3e9bRDWqR02HtMDmnIOSub



Fig.18. Vista del libro en el lector de ISUU. Páginas 2 y 3.



Fig.20. Mapas mostrados en el apartado "Libro de artista y mapas" de la página web

Fig.21. Link de acceso a la plataforma ISUU hacia el libro de artista



Fig.21.

3.6. La experiencia como estrategia:

¿Hasta dónde se expande la experiencia propuesta?

La experiencia como estrategia artística durante este proyecto, va más allá de las acciones físicas que hemos realizado durante las derivas. Como introduce Jorge Larrosa Bondía:

La experiencia no reduce el acontecimiento, sino que lo sostiene como incertidumbre. A mis palabras, a mis ideas, a mis sentimientos, a mi saber, a mi poder, a mi voluntad" (2008, p. 89)

La experiencia da pie a algo, x, que se acciona dentro de uno mismo. "Eso que me pasa" durante la misma, no puede ser previamente capturado ni por mis palabras ni por mis ideas. Somos nosotras las que nos vemos expuestas por la experiencia y no al contrario (EX/periencia, EX/terior). Nos ocurre a nosotras como sujetos de dicha experiencia, porque el lugar donde se acciona sí somos nosotras, sujetas a la experiencia.

Se trata de un circuito continuo, una "circunferencia" que vemos formada con los mapas entre jardín y jardín, que se recorre una y otra vez, pero siempre en constante cambio. Podemos llegar a repetir la misma experiencia cuantas veces queramos, y ésta siempre será diferente para nosotras y quienes la compartan.

Esa experiencia inicial que nos aporta conocimiento y descubrimiento genera, a su vez, otra experiencia, la de conocer, en diversa profundidad, los hechos a los que nos enfrentamos una y otra vez, o alguna vez, o sólo una vez, y así desarrollar nuevas rutas, nuevas derivas de conocimiento.

Hay que tener en cuenta, en todo momento, que en un libro de artista conlleva el planteamiento subjetivo de quien lo escribe.

En este libro se presentan datos reales documentados (todos los datos relativos a las especies mostradas), pero las relaciones que se crean son completamente

subjetivas, se basan en la memoria concreta de narraciones pasadas de mi archivo familiar o mi entorno actual cercano, por lo que no tienen por qué ser afines a todos los lectores.

Al igual que no todas la experiencias que pueda generar este libro serán positivas o cercanas, dependerá de cada quién verlas de dicha forma, de sus propias vivencias personales y del momento presente que este experimentando.

Como dice Paul Ardenne:

La experiencia no deja de postular que la realidad, suma de hechos, de maneras de ser y de representaciones, es menos un espacio conocido que un conjunto complejo y parcialmente inexplorado (...) para recorrer, para visitar y visitar en apariencia conocido. (1967, p. 32).

Como se menciona dentro del mismo libro de artista RE-viosnar y RE-valorar son planteamientos de gran importancia, como vemos por ejemplo en la página 18 ya que lo interesante de la experiencia puede ser el compartirla con otros, en el aprendizaje surgido de un intercambio de puntos de vista entre transeúntes, es por ello que en esta página se recomienda ir acompañado con una persona con una vista imperfecta, pero cualquier característica que diste claramente de nosotras será útil.

Aquí nos centramos en la vista porque prima una investigación muy visual a través de imágenes de la memoria personal, sin embargo, cualquier reto o adaptación que pueda realizar un lector en su deriva no hará más que enriquecer su experiencia.

Finalmente, la experiencia propuesta no se centra exclusivamente en un tipo de receptor, conocedor del contexto artístico actual, al contrario, busca animar a un público no necesariamente circunscrito en el circuito artístico a tener una experiencia que pueda activar un pensamiento creativo.

3.7 El archivo no oficial y su lenguaje desde el cariño.

Anteriormente mencionábamos cómo creamos y relacionamos ideas a partir de una narrativa, un lenguaje propio que conformamos con las imágenes.

Cuando trabajamos con el archivo familiar, es decir, un tipo de archivo no oficial, no siempre reconocemos a las figuras que aparecen en ellas, pero si somos conocedores de la existencia de un vínculo, que no tiene por qué ser claro y directo entre las historias que cuentan esas imágenes y nosotras.

Existe un línea temporal que nos aleja de ellas, pero también nos da pie a hablar, a conjeturar, a preguntar, a imaginar que cúmulo de causalidades nos pueden unir a ellas, ¿cómo han llegado hasta nosotras esas imágenes?, ¿qué cambios han operado en la sociedad que nos muestran esas imágenes hasta el tiempo en la que nos las hemos encontramos?

Reconocemos un vínculo afectivo que es transmitido por las narraciones orales y escritas de esas imágenes, que pasan de generación en generación hasta nosotras.

Hablamos por lo tanto de unas relaciones que aun no siendo directas si pertenecen a nuestro entorno cercano.

Lo mismo pasa en los jardines del paisaje urbano, podemos crear un sentimiento de cariño hacia ellos, es una parte del paisaje en el que habitamos y nos desarrollamos aun no siendo partícipes originales de su construcción.

Hemos crecido, creando relaciones contando con ellos como habituales de nuestro entorno próximo, en nuestra cotidianidad.

Al igual que con las imágenes del archivo familiar, tampoco tenemos porque conocer a sus figurantes, pero entendemos que en cierta forma nos podemos relacionar directa o indirectamente con ellos.

El paisaje siempre es dinámico, por el contrario, las fotografías son estáticas en

su imagen, aunque sus historias no tienen por qué serlo, dan la posibilidad de descubrir nuevos datos sobre ellas con el paso del tiempo.

Una conexión del paisaje dinámico con la fotografía estática son los momentos guardados en la memoria, que recordamos al referirnos a dichos entornos. Una forma de afianzar y retener algo con tendencia a desaparecer.

Como introduce María Rosón:

(...) tomar en consideración el silencio, lo no dicho, lo no registrado, lo que no permanece, lo efímero, lo que no está hecho para archivarse (...) Buscar más allá del archivo oficial para escuchar y ver a los parias, a los sujetos subalternos, también posibilita que como investigadoras podamos hacer «hablar» a los documentos del archivo hegemónico de otra manera (Rosón, 2016. P. 8)

Trabajar con el archivo familiar, con las vinculaciones afectivas que eso supone, sitúa al lector como un posible investigador que se adentra en la experiencia propuesta desde su propia historia y las vivencias que lo han podido llevar hasta el momento actual. Como dice M. Rosón le permite hablar del archivo hegemónico de otra manera, desde su experiencia, desde su propia historia.

Con todo ello, en el libro de artista que presentamos le hemos querido sumar una concienciación por la vida que habita en los jardines, y para realizar ese acercamiento y concienciación hacia esa vida hemos creado paralelismos entre nuestro archivo familiar y el archivo fotográfico que hemos ido recopilando en cada jardín de distintas especies. Aprovechando así el lenguaje transmitido desde el cariño que hemos decidido utilizar en relación a los hitos o luces en ámbar de nuestras derivas.

3.8 Una propuesta abierta a todos los públicos. Tecnologías asequibles y no contaminantes. Procesos fotosensibles, imagen y dibujo.

¿Qué son los procesos fotosensibles aplicados a la estampa?

Se trata de procesos relativamente nuevos que surgen en relación al grabado calcográfico (grabado en hueco).

Plantean nuevas rutas por las que los artistas gráficos podemos transitar para llegar a procesos y técnicas pluridisciplinares integrando el dibujo, la fotografía y el grabado, y posibilitan una optimización de los procesos del grabado calcográfico.

Por otra parte, también obligan a sus usuarios a la adquisición de conocimientos tecnológicos y científicos en relación a los procesos y materiales necesarios.

Los procesos fotosensibles se realizan a partir de planchas de fotopolímero (fotosensibles a la luz,) donde podemos grabar directamente, mediante positivos autográficos o mediante fotolitos, imágenes fotográficas y dibujos, tanto separados como combinándolos.

