



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

ARGAZKILARITZA ANALOGIKOAREN IZAERA GARAI DIGITALEAN

Ikaslea: Aitziber Barriga Fernandez

Tutorea: Haizea Barcenilla Garcia

Gradua: Artearen Historiako Gradua

Ikasturtea: 2018-2019

Departamentua: Arte eta Musikaren Historia

Laburpena

Argazkilaritza analogikoaren zaharkitzearen aurrean, argazkilari batzuk beren produkzio artistikoa teknika honetan garatzen jarraitzea erabaki dute. Digitalizazioak eskaintzen dituen abantaila praktikoen aurrean, erabaki hau teknikari atxikitzen zaizkion izaera eta filosofiarekin lotuta dago. Horregatik, garai digitalean garatzen diren produkzio artistiko analogikoak ulertzeko, teknikaren ezaugarriak eta izaerak aztertzeak garrantzia hartzen du. Lan hau argazkilaritza analogikoaren esparruan garatzen diren teoria filosofiko eta estetikoak aztertzea dauka helburu, ondoren teoria horiek gaur egun ematen diren praktika artistikoetara eramateko helburuarekin.

Testuinguru digitalak eta honek suposatu zuen aldaketa bortitzak aztertzea lehenengo urratsa da, trantsizio digitalaren ezaugarriak eta honen baitan garatutako post-argazkilaritzaren inguruko teorian zentratuz. Argazkilaritza digitalaren etorrerak erabat aldatu du argazkiak egiteko modua. Irudiaren demokratizazioa, berehalakotasuna eta praktikotasunak irudiaren presentzia masiboa nabarmendu du, errealitate bizkortu baten berezko parte bihurtuz eta kultura bisual berria sortuz. Argazkilaritzaren teoriari dagokionez, digitalaren presentziak irudiaren sorrera ontologiko eta epistemologikoa aldatzen du, irudia pixeletan gordetako eta softwareen bidez interpretatutako artxibo ikusezin bihurtuz.

Ondoren, argazkilaritza analogikoaren ezaugarriak azaldu ditugu, teknikaren baitan aurkitzen direlako teorian azalduko ditugun hainbat ezaugarri. Teknikak sorkuntza prozesua eta emaitza determinatuko du, baliabide tekniko eta erabiltzeko moduaren arabera izango da. Teknika analogikoaren ezberdintasun nabarmena, digitalarekin alderatuta, prozesuak eskatzen duen denbora eta itzarotearen desioa da, irudi latentearen kontzeptua alegia; esposizio eta errebelatu artean mantentzen den irudi ikustezina. Irudi latentearen existentziak itxaropen eta desioaren inguruan hitz egiten digu, ekintza fotografikoaren emaitza ziurgabetasunaren eremuan mugituko da errebelatu arte. Analogikoarekin lan egitea prozesu fisiko-kimiko bati aurre egitea suposatzen du, tempo eta muga batzuekin (denbora eta euskarriaren aldetik).

Azkenik, lanaren gaian zentratuta; argazkilariek analogikoa aukeratzeko arrazoiak aztertzeako asmoz, teknikak jaso edo mantendu dituen izaerak aztertu ditugu. Asmo honekin memoria, magia eta eskulangintza izaerak proposatu ditugu. Ondoren, gaur egungo artista analogikoekin parekatu ditugu.

Memoria eta magiaren izaerak irudi latentearen kontzeptuarekin lotuta daude, denborarekin. Alde batetik, ahaztuak diren irudiak errebelatzean memoria berreginak dira, orainaldia eta iragana lotuz; argazkia iragan baten ebokazioan bihurtzen da. Bestalde, irudiak gogoratzen ez dituenan edo oroimen hau zailagoa denean, negatiboan manifestazioaren aurrean magikotasun esperientzia dauka hartzaileak. Itxarotearen desioaren bidez sortzen da ziurgabetasuna, irrikak eta imajinazioa. Magikotasuna prozesuan bertan ematen da, analogikoak, erreakzio fisiko-kimiko baten ondorioz, esplizituki erakusten duelako irudia pixkanaka magikoki sortzeko era. Memoriarekin lotuta Laura Garcia eta Lua Ocañaren lana aztertuko dugu, *La memoria del papel* deiturikoa; aldiz, magia aztertzeko Jon Cazenaveren *Ur Aitz* lana aztertuko dugu.

Bestalde, prozesu guztia eskuz egin ahal izateak honen gaineko kontrol osoa izatea ahalbidetzen digu, artistaren eskuaren presentzia agerikoa izango da. Argazkilaritza digitalarekin galdutako materializazioa berreskuratzen da analogikoan, artistak hasieratik euskarriarekin zuzenean lan egingo duenlarik. Eskulangintza aztertzeko Juanan Requena artista aipatuko dugu, *Al borde de todo* mapa lanean bereziki zentratuz.

Beraz, erakutsi nahi dugu argazkilaritza analogikoak ezberdintasun puntu bat ematen diola gaur egungo artistari. Argazkilaritza digitalaren perfekzionismoaren aurrean, lan egiteko modu manual eta naturalago bat eskaintzen du, magiko eta aurreikusten ezinezkoa. Beraz, esan dezakegu analogikoa argazkilaritza profesional eta komertzialetik alden du dela, eremu artistikoaren zati txiki baten parte izatera pasatuz. Bere mantenua eremu artistikoari zor dio, dauzkan ezaugarriek artista batzuen interesa piztu dutelako, honi kutxu berezia atxikituz.

AURKIBIDEA

1	Sarrera.....	4
1.1	Gaiaren azalpena	4
1.2	Metodologia	4
2	Garai digitala edo post-argazkilaritza.....	6
3	Zer da argazkilaritza analogikoa eta bere ezaugarriak	8
4	Argazkilaritza analogikoaren izaera aldaketa.....	16
4.1	Nostalgia, melankolia eta memoria.....	17
4.1.1	Lua Ocaña eta Laura Garcia: Gorputza eta memoria	18
4.2	Magikotasuna eta itxarrotearen desioa	20
4.2.1	Jon Cazenave: Naturaren magikotasuna eta identitatearen bilaketa.....	21
4.3	Eskulangintza	24
4.3.1	Juanan Requena: Eskuzko lanaren intimitatea.....	25
5	Ondorioak	29
6	Bibliografia.....	31
7	Webgrafia	33
8	Irudien iturriak.....	35

1 SARRERA

1.1 GAIAREN AZALPENA

Azkeneko urtetan argazkilaritzak pairatu izan dituen aldaketa bortitzek honen inguruko hausnarketa beharrezkoa bihurtzen du, praktika eta teoriaren arteko simetria bat lortzeko.

Digitalaren etorrerarekin, argazkilaritza analogikoa edo tradizionala ez da desagertu, hainbat ikerlarien aurreikuspenen kontra¹. Hots, analogikoan lan egiten zuten artista askok honekin jarraitu dute eta bestalde, honen inguruko berpizte bat gertatu da artista gazteen artean. Zergatik erabakitzen dute digitalarekin ikasi duten artista gazteek beren produkzio artistikoa analogikoan garatzea? Zergatik uzten dute alde batera digitalak eskaintzen dizkien abantailak (praktikotasuna, berehalakotasuna...) eta ekonomikoki nahiz infrastrukturaren aldetik zailagoa den teknika bat aukeratzen dute?

Argi dago artista gazte hauen erabakia ez dela zorizkoa, gaur egun garatzen ari den argazkilaritza analogikoak arrazoi bati erantzuten diola, emaitza edo prozesu konkretu baten bilaketari alegia. Digitalaren garaiko argazkilaritza analogikoak teknikaren baitan existitzen ziren izaerak indartu ditu, baina teoriaren esparruan praktika artistikoaren garapen hau aztergai duten ikerlariak urriak dira. Beraz, egungo panorama artistiko honen aldaketa eta ikerketaren beharra aldarrikatzeko helburua dauka lan honek.

1.2 METODOLOGIA

Gaiaren garaikidekotasuna kontuan harturik, honen inguruko azterketa teorikoak ez dira oso zabalak, teoriaren atzerapena eta mugak kontuan harturik, lan honetan teoria eta praktikak bateratzeko beharra ikusi dugu, argazkilaritza analogikoaren inguruko teoria gaur egun ematen diren praktika artistikoekin uztartuz.

