

SOBRE

Prácticas artísticas y
políticas de la edición

ISSN 2387-1733
E-ISSN 2444-3484
05/2017-04/2018
BBAA-UGR

revistaseug.ugr.es/index.php/sobre



SOB
RE-
N03

SOBRE

Prácticas artísticas y políticas de la edición

ISSN 2387-1733 / E-ISSN 2444-3484

DL GR 437-2015

Periodicidad: 1 número al año

EDITA

SOBRE Lab. Universidad de Granada

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

David Arredondo Garrido, Universidad de Granada, España

Consejo de Dirección

Antonio Collados Alcaide, Universidad de Granada, España

Domingo Campillo García, Universidad de Murcia, España

Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España

Antonio Zúñiga Castellano, Universidad de Barcelona, España

Consejo de Redacción

Alfonso del Río Almagro, Universidad de Granada, España

Francisco Caballero Rodríguez, Universidad de Granada, España

Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada, España

Comité científico

Mela Dávila Freire, Investigadora independiente, España

Jesús Martínez Oliva, Universidad de Murcia, España

Martin Grossmann, Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Navarrete Tudela, Universidad de Castilla – La Mancha, España

Bill Kelley, Jr., Otis College of Art and Design – Latin Art

Román de la Calle, Universidad de Valencia, España

Maria Helena Teixeira Maia, Escola Superior Artística do Porto, Portugal

Nuria Enguita Mayo, Comisaria independiente

Juan Fernando de la Iglesia, Universidad de Vigo, España

Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España

Jesús M^a Carrillo Castillo, Universidad Autónoma de Madrid, España

Isabel Tejeda, Universidad de Murcia, España

Pedro Osakar Olaiz, Universidad de Granada, España

Alberto López Cuenca, Universidad de las Américas, Puebla, México

Esperanza Guillén Marcos, Universidad de Granada, España

Natxo Rodríguez Arkaute, Universidad del País Vasco, España

Yolanda Romero, Centro José Guerrero, España

Carlos Albalá, Orientador educativo y editor Independiente, España

Josep Benlloch Serrano, Universidad Politécnica de Valencia, España

F. Javier Panera Cuevas, Universidad de Salamanca, España

Teresa Espejo Arias, Universidad de Granada, España

Salvador de Haro, Universidad Málaga, España

Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz, España

Carlos Miranda Mas, Universidad Málaga, España

Rosa Brun, Universidad de Granada, España

Ignacio López Moreno, Universidad de Murcia, España

Alfonso Masó, Universidad de Granada, España

DISEÑO

Patricia Garzón

CREATIVE COMMONS

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported

Impresión digital bajo demanda en papel reciclado

**S O B
R E –
L A B**

sobrelab.info

contacto@sobrelab.info

facebook.com/sobrelab

revistaseug.ugr.es/index.php/sobre

**S O B
R E -
N O 3**



SUMARIO
Contents

05 EDITORIAL

07 CAMPO

07-12 David Domínguez Escalona, *El accidente como acontecimiento deleuzeano en la obra de Enrique Metidines y Chantal Maillard. Accidents as deleuzian events in the work of Enrique Metidines and Chantal Maillard*

13-26 Mela Dávila Freire, *Desfases del archivo, o Cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio. Gaps in the archives, or how to build an image from memory (and not the other way around). Three case studies*

27-38 Carlos Gor Gómez, *Deriva a través de la construcción del subconsciente colectivo: el territorio, la arquitectura, la ciudad, el libro. Drifting through the construction of the collective subconscious: territory, architecture, city, books*

39-54 Antonio Manuel Fernández Morillas y Rafaële Genet, *La mirada expandida: el fotoensayo como herramienta en arquitectura. The expanded gaze: the photo-essay as a tool in architecture*

55-64 Francisco José Guillén Martínez, *Autorretratos del libro de artista: los criterios de edición en la obra de Román Gil. Self-portraits of the artists' book: editorial criteria in the work of Román Gil*

65 ENCARTE

65-86 Dionisio Cañas, *Economía*

87 PANORAMA

87-103 Oriol Fontdevila, *La Tableau de Szeemann. Szeemann's tableau*

104-110 Glòria Picazo, *Ediciones de artista: la edición expandida y los retos de cómo exponerla. Artists' publications: expanded editions and the challenges of exhibiting them*

111-124 Txuma Sánchez, *Primeras ediciones de artista en Sala d'Art Jove (2007-2011): del trabajo compartido y la edición como herramienta formativa. First artist publications at the Sala d'Art Jove (2007-2011): cooperative and editorial work as training tools*

125 PASAJES

125-147 Michalis Pichler, *Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich*

148 CORRESPONDENCIAS

148-157 David Maroto, *Entrevista a Clive Phillpot. Interview with Clive Phillpot*

158-166 Antonio Zúñiga, *Estrujenbank: de lo sublime a lo siniestro. Una entrevista a Dionisio Cañas y Juan Ugalde. Estrujenbank: from the sublime to the sinister. An interview with Dionisio Cañas and Juan Ugalde*

167 ESTUDIO

167-170 David Maroto, *La novela de artista. Artist's novels*

172 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

175 CITA DE CIERRE

175-179 Left Hand Rotation

PANTALLA

Portada realizada por Michalis Pichler. Cover by Michalis Pichler

LA MIRADA EXPANDIDA: EL FOTOENSAYO COMO HERRAMIENTA EN ARQUITECTURA

Antonio Manuel Fernández Morillas y Rafaéle Genet

antonio.fdez.morillas@gmail.com y rafagenet@ugr.es

THE EXPANDED GAZE: THE PHOTO-ESSAY AS A TOOL IN ARCHITECTURE

ABSTRACT: The goal of this essay is to introduce a new methodological approach that could be applied to architectural research, and therefore, to the practice of teaching architecture. The methodology developed, which has an arts-based research background, uses photographic pairing, photographic series and photo-essays as strategies. During the experimentation process, data is compiled and results are drawn from images. In this way of approaching the matter, images are responsible for laying out, developing and concluding a discourse. Moreover, this study will assess the relevance of photography when it comes to approaching architecture, allowing us to explore the visual potential of images, since they enable the communication of the specific values in accordance to each research. Exploring the links between artistic and architectural disciplines may contribute to the discovery of places from which to begin to understand reality differently.

KEYWORDS: Arts-based research, architecture, photography, photo-essay, Antonio Jiménez Torrecillas

RESUMEN: Este artículo presenta un nuevo enfoque metodológico aplicable a la investigación en arquitectura y a la práctica de la educación arquitectónica. La metodología desarrollada es propia de una Investigación Basada en las Artes, utilizando como herramientas el Par de imágenes, la Serie fotográfica y el Foto-ensayo. En esta forma de estudio, tanto la obtención de datos como la presentación de resultados se realizarán mediante fotografías, estando encargadas de enunciar, desarrollar y concluir el discurso. El estudio evaluará la importancia de la fotografía en el acercamiento a la arquitectura, permitiendo explotar el potencial visual de imágenes ya que permiten transmitir valores específicos en cada investigación. Como caso de estudio, se trabajará con arquitectos y proyectos concretos. En la exploración de las relaciones que existen entre las disciplinas artísticas y la arquitectura, se propicia el descubrimiento de lugares desde los cuales comenzar a entenderlas de una manera distinta.