Las planchas de fotopolímero están compuestas por tres capas, una capa posterior de acero de 0,3mm de espesor (soporte), una capa de fotopolímero y una capa protectora de acetato transparente.

El positivo autográfico implica la realización de dibujos (en sustitución a los llamados calcos en el grabado calcográfico) en soportes translucidos o semi translucidos que colocamos directamente sobre las planchas de fotopolímero.

Al someterlos a una exposición lumínica UV, nuestros dibujos quedaran grabados sobre la plancha y, una vez se haya eliminado el exceso de monómeros (aquellas moléculas del compuesto fotosensible que no se ha polimerizado por una falta de exposición lumínica) por medio de un lavado en agua, la plancha se seca con un trapo de algodón, con toques suaves, y se termina de quitar el exceso de agua con

un secador, consolidando el proceso de endurecimiento con la exposición solar, permitiéndonos así usarla para los procesos de estampación.

Sin embargo, para este proyecto se decidió trabajar con fotolitos, dejando atrás el positivo autográfico.

Los fotolitos son películas de poliéster en los que imprimimos dibujos y/o fotografías previamente tratadas en Photoshop, pudiendo, de así desearlo, combinarlos a nuestro gusto.

A diferencia de los positivos autográficos, con los fotolitos podemos tener un control de los valores de opacidad y claro oscuro con los que trabajar la imagen, además, estos siempre estarán sujetos a unos tiempos fijos de insolación.

En cambio, con el positivo autográfico, los soportes semi translucidos que usemos, junto con las técnicas de dibujo aplicadas, nos harán variar constantemente los tiempos de insolación.

Al usar fotolitos no solo ganamos una optimización del tiempo, sino que también somos capaces de mejorar nuestras imágenes finales, pues como es en nuestro caso, si los dibujos que planeamos usar los hemos realizado a mano, podemos eliminar fondos indeseados en las estampas finales.

Para ello solo se deben de escanear los dibujos en alta resolución, el escaneo nos dejara una imagen (en formato TIFF) con un fondo blanco, es decir, translucido en la impresión.

Una vez tengamos la imágenes que queramos reproducir escaneadas, debemos trabajarlas en Photoshop, tras haber mejorado las imágenes a gusto solo debemos aplicar dos modificaciones muy sencillas, pero imprescindibles.

En primer lugar, debemos trabajar en escala de grises para no perder detalles tonales en nuestras imágenes, por último, trabajaremos los niveles de curvas, la de salida de negros de las imágenes, bajando los negros de salida entre un 70% a un 80%.

Estas modificaciones son obligadas por la necesidad del uso de una trama creada por un software digital (mediante un mapa de bits). La trama es una retícula a modo de una malla fina para convertir una imagen de tono continuo en una distribución ordenada de muchos puntos de dimensiones proporcionales a la tonalidad de la imagen original.

En nuestro caso la trama estaba incluida en los fotolitos impresos, por lo cual vuelve a surgir una optimización del tiempo de trabajo. De no haber sido así, habríamos tenido que realizar dos insolaciones por imagen, una primera para la trama y otra segunda para los fotolitos.

¿Pero, porqué trabajar con grabado fotosensible y no otro tipo de grabado?

La idea de trabajar con este tipo de grabado surge por una relación creada entre las posibilidades que nos proporciona la matriz con la que trabajamos, es decir la plancha fotosensible, y las posibilidades relacionales que nos aportaba trabajar desde la idea de un Atlas Mnemosyne durante la investigación.

En ambos soportes podemos ir combinado fotografía y dibujo, trazando mapas relacionales entre ambos y construyendo una narrativa subjetiva que conforma el libro de artista presentado.

Nos daba la posibilidad de producir cambios en el último momento dentro del libro si así lo queríamos, y al mismo tiempo sitúa dos técnicas en un mismo nivel compositivo.

Aunque en el resultado final se haya trabajado mayormente por medio del dibujo en grafito, esto fue simplemente por una decisión compositiva de las imágenes presentadas. Era más rápido y armónico reestructurar composiciones de una fotografía analógica (o varias fotografías combinadas) por medio de dibujos.

Pero también se consideró que los dibujos equilibraban y acompañaban mejor las narraciones escritas en el libro, mimando ese lenguaje planteado desde el cariño.

Se trata de un proceso de grabado no tóxico, en el que, a diferencia de otros procesos de grabado, no se utilizan químicos.

Estas ventajas se pueden dividir en dos apartados:

-El ahorro en costes instalativos para la eliminación de residuos propios del proceso calcográfico y de la ventilación necesaria por los gases contaminantes, altamente tóxicos.

-La seguridad y la higiene debido a la no generación de residuos como:

Ácidos para corroer metales, que pueden causar quemaduras, y los vapores generados que pueden producir esterilidad, daños fetales, etc.

Disolventes orgánicos (aguarrás, nitrocelulosa) para la limpieza de planchas, que afectan al hígado, riñones, sistema nervioso.

Barnices con efectos cancerígenos.

Resinas tipo colofonia, para el agua tinta, perjudiciales para los pulmones.

Tintas tóxicas.

Las ventajas que nos aportan estas características son las de poder trabajar con estas técnicas en talleres autónomos, sin necesidad de grandes maquinarias y medidas de seguridad. Podemos llevar el taller a casa, pues solo necesitamos de materiales sencillos para construir una insoladora doméstica, agua y una fuente de luz.

Referenciado a los autores Ramón Freire Santa Cruz y Juan Carlos Ramos Guadix en su obra *El acto gráfico como construcción. Positivo autográfico y plancha de fotopolímero: Evolución estética y técnica*:

Pensamos que el archiconocido término grabado no tóxico, debería denominarse grabado ecológico. Este término nace de las palabras economía y ecología. (2022, p. 22)

¿Cómo es el montaje de una insoladora doméstica?

Realmente los procesos de insolación pueden realizarse sin el uso de una insoladora.

Una manera aún más económica es la de trabajar directamente con la luz solar, pero este proceso está muy condicionado por los factores climáticos y las limitaciones horarias, además de la pérdida de control sobre los procesos de grabado (tiempos, incidencia de la luz, limpieza de las planchas, etc.)

Si vamos a recurrir a el grabado con técnicas fotosensibles de manera recurrente, es más útil averiguar cómo podemos construir nuestra propia insoladora doméstica, adaptada a nuestras necesidades.

En nuestro caso, aun teniendo experiencia en el grabado fotosensible, usamos como base para solucionar algunas dudas el libro escrito por Ramón Freire Santa Cruz y Juan Carlos Ramos Guadix, titulado El acto gráfico como construcción. Positivo autográfico y plancha de fotopolímero y complementado con preguntas a profesores titulares de la Universidad Complutense de Madrid, en la facultad de BB.AA.

Entre toda la información recopilada llegamos a la conclusión que para montar una insoladora doméstica, primero necesitamos estipular sus medidas, según las dimensiones que queremos que posean nuestros grabados.

En nuestro caso optamos por grabados no superiores de un tamaño A3, por lo que la base de la insoladora necesita de unos centímetros más para que existiera espacio sobrante suficiente tras colocar las planchas. Una base de 35x50 cm era válida.

La base no es más que un tablero fino de madera con una lámina de goma espuma por encima para proteger las planchas de fotopolímero.

En la parte inferior se colocaron tacos de corcho unidos con pegamento para elevar nuestra base y que no tocara la superficie donde situamos la insoladora.

Otra opción es la de usar un marco de contacto para la base, pero nosotros intentamos reutilizar el máximo de retales de material que teníamos almacenado, reduciendo al máximo posible el coste económico.

Sobre nuestra base de madera y goma espuma colocamos la planchas, pero para evitar que la luz incidente pase entre el fotolito y la plancha, desdibujando nuestro grabado, debemos aplicar vacío sobre ellos.

De esta forma también protegemos los fotolitos de posibles daños. Crearemos vacío por medio de un cristal transparente, que aplique presión sobre nuestras planchas, impidiendo el paso de la luz.