Hasteko, errealitate teknologiko berria, post-argazkilaritzarena alegia, aztertuko dugu. Ondoren, argazkilaritza analogikoaren inguruko teoria sakona aztertuko dugu, kontzeptualizazioa eta ezaugarriak, Soulage-en teorian bereziki zentratuz (*fotografizitatearena*) eta analogikoaren ezberdintasunak digitalarekin alderatuz.

¹ William J. Michell argazkilaritza analogikoaren heriotza aurreikusten lehenengoa izan zen 90ko hamarkadan. MIRA, E.: "Notas sobre el desarrollo de la teoría de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX", in VICENTE, P. (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 50-54 orr.

Azkenik, gaur egun argazkilaritza analogikoari atxikitzen zaizkion izaerak (memoria, magia eta eskulangintza) aztertuko ditugu, lanaren gai nagusi bezala. Atal honetan, teoria islatzeko eta praktikan jartzeko, artista analogikoen lanak aztertuko ditugu: hauen analogikoaren aukeraketa, teknikari atxikitutako izaera eta prozesu eta emaitzaren arteko erlazioaren arabera hautatuak izan dira. Bestalde, euskarri analogikoren aniztasuna baieztatzeko, formatu eta teknika ezberdinak gauzatzen dituzten artistak aukeratzen saiatu gara, konbentzionaletik experimentalera doazenak. Millennial belaunaldiko (1980-2004) artistak aukeratu dira²; izan ere, artista hauek digitalaren trantsizio azkarra bizi arren analogikoarekin jarraitu izateagatik, betidanik analogikoan lan egin duten artista zaharragoekin alderatuta, teknikarekiko perspektiba ezberdina daukate. Bestalde, praktika artistikoan analogikoa aukeratzen badute ere, lanaren zabalkuntzari dagokionez, belaunaldiaren ezaugarri nagusia teknologiaren erabilpenean datza eta komunikabide digitaletikiko jarrera naturala daukate.³ Horregatik, beren lana aurkezteko baliabide digitalak erabiliko dituzte, sare sozial eta web orri pertsonalak. Hots, aukeratu ditugun artistak Lua Ocañak (Vigo, 1982) eta Laura Garciak (Argentina, 1977) osaturiko bikotea, Jon Cazenave (Donostia, 1978) eta Juanan Requena (La Mancha, 1983) izan dira.

Lana burutzeko, hainbat iturri funtsezkoak izan dira. Hauei lotuta, gaiaren berezkotasunari egingo diogu erreferentzia. Aztertzen dugun gaia digitalaren garaian kokatzen denez, iturriak aukeratzeko irizpide nagusia kronologia izan da, izan ere trantsizio digitala baino lehenago sortu ziren argazkilaritzaren teoria nahiz praktika artistikoak ez daukate baliogarrtasun bera digitalaren inpaktua ez dutelako kontuan hartzen.

Marko teorikoari dagokionez, iturri bibliografikoak erabili ditugu, bereziki liburuak, aldizkari zientifikoak eta doktoretza-tesiak. Hauen artean azpimagarriak dira Joan Fontcubertaren post-argazkilaritzaren inguruko teoria eta François Soulages-en *fotografizitatearen* inguruko teoria. Bestalde, marko praktikoari dagokionez, artisten lanak aztertzeko katalogoak, kritikak eta aldizkarietako artikuluak erabili ditugu, baita artista beraien web orriak eta sare sozialak ere. Artista gazteentzat Internet bihurtu da beren lana zabaltzeko baliabidea eta kasu batzuetan (Jon Cazenaverena adibidez) beraien

² DÍAZ, S. C., LÓPEZ, L. M. eta RONCALLO, L. L.: "Entendiendo las generaciones: una revisión del concepto, clasificación y características distintivas de los Baby Boomers, X y Millennials", *Clío América*, 11(22), 2017, 197 orr.

³ *Ibid.*, 197-199 orr.

inguruan hitz egiten duten artikuluak eskuragarri jartzen dituzte. Dena dela, artista gazteak eta garaikideak izanik, haien inguruko informazioa lortzea zaila izan da, fidagarriak diren iturriak urriak direlako. Hala ere, iturri hauen subjektibotasunaz jabetuta, ikuspegi kritikoa mantentzeko ahaleginak egin ditugu.

2 GARAI DIGITALA EDO POST-ARGAZKILARITZA

90ko hamarkadatik garatu den argazkilaritza digitalaren hegemoniak irudiekiko erlazio sozio-kultural eta praktika artistikoa era erradikalean aldatu du. Gaur egun bizigaren irudiaren demokratizazio bidean funtsezkoak izan dira kamera digitalen sorrera, mugikorren eta *smartphonen* agerpena eta Interneten zabalpena. Mugikor bat izateak kamera digital bat izatea suposatzen du, argazkilaritza eta irudiaren presentzia konstruktuz sozialaren berezko parte bihurtu duelarik.⁴

Testuinguru berri honetan, argazkilaritzaren teoriaren bibliografia ikusita, praktikarekin alderatuz atzeratua dagoela⁵ antzeman genezake: ez dauka garapen paraleloa, baizik eta *a posteriori*. Teoria 90. hamarkadako aldaketei moldatu behar izan zen, teknologia berrien inpaktua aztertuz sorkuntza prozesuan, kultura bisualean eta gizartean. Garai honetan hasiko dira determinismo teknologikoak bultzatuta post-argazkilaritzaren inguruko lehenengo ideiak plazaratzen, bi sistemen arteko apurketa eta argazkilaritza analogikoaren heriotza aurreikusiz, lehenengoa William J. Mitchell izan zelarik. Erantzun gisa, Lev Manovich argazkilaritza digital eta analogikoaren arteko errepresentazio bisual baten jarraikortasuna aldarrikatzen bakanetarikoa izan zen, argazkilaritza ondorengo argazkilaritza terminoa proposatuz.⁶

Espanian, post-argazkilaritza aztertzen duen autorerik garrantzitsuena Joan Fontcuberta daukagu, teoriarari nahiz argazkilaria. Teknologia digitalaren sarrerarekin, teknika berriak posibilitate amaitezinak eskaintzen ditu, manipulazio modu berri hauek argazkilaritzak izan duen izaera objektiboarekin apurtzen dute eta argazkilaritza terminoa zalantzan jartzen da. Idazlearen esanetan, aldaketa honekin argazkilaritzaren genero berri

⁴ ANTA GUTIÉRREZ, P.: “La aparición de la imagen digital. Nuevas perspectivas para el encuadre.”, in *El encuadre fotográfico entendido como proceso: factores tecnológicos, perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica*. (Doktoretza-tesia). Universidad Complutense de Madrid, 2016, 151-187 orr.

⁵ VICENTE, P.: “Algunas instantáneas de la teoría de la fotografía”, in VICENTE, P. (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 26 orr.

⁶ MIRA in VICENTE. *Op. cit.*, 51-52 orr.

bat inauguratzen da, argazkilaritza hiltzen da, eta irudi hauen kondizio berria definitzeko post-argazkilaritza terminoa erabiltzen du.⁷

Argazkilaritza digitalak argazkiak egiteko modua aldatu du. Ontologikoki, irudiaren sorrera ezberdina da, prozesu kimikoaren beharra desagertzen da sentsore digitalen teknologiak ordezkatuta.⁸ Epistemologikoki, desmaterializazio eta desindexazio bat suposatzen du, hau da, negatiboan erregistratzen den irudi latentetik pixeletan idatzitako informazio binariora aldatzen da.⁹ Inskripzio honen bidez, aztarnaren erregistroa galtzen da eta *software* baten interpretazioa beharrezkoa duten artxibo digitalek ordezkatzen dituzte.¹⁰ Azkenik, sozialki inpaktu gehien izan duen aldaketa praktikotasunaren inguruan mugitzen da: argazkilariak nahi dituen beste irudi lor ditzake eta emaitzak berehala ikusi.

Berehalakotasun honek irudien zirkulazioa arindu du eta mugikorren garapenekin irudiak egiteko eskuragarritasuna handitu da. Argazkilaritza digitala errealitate bizkortu baten erantzuna da, denbora historiko eta sozialaren bizkortzearen ondorio eta faktore bat. Sare sozialek eragin handia izan dute prozesu honetan, irudiarekiko kultura sozial berria eraikitzen dutelako non irudiak konpartitzeko sortuak diren eta kameraren nonahikotasuna agerikoa da.¹¹

Bestalde, José Gómez Islak dioen moduan, irudien ukitu eta manipulaziorako *softwareak* eta kamera digitalen etengabeko garapenak hiperrealismorako obsesio bat sortu du teknologian nahiz artearen esparruan¹²; analogikoa joera honen kontrako erreakzio gisa interpreta dezakegu.