PALABRAS CLAVE: Investigación basada en las artes, arquitectura, fotografía, foto-Ensayo, Antonio Jiménez Torrecillas



La mirada expandida*

*Expandir

Del lat. *expandere*.

1. tr. Dilatar algo o hacer que aumente de tamaño. U. t. c. prnl.
2. tr. Difundir o propagar algo, como una noticia o una idea. U. t. c. prnl.
3. tr. Extender algo, o hacer que ocupe más espacio. U. t. c. prnl.

Introducción

La *mirada del arquitecto* es una expresión utilizada para definir la capacidad del técnico para resolver las demandas exigidas por un proyecto de arquitectura. Paolo Portoghesi (1969:56) define el proyecto como: «el conjunto del proceso de los actos y de los hechos necesarios para prefigurar un objeto y predisponer su ejecución.» En definitiva, el proyecto de arquitectura es el proceso mediante el cual se obtiene un elemento construido derivado de un ejercicio intelectual caracterizado por la capacidad de ideación de su autor. Como arquitecto siempre me interesó todo lo que rodea al instante clave de la creación: ¿cómo se genera un proyecto?, ¿cómo surge la inspiración?, ¿de qué manera se almacenan las ideas que van surgiendo de nuestra cabeza?, ¿podremos ver, de manera literal, las imágenes que forman el ideario visual de un arquitecto?

Estas inquietudes se exploran en la tesis «La fotografía y el dibujo en la construcción de la imagen arquitectónica», una investigación basada en las artes visuales aplicada al estudio de proyectos de arquitectura, cuyos planteamientos forman parte de una estrategia cualitativa en la que el uso de la fotografía será el principal instrumento de investigación. La inquietud por el papel que juega la fotografía en este ámbito aparece durante un taller de proyectos en la escuela de arquitectura de Granada. Antonio Jiménez Torrecillas nos presentaba el proyecto de intervención en la muralla del Albaicín (2006), apoyando su discurso verbal con una presentación de imágenes. Intercaladas con fotografías de su nueva muralla, aparecían otras tantas que habían sido tomadas por él mismo con anterioridad al proceso del proyecto, a priori de forma casual, realizadas sólo por un interés intuitivo del arquitecto que en ese momento ejercía como fotógrafo. Durante el proceso de gestación de la muralla, las viejas fotografías habían sido recuperadas como elemento inspirador. Según el propio Jiménez Torrecillas (2009:55), la cámara de fotos se define como un «instrumento maravilloso, block de notas instantáneo». Esas imágenes acabarán recopiladas en «El viaje de vuelta» formando un discurso visual que construirá en 2006, su tesis doctoral.

Tomando como prueba de investigación las fotografías descritas y al propio Antonio como caso de estudio, quien evidencia que las imágenes son utilizadas como parte del proceso proyectual además de ser empleadas para la toma de datos, surgen las siguientes cuestiones: ¿permitiría el análisis de una serie de fotografías entender las claves de un proyecto? De demostrarse esto, ¿podremos analizar la arquitectura a través de la fotografía?, ¿el uso de imágenes permitiría de manera autónoma estudiar la arquitectura sin el empleo del discurso escrito tradicional, aplicando las metodologías de investigación basadas en las artes?, ¿los discursos visuales pueden afirmarse como teoría arquitectónica?, ¿podremos hacer arquitectura con la fotografía?

Volviendo al concepto de *la mirada del arquitecto*, que liga la inteligencia arquitectónica a la capacidad de mirar, si se potencian las relaciones existentes entre las distintas disciplinas artísticas y la arquitectura se propiciaría el descubrimiento de visiones más amplias y profundas del caso de estudio, para lo que se propone la fotografía como herramienta de reflexión sobre la arquitectura. Marina (1993:35) afirma que «la mirada se hace inteligente – y por lo tanto creadora – cuando se convierte en una búsqueda dirigida por un proyecto.» En esta investigación se defiende el papel de la fotografía como mecanismo de análisis y planteamiento, eficaz no sólo para el acercamiento a elementos arquitectónicos para su estudio, sino además como herramienta útil para interpretarlos o para desarrollar ideas que permitan imaginar otras arquitecturas posibles, siendo un medio eficaz para articular nuevos significados de lo visible, que no deja de ser más que una apariencia. Trillo de Leyva (2011:13-18) menciona que: «No es casual que utilicemos el mismo término, proyectar, para representar la acción de pensar la arquitectura y la de visualizar imágenes.», aunando ambas disciplinas aparentemente desligadas.

Mirar como forma de pensar

La metodología de investigación sirve para definir un proceso de trabajo con el fin de mejorarlo y aprender de su desarrollo, marcando reglas particulares de su propio establecimiento. En este sentido, se debe aclarar que la metodología no se define a priori, sino que se va construyendo conforme se avanza en la investigación, ya que en un primer momento se comienza a trabajar de manera intuitiva.

La metodología de investigación desarrollada en este estudio es la definida por una Investigación basada en las Artes (*Arts-Based Research*) en la que se utiliza el Par de imágenes, la Serie fotográfica y el Foto-ensayo como herramientas de trabajo y formas de expresión en el discurso visual. En el transcurso de la experimentación, tanto la obtención de datos como la presentación de resultados se realizarán mediante fotografías. En esta forma de estudio, las imágenes son las encargadas de enunciar, desarrollar y concluir el discurso, construido mediante una forma visual que se deriva de la disciplina artística (Barthes, 2009; Sherman, 2007; Struth, 2007; Roldán & Marín Viadel, 2012, Whiston Spirn, 2012).

La investigación desarrollada está relacionada de manera conceptual y metodológica con los llamados Estudios Visuales. Los *Visual Studies* son una especialización visual de los Estudios Culturales, que aparecen en Inglaterra a mediados del siglo XX como reacción al elitismo cultural, tomando como caso de estudio temas hasta entonces considerados «marginales», como cuestiones de identidad, de género, raza o clase social, entre otros ámbitos de disciplinas sociales y antropológicas. Tienen como objetivo el análisis de imágenes producidas por una sociedad concreta en un momento determinado de su historia, de creciente importancia en el ámbito contemporáneo. Dicho material visual puede proceder del ámbito artístico habitual, o de la combinación entre la historia del arte y la teoría fílmica, la de medios o la cultura visual: del mundo de la televisión, el cine o la publicidad y de la arquitectura; formando un ámbito de acción compartida que toma la imagen visual como objeto por sí mismo, más allá de su origen. Según Foster (2005:92): «La imagen es a los estudios visuales lo que el texto era a la crítica posestructuralista: una herramienta analítica que ha revelado el artefacto cultural de nuevas maneras, especialmente atendiendo a posicionamientos de diferentes observadores.»