Nosotros optamos por un cristal de seguridad de 4mm, en vez seguir las recomendaciones que nos dieron de optar por un cristal de 6 u 8 mm normal.

Lo hicimos de esta manera porque, al no contar con un marco de contacto, unimos con pinzas de sujeción que pudieran abarcar todas las capas de la base, y así aplicar más vacío a las planchas (este proceso puede convar nuestra madera base eliminando el vacío, es por ello que debemos estar atentas para que esto no suceda). Pero debíamos asegurarnos de que es cristal soportaría la presión y el calor que producen la potente lámpara que íbamos a usar.

Para finalizar el montaje solo necesitamos dos lámparas, la principal, con la que realizamos la insolaciones, un lámpara Osram Ultravitalux de 300 W; y la segunda, una lámpara de luz roja cotidiana, para poder ver y trabajar mientras no insolábamos.

Como en los laboratorios de revelado de fotografía, la luz roja no afecta a la emulsión de la planchas.

La altura en la que situamos la bombilla debe ser igual a la distancia entre la diagonal que forma nuestra base de esquina a esquina, por lo que montamos con dicha distancia y materiales reutilizados un soporte donde sujetar la lámpara y proteger el cableado de la misma, teniendo en cuenta la altura de la bombilla y la

elevación de la base, respecto a la superficie.

También incorporamos un casquillo de cerámica que no se quemara con las altas temperaturas a las que llega la lámpara.

Se pueden seguir los pasos en las siguientes figuras mostradas.

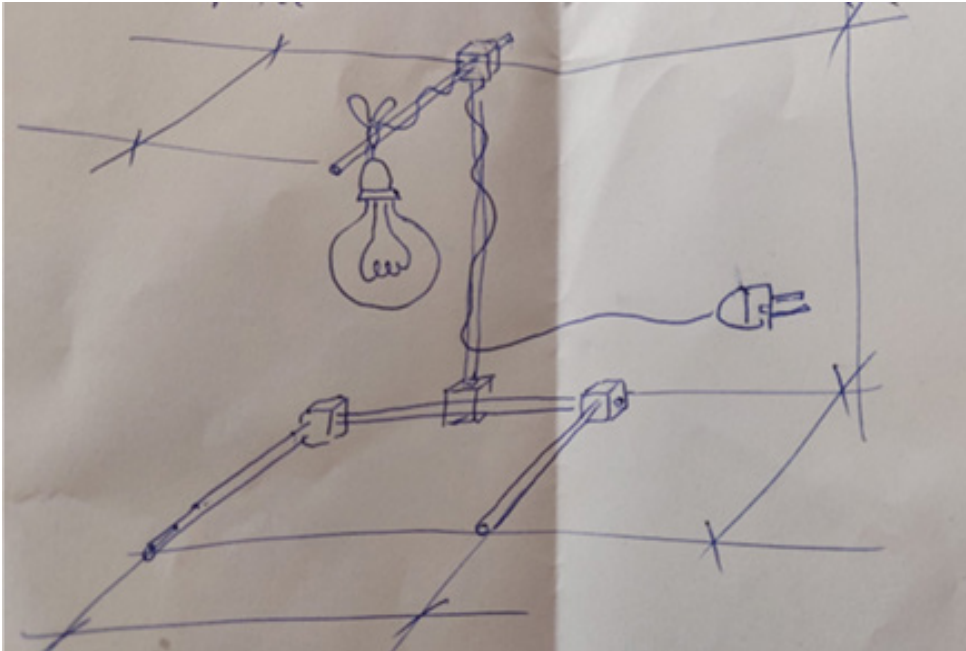


Fig.22. Boceto de la estructura para soportar la lámpara

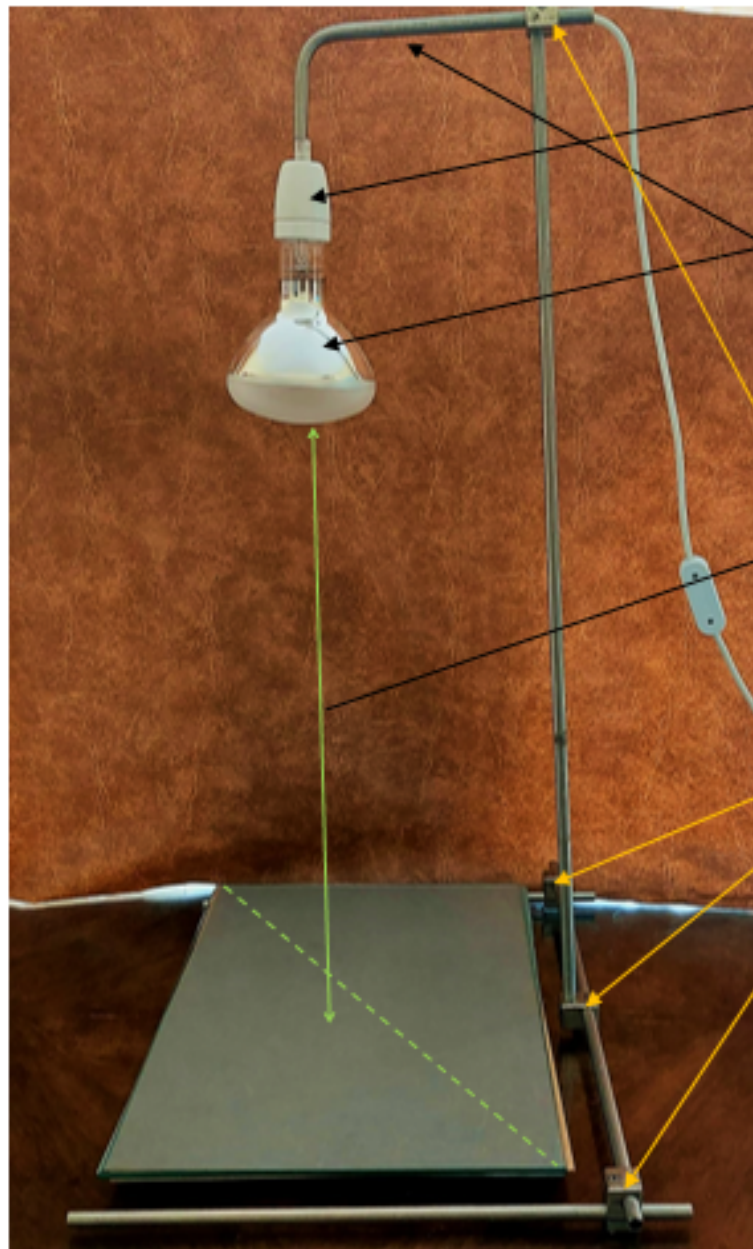
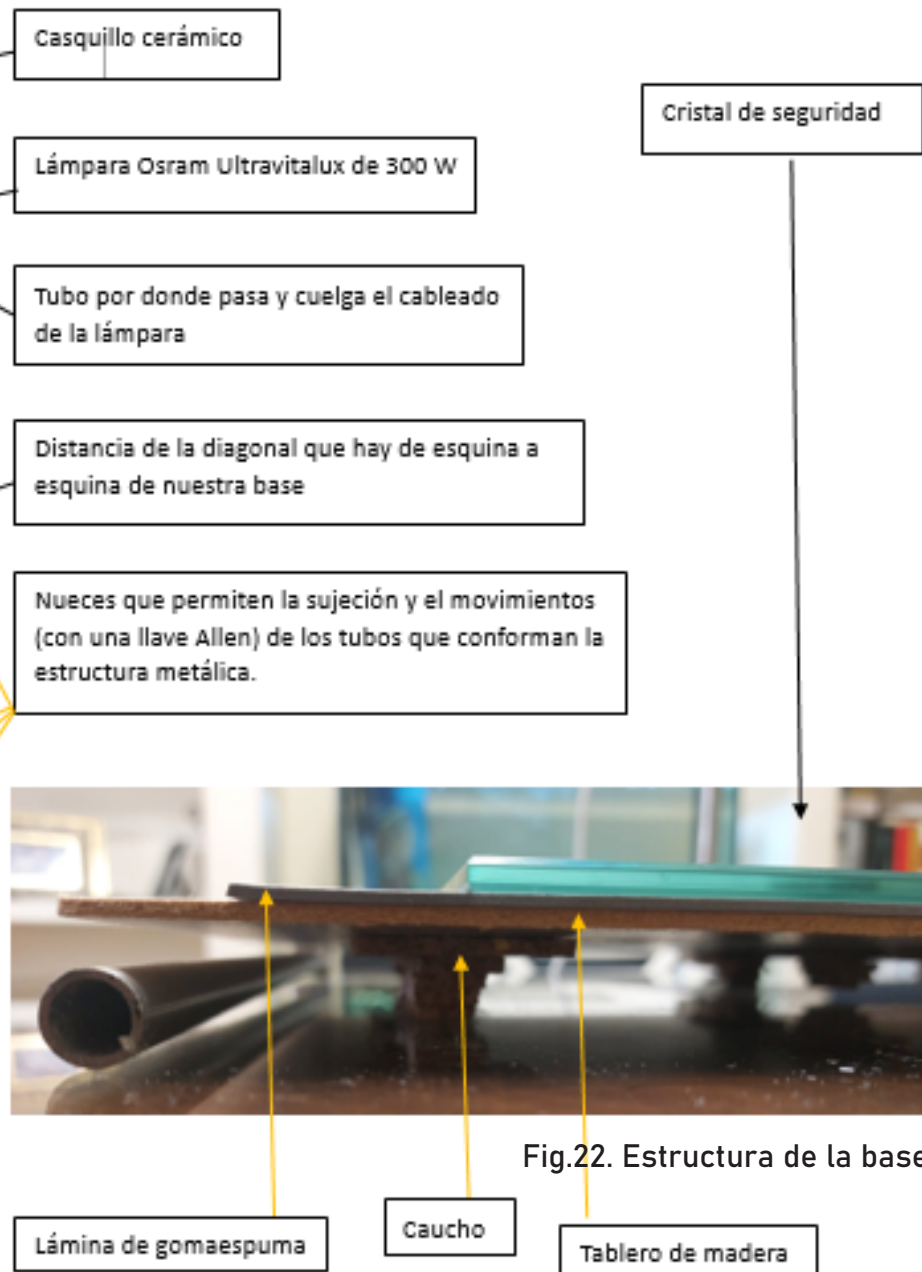