⁷ FONTCUBERTA I VILLA, J.: *La Cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010. aipatuta LOZANO MATA, M. D. P.: *De las imágenes del mundo al mundo de las imágenes: documentación y análisis de los escritos de Joan Fontcuberta como aproximación a la teoría de la fotografía* (Doktoretza-tesia). Universidad de Murcia, 2016, 363-364 orr.

⁸ FONTCUBERTA I VILLA, J. eta ARNALDO ALCUBILLA, F. J.: “El instante indeciso: entrevista con Joan Fontcuberta”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 21, 2013, 25-29 orr. <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=556> (2018.12.02an kontsultatua)

⁹ FONTCUBERTA I VILLA aipatuta LOZANO MATA. *Op. cit.*, 366 orr.

¹⁰ FONTCUBERTA I VILLA. *Op. cit.*, 11-14 orr.

¹¹ ANTA GUTIÉRREZ. *Op. cit.*, 151-153 orr.

¹² GÓMEZ ISLA, J.: “Transvergencias fotográficas: contaminaciones ideológicas entre tecnología y discurso”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 80 orr.

Post-argazkilaritzaren inguruko ikerketek garrantzia handia hartu dute, bereziki komunikabide eta soziologiaren esparruan, digitalizazioa egunerokotasunaren parte izatera heldu delako.¹³

“Hay una generación (nuestros estudiantes) para la cual la fotografía siempre ha estado conectada digitalmente, para la que la transmisión casi instantánea de imágenes virtuales en redes peer to peer y en redes sociales es tan natural como lo es el agua para el pez”¹⁴

3 ZER DA ARGAZKILARITZA ANALOGIKOA ETA BERE EZAUGARRIAK

Argazkilaritza analogikoaren inguruan hitz egiten dugunean, 90.ko hamarkadan emandako digitalizazioa baino lehenago erabiltzen ziren teknika fisiko-kimikoen inguruan mintzatzen gara. Argazkilaritza analogikoak izaera oso heterogeneoa du eta bere baitan teknika, prozedimendu eta formatu anitz aurkitzen ditugu. Material eta teknikak ezagutzea argazkiaren sorkuntza ulertzen lagunduko digu, forma, estilo eta emaitza ezberdinak lortzen direlako erabiltzen den baliabide tekniko eta erabiltzeko moduaren arabera.¹⁵

Euskarri ohikoena karrete edo pelikula bidezkoa da, 35mm, 120mm (Irudia 1) edo plakak (Irudia 2) izan daitezkeenak, zuri-beltzean edo kolorean eta negatiboan edo diapositibetan. Euskarri hauek emultsio foto-sentsible bat daukate, zilarrezko haluroak direnak (kloruro, bromuro eta zilarrezko ioduro)¹⁶, hauek argiarekin belzten dira eta irudia sortzen dute. Pelikularen bidez negatibo bat lortzen dugu, geroago positibo bihurtuko dena.

Bestalde XIX. mendeko prozesu zaharrak dauzkagu, 70.ko hamarkada erdialdean purismoaren kontra berreskuratu zirenak. Teknikak lau taldetan sailka ditzakegu emultsioaren arabera: zilarrezkoak (albumia, gatzdun papera, kolodioia), burdinezkoak (zianotipia, kalitipia edo Van Dick marroia¹⁷), burdin noblezkoak (platinotipia,

¹³ LISTER, M.: “¿Olvidar la tecnología?”, in VICENTE, P. (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 234-235 orr.

¹⁴ *Ibid.*, 239 orr.

¹⁵ MONROY NASR, R.: “Apreciación histórica y estética de la fotografía: un gran reto entre lo analógico y lo digital”. *História*, 26(2), 2007, 8-9 orr.

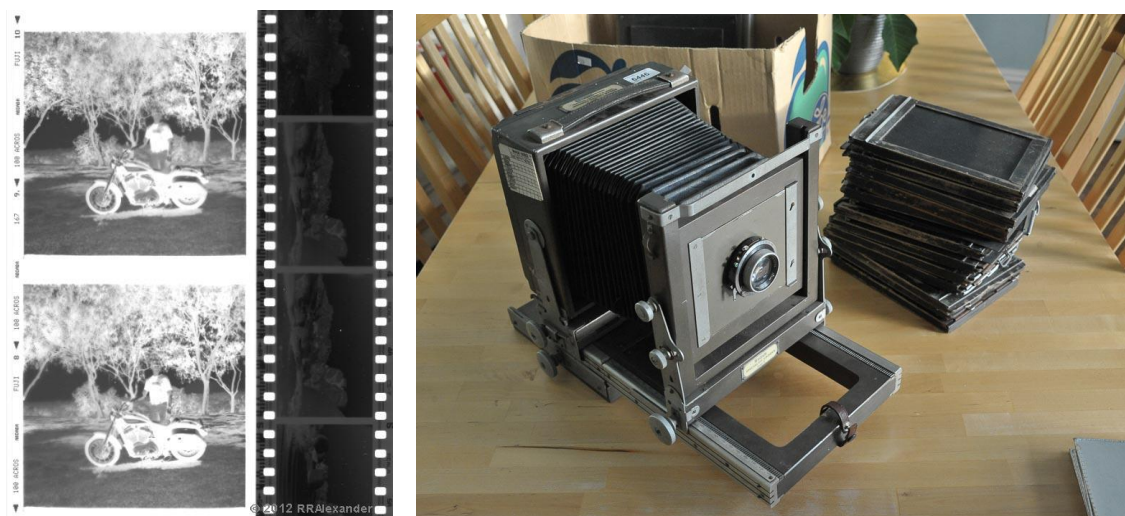
¹⁶ GUMÍ, J.: *Apuntes de fotografía. Recursos y técnicas básicas de fotografía analógica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016, 58 orr.

¹⁷ Kalitipia edo Van Dyck marroia talde honetan berezia da burdinarekin batera (zitrato amonio ferrikoa) zilar nitratoa erabiltzen duelako euskarria sentsibilizatzekeo.

paladiotipia) eta pigmentuzkoak (ikatz garraiatua, goma bikromatoa).¹⁸ Azkenik, kamerekin lotuta dagoen teknika berezia kamera estenopeikoarena da, lehen kamera ilunetan oinarrituta: edozein tamaina, formatu eta ezaugarriak dauzkan kamera propioa eraikitzea ahalbidetzen digu. Estenopeikoarekin lotuta dagoen teknika berezia solarigrafiarena (Irudia 6) da, Diego Lopez Calvin sortu zuena eguzkiaren mugimenduak izozteko. Egun kolodioia (Irudia 3), estenopeikoa (Irudia 5) eta zianotipia (Irudia 4) dira erabilienak.

Bestalde, azpimarratu behar da, ez dela beharrezkoa errealitatearekin konexioa, kamera gabeko prozesuek demostratzen duten bezala: teknika batzuk kimigrama (Irudia 7), fotograma, *frottage*, *collage* eta *lumen print* dira.

Amaitzeko, azkeneko urtetan *vintage* modarekin berpiztu den argazkilaritza instantaneoak daukagu, Polaroid edo Fuji enpresak ezagunenak izanik (Irudia 8). Gaur egun Pelikula Instantaneoaren *revival* bat jasaten dugu, retromaniarekin erlazioa daukana, nostalgiaren pean sortu eta modan jarri den joera soziala.¹⁹



Irudia 1. Ezkerrekoa. Ezkerrean 120mmko karretea eta eskubian 35mmko karretea.

Irudia 2. Eskuinekoa. 50. hamarkadako Kodak Specialist formatu handiko edo plaketako kamera, eskuman plaketak sartzeko txasis-ak daude 5x7cmko tamainakoak.

¹⁸ GALLARDO ESCOBAR, J.A.: “Procesos fotográficos artesanales y libro de artista”, *Tercio Creciente*, 4, 2013, 25 orr.