El marco metodológico de los estudios visuales es generado de manera transdisciplinar, marcando así que esta nueva intervención sobre la imagen sobrepasa las formas tradicionales de actuación, siendo necesaria la interacción de diversos ámbitos académicos o profesionales, abarcando a las distintas expresiones del arte contemporáneo.



Fotoensayo deductivo. La pesquisa, Granada, 2014. Compuesto por fotografía digital del autor y [abajo] una serie de citas visuales tipo literal (Jiménez Torrecillas, 2006).

neo: dibujo, danza, fotografía, performance, cine, música, internet y las nuevas formas de producción audiovisual. Estas tendencias, englobadas en el ámbito de las metodologías artísticas de investigación surgidas en el ámbito de la educación artística, confían en la mixtura de la investigación científica y la creación artística. La arquitectura queda equiparada con otros procesos artísticos, que recurren a la imagen como manera de expresión y comunicación.

Esta investigación tiene también características propias de corrientes metodológicas como la etnografía, al particularizar el proceso en la figura concreta de un arquitecto y de su obra producida; y la investigación biográfico-narrativa, propia de enfoques metodológicos cualitativos. En el primer caso, la recogida de datos en estas metodologías puede ser interactiva como la observación participante, entrevistas o historias profesionales; o no interactiva, como observación no participante, recogida de material escrito o de datos de archivo. En investigación biográfica, se tomará la experiencia personal del sujeto de estudio como método de conocimiento. Según Siegesmun y Cahnmann-Taylor (2008:101):

La Investigación Basada en las Artes nos recuerda que los datos no se encuentran, sino que son contruidos. Esto refuerza la autoridad tanto del investigador como del lector para crear significados personales a partir de un trabajo de investigación, más que para transmitir o recibir un significado externo. En la medida en que las imágenes crecen de forma exponencial en nuestras vidas –desde la organización visual de la información en los teléfonos móviles, hasta la presentación visual de los datos a través de Internet y la ubicua presencia de cámaras digitales, escáneres, etc. – el poder de lo visual tiene implicaciones para todos los investigadores cualitativos.

De los mecanismos de construcción de imágenes presentes en las disciplinas artísticas, la fotografía se ha convertido en un medio habitual con el que acercarse a la formulación del mundo de una manera personal. Nos habituamos de forma general a manipular una cámara para captar y conservar fragmentos de realidad, siendo válida para educar la mirada. En el momento actual, no nos queda ninguna duda sobre el valor artístico de la fotografía, incluso entendida como herramienta documental. Esta afirmación está avalada por la teoría y la crítica en arte contemporáneo y ya la diferenciación que existía entre la figura del fotógrafo y la del artista ha desaparecido. La relación entre figura documental y objeto artístico es una de las bases del uso de la fotografía como recurso en investigaciones cualitativas.

Los procesos de generación de imagen requerirán una definición específica para su aplicación en los procesos propios de la Investigación Basada en las Artes. Estos instrumentos serán diseñados, catalogados y justificados para ser considerados útiles de la indagación, además de alcanzar la carga estética y de sensibilidad, propias de la disciplina artística, que permitan optimizar la calidad del resultado. Será necesario profundizar en los sistemas y técnicas de obtención de imágenes, así como en sus sistemas de organización y presentación, para considerar las fotografías como definiciones visuales y no como simples registros de la realidad.

La fotografía muestra el mundo de manera visual, yendo más allá de la simple representación de objetos de forma literal y convirtiendo el elemento visible en elemento visual (Berger, 2007; Dewey, 2008; Eisner, 2004; Roldán, 2010). Frente a otro tipo de imágenes, la fotografía artística tiene la capacidad de extraer de la realidad aquellos detalles que son significantes para el autor, visualizando elementos que de otra manera pudieran pasar desapercibidos tras una realidad compleja. La fotografía artística permite configurar un ideario visual basado en imágenes fotográficas en el que el dominio sobre la creación de la imagen es esencial. Berger (2001:56) menciona que: «La fotografía no es una imitación o una interpretación de su tema, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su tema de la manera en que lo hace la fotografía.»

La fotografía como herramienta

La fotografía, entendida como técnica de documentación visual, será una herramienta empleada por aquellos artistas que buscan un acercamiento visual a la realidad de sus contextos. Cartier-Bresson, Walker Evans o los *New Topographics*, con Robert Adams y el binomio Bern y Hilla Becher entre ellos, acabaran aportando a la escena fotografiada la inestabilidad entre la lógica documental y la poética artística. La rela-

ción entre fotografía y arquitectura está asentada desde comienzos del siglo XX. Así, desde el marco de las vanguardias europeas, la arquitectura encuentra en la fotografía una herramienta de análisis y divulgación perfecta, mecanismo privilegiado para publicitar los avances de la nueva arquitectura, fundamentándose en la iconografía que surge del tratamiento propagandístico de las nuevas máquinas de habitar. En paralelo, los fotógrafos encuentran en la arquitectura y en la ciudad moderna el contexto perfecto para captar los nuevos modos de vida del hombre moderno.

Los artistas siempre se han interesado por la arquitectura desde los orígenes mismos de la disciplina. Desde los primeros ensayos fotográficos y los primeros negativos de autores como W. H. Fox Talbot (1800-1877), Eugene Atget (1857-1927), Charles C. Ebbets (1905-1978), Bernd y Hilla Becher (Bernd (1931-2007), Hilla (1934-2015)), Franco Fontana (1933), Edward Ruscha (1937), o los más recientes Carlos Cánovas (1951), Manolo Laguillo (1953), Joan Fontcuberta (1955), Eric Tabuchi (1959), Josef Schulz (1966), Oskar Alegría (1973) o Héctor Bermejo (1984); siendo especialmente interesante el estudio de fotógrafos que desarrollan su trabajo en colaboración con arquitectos para tareas de difusión, como ocurre en los casos de Joaquín del Palacio (1905-1989) y Francesc Catalá Roca (1922-1998). Estos trabajos han desarrollado un extenso mapa visual que plantea multitud de cuestiones relativas a la arquitectura entendida como fenómeno construido en sí mismo, además de teorías derivadas de la relación del objeto con la ciudad y el paisaje desde una perspectiva eminentemente visual.