Fig.23. Insoladora ya montada



IMÁGENES DE LA PREPARACIÓN E IMPRESIÓN DE FOTOLITOS:

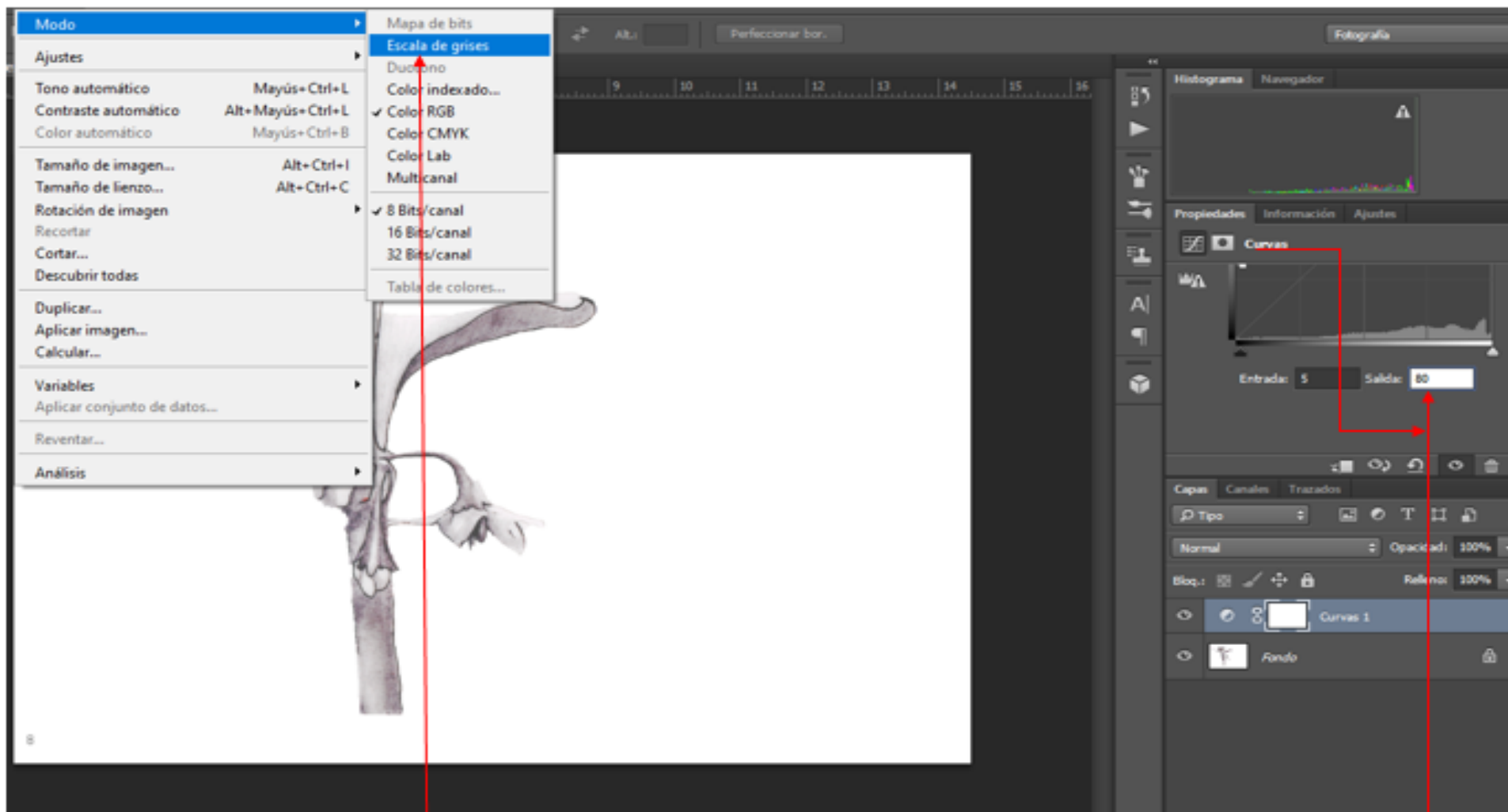


Fig.24. Edición de las imágenes escaneadas en Photoshop

Edición en Photoshop, cambio de modo a escala de grises.

Edición en Photoshop. En propiedades, editamos la curvas haciendo que la salida de negros esté entre un 70% y un 80%.



Fig.27. Algunos de los fotolitos impresos con la trama ya incluida en la impresión.