¹⁹ GIL SEGOVIA, J. & ARRIBAS CEREZO, C. I.: “Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas”, *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(1), 2016, 45 orr.



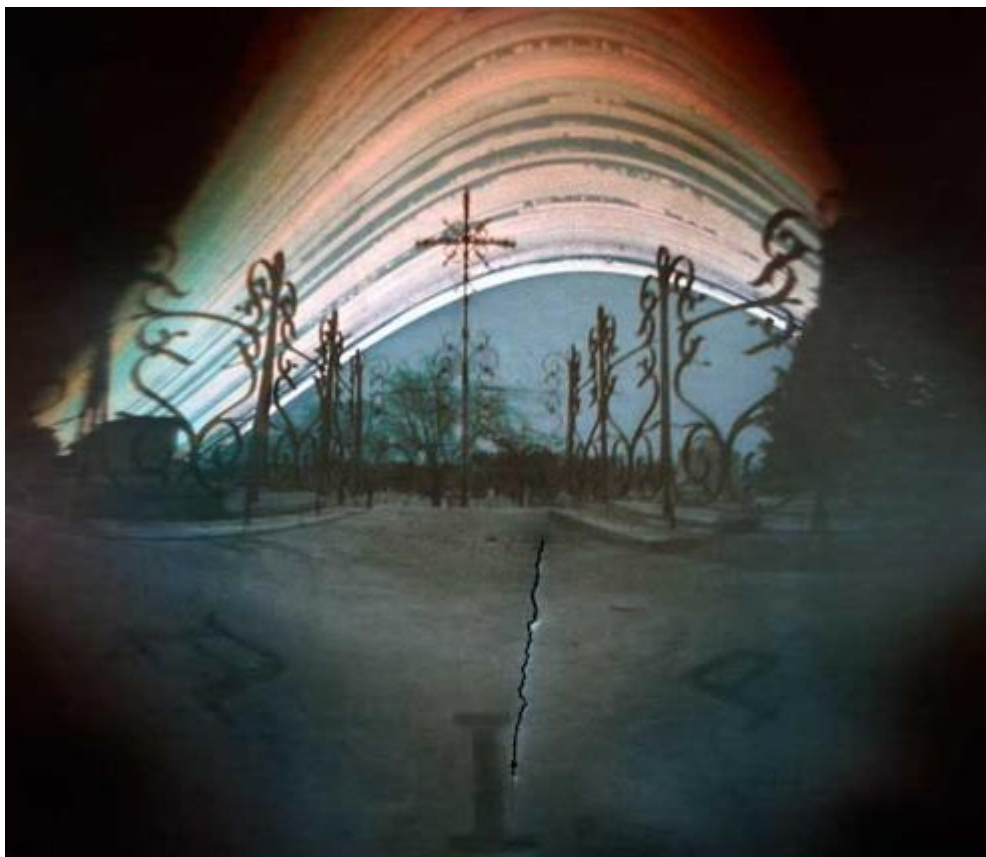
Irudia 3. Luther Gerlach. "Synthetic Studio #1" (2016). Kolodioia edo ambrotipoa kristal gorrian. 20.3zm x 25.4zm.



Irudia 4. Emma Powell. "In Search of Sleep" (2010-2014). Zianotipia (batzuk te edo ardoarekin biratuta daude, hau ez dakigu).



Irudia 5. Ilan Wolff. "Spiegel Building. Hamburg" (2013). Eskuz egindako kamera estenoipekoa, euskarria 60 x 33 zm.



Irudia 6. Diego Lopez Calvin. "Cementerio de la Almudena" (2008). Solarigrafia.



Irudia 7. Julio Alvarez Yagüe. "Aliens" (1999). Kimigrama.



Irudia 8. Agata Vera Schiller. "Dust". Polaroid.

Ikusten dugun moduan, argazkilaritza analogikoak baliabide anitz eskaintzen dizkigu, bakoitza ezaugarri eta baldintza ezberdinekin.

Argazkilaritza analogikoaren ezaugarri espezifikoeetan sartu baino lehenago, François Soulages-en *fotografizitatearen* teoriari erreparatuko diogu, izan ere argazkilaritzaren inguruko ezaugarri ezinbestekoak aipatzen ditu analogikoan berebiziko garrantzia izango dutenak.²⁰

Argazki baten produkzioaren baldintzak aztertzeak argazkilaritzaren berriazkotasuna ezagutzen lagunduko digu eta honetan *fotografizitatearen* kontzeptua berez agertzen da. *Fotografizitateak* argazkian fotografikoa dena izendatzen du, ekintza fotografikoa bereizgarria bihurtzen duen ahalmen abstraktua da, eta era berean argazkilaritza erreal eta potentziala kontuan hartzen ditu, hots, dena eta izan ahal dena.²¹ Prozesu fotografikoa azterturik, Soulagesek *fotografizitatearen* hiru fundamentuak definitzen ditu: negatiboaren konponezintasuna, kopiaren posibilitate amaitezinak eta bien arteko artikulazioa.

Nahiz eta Soulagesek *fotografizitatearen* inguruko teorizazioak plazaratzen dituenean argazkilaritza tradizionalaren inguruan mintzatzen den, digitalizazioa heltzen denean bere teoriak argazkilaritza digitalean integratzen ditu, argazkilaritzaren estetika bere osotasunean ulertuz.²²

Soulagesek material fotografikoan zentratzen den perspektiba materialista erabiltzen du prozesuaren analisia burutzeko. Bere eskema jarraituz, argazkilaritzaren prozesua hiru etapetan bereizten da: ekintza fotografikoa edo esposizioa, negatiboaren eskuratzea eta negatiboarekin lana edo kopia. Ezberdintasun nabariena negatibo eta kopiaren lanketan dago: negatiboa konponezina den heinean, material honekin egiten den laborategiko lana infinitu, amaitezina eta aldakorra da, artistak errepikatu dezake nahi duen beste eta kopia bakoitza ezberdina izango da.²³

²⁰ Soulages hainbat idatzietan garatu zuen, guk hiru aztertu ditugu, bereziki lehenengoan zentratuz: SOULAGES, F.: “La Fotograficidad”, in VICENTE, P. (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 179-194 orr.

SOULAGES, F.: *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca, 2005.

SOULAGES, F.: “Desde una estética de la fotografía a una estética de la imagen”. *Universo fotográfico. Revista de fotografía*, 4, 2001, 119-128 orr.

²¹ SOULAGES, *Estética de la fotografía*. *Op. cit.*, 132-133 orr.

²² SOULAGES, “Desde una estética de la fotografía a una estética de la imagen”. *Op. cit.*, 119-128 orr.

²³ SOULAGES in VICENTE. *Op. cit.*, 180-182 orr.

Konpenezintasuna denboraren kontzepzioarekin lotuta dago, denboran atzera egitearen ezintasuna eta unearren galerarekin, horrela irudiaren unea eta irudia egiteko behar izan den denbora islatzea lortzen du. Konpenezintasunak iraganarekin konektatuko du, amaitezinak orainaldiarekin konektatzen duen moduan.

Bestalde, kopiaren amaigabetasunak negatibo beretik irudi ezberdinak egin ahal izatea ahalbidetzen du, honek aberastasun artistiko handia eskaintzen dio artistari, prozesu artistikoa amaitezina bihurtuz. Aukera amaitezin hauek fase ezberdinetan aurki ditzakegu, argazkilaritzaren moldakortasuna erakutsiz. Adibide batzuk jartzearren: argazkia eta zatiaren hautaketa, prozedimendu optiko eta kimikoak, esku hartzeak, euskarriaren aukeraketa eta erakusteko modua. Beraz, artistak dauzkan aukerak infinituak dira, ez du zertan formatu eta prozesu estandarretara mugatu behar.

“La fotografía es, teniendo en cuenta lo inacabable, un arte de los posibles”²⁴

Laburbilduz, artistak posibilitate guzti hauekin lan egiten du, negatiboaren konpenezintasuna, kopiaren amaitezintasuna eta bien arteko artikulazioarekin. Konpenezina eta amaitezinaren arteko erlazioa nahitaezkoa da, izan ere prozesu oso baten bi faseei buruz hitz egiten gaude eta argazkilariak bere bilaketa egiten duenean honetaz kontziente da. Horregatik, Soulageren aburuz, elementu hauek argazkilaritzaren bihotza, berariazkotasuna eta osotasuna suposatzen dute.