Durante este proceso tomaremos el acto de fotografiar como una forma de pensamiento (Whiston Spurr, 2014). Fotografiar permite fijar la mirada, concretarla para conseguir evidenciar realidades, permitiendo lanzar respuestas en ciertos casos y sobre todo construir preguntas. De la misma forma que el desarrollo escrito, el discurso visual permitirá dialogar sobre la arquitectura, para describir y comprender visualmente el ideario generador presente en su proceso de creación. Así, el enfoque metodológico general usado será el de Investigación Artística basada en Artes o Investigación Educativa basada en Artes (en inglés, *Arts based Educational Research* - ABER), ya que esta metodología emplea las estrategias propias de la creación artística para generar nuevos modos de investigación. El profesor Marín Viadel (2005:260) define:

La investigación Basada en las Artes Visuales (...) es la metodología que adopta los modos propios de la creación artística en las artes y culturas visuales. Sus estrategias conceptuales, su enfoque de los temas, sus técnicas e instrumentos de investigación se asimilan a los procesos propios de la creación en el conjunto de las artes y las culturas visuales para abordar y resolver los problemas educativos.

Uno de los primeros investigadores que utilizan la imagen artística como mecanismo de indagación es John Collier Jr. en «Antropología visual y fotografía» (1967), situando la cámara fotográfica en la base de una metodología de investigación. Sobre el uso metodológico de la comparación visual, Collier (1993:195) afirma:

La comparación es una herramienta fundamental de análisis. Agudiza nuestra capacidad de descripción, y desempeña un papel central en la formación de conceptos poniendo en foco similitudes sugestivas y contrastes entre los casos. La comparación se utiliza de forma rutinaria en la comprobación de hipótesis, y puede contribuir al descubrimiento inductivo de nuevas hipótesis y para la construcción de teorías.

Formalmente, el término introducido que acaba solidificando el proceso de comparación visual será el de «fotografía comparativa», mecanismo empleado en su origen en la disciplina antropológica y visual, que a partir de entonces es aplicada al ámbito de la Investigación basada en las Artes. La función principal de estos mecanismos visuales será la de mostrar y evidenciar mediante el conjunto de fotografías las semejanzas y diferencias existentes en cada imagen o en el grupo. Provenientes de las metodologías expuestas por Roldán y Marín Viadel (2012), los instrumentos de indagación utilizados en las investigaciones basadas en imágenes son: las Series Fotográficas, de diversas categorías y empleadas de manera recurrente en las investigaciones artísticas; y las figuras de Foto-resumen, el Foto-montaje y el Foto-ensayo, tanto explicativo como interpretativo, piezas mínimas del Foto-discurso. Según definen los profesores Roldán y Marín Viadel (2012:76):

En general, las Series Fotográficas, con todos sus tipos y variedades (...) son especialmente útiles en las investigaciones descriptivas y comparativas porque si han sido organizadas adecuadamente, tal y como ha explicado elocuentemente Collier para los estudios antropológicos, pueden proporcionar abundantes y esmeradas evidencias visuales sobre analogías, similitudes, diferencias y contrastes en el tema de estudio.

Lo que principalmente marca el uso de la fotografía en la investigación es el uso

artístico desarrollado en la presentación, análisis y desarrollo de la problemática. El alcance de la investigación dependerá tanto de nuestro conocimiento previo como de nuestra propia capacidad creativa, artística e imaginativa. Los instrumentos a desarrollar en la investigación según el enfoque metodológico planteado serán los siguientes:

1. Fotografía independiente

Son imágenes independientes aquellas que se muestran de manera individual en un proceso de investigación, diferenciadas de otras que se incluyan en mismo discurso y que se expongan sin presentar enlaces formales, temáticos o argumentales con el resto. Son imágenes de significado autónomo, ya que lo aportan ellas mismas, con interés o valor por sí misma. Sus funciones serán presentar un caso de estudio, mostrar de manera individual un elemento, señalar un componente de un tema o representar un dato concreto.

2. La serie fotográfica



Imagen independiente. Limitar, Huelva, 2015. Fotografía digital.

Una serie fotográfica es un conjunto coherente de imágenes que expone una misma temática, expresada mediante una sumatoria organizada de elementos que responden al mismo orden formal, conceptual y narrativo, distinto de la mera congregación de fotografías independientes. Son tipo de series, por ejemplo, la Muestra, Secuencia y Fragmento (Becher, 1970; Pérez Siquier, 2005; Ruscha, 1963; Tabuchi, 2009).

La serie tipo Muestra permite el análisis comparativo de elementos con características comunes, para potenciar las similitudes o evidenciar sus diferencias. La serie Secuencia permite hacer visible mediante la fotografía un proceso que tiene lugar en un espacio determinado durante un intervalo de tiempo. Como si de una película de cine se tratara, cada imagen incluida representaría un *frame* de la cinta, elegidas del total bajo el criterio del autor de la serie. Por último, la serie Fragmento permite el análisis exhaustivo de un todo a partir de piezas visuales particulares del mismo.



Serie muestra. Secaderos, Granada, 2014. Compuesta por 16 fotografías digitales del autor.

Entre otros, una de las referencias en el uso de series fotográficas son Bernd y Hilla Becher, que comienzan a trabajar con elementos de arquitectura industrial en la Alemania de 1959, captando estructuras en desuso y abandonadas: altos hornos, torres de refrigeración, depósitos, tipos de vivienda rural,...etc.; conscientes de su pertenencia a una tradición dispuesta a desaparecer. Sus grupos de fotografías serán construidas a través de una rígida metodología de representación que les confieren un valor abstracto: imágenes muy nítidas en blanco y negro, carentes de grandes contrastes de luz y sombra, y vacíos de presencia humana, presentando así de manera clara estos ejemplos contruidos como grandes conjuntos escultóricos. Tras las tomas, las fotografías eran organizadas por grupos, formando lo que ellos mismos llamaron «tipología». La repetición de estos tipos universalizados, tan reconocibles en el paisaje colectivo, les confiere una imponente presencia misteriosa, esculturas anónimas.

3. El foto-ensayo

Hay realidades tan complejas que es difícil conformarlas en una sola imagen. Paisajes que no son fácilmente entendibles a simple vista ya que ocultan tras su apariencia claves que permitirían entender su génesis de manera más completa. Un foto-ensayo es una representación visual compleja que surge por la combinación decidida de dos o más imágenes. Su resultado provoca un enunciado global y coherente, permitiendo la amplificación de significados de las imágenes individuales que los componen. Son figuras claves en el lanzamiento de un discurso visual, ya que permiten una mayor versatilidad en el uso de las propiedades expresivas de las imágenes, fomentando el lanzamiento de mensajes visuales más allá de la mera figuración de los cuerpos reflejados en las fotografías (Hine: 1932, Mohr & Mohr: 2003, Roldán & Genet: 2012 o Whiston Spirn: 2014).

Definido por las teorías de Roldán y Marín Viadel (2012:78): «Cada una de las fotografías que configuran un foto-ensayo y, sobre todo, las interrelaciones que establecen unas imágenes con otras, van centrando sucesivamente las posibles interpretaciones y significados hasta conformar con suficiente claridad una idea o razonamiento.»