Figura.28. Mitja, C. (2015). Serie de tramas a partir de parches con diferentes valores de gris. En la hilera superior, tramado AM; en la inferior, tramado FM. <https://carlesmitja.net/2015/01/06/fotograbado-con-film-foto-polimero-iii-preparacion-del-fotolito-positivo/>

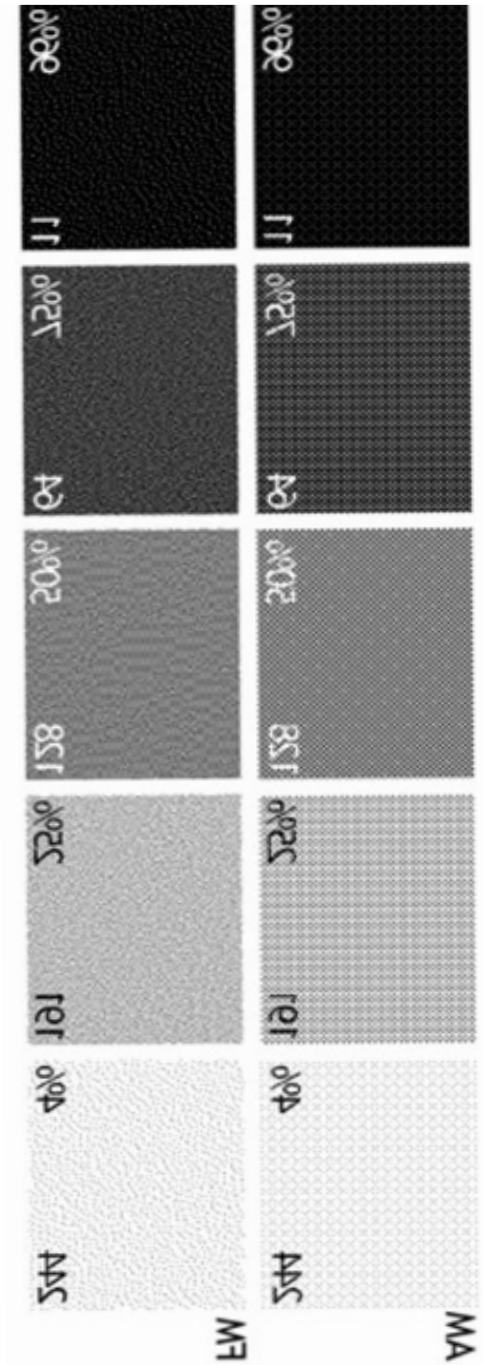


Fig.27



Fig.29. Porcesos de insolación:

Se trata de un primera insolación, donde con una cartulina opaca realizamos una tirada de grises, aplicando distintos tiempos de insolación. De esta forma averiguamos al estamparla que tiempo nos conviene usar más, tomando de referencia el dibujo original.

Fig.30. Proceso de insolación: Insolación con el tiempo ya ajustado. En este caso 7 minutos.

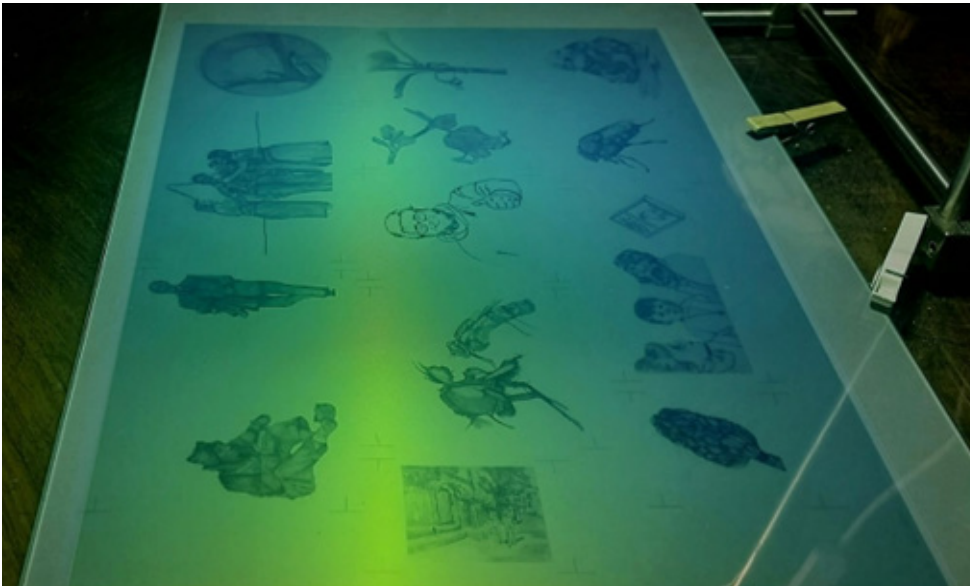


Fig.31. Revelado y limpieza de las planchas: Tras insolar la plancha es necesario pasarlas por agua entre 30 y 35 grados durante 2 minutos. El primer minuto funcionará como un revelado, durante el segundo minuto, con ayuda de una brocha quitamos el exceso de emulsión de la plancha.

Concluido este proceso, pasamos la plancha por un grifo con agua fría para terminar de quitar los excesos. Por último, con un trapo de algodón, o papel secante quitamos los charcos de agua de las planchas.

Para endurecer las planchas, antes someterlas a la luz solar las terminamos de secar con un ventilador o secador común durante mínimo 10 minutos, es entonces que podemos ponerlas a la luz del sol.

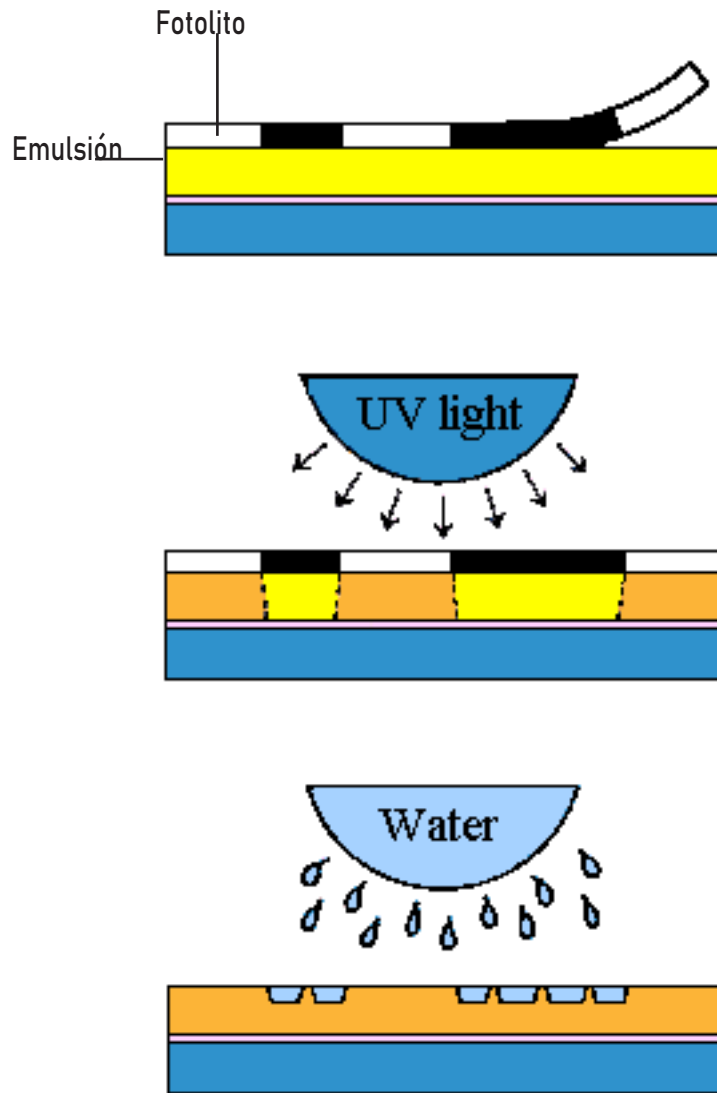


Fig.32. Esquema de los proceso de insolación y revelado en una plancha de fotopolímero. Bernal. M^a.M. (2012)
<https://tecnicasdegrabado.es/2012/fotograbado-film-fotopolimero>

Al dejar la plancha endurecerse al sol vamos viendo como cambia de tono, pasa de verde a un tono más azulado.

Cuando el cambio sea evidente sabremos que la plancha esta lista para poder trabajar con ella.

Existen distintos tipos de planchas, adecuadas al tipo de grabado en fotopolímero que vayamos a utilizar.

Para el grabado en hueco es preferible usar la marca Toyobo de 73mm con base de acero. Dan como resultado imágenes de alto contraste, y al ser translucidas nos dan muy buena visibilidad en el entintado.