Zein da orduan argazkilaritza analogikoaren bereizgarritasuna digitalarekin alderatuz? Alde batetik, analogikoarekin lan egiteak prozesu fisiko-kimiko geldo bat asimilatzea eskatzen du. Lehenik, pelikula fotografikoak ezartzen digun muga (36, 12 edo 1 fotograma) kontuan hartu behar dugu; objektu fotografikoarekin daukagun erlazioa aldatzen du eta argazkilariak modu pentsatuago batean aurre egiten dio, ez baititu hartualdiak xahutuko. Aldiz, digitalean daukagun saiakerak amaigabeak dira. Pelikula ez da esposizioan mugak jartzen bakarra: artistak erabiltzen duen kamerak ere eragina izango du, adibidez formatu handiko kamerak prestatzeko denbora gehiago eskatzen du.

Ondoren, negatibo analogikoaren berezko den kontzeptu garrantzitsuena irudi latentearena izango da. Alegia, esposizioa gertatzen denean, argia negatiboaren emultsio foto-sentsiblerara heltzen da eta erreakzio elektrokimiko bat gertatzen da zilarrezko

²⁴ *Ibid.*, 188 orr.

haluroetan. Honen ondorioz, negatiboa kimikoaren ekintzara sentsible bilakatzen da. Negatiboan potentzian irudia izango den irudi latente bat izkututzen da²⁵, esposizio eta errebelatzearen faseen artean ikusezin mantentzen dena. Irudi latentea analogiko eta digitalaren arteko ezberdintasun nabariena da, izan ere irudi digitalak momentuan prozesatzen dira kontzeptu hau galduz.

Irudi latentearen existentziak itxaropen eta desioaren inguruan hitz egiten digu, ekintza fotografikoan jarri ditugun itxaropenei buruz; honen emaitza ziurgabetasunaren eremuan mugituko da errebelatu arte.²⁶ Argazkilariak irudi latentean jartzen ditu bere itxaropena guztiak, irudia azaleratzen denean bi emaitzak dira posible, garaipenaren poztasuna edo porrotaren frustrazioa. Irudi latentea eta analogikoaren teknikak daukan prozesu guztiak *tempo* bat eskatzen du, digitalaren berehalakotasunaren aurkakoa dena. Azkenik, kopiaren fasea (baldin badago) laborategi ilunean ematen den prozesua intimo eta amaitezina da, berriz ere denbora eskatzen duena.



Irudia 9. BilbaoArte-ko laborategi analogikoa. "Laboratorio Analógico",

Bestalde, aurrerago azalduko dugun moduan, prozesu guztia eskuz egin ahal izateak honen gaineko kontrol osoa izatea ahalbidetzen digu: artistaren eskuaren

²⁵ *Ibid.*, 189 orr.

²⁶ FONTCUBERTA I VILLA. *Op. cit.*, 37 orr.

presentzia agerikoa izango da, baina aldi berean prozesu fisiko eta kimikoaren gaineko ezagutza handiagoa beharrezkoa da. Argazkilaritza digitalarekin galdutako materializazioa berreskuratzen da analogikoan, non hasieratik euskarriarekin zuzenean lan egingo duen artistak, ez artxibo digitalekin.

Beraz, argazkilaritza analogikoak teknika eta prozesuari dagokionez aniztasun handia eskaintzen digu. *Software* digitalak analogikoaren teknikak imitatzen saiatu arren (prozesu zaharrak eta karreteen efektuak imitatuenak dira), ez dute efektu bera lortzen materialtasun eta sorrera kimikoa ez daukatelako. Hots, analogikoak esperientzia ezberdina eskaintzen dio argazkilariari, prozesu eta bidai berezia.

“Se puede hablar de romanticismo; de una búsqueda personal, de experimentar un tiempo de observación y producción distinto. De un camino...”²⁷

4 ARGAZKILARITZA ANALOGIKOAREN IZAERA ALDAKETA

Argazkilaritza analogikoaren teknika, ezaugarriak eta eskaintzen dituen posibilitateak aztertu ondoren, garai digitalean argazkilaritza analogikoak jaso edo mantendu dituen izaerak aztertuko ditugu testuinguru honetan agertzen diren praktika artistikoak ulertzeko.

Ondorioztatu dezakegun moduan, argazkilaritza digitala aspektu sozialei erantzun gisa praktika hegemonikoa bihurtu da, argazkilaritza analogikoa praktika minoritarioetan mantenduz. Praktika minoritario hauek artisautza eta artearen esparruko atal txikiak dira.²⁸ Analogikoa erabiltzen jarraitzen duten artistek arrazoi batengatik egiten dute, analogikoan izaera edo ezaugarri berezi batzuk ikusten dituztelako, nostalgia, magia edo eskuzko lana izan daitezkeenak. Izaera hauek aztertzea analogikoaren erabilpenaren arrazoiak argituko dizkigu; ondoren gaur egungo artista analogikoekin parekatuko ditugu teoria praktikara eramateko helburuarekin eta izaera hauen azterketa osatzeko. Izaera hauek ez dira kategoría independenteak, beraien artean erlazionatuta daude eta argazkilaritza analogikoaren osotasun tekniko eta filosofikoa ulertzen lagunduko digute.

²⁷ TORRES, A.: “Apuntes de un viaje sin destino”, *Contraluz*, 40, 2018, 34 orr.

²⁸ FONTCUBERTA I VILLA. *Op. cit.*, 11-13 orr.

4.1 NOSTALGIA, MELANKOLIA ETA MEMORIA

Martorano Vieiraren tesian, *Fotografía: partículas de tiempo, posibilidades de luz: El lenguaje fotográfico en los procesos artísticos contemporáneos y su relación con los mecanismos de la memoria*, Bergson, Dubois, Flusser, Barthes eta beste hainbat teorialarien lanean oinarriturik, argazkilaritza analogikoa eta memoriaren arteko erlazioa aztertzen da. Bere esanetan, prozesu digitalen berehalakotasunak memoria eta imajinazioa oztopatzen dizkigu, gizartea gero eta robotizatuagoa eta automatizatuagoa dago eta prozesu analogikoaren magia eta sorpresa bertan behera geratzen da.²⁹

Ondorioztapen hau irudi latentearekin lotuta dago, berehalakotasunarekin galtzen den espazioa eta denbora ulertzeko moduarekin. Irudiekiko pertzepzioa ezberdina da, esposizioaren momentua eta argazkiaren interpretazioaren momentuaren artean amildegi bat dagoelako, non imajinazioa pizten den eta errebelatzean ikusten ditugun irudiak bere testuingurutik ateratzen diren, ahaztuak eta berreginak diren memoriaren parte dira. Hots, argazki bat kanpo errealitate bateri erreferentzia egiteaz gain, barne errealitate eta aurreko errealitate bateri erreferentzia egiten dio, *lapsusaren* imajinazioari eta errebelatu eta positibatuaren arteko interpretazioari adibidez. Memoriak bi momentu hauen arteko lotura suposatuko du, iragana eta orainaldiarena, esposizioa eta hartzearena, Barthes-ek lotura hau baieztatuko du esanez argazki bat ez dela errealitate baten kopia, orainaldiaren behaketarekin lotuta dagoen iragan baten ebokazio edo emanazioa baizik.³⁰

Kontzeptu hauek analogiko teknikak eskatzen duen prozesuagatik dira bakarrik posible, denbora eta etapa ezberdinen garapenarekin irudien gaineko esanahia aldatzen delako. Ondorioz, Katia Cantonen kritikari erreferentzia egingo diogu esateko digitalaren berehalakotasuna munduko esperientzien fondoa galtzea dakarrela, historia eta memoriaren gaineko pertzepzioak eraldatuz eta subjektibitatea behehituz³¹.

Ikusten dugun moduan, analogikoaren izaera garrantzitsuenetarikoa memoria eta denborarekin lotuta dago. Irudi latentearen kontzeptua denborarekin lotuta dago eta era berean denbora hau memoria edo magiarekin. Alde batetik, argazkiaren bidez

²⁹ MARTORANO VIEIRA, D.: "Fotografía y memoria", in *Fotografía: partículas de tiempo, posibilidades de luz: El lenguaje fotográfico en los procesos artísticos contemporáneos y su relación con los mecanismos de la memoria* (Doktoretza-tesia). Universidad de Granada, 2014, 164-184 orr.