Entendiendo el par de imágenes como un caso específico de foto-ensayo, su clasificación en función del uso y del papel que adquieran las imágenes individuales utilizadas serán las siguientes:

- a. Par descriptivo: su función es representar un tema por medio del lenguaje visual, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias. Detallarán un contenido visual haciéndolo evidente.
- b. Par explicativo: declaran, manifiestan o dan a conocer lo que su compositor piensa sobre el tema en cuestión, evidenciando una postura para hacerla más perceptible. Su función será dar a conocer la causa o motivo de algo.
- c. Par narrativo: están destinados a reflejar un proceso, contar hechos ocurridos o no. Su función clave será imaginar o relatar una historia ocurrida.
- d. Par poético: manifestación de sentimiento estético por medio de dos imágenes que se complementan para dar sentido al conjunto. Sus funciones serán dar a conocer una imagen nueva, sensible, sobre una cuestión.

En la versatilidad de la construcción del foto-ensayo, tiene cabida el uso de imágenes heredadas de otros autores o procesos, introduciendo así el empleo de las *citas visuales*, definibles en el ámbito visual de la misma manera que se entienden las citas textuales en la documentación escrita (Roldán y Marín Viadel, 2012). Los tipos y definiciones de citas visuales serán:

- a. Cita visual tipo literal: define el uso de una fotografía heredada de otro autor, mostrada de manera integral y de la misma forma, sin variar sus características.
- b. Cita visual tipo fragmento: define el empleo de una cita visual tipo literal, pero de manera no completa, mostrando en forma de detalle una porción de la obra original.



Fotoensayo comparativo. Patrimonio, Granada, 2016. Compuesto por dos series de imágenes, una de fotografías del autor y otra [abajo] de citas visuales tipo literal (Atget, 1958).

Estado de la cuestión

1. Anne Whiston Spirn

Anne Whiston Spirn (1947) es profesora del departamento de estudios urbanos y planeamiento en el MIT de Boston. Entiende la mirada como forma de conocimiento y para ello convierte la fotografía en un arma de divulgación del pensamiento y la cámara fotográfica en un instrumento que permite la construcción del discurso visual. A través de este proceso, aprenderemos a mirar y a pensar visualmente.

En sus trabajos, la retórica visual se articula a través del uso de los pares de fotografías y de la comparación interpretativa. Para ella existen detalles únicos en cada paisaje, intrínsecos al lugar, que determinan las particularidades de cada situación concreta. Con ellos carga de simbolismo sus imágenes, potenciados en la contraposición del par o la secuencia de imágenes, contruidos mediante el uso de la metáfora o la ironía visual. Al enlazar las fotografías, surge una relación polifacética entre los objetos de comparación, permitiendo una mayor dialéctica visual.

Esta estrategia comparativa permite el estudio y la sistematización de procedimientos y técnicas de empleo del lenguaje visual, permitiendo complejizar o modificar la interpretación y comprensión del trabajo desarrollado, ya que se impone un ejercicio de interacción a través de la aparición de enlaces significantes, en los cuales el comunicado visual de cada fotografía individual se ve alterado por el de la contraria, componiendo un mensaje conjunto surgido de su interacción.

Como clave para su planteamiento didáctico en la aplicación de metodologías artísticas de investigación a los ámbitos de la arquitectura y el paisajismo, Whiston Spirn, (2014) afirma: «Háganse con una cámara y utilícenla para ver, pensar y descubrir.»

2. Bernard Rudofsky

Bernard Rudofsky (1905 – 1988) es considerado uno de los creadores más innovadores del siglo XX, desarrollando ámbitos del diseño y la arquitectura desde la fotografía y la investigación, alcanzando una posición crítica frente a los procesos de la época contemporánea y a la sociedad de consumo, lo cual le hace perfilarse como una figura de total actualidad. Lo que vincula las distintas facetas de este perfil multidisciplinar fue su formación en arqueología, ya que finalmente pretendía realizar una arqueología de lo moderno a través de la historia de la cultura. Para Rudofsky, viajar se convierte en el mecanismo más importante para posibilitar el aprendizaje y la evolución intelectual.

tual. Sus viajes le sirven para realizar un proceso de documentación en el cual la fotografía es una herramienta elemental, que le permite articular su teoría arquitectónica y una desarrollar filosofía de pensamiento que acaba marcando su entendimiento del habitar como concepto.

«Arquitectura sin arquitectos» (1963), será su obra editada más representativa e influyente, conformada como un muestrario fotográfico de arquitectura vernácula, tradicional y anónima, que es estudiada, documentada y experimentada en sus viajes por todo el mundo. Esta teoría basada en la fotografía busca refundar el concepto de modernidad a través de la búsqueda en las arquitecturas del pasado de valores que hicieron posible la convivencia entre hombre y naturaleza en su búsqueda hacia el artefacto construido que facilitase un espacio de protección. En este catálogo visual, Rudofsky presenta la experiencia del viaje como instrumento elemental para el aprendizaje y la investigación, tras una vida personal y profesional repartida por el mundo donde visita, registra y proclama arquitecturas anónimas como referencia fundamental en el proceso contemporáneo y la lógica del lugar como estrategia de proyecto. Esto le lleva a destacar en imágenes los materiales autóctonos y las técnicas constructivas de cada lugar, conceptos derivados de la experiencia y la evolución desarrolladas por cada población, fijándose especialmente en la armonía con la que se integran los edificios sobre el paisaje que los sustentan. Mientras Le Corbusier afirma que «la casa es una máquina de habitar» y construye sus edificios sobre pilotis, provocando una separación entre objeto y paisaje, Rudofsky proclama la necesidad de entender la arquitectura como una disciplina integrada en el arte de vivir, poniendo en crisis el posicionamiento de vanguardia que marca el que la arquitectura obvie el contexto físico donde se ubica. (Pomet, 2013)

3. Antonio Jiménez Torrecillas

Siguiendo la misma línea de pensamiento arquitectónico publicada por Rudofsky en 1963, Jiménez Torrecillas (2006) afirma: «En los pueblos de Andalucía mis ojos se han llenado de contemporaneidad.» Antonio Jiménez Torrecillas (1962-2015) es doctor arquitecto por la investigación desarrollada en la tesis «El viaje de vuelta. El encuentro de la contemporaneidad a través de lo vernáculo» en la que evidencia como la cultura popular se convierte para él en un elemento de ideación contemporáneo. El discurso, principalmente visual, presenta una serie de objetos arquitectónicos seleccionados por la eficacia que marca su establecimiento, ligado a lógicas materiales y técnicas constructivas.