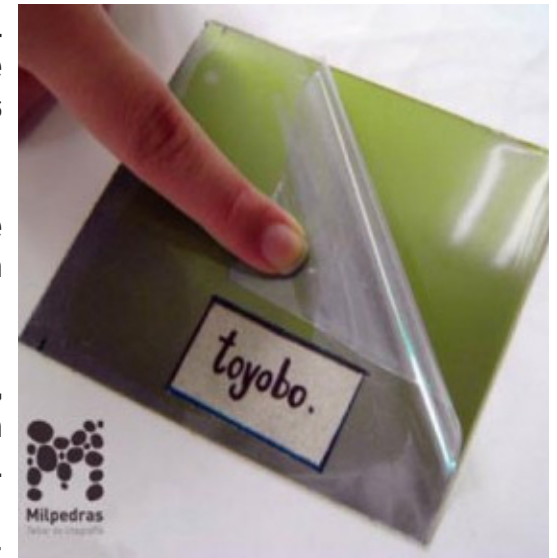


Fig.33. Plancha Toyobo. Artenzila. (2014).
<http://artenzila.com/?p=869>



Fig.34. Endurecimiento de la plancha al sol. Se puede apreciar el cambio de tono en la plancha.

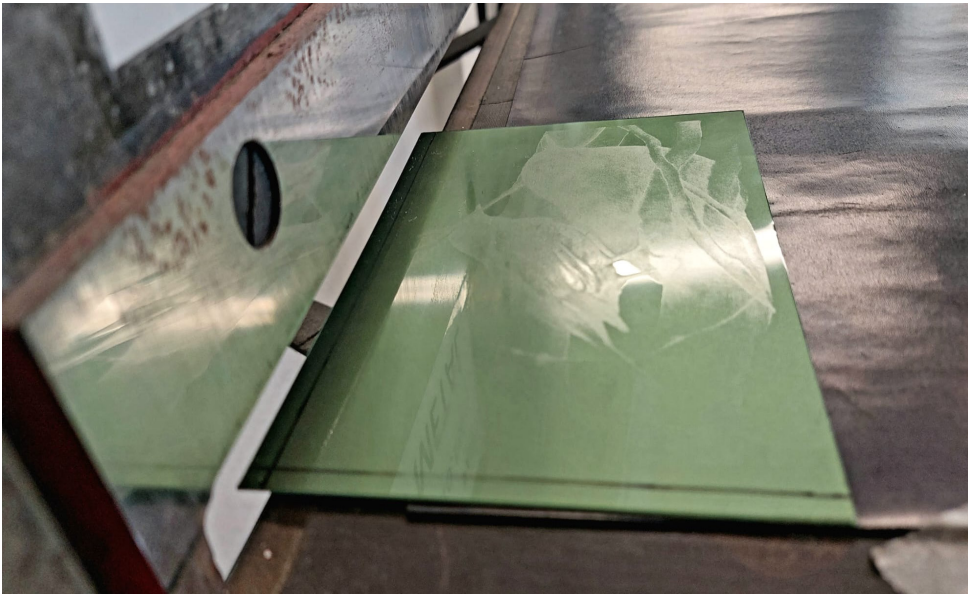


Fig.35. Corte a medida de las planchas en la gillotina. En los fotolitos que hemos insolado se incluyen unas guías con una margen respecto a la imagen de 0,5 cm como máximo. Siguiendo estas guías, (en ocasiones repasadas con calibrados) cortamos la planchas a las medidas exactas para que coincidan con nuestra maqueta, a la hora de ser estampadas en los papeles con los textos impresos.

Como ayuda en el corte usamos un imán que sujete la plancha en los cortes más precisos.

Tras cortarlas es importante lijar los cantos y bordes de las mismas, para eliminar rebabas cortantes. Así evitamos cortarnos a nosotras mismas, al papel, y también permite una mejor limpieza en la estampación.

La lija debe ser una lija de agua, muy fina para no levantar la emulsión endurecida.

3.9. Procesos de entintado y estampación:

Las primeras estampas que realizaremos serán las tiras de tiempos, comentadas en la figura 29.

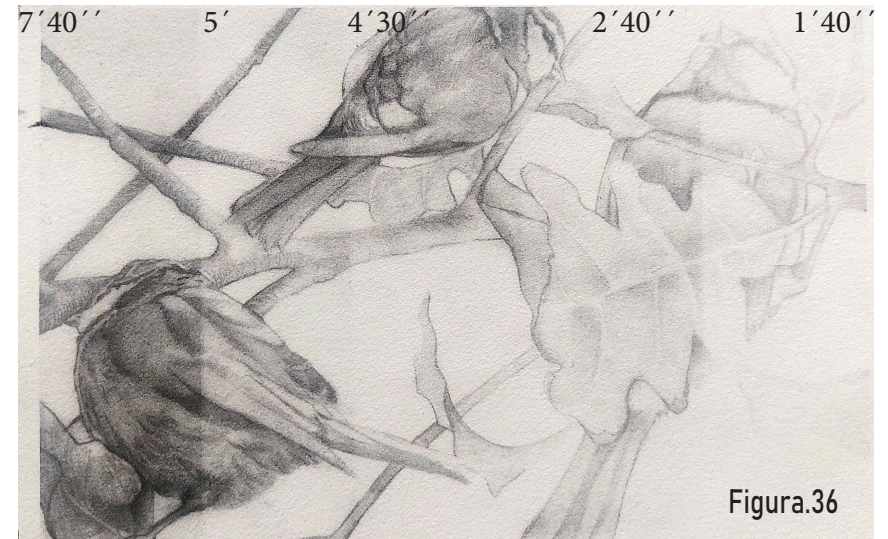




Fig.36.Tira de tiempos

Fig.37.Prueba de estado con el tiempo establecido

Fig.38. Esquema de la estampación en hueco. Bernal. M^a.M. (2012). <https://tecnicasdegrabado.es/2012/fotograbado-film-fotopolimero>

Se denomina estampación en hueco, aquella en la que las zonas entintadas (donde penetra la tinta) son las grabadas en la plancha, es decir, el dibujo en si mismo. La tinta puede ser aplicada con tarlatana, rasqueta o rodillo.

Tras ello se elimina el exceso de tinta con tarlatana hasta llegar al *entrapado*, y se limpian los bordes con blanco de España y un trapo de algodón.

El entrapado es un velo que que deja la tinta al limpiar las planchas, en el grabado con planchas fotosensibles es común que surja por los fondos de las imágenes, pero nosotras lo hemos eliminado al escanear nuestros dibujos y editarlos, también lo hemos evitado pasando un poco de papel de seda por la plancha en el entintado.

Podemos apreciarlo en la siguiente figura.

Fig.39. Prueba de estado sin velo en la imagen ni en el fondo.



Una vez preparada la plancha, primero hacemos una serie de estampas, catalogadas como pruebas de artista que estabilizan la emulsión fotosensible, al pasar por el rodillo del tórculo, con 3 es suficiente. Estas pruebas también nos valen para verificar las características generales de nuestros grabados.

El proceso puede realizarse con retales de papel que nos haya sobrado en otras ocasiones y sin necesidad de aplicar un acabado perfecto a la limpieza de los bordes de la plancha.

Cuando ya hemos estabilizado la imagen pasamos a realizar las estampas finales. Para ello debemos preparar los papeles con los textos impresos.

La preparación de estos papeles pasa por humedecerlos, normalmente los papeles se dejan humedeciendo en agua durante una hora, y luego se colocan entre papeles secantes, para retirar el exceso de agua y encontrarse en su punto más óptimo.

Sin embargo, el papel que hemos escogido posee un gramaje menor a 60 gramos, por lo que, con humedecerlo 5 minutos antes de usarlo, usando un dispersor de agua, es suficiente.

Después de entintar y preparar los papeles debemos preparar el tórculo para realizar las estampas.

Desde la base hasta el rodillo debemos colocar en el siguiente orden estos elementos:

Papel milimetrado-acetato transparente-plancha-papel para la estampa-papel de seda-matillas.

El papel milimetrado es de gran importancia. En el dibujamos nuestra plantilla para encuadrar las planchas en las estampas. En este caso, para encajar de manera adecuada los grabados junto con los textos impresos, la plantilla dibujada es la misma que la maqueta del libro de artista.