³⁰ BARTHES, R.: *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, 172 orr. aipatuta MARTORANO VIEIRA. *Op. cit.*, 181 orr.

³¹ CANTON, K.: *Tempo e Memoria*. São Paulo, Martins Fontes, 2009, 19 orr. aipatuta MARTORANO VIEIRA. *Op. cit.*, 183-184 orr.

memoriaren existentzia manifestatzen da³², momentuan ikusi ez ditugun argazkiak errebelatzen ditugunean momentu horiek gogoratzen ditugulako, oroimena estimulatzeko duelako. Bestalde, gogoratzen ez dugunean edo oroimen hau zailagoa denean, negatiboan manifestazioaren aurrean magikotasun esperientzia daukalako hartzaileak.

4.1.1 Lua Ocaña eta Laura Garcia: Gorputza eta memoria

Lua Ocaña (Vigo, 1982) argazkilari hibridoa da, lan profesionalak digitalean gauzatzen ditu eta lan pertsonalak analogikoan. Aukeraketa hau argazkilaritza analogikoarekiko daukan ikuspegiaren arabera da, bere mundu pertsonala islatzeko baliabide egokiena da bere aburuz.³³

Laura Garcia (Argentina, Rosario, 1977) aldiz, analogikoan soilik lan egiten du eta era kontenplatiboago batean aurre egiten dio ekintza fotografikoari, begiradaren subjektibitatea eta esentziaren bilaketan oinarritutako lan filosofikoak gauzatzen ditu.³⁴

Erreferentzia egingo diogu *La memoria del papel* (2011) lanari, bikote moduan garatu zutena. Eguneroko esperientziak eta elkarrekin bizi duten bizitza islatzen dute, bakoitza bere perspektibarekin eta analogikoan lan egiteko moduarekin, Ocaña era instintiboago batean eta Garcia kontenplatiboagoan, bien arteko oreka lortuz.³⁵ Hautzaroa erabiltzen dute prologo moduan bi errealitate parekatuz, identitateak nondik datozen islatzeko eta ondoren komunean daukaten errealitatean zentratuz. Horrela, eguneroko estruktura daukan lan intimoa gauzatzen dute. Beren gorputz eta inguruko errealitatea daukate gaitzat, honen bidez autoerreturatu eta autoerrepresentazioaren inguruko hausnarketa propioak gauzatzen dituztela dio Ocañak.³⁶ Nahiz eta bi argazkilari oso ezberdin izan, lanean koherentzia eta bateratasun handia ikusten da, ikusleak ezin duelarik ezberdindu zeinek egin duen bakoitza.

³² KEMBER, S.: “(Re)pensar la fotografía”, in VICENTE, P. (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 199 orr.

³³ “A memoria do papel, fotografías íntimas de Laura García e Lúa Ocaña ao aire libre”, *Corporación Radio e Televisión de Galicia*, 2016ko abenduak 20. <http://www.crtvg.es/cultural/corte-a-corte/a-memoria-do-papel-fotografias-intimas-de-laura-garcia-e-lua-ocana-ao-aire-libre> (2019.05.05ean kontsultatua)

³⁴ GARCIA, L.: *IsLa Ura*. <https://cargocollective.com/slauracgarcia> (2019.05.05ean kontsultatua)

³⁵ SESE, M.: “Laura García y Lúa Ocaña: vivir, fotografiar y viceversa”, *Barcelones*, 2014ko maiatzak 14. <http://barcelones.com/talento/laura-garcia-y-lua-ocana-vivir-fotografiar-y-viceversa/2014/05/> (2019.05.01ean kontsultatua)

³⁶ *Ibid.*



Irudia 10. La memoria del papel (2011-). Argazki analogikoak paperean.



Casa, Barcelona // octubre 2013

Irudia 11. La memoria del papel (2011-). Argazki analogikoak web orrian.

Kasu honetan, kopiaren prozesua ez da laborategian egiten, negatiboa eskaneatu eta *software* digitalean editatzen da gero inprimatzeko,³⁷ dena dela beste proiektu batzuetan Ocañak eskuz kopiatu eta esku hartu ditu (*Write or Be Written Off* proiektuan bezala). Ondoren, bi lan egiteko modu dauzkagu, alde batetik manuala (eguneroko fisiko batekin, Irudia 10) eta bestalde digitala (web orrian igotakoak, Irudia 11).

Lan honekin Ocañak eta Garciak bi mundu ezberdin lotzen dituzte, tradizionala eta modernoa, analogikoa eta digitala; hibridazio hau ez da arraroa gaur egungo argazkilari analogikoen artean. Era berean, digitalizazioarekin desagertu eta retromaniarekin modan jarri zen tipologia erabiltzen dute, familia-albumarena alegia, ikusleari atzera begirada nostalgikoa helaraziz. Azkenik, 2016an erakusketa moduan aurkeztu zuten Ourenseko San Lazaro parkean. Aire zabaleko erakusketa honetan finko ziren argazkiez gain postal moduan sakabanatu ziren argazki batzuk. Erakusketaren komisarioak Natália G. Devesak dioen moduan helburua ikusleak hauekin interaktuatzea zen eta beraien etxera eramatea, horrela espazio pribatu batean egindako argazkiak publikora eramaten dira eta azkenik pribatura berriz, zirkulua itxiz.³⁸

La memoria del papel bere baitan aurkezten dizkigu analogikoaren bi funtsezko elementu, memoria eta papera (eskukotasuna). Memoriak rol nagusia jokatzen du lan honetan, bikoteak bizitako esperientzia intimoak izoztea eta mantentzea dauka helburu, beren identitate komuna bilatuz eta lan intimo bat sortuz. Martorano Vieiraren ikerketari erreparatuz, analogikoan lan egiteak momentu intimoak gogoratzea eta oroimena estimulatzea eragiten du, orainaldia eta iragana lotuz. Horregatik ez da harritzekoa memoria eta papera izenburuaren funts izatea, albumen papera memoriaren gordeleku izanik.

4.2 MAGIKOTASUNA ETA ITXAROTEAREN DESIOA

Izaera magikoa irudiaren sorreraren baitan dago, argazkilaritzaren sorreratik ezezagun eta ulertezina izan da, honen misterioa iruditegi magiko batera eramaten gaitu, non irudiaren sorrera magia kontsideratzen den.³⁹ Argazkilaritza digitalak ez bezala, analogikoak esplizituki erakusten du erreakzio fisiko-kimiko baten ondorioz irudia

³⁷ *Ibid.*

³⁸ “A memoria do papel, fotografías íntimas de Laura García e Lúa Ocaña ao aire libre”. *Op. cit.*

³⁹ VÉLEZ SALAZAR, G. M.: *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico* (Doktoretza-tesia). Universidad Complutense de Madrid, 2004, 85 orr.

pixkanaka magikoki sortzeko era. Teknikaren baitan mantentzen da izaera hau, horregatik izaera honen inguruan jarduten dugunean, prozesuaren inguruan hitz egingo dugu.

Prozesua aztertu dugunean, honek eskatzen duen denbora eta lana baieztatu dugu; honen baitan irudi latenteak sortzen duen itxarotearen desioa ezinbestekoa da argazkilaritza analogikoaren izaera magikoa aztertzeko, desio eta ilusioak sortzen dituelako errebelatuko diren irudien inguruan.⁴⁰ Kasu honetan, denbora magiarekin zuzenki erlazionatuta dago, itxarotearen desioak imajinazioa eta errebelatzean esperientzia magikoa sortarazten duelako.

Prozesuak *tempo* bat inosatzen digu, non gure emaitza ziurgabetasuna eta itxaropenaren eremuan mugituko den. Honek argazkilaria izpirituan eragina dauka, digitalaren berehalakotasunarekin kontrajarria dena. Leopold Schaeffer dioen moduan:

“La espera es por sí misma una felicidad. En la espera se centuplica toda la imagen de lo que se espera.”⁴¹

Testigu gisa Joan Fontcuberta daukagu, *La Cámara de Pandora* liburuan positibatzearen prozesua ikustean izan zuen lehen esperientzia azaltzen du eta hau esperientzia liluragarria bezala definitu zuen.⁴² Positibatzearen momentuan kimikoaren erreakzioarekin irudia pixkanaka sortzearen esperientzia magikoa kontsideratu zuen, ezjakintasunagatik sorrera misterioitsu eta magikoa zela pentsatuz.