La investigación visual se basa en una serie de fotografías, que se presenta en forma de fotografía independiente o par de imágenes por la maquetación, y que aún y ordena imágenes tomadas por el mismo autor en lugares diversos del planeta, enfren-tándose así de forma indirecta a los paisajes que posibilitan dichas construcciones. Afirma que «la fotografía para mí ha sido un block de notas muy directo.» [Jiménez Torrecillas, 2010:14]

La tesis se divide en tres capítulos: Conocimiento por observación y reflexión, Conocimiento por comparación, y El hallazgo de la contemporaneidad a través de lo vernáculo; que tienen por objeto ser una sumatoria de recuerdos visuales de paisajes y arquitecturas ligadas a ellos, como forma de rendir tributo a la genialidad de la resolución del paradigma de la arquitectura en cada uno de ellos, focalizado en elementos sencillos, radicalmente funcionales y, sobre todo, anónimos (por ello, pocas veces recordados). Así, la investigación se basa en una recopilación de imágenes, fotografías en color realizadas íntegramente por el mismo autor a lo largo de su experiencia vital como arquitecto, en muy diversas localizaciones, y de enlace complejo, *a priori*.

Clave para el entendimiento del proyecto de la Muralla del Alto Albaicín del año 2006, y cómo la imagen se convierte para él en un objeto reflexivo y de pensamiento, será la siguiente afirmación hecha por Jiménez Torrecillas (2010:14):

A lo largo de muchos años he sacado muchas fotografías de apilamientos. De la Vega de Granada tengo muchas fotografías de cómo se han apilado maderas, corchos... Tenía una fotografía de una cantera que retrataba cómo alguien había apilado ahí los sobrantes de lajas de mármol. Esa fue la imagen que nos valió para hacer el *pattern* de la Muralla Nazarí de Granada (2002/2008).

Objetivos de la investigación

La afirmación *Las palabras nos ocultan la arquitectura* es la hipótesis que lanza el arquitecto Luis Lacasa en una investigación sobre arquitectura contemporánea en 1965, coincidiendo con el desarrollo de la fotografía como medio de difusión de la arquitectura. Tal y como cuenta Zarza (2011:15): «... tanta palabra, tanta palabra sobre arquitectura y tan poca imagen». A partir de esta afirmación, se lanzan los siguientes objetivos:

1. ¿Podemos entender la cámara fotográfica como una herramienta de investigación?

Estableceremos un vínculo entre la investigación arquitectónica y la investigación basada en las artes visuales y en educación artística para así generar un campo de acción común.

Experimentaremos con el uso de la fotografía en el acercamiento a objetos arquitectónicos para su análisis y experimentación por parte de investigadores disciplinares y no disciplinares. Estableceremos estrategias propias de los discursos heredados de las artes visuales en la exposición de soluciones a las anteriores confrontaciones

2. ¿Es posible estudiar arquitectura de manera multidisciplinar a través de estrategias heredadas de las artes visuales?

Investigar sobre estrategias didácticas para aprender sobre arquitectura desde el marco de las artes visuales. Analizaremos la importancia de la imagen fotográfica en el transcurso del proyecto de arquitectura entendida como mecanismo de ideación y representación.

3. ¿Se hace arquitectura con la fotografía?

68

Partiendo de que la arquitectura no es sólo construcción, tomaremos como caso de estudio la Intervención en la muralla nazarí de Antonio Jiménez Torrecillas y tomaremos datos de investigación de «El viaje de vuelta», tesis doctoral del arquitecto, buscando si el lanzamiento de un enunciado visual lanzado con fotografías puede ser definido como teoría de la arquitectura.

Este trabajo finalmente se define de manera indirecta por la puesta en crisis del modelo tradicional de patrimonio arquitectónico, alejado esta vez del catálogo la Historia y próximo a la figura de lo vernáculo, figura que marca los pasos iniciales de Bernard Rudofsky, Jiménez Torrecillas, Kindel o Pérez Siquier, lo cual lo convierte en un ejercicio de teoría de la arquitectura. El interés por lo vernacular y les lleva a proclamar y registrar arquitecturas anónimas como clave para la contemporaneidad y defender la lógica del lugar como estrategia de proyecto. Al enfrentarnos a las imágenes de Rudofsky, que son un extenso catálogo de fotografías tomadas alrededor del mundo, se formula la fotografía de Antonio Jiménez Torrecillas y, por tanto, también su arquitectura. Pareciera que hubiese aprendido a fotografiar a partir de ellas, existiendo claras referencias entre unas y otras. Y yendo más allá, en su obsesión por cierto tipo de elementos es reconocible el mismo interés que lleva a Rudofsky a moverse por el mundo. Es evidente la interacción entre ambas disciplinas, arquitectura y fotografía, puesta en práctica por ambos profesionales.

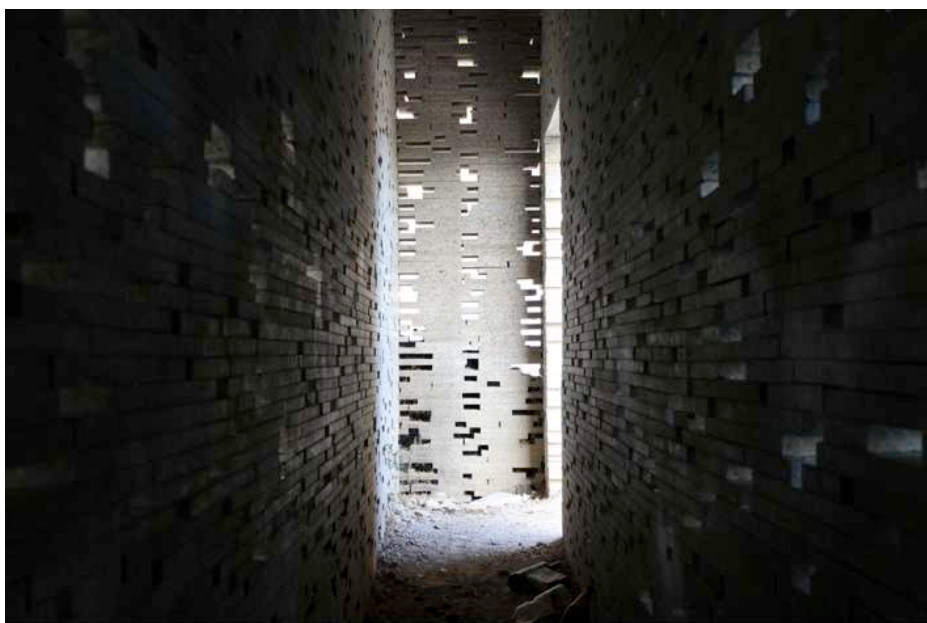
Propuesta empírica



Par de imágenes. Estudio descriptivo, Granada, 2014. Compuesto por dos fotografías digitales del autor: arriba, Intervención de Jiménez Torrecillas; abajo, detalle de muralla de San Miguel Alto.



Par de imágenes. Estudio descriptivo, Granada, 2014. Compuesto por dos fotografías digitales del autor: arriba, Intervención en la muralla de San Miguel Alto (2006); abajo, secadero de tabaco en Vegas del Genil, Granada.



Par de imágenes. Estudio descriptivo, Granada, 2014. Compuesto por dos fotografías digitales del autor: arriba, Intervención en la muralla de San Miguel Alto (2006); abajo, secadero de tabaco en Vegas del Genil, Granada.