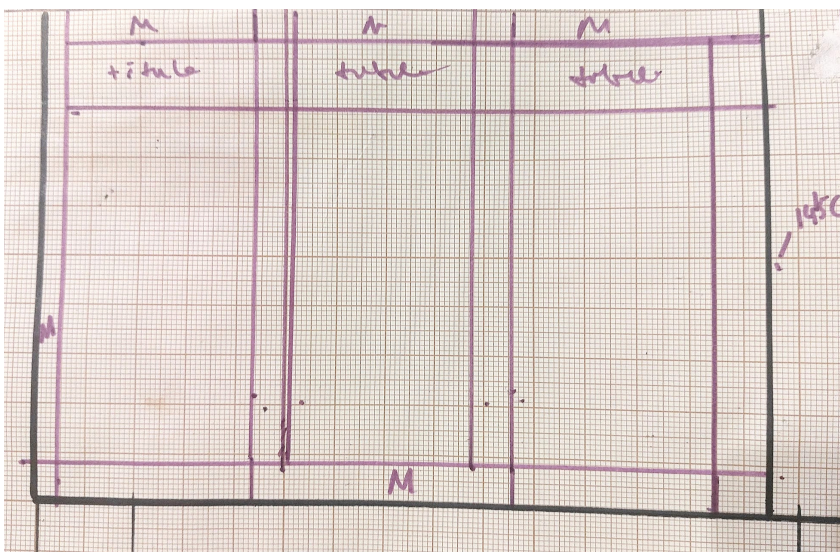


Fig.40. Papel milimetrado siguiendo la maqueta del libro de artista. Con esta guías y teniendo el libro en formato digital como ejemplo podemos colocar adecuadamente las planchas en el papel.

Finalmente solo queda ajustar la presión del tórculo y desplazar el rodillo para realizar nuestras estampas. Solo debemos comprobar que el encuadre de las estampas sea el correcto.

Esto lo hacemos comparando siempre la estampa con nuestra versión digital (la imagen de la estampa puede verse distorsionada en la fotografía debido al vicio del papel al ser encuadernado). Fijarse en las figuras 41 y 42.

Entretenimiento y recursos naturales

Antes os hablaba del agua como algo terrorífico para el petirrojo, pero también como algo fundamental para la vida.

Existen elementos comunes en el paisaje, como el agua, que no solo sirven para la supervivencia.

El agua en todas sus formas puede aportar ventajas y desventajas según el punto de vista de quien interactúa con ella.

Sin embargo, si puedo afirmaros que tanto vosotros humanos como el resto de habitantes de la ciudad hemos encontrado en ella un entretenimiento más allá de las funciones que le otorgamos.

En vuestro caso quizás el más conocido es la pesca, un tres por uno (a veces) en oferta: comida, diversión y comercio.

Pero esto solo puede darse a través de un consumo responsable.

Mirlo común / Turdus merula

Esta ave también se ha convertido en una gran pescadora a mi entender.

No se trata de una ave acuática o que se alimente de peces, pero si tenéis suerte y os fijáis al llover, el Mirlo común baja de las ramas de los árboles para pescar las lombrices que salen con la lluvia por el césped.

No usan caña, sino picos, no se alimentan de peces pero si de vuestros cebos para ellos.

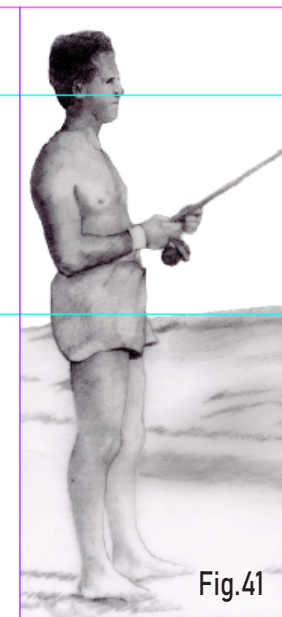


Fig.41

Entretenimiento y recursos naturales

Antes os hablaba del agua como algo terrorífico para el petirrojo, pero también como algo fundamental para la vida.

Existen elementos comunes en el paisaje, como el agua, que no solo sirven para la supervivencia.

El agua en todas sus formas puede aportar ventajas y desventajas según el punto de vista de quien interactúa con ella.

Sin embargo, si puedo afirmaros que tanto vosotros humanos como el resto de habitantes de la ciudad hemos encontrado en ella un entretenimiento más allá de las funciones que le otorgamos.

En vuestro caso quizás el más conocido es la pesca, un tres por uno (a veces) en oferta: comida, diversión y comercio.

Pero esto solo puede darse a través de un consumo responsable.

Mirlo común / Turdus merula

Esta ave también se ha convertido en una gran pescadora a mi entender.

No se trata de una ave acuática o que se alimente de peces, pero si tenéis suerte y os fijáis al llover, el Mirlo común baja de las ramas de los árboles para pescar las lombrices que salen con la lluvia por el césped.

No usan caña, sino picos, no se alimentan de peces pero si de vuestros cebos para ellos.



Fig.42

Una vez acabado el proceso de estampación podemos prensar las páginas de nuestro libro y encuadernar el mismo.

Para la encuadernación escogida para esta guía/libro de artista hemos realizado un cuaderno tipo midori, considerado un tipo de cuaderno de viaje, nombrados de esta forma por una marca japonesa reconocida por este tipo de cuadernos.

El formato de un midori es muy conveniente para este proyecto. Se caracteriza por componerse de una tapa blanda de cuero o tela, en la que en su interior posee una cuerdas para sostener el interior del cuaderno.

Al no haber costuras podemos añadir fácilmente más contenido a nuestro libro (más hojas, capítulos, accesorios, etc). Es por ello, que como decisión compositiva este libro se ha dividido en tres etapas (A,B y C), dichas etapas han sido cosidas por separado, y concividas como tres partes de libro dentro del midori.

Todas están protegidas por la tapa de cuero característica de los midoris, y al estar seccionado el libro en tres etapas, ofrece una lectura más abierta.

Para finalizar la encuadernación hemos querido proteger el cuaderno con un estuche tipo almeja, donde también hemos decidido colocar un sobre con el contenido de las malas hierbas y los mapas del libro.

El resultado final puede verse el el siguiente apartado.



Fig.43. Taller de grabado perteneciente al Círculo de Bellas Artes. En este taller se llevaron acabo todos los procesos de entintado y estampación.

4. DOCUMENTACIÓN FINAL DEL PROYECTO





SEGUIR PLANTANDO EL CAMINO



Guía gráfica para el transeúnte
atento, narrada por una planta.

Escrita e ilustrada por Irene Ortuño Gila

SEGUIMOS CON LA B

Es la hora de retirarnos a otra zona,
de continuar nuestro camino desde otro
enclave.

Para aumentar un poco más nues-
tra atención y adentrarnos un paso
más en el jardín, debemos situarnos
en espacios más óptimos para seguir
re-educando nuestra mirada.

La A ya ha cumplido por hoy, para se-
guir plantando el camino necesitamos
despejarnos y visualizar otro encuadre.
Uno más extenso, con más transeúntes y
habitantes de dimensiones aún menores.

Nos movemos a hasta la B, hacia los
"occulta incolis viridis", o los
"lugareños ocultos en el verde".

Para esto nos trasladamos al Parque
del Retiro, mi zona de descanso y ocio
preferida para encontrarme con compa-
ñeros y compañeras. Casi no hace falta
ni buscar para encontrarse a alguno,
pero es fácil perderlos de vista.

10



Finalizamos con la C

Finalmente, la última etapa que re-
correremos juntos en esta ruta
compartida, será la C o "Respice ad
Caelum" "Mira al cielo".

El espacio/enclave que he escogido
para nuestra despedida son los jardi-
nes de El Capricho.

Ya os he mostrado como al cambias la
visión lunar, puedes ampliar el cam-
po de conocimiento del entorno y co-
menzar a prestar atención.

Para este final de trayecto os pedi-
ré que alcéis la mirada por encima
de vuestras narices, y preparad los
prismáticos, o los objetivos para es-
tar más atentos que nunca, si no os lo
perderéis.