Digitalaren berehalakotasunak magia honekin apurtzen du, irudiaren sorrera aurrez ikusgarria bihurtzen du. Analogikoak inosatutako *tempo* ezberdin hau, bizitzaren erritmo azkarraren kontrako erreakzio bezala interpretatu dezakegu, azkartasunaren aurrean denbora geldoa eta lasaitasuna eskatzen duen argazkilaritza, artea eta errealitatea bizitzeko modu ezberdina aldarrikatzen duena. Beraz, esan dezakegu, magikotasuna prozesuan bertan dagoela.

4.2.1 Jon Cazenave: Naturaren magikotasuna eta identitatearen bilaketa

Jon Cazenavek (Donostia, 1978) 2007. urtean bere erroei buruzko ikerketa artistikoa hasi zuen, *Galerna* izenarekin, eta bere ibilbidearen 10 urte okupatuko du. Bere lanak hainbat inflexio puntu pairatu ditu, alde batetik *Herri Ixilean* (2010, *Galernaren* bigarren atala) lanarekin bakartasuna eta isiltasuna sortze-erremienta bezala erabiltzen

⁴⁰ FONTCUBERTA I VILLA. *Op. cit.*, 33 orr.

⁴¹ *Ibid.*, 41 orr.

⁴² *Ibid.*, 33-45 orr.

ikasi zuen eta *Ama Lur* (2015, *Galernaren* azken atala) lanean paisaiarekiko jarrera kontenplatiboa garatu zuen naturaren benetako errealitate misterioetsuan zentratzeko. Identitatearen bilaketa bere lanaren oinarritzko ideia izango da, naturarekiko kontzepzio subjektiboarekin batera etengabe errepikatuko dena.⁴³

Lan honetan bere azken lana, *Ur Aitz*, aztertuko dugu, izan ere bere lan garrantzitsuenak (*Galerna* eta *Omaji*) biltzen ditu, hortaz, bere traiektoria artistikoaren adierazle nagusia da.

Eta berri honetan, ikerketa kreatiboaren prozesuak garrantzia hartzen du, zuri beltza momentu baterako baztertzeko helburuarekin, zianotipia eta pigmentua bere argazkilaritzan barneratzen ditu, argazkilaritzaren esku hartzearen botereaz jabetuz.

Ur Aitz (2016-2017) bere lanaren ezinbesteko materialak biltzen duen titulua dauka, ura (materia diluitzeko baliabidea) eta haitza (kolorea lortzeko erabiltzen duen minerala). Jon Cazenavek hainbat elementu erabiltzen ditu, uharriak (argazkilaritza digitalaren bidez dokumentatuak), paisaia eta formatu handiko zianotipiak, elementu hauek lekutik eskuratutako pigmentu naturalekin esku hartzen ditu. Esku hartze hauek kobazuloaren ideiarekin lotuta daude, argazkiak aurrehistoriako pinturak balira bezala tratatzen ditu natura eta gorputza harremanean jarritz.⁴⁴ Gu zianotipietan zentratuko gara; (Irudia 12) Erika Goyarrolak erakusketaren katalogoan era bikain batean azaltzen du artistaren prozesua:

“En este proceso, el hierro de los compuestos químicos expuesto a los rayos ultravioletas se transforma en formas azules. Lo genésico se deshumaniza: el artista da un paso atrás al realizar estas imágenes y colocar el papel en la orilla de la playa dejando a las olas, la arena, la sal y la emulsión férrica el mayor peso del gesto en la intervención. En el papel Washi convergen formas que son desveladas a partir de la emulsión y la oscilación del mar. Como escribe el poeta y pintor Hans Arp, ‘cielo y tierra se penetran’ y, golpeado por el vaivén del oleaje, ‘el azul florece y marchita, para volver a florecer’. En las cianotipias se registran algunas de las infinitas variaciones de un acto genésico que ya no es uterino, geológico o titánico, sino el fascinante reconfigurarse en formas

⁴³ CAZENAVE, J. eta FERRERA, J. S.: “Jon Cazenave. Una inmersión lenta y profunda”, *Metal*. <https://www.metalmagazine.eu/es/post/interview/jon-cazenave-una-inmersion-lenta-y-profunda> (2019.04.03an kontsultatua)

⁴⁴ GOYARROLA, E.: “UR AITZ. Sala América. Vitoria, Spain. Katalogoaren testua”, *Jon Cazenave*. <http://joncazenave.com/irudi/redactor/files/Texto%20Eri%20Catalogo.pdf> (2019.04.03an kontsultatua)

*infinitas que consigna en mito el nacimiento de Venus en la espuma.*⁴⁵



*Irudia 12. Ur Aitz (2016-2017) proiektua Amerika Aretoko erakusketa (2018-2019, eskuinean zianotipiak).
Pigmentu minerala Washi paper gaineko zianotipietan. 150 x 100 cm.*

XIX. mendeko prozesu zaharrak euskarri, kimiko eta prozesu ezberdinen eta antikonbentzionalen bidez irudi ezberdinak sortzea ahalbidetzen digu, abstrakziora hurbiltzen diren irudiak lortuz. Zianotipia teknika erras, eramangarri eta malgua da; honi esposatzeko behar duen eguzkiaren izpi ultramoreen beharra gehitzen badiogu, naturan erabilgarria den teknika bat dela ondorioztatu dezakegu. Horregatik eta itsasoarekin lotuta dagoen urdin prusiatoarengatik aukeratu du Cazenavek. Materialen aukeraketa naturaren sorkuntza eskaintzarekin pentsatuta dago, horregatik artistak *washi* papera konbinatzen du honekin, paperaren fintasunak uraren mugimenduak islatuko dituelako. Teknikak naturaren esku hartzea ahalbidetzen du, prozesua amaigabea den heinean, aldi berean bere konposizio kimikoak eta prozesuak eskuz egin izatea naturarekin kontaktu zuzena egotea ahalbidetzen du.

Aipatu beharrekoa da zianotipiak ez direla bat-batekoak, esposizio geldoa behar du eta errebelatzerako orduan (positibatu arrunt batean bezala) irudia pixkanaka azaleratzen da urarekin kontaktuan dagoenean. Nahiz eta irudi latentearen presentzia ez

⁴⁵ *Ibid.*

egon, artistak, kimigrama bat balitz bezala, lortzen du ezerezetik irudi baten sorrera magikoa suertatzea, ukiezina ukigai bihurtuz.

Hots, zianotipiaren prozesuak garrantzia handia du lan honetan, Cazenavek teknika honen bidez naturari artelan bat sortzea eskaintzen dio, bere jatorrizko sorkuntza ahalmenarekin testura eta forma bereziak sortuz. Baina, prozesua ez da hemen amaitzen, esku hartzeari esker artelanean sinbolismoz betetako gradazio kromatiko ezberdinak egotea lortzen du, beltza (kobazuloa), gorria (lurra) eta urdinarekin (itsasoa). Lan honen bidez Jon Cazenavek sentitzen duen errealitatea iradoki nahi digu, bere esperientziaren aztarna erakutsiz, barrukoa nahiz kanpokoa, eta era berean naturaren ahalmena sentiaraztea lortzen du.⁴⁶ Hots, Cazenaveren lanaren prozesuan ikus dezakegu aurrekari manulekiko interes bat eta era berean naturaren elementuen bidezko sorkuntza magikoa gizakiaren aztarnarekin (esku hartzea) uztartua.

4.3 ESKULANGINTZA

Argazkilaritza analogikoa eta eskulangintzaren loturari buruz hitz egiten dugunean, bi esparruei buruz mintzatzen gara, laborategiko lana eta erakusteko modua.