Propuesta didáctica

Saber fotografiar arquitectura implica saber mirar la arquitectura. Y nuestra mirada va siendo educada con la teoría arquitectónica a través de libros, revistas, publicaciones especializadas, ponencias, presentaciones, documentales, anuncios, películas, etc. La fotografía es el medio fundamental en su divulgación y por tanto estamos adaptados a entender la arquitectura a través de la imagen. Miramos la arquitectura desde el encuadre que fijaron los objetivos elegidos por los profesionales de la fotografía, encargados de captar las imágenes que publicitan o proyectan a los medios los elementos arquitectónicos. Y entendemos sus rasgos esenciales desde la traducción visual marcada por la cámara. Por tanto, podemos decir que la fotografía «también» nos enseña arquitectura. No es un esfuerzo único de la disciplina constructiva.

Se plantea un taller participativo donde llevar a la práctica una experiencia colectiva de acercamiento a la arquitectura, en la cual se desarrollarán tareas enfocadas a analizar, documentar, interpretar y representar elementos arquitectónicos a través de una experiencia vivencial y su registro a través de la fotografía. En el proceso, se producirá igualmente un acercamiento al lenguaje visual, a la cultura digital y a figuras y elementos propios de las artes visuales. Se diseña un proceso temporal adaptado a varias sesiones que incluirán una salida de grupo, actividad que permitirá el enfrentamiento de los participantes con elementos arquitectónicos diversos para, además, ampliar y profundizar su conocimiento sobre el entorno construido que habitan.

Para implementar la experiencia y el aprendizaje individual, los procesos se complementarán con análisis y debates de carácter colectivo a través del material desarrollado en el taller. El objetivo final será la obtención de una pieza que construya físicamente el discurso visual, ya sea a modo de publicación o a través de una instalación, donde se narre el proceso experimentado y compartido durante el desarrollo.

El eje central del taller será la reflexión en torno a espacios para la educación con el objetivo de evidenciar la relación entre la arquitectura y sus habitantes. El taller se desarrollará en la Escuela de Arquitectura de Granada y el Museo Guerrero, construido por Jiménez Torrecillas en el año 2000, dos ejemplos de nueva arquitectura que surge a partir de la adaptación y el diálogo con edificios preexistentes, añadiendo a la complejidad del proceso proyectual la necesidad de vinculación entre las partes históricas y la intervención. Esquematizando desde los objetivos hasta la acción final, se recorrerán diversas etapas: la visita, confrontación y registro; análisis e interpretación; debate colectivo y aprendizaje colaborativo y representación mediante maqueta o exposición.

Se pretende evidenciar la capacidad del individuo como constructor de espacios y como generador de paisajes, en sus más amplios significados: por una parte, el papel del arquitecto como diseñador del espacio y por otra la del usuario-visitante-propietario como personaje que lo ocupa y lo altera; además, la arquitectura como participante del ideario visual de la ciudad, pieza clave en la definición del paisaje urbano, y su afirmación a través de la fotografía mediante el aislamiento y la abstracción de parte de sus propiedades.

Conclusiones

1. La capacidad analítica de la imagen en arquitectura

La fotografía sirve como reflexión sobre el patrimonio, la arquitectura, el paisaje y sus relaciones con el ser humano, cuestión relativa a una actividad humana determinada situada en un ámbito territorial, histórico y social definido. Para encontrar la chispa que enciende el fenómeno arquitectónico no basta con concentrar el esfuerzo analítico en el objeto final, sino que será necesario explorar las fuentes de las que beben los arquitectos, siendo una de las principales su propia memoria, siendo ésta la verdadera clave del proceso. Es aquí de donde surge la propuesta teórica de la investigación.

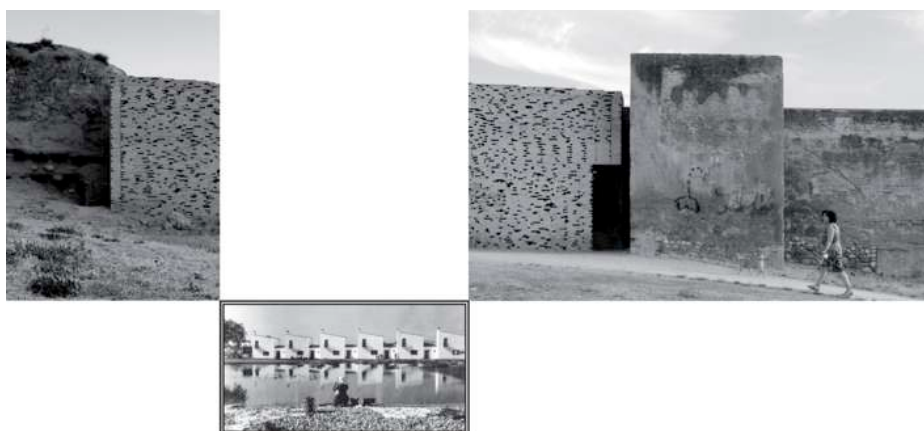
2. El uso de la fotografía en arquitectura

La decantación por el uso de la fotografía está ligada a la condición de elemento visi-

ble y de referencia visual de la arquitectura construida, así como a los requerimientos técnicos y estéticos propios de la obra y del lenguaje fotográfico. Creemos en las posibilidades de ideación arquitectónica aportadas por el uso de la fotografía, capaz de generar y expresar ideas a partir de la reflexión sobre lo visible. Y de esa manera es como nos acercamos a la arquitectura de Antonio Jiménez Torrecillas, de la misma forma que él mismo experimentó con ella.

3. La fotografía como herramienta educativa

El propósito de acudir a fuentes no disciplinares en investigación arquitectónica surge de la necesidad de desarrollar la capacidad crítica del sujeto participante, que se fomenta a través del encuentro y el diálogo entre formas de expresión diversas, claves para enriquecer la cimentación cultural y multidisciplinaria necesaria en los procesos educativos y de formación en ámbitos creativos. Experimentamos en el ámbito educativo y de investigación con la fotografía en el acercamiento, análisis y descripción de entornos arquitectónicos utilizando los mecanismos expresivos facilitados por formas de diálogo no escrito, que ya se trata de una estrategia habitual en los discursos arquitectónicos.