Vamos a intentarlo con algunas Aves.

20

HAY IMÁGENES QUE
HABLAN POR SÍ MISMAS



21



Cerraja
Sonchus oleraceus

Gramineae sin identificar

Se debe ser una planta de campo.
Que sea un comestible por crecer en
campos, muy abundante, con
hojas verdes y flores amarillas.
[?]

Por ser una planta de campo,
que sea un comestible por crecer en
campos, muy abundante, con
hojas verdes y flores amarillas.
[?]

Lactuca scariola L.

5. CONCLUSIÓN

Tras finalizar el proyecto fin de grado es inevitable plantearse si hemos conseguido encontrar respuesta a preguntas que nos han acompañado durante todo el proceso.

Preguntas como:

-¿Responde el resultado final del libro de artista, la obra en si, a los objetivos definitivos pautados que debía de cumplir según la propuesta de la investigación?

Recordando que los objetivos que planteaba la obra eran:

- Generar un lenguaje propio conformado por los saberes individuales adquiridos seguido de los conocimientos comunes dentro del conocido como paisaje urbano.

-Mostrar un discurso para aportar estrategias a un público no situado necesariamente en el circuito artístico.

-Lograr que el lector preste atención al entorno, entendiendo que no solo la sociedad que lo habita cambia, sino que éste también muta con el tiempo, así como nuestra forma de verlo y entenderlo.

En líneas generales considero que si lo hace, sin embargo, el resultado o impacto que pueda tener para aquellos ajenos al desarrollo de la investigación no es equiparable al de un receptor general.

Esto se debe, en gran medida, a un ejercicio personal que como autora del libro he tenido que realizar, al crear una obra cuya intención es la de generar un acercamiento al lenguaje artístico, por medio de estrategias aplicadas en el arte contemporáneo, con las que he conformado el libro de artista.

Las complicaciones que esto conlleva, entre otras posibles, son las de, en primer lugar, intentar dar a entender las estrategias empleadas sin convertir la obra en un

libro didáctico. Esta debe defenderse por sí misma como obra.

En segundo lugar, no definir el lenguaje artístico con mi propio lenguaje artístico, sino defender en todo momento que mi metodología y planteamientos son específicamente míos y no caminos de obligado cumplimiento para los lectores.

En tercer lugar, identificar las pautas que hacen que la obra tenga sentido para la investigación.

Por ejemplo, durante su desarrollo me planteé si la experiencia propuesta podría funcionar de la misma forma en entornos o paisajes que no me fueran cotidianos.

La respuesta definitiva sería negativa, dado que mi propio Atlas realizado en mi investigación no habría podido conjugar todos los componentes que me resultaban más llamativos. No existía una lógica de intentar aplicar las mismas estrategias en espacios nuevos, puesto que la atención al entorno se vería abrumada.

Es por ello que pienso que una cuestión pendiente para optimizar la obra en un futuro podría ser la de generar una imagen clara en el libro que pueda recordar a estos mapas o Atlas Mnemosyne para ayudar más al lector, ajeno a estos referentes.

Finalmente, considero que es un proyecto con muchos campos aun abiertos, pues la propuesta de una deriva puede ser un motivo de reuniones y salidas de campo grupales, en las que interactuar con las experiencias ajenas, y obtener un campo de visión más amplio desde distintas perspectivas del paisaje cotidiano.

Entendiendo que, por el carácter de la propuesta realizada no es un proyecto que pueda consolidarse con una única obra gráfica, necesita de más movilidad por distintos medios y formatos.

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA:

- Ahmed, S. (2019). Fenomenología Queer. Orientaciones, objeto y otros. Ediciones Bellaterra.
- Ardenne, P. (2016) UN ARTE CONTEXTUAL. CREACIÓN ARTISTICA EN MEDIO URBANO, EN SITUACIÓN, DE INTERVENCIÓN . Azarbe
- Badiola, T., Euba, J. M., Prego, S., & Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. (2012). Primer proforma : badiola, euba, prego : 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día. ACTAR.
- CENTRO CENTRO. (2023). Madrid diversa a través de cinco miradas a la ciudad Mapas, fotografías y sonidos. [Folleto].
- Dewey, J. (2008) El arte como Experiencia. Paidós Ibérica S.A
- Freire, R. & Ramos, J.C. (2022). El acto gráfico como construcción. Positivo autográfico y plancha de fotopolímero: Evolución histórica, estética y técnica. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Larrosa, J. (2008). Sobre la experiencia. Aloma: revista de psicología, ciencias de la educación y del deporte Blanquerna, 19. <https://raco.cat/index.php/Aloma/article/view/103367>
- Lippard, L. & VV.AA. (2001) Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Moraza, J. L. (2008). Notas para UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (J. F. De la Iglesia, M. Rodríguez Caeiro, & S. Fuentes Cid, Eds.). Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones.
- Rosón, M. (2016). A GÉNERO, MEMORIA Y CULTURA VISUAL EN EL PRIMER FRANQUISMO. Cátedra.
- Serrano, C. T. de. (2002). La estética, el arte y el lenguaje visual. Palabra Clave, 7, 0.
- Tuan, Y.-F. (2007). Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. (primera edición en castellano). Melusina.

WEBGRAFÍA

- Artenzila. (2014, 21 septiembre). QUEDAN TAN SOLO 5 DÍAS PARA INTENSIVO DE POLÍMEROS EN IGUALADA-BCN-CATALUNYA!!! - ArtEnzila. <http://artenzila.com/?p=869>
- Badiola Euba Prego. 30 ejercicios 40 días 8 horas al día (2010) by Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. ACTAR. <https://issuu.com/musacmuseo/docs/primerproforma2010badiolaeubaprego2010act>
- Bernal. M^a.M. (2012). FOTOGABADO [CON FILM FOTOPOLÍMERO] | Técnicas de grabado. <https://tecnicasdegrabado.es/2012/fotograbado-film-fotopolimero>.
- CDAN (2008, junio). LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE CONTEMPORÁNEO [Figura] <http://www.cdan.es/exposicion/la-construccion-del-paisaje-contemporaneo>
- CentroCentro. (s. f.). Madrid Diversa. <https://www.centrocentro.org/exposicion/madrid-diversa>
- De Jesús Villa, J. (12 de Enero, 2016). Viajando con el corazón: psicogeografías urbanas. *blogURBS*. <http://www2.ual.es/RedURBS/BlogURBS/viajando-con-el-corazon-psicogeografias-urbanas>
- Encendida, L. C. (s. f.). Alvaro Urbano. El despertar | La Casa Encendida. [Figura] La Casa Encendida. <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/alvaro-urbano-despertar-10802>
- IDIS. (s. f.). Atlas Mnemosyne. <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>
- IDIS. (s. f.). Deriva. <https://proyectoidis.org/teoria-de-la-deriva/>
- Levy, A. (s. f.). Isolation Fabian Knecht - (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E) | [Figura] <https://alexanderlevy.de/news/fabian-knecht-isolation-523344-1n-140312-8e>
- Maupin, L. (s. f.). Anya Gallaccio - Artists - Lehmann Maupin. <https://www.lehmannmaupin.com/artists/anya-gallaccio>
- Mitjà, C. (2015, 2 octubre). Fotograbado con Film Foto-Polímero III - Preparación del Fitolito Positivo. Carles Mitjà - ASIS/FRPS. <https://carlesmitja.net/2015/01/06/fotograbado-con-film-foto-polimero-iii-preparacion-del-fitolito-positivo/>
- Tate. (s. f.). 'preserve 'beauty'', Anya Gallaccio, 1991-2003 | Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallaccio-preserve-beauty-t11829>
- Welt, H. D. K. D. (2022, 21 enero). Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. HKW. https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php
- WikiArt.org. (s. f.) El Retiro, Madrid - Joaquín Sorolla. [Figura] www.wikiart.org. <https://www.wikiart.org/es/joaquin-sorolla/el-retiro-madrid>