Fotoensayo deductivo. Muralla, Granada, 2014.
Compuesto por dos fotografías digitales del autor y
(centro) una cita visual tipo fragmento (Kindel, 1958)

Citas y referencias

- Atget, E. (1914)** ««Vieille cour», 22 rue Saint-Sauveur» [Fotografía]. En Krase, A. (2008). *París-Eugène Atget*, Madrid: Taschen.
- Barthes, R. (2009)**. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Berger, J. (2001)**. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Collier, D. (1993)**. «The comparative method». En *Political Science: the state of Discipline II*. Washington D.C.: American Political Science Association.
- Dewey, J. (2008)**. *El arte como experiencia*. Buenos Aires: Phaidos.
- Eisner, E.W. (2005)**. *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Jiménez Torrecillas, A. (2006)**. *El viaje de vuelta*. Granada: Universidad de Granada.
- Jiménez Torrecillas, A. (2009)**. «Escribir, dibujar, fotografiar... » En *ARV Colegio de Arquitectos de Almería*. Nº 8, p. 55.
- Jimenez Torrecillas, A. (2010)**. «Arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas». En *El Croquis*, Nº 149, p. 168-203.
- Marín Viadel, R. (2005)**. *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las Artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Marina, J. A. (1993)**. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Mohr, J. y Mohr, S. (2003)**. «This peculiar language of images. » En *Visual communication*, 2 (1) pp. 58-67.
- Pomet, A. (2013)**. *Bernard Rudofsky o la refundación de la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero. Recuperado de: <http://blogcentroguerrero.org/>
- Portoghesi, P. (1969)**. *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*. Roma: Istituto Editoriale Romano.

- Roldán, J. y Hernández, H. (2010).** *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias*. Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de Granada (España).
- Roldán Ramírez J. y Marín Viadel R. (2012).** *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona: Aljibe.
- Rudofsky, B. (1973).** *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Ruscha, E. (1963).** *Twentysix Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press.
- Sherman, C. (2007).** *A play of selves*. Berlin: Hatje Cantz.
- Siegesmund, R., y Cahnmann-Taylor, M. (2008).** *Arts-based research in education: Foundations for practice*. New York: Roulledge.
- Struth, T. (2007).** *Making time*. Madrid: Museo del Prado / Turner.
- Trillo de Leiva, J.L. (2011).** «Reflexiones de un observador». En López Fernández, A. (ed.), *La mirada atenta* (pp. 13-18). Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.
- Zarza, R. (2011).** «Cuando las palabras ocultan la arquitectura». En Bergara, I. y Lampreave, R. S. (eds.) *Jornada de arquitectura y fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
- Whiston Spirn, A. (2014).** *The Eye is a Door: Landscape, Photography and the Art of Discovery*. Cambridge, MA: Wolf Tree Press.

Bibliografía

- Aires, M. y Malhao, D. (2016).** *Ideas e Imágenes: diálogo entre arquitectura y fotografía*. Málaga: Recolectores urbanos.
- Arredondo, D., Collados, A. y Gor, C. (eds.) (2014).** *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. Ciengramos.
- Barone, T. y Eisner, E. (2012).** *Arts based research*. London: Sage.
- Calatrava, J., Jiménez Torrecillas, A. (2006),** «Patrimonio y memoria de la Vega: los secaderos de tabaco de Héctor Bermejo». En Bermejo, H., *Arquitecturas marchitas*. (pp. 11d-20d). Granada: Diputación de Granada.
- Collier, J. Jr. y Collier, M. (1986).** *Visual Anthropology. Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Estévez, A. (2005).** *La formación del arquitecto*. Barcelona: Colegi d'Arquitectes de Catalunya.
- Genet, R. (2016).** *Ciudad y educación artística en la formación inicial del profesorado: una investigación educativa basada en las artes visuales*. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez Acosta, J.M. y López Martínez, D. (eds.) (2015).** *Márgenes Arquitectura*. 10.
- Kindel (1958).** «Pueblo de colonización, Vegabiana, Cáceres.» [Fotografía] Publicado en A.A. V.V. (2007). *Kindel. Fotografía de Arquitectura*. Madrid: Fundación COAM.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (2010).** «Photo essays and photographs in visual arts-based educational research». En *International Journal of Education through Art*, volume 6, number 1.
- Pérez Siquier, C. (2005).** *La mirada*. Madrid: Ministerio de Cultura / Lunwerg.
- Roldán, J y Genet, R, (2012).** «FotoDiálogos, preguntas y respuestas visuales para el aprendizaje de los conceptos fotográficos». En Roldán Ramírez, J. y Marín Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona: Aljibe.
- Tabuchi, E. (2010).** *Hyper Trophy*. París: Florence Loewy.
- Valero Ramos, E. (2006).** *Ocio peligroso. Introducción al proyecto de arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.

SOBRE

Prácticas artísticas y políticas de la edición

06/2017-04/2018 | 180 pp

ISSN 2387-1733 / E-ISSN 2444-3484

05 EDITORIAL

07 CAMPO

07-12 David Domínguez Escalona, *El accidente como acontecimiento deleuzeano en la obra de Enrique Metidines y Chantal Maillard. Accidents as deleuzian events in the work of Enrique Metidines and Chantal Maillard*

13-26 Mela Dávila Freire, *Desfases del archivo, o Cómo construir la imagen desde la memoria [y no a la inversa]. Tres casos de estudio. Gaps in the archives, or how to build an image from memory [and not the other way around]. Three case studies*

27-38 Carlos Gor Gómez, *Deriva a través de la construcción del subconsciente colectivo: el territorio, la arquitectura, la ciudad, el libro. Drifting through the construction of the collective subconscious: territory, architecture, city, books*

39-54 Antonio Manuel Fernández Morillas y Rafaële Genet, *La mirada expandida: el fotoensayo como herramienta en arquitectura. The expanded gaze: the photo-essay as a tool in architecture*

55-64 Francisco José Guillén Martínez, *Autorretratos del libro de artista: los criterios de edición en la obra de Román Gil. Self-portraits of the artists' book: editorial criteria in the work of Román Gil*

65 ENCARTE

65-86 Dionisio Cañas, *Economía*

87 PANORAMA

87-103 Oriol Fontdevila, *La Tableau de Szeemann. Szeemann's tableau*

104-110 Glòria Picazo, *Ediciones de artista: la edición expandida y los retos de cómo exponerla. Artists' publications: expanded editions and the challenges of exhibiting them*

111-124 Txuma Sánchez, *Primeras ediciones de artista en Sala d'Art Jove (2007-2011): del trabajo compartido y la edición como herramienta formativa. First artist publications at the Sala d'Art Jove (2007-2011): cooperative and editorial work as training tools*

125 PASAJES

125-147 Michalis Pichler, *Art History and Karaoke: Six Hands and a Cheese Sandwich*

148 CORRESPONDENCIAS

148-157 David Maroto, *Entrevista a Clive Phillpot. Interview with Clive Phillpot*

158-166 Antonio Zúñiga, *Estrujenbank: de lo sublime a lo siniestro. Una entrevista a Dionisio Cañas y Juan Ugalde. Estrujenbank: from the sublime to the sinister. An interview with Dionisio Cañas and Juan Ugalde*

167 ESTUDIO

167-170 David Maroto, *La novela de artista. Artist's novels*

172 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

175 CITA DE CIERRE

175-179 Left Hand Rotation

PANTALLA

Portada realizada por Michalis Pichler. Cover by Michalis Pichler