Argazkilaritza analogikoan, erabiltzen den euskarria garrantzia handikoa da eta teknikaren arabera euskarri mota gehiago erabili ditzakegu, adibidez, prozesu zaharretan akuarelazko papera, beira, egurra, metala edo bestelako euskarriak erabiltzea posiblea da eta, salbuespenak salbuespen, kopia bakarra eta originala lortuz. Dena dela, kontraesana badirudi ere, digitalizazioaren garaian, ohikoa da artistek baliabide digital berriekin kopia bakar hau erreproduzitzea, eskaner edo inprimagailu batekin.⁴⁷

Laborategiko lana prozesu intimo eta pertsonala da argazkilari batentzako, bakoitzak bere erara aurre egingo dio fisikoki eta izpiritualki. Bestalde, prozesu analogikoaren faseak eskuzkoak izanik, artistaren pertsonalitatea ibilbide guztian zehar markatuko da. Eskukotasun hau teknika ezberdinetan antzematen da graduazio ezberdinarekin; prozesu zaharrak (bokazio esperimentalak daukatelako)⁴⁸ eta kamera estenopeikoa (nahi ditugun ezaugarriak dituen kamera bat gure eskuekin eraikitzea ahalbidetzen digulako) azpimarratuko genituzke.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ PÉREZ FERNÁNDEZ, J. R.: *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico* (Doktoretza-tesia). Universitat Politècnica de València, 2010, 143 orr.

⁴⁸ *Ibid.*, 176 orr.

Bestalde, argazkilaritza erakusteko moduak anitzak badira ere, bi kasu ohikoenetan zentratuko gara, erakusketa eta artista liburua. Soulagesek zioen moduan, argazkilaritzaren errezeptzioa amaitezina da, artista, komisario eta ikuslearen aldetik irudia jasotzeko modu ezberdinak daudelako. Analogikoa erakusteko bi euskarri motara irekita dago, originala eta kopia. Gaur egun digitalizazioarekin argazkilaria erabaki dezake formatu txikiago batean lan egin eta gero eskaneatu formatu handiagoan inprimatzeko. Aldiz, originala erakustea erabakitzen badu, oro har, bere eskulangintza izaera azpimarratu nahi duelako izango da, honek eskaintzen baitu artelanarekin zuzeneko kontaktua izatea.

Azkenik, artista liburuaren kasua amaieran azaltzea erabaki dugu aurreko prozesuekin erlazio estua mantentzen duelako. Artista liburuaren inguruan mintzatzeko garenean, artistak bere eskuekin edo bere esku hartzearen bidez eta kopia bakarra izango den liburu baten inguruan ari gara. Artelan honek diziplina anitzeko eta diziplinarteko izaera dauka, irudiarekin lan egiten duen edozein diziplina artistikoarekin lan egitea eta hauen arteko konbinazioak ahalbidetzen baitu⁴⁹; horregatik, argazkilaritza erremienta egokia da artista liburu batentzako.

Beraz, argazkilaritza analogikoak eskulangintzarekin duen lotura begi bistakoa da, izan ere bere prozesuaren baitan artistaren eskuzko lana dago: digitalaren hiperrealismoaren auka gizakiaren inperfekzioa erakusten du. Digitalean sentsorea eta ordenagailu bidezko lana egiten den bitartean, analogikoan prozesu guztietan dago argazkilaria eskua.

4.3.1 Juanan Requena: Eskuzko lanaren intimitatea

Juanan Requenak (La Mancha, 1983) argiaren alkimista bat bezala deskribatzen du bere burua, argazkilaritza analogikoa era autodidakta batean ikasi zuen eta begirada, bidaien bidez. Honela deskribatzen du Ediciones Anomalasek:

“Juanan Requena es un alquimista que ama la luz y la palabra, pero también las piedras, la madera, las cuerdas, el papel...; le seduce rasgar y pegar, escribir y tachar, construir y renovar, hacer y deshacer, tejiendo sin parar múltiples caminos en una eterna búsqueda de la poesía de lo cotidiano.”⁵⁰

⁴⁹ GALLARDO ESCOBAR. *Op. cit.*, 14 orr.

⁵⁰ “Al borde de todo mapa”. *Ediciones Anomalas*. <https://www.edicionesanomalas.com/producto/al-borde-de-todo-mapa/> (2019.04.26an kontsultatua)

Bere sorkuntza prozesuaren baitan joan eta etorria dago, bere lana sentimendu eta egunerokotasunaren erregistro bat da, poesia, zoria, jolasa edota errepikapenak betiereko itzulera balitz bezala agertzen dira.⁵¹ Bi ideia kontrajarriak dauzkagu, bidaia ez gelditzea (bere web orria *Nodetenerse* deitzen da) eta begiradaren *tempoa*.⁵² Bukatzen ez den bilaketa bizitzeko filosofiatzat dauka, zentzu honetan Antonio Machadoren eragina dago, *Caminante no hay camino* poemarekin.⁵³

Bere lanean testua eta argazkilaritza aldi berean agertzen dira, gorputz eta izpiritua lotzen duen poesian. Pentsamendu baten esentzia adieraztea dauka helburu, horregatik bere argazkiek izaera narratibo irekia dute eta bere testuek bisuala, bien arteko interakzio simetrikoa lortuz.⁵⁴ Bere poesiak bizitza, bilaketa eta izatearen misterioa dauka gaitzat, haiek heltzearen ezintasuna eta beharra.⁵⁵ Ikuslea unibertso poetiko eta pertsonal batera eramaten du, duda eta galderez beteta, Requenaren aburuz dudek aurrera jarraitzen laguntzen digute eta segurtasunak atzean uzten gaitu.⁵⁶ Hots, bere obran garrantzia bera dauka ikusteak eta irakurtzeak, bi forma hauen loturaren bidez transmititzen dituelako ideiak, emozioak eta bizipenak.⁵⁷

Bere lana hainbat proposamenen bidez gauzatzen du, egunerokoak, liburuak, erakusketak eta urtekariak; haiek bere estilo eta ideia propioetara moldatuta. Prozesu guztia manuala da, argazkia, enkuadernazioa eta muntaketarena; artisautzari garrantzia handia ematen dio, objektuarekiko gustua eta prozesuarekiko errespetua erakutsiz. Eskukotasun hau inperfekzioarekin lotuta dago, gizakiaren aztarna ez-perfektua bilatzen du prozesuaren hainbat faseetan, errebelatuan, zonalde lausoetan eta euskarriaren esku hartzean adibidez.⁵⁸

Erakusketak, Requenak erakusketa beroak deitzen dituenak, esperientzia mistiko eta erlijiosoak helaraztea dute helburu.⁵⁹ Birziklatutako edo eskuz egindako altzariek, testu

⁵¹ ROMAY, N.: “El universo de Juanan Requena”. *godArt Lab*, 2018ko maiatzak 14. <https://godartlab.com/2018/05/14/el-universo-de-juan-an-requena/> (2019.04.25an kontsultatua)

⁵² MICÓ, J.: “Juanan Requeña. Petit Traité de l’incertitude”, *Galeria Vu*, 2018ko irailak 13tik urriak 27ra erakusketa katalogoa, 2 orr. <https://galerievu.com/presse/1535109223.pdf> (2019.04.25an kontsultatua)

⁵³ PANÉ, N. L.: “Aquí comença Embarat. Crònica del naixement d’un festival o 25 paràgrafs titulats, sobre art, territori i persones”. *Urtx: revista cultural de l’Urgell*, (29), 2015, 122-137 orr.

⁵⁴ MICÓ. *Op. cit.*

⁵⁵ PRIETO AGUAZA, A.: “Juanan Requena. Una poética fronteriza”, *Elpulpo*, 2016ko urriak 11. <https://elpulphoto.com/juanan-requena-una-poetica-fronteriza/> (2019.04.07an kontsultatua)

⁵⁶ MICÓ. *Op. cit.*

⁵⁷ PRIETO AGUAZA. *Op. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ PANÉ. *Op. cit.*, 122-137 orr.

eta argazkiek, intsentsuak, musika baxuak eta argi bero eta abegikorrek emozioz beteriko giro bat sortzen dute, ikusleari bihotza hunkitu eta kuriositatea eta imajinazioa pizteko helburuarekin (Irudia 13).

Liburuei dagokionez, eskuz egindako eta kopia bakarrak diren eguneroko eta urtekari intimoak dauzka eta bestalde, bere lehenengo argitalpen industrialak *Al borde de todo mapa* (2016) aipatuko dugu. Liburua akordeoi enkuadernazioan dago eginda eta azalak ibilbide baten hasiera eta bukaera irudikatzen du (Irudia 14), beraz modu ezberdinetan irakurri daiteke, aurretik atzera, atzetik aurrera edo bi aldeak aldi berean konbinatuz modu ezberdinetan. Tolesdura, begi-iruzur eta izkutatutako irudi edo hitzekin jolasten du, Prieto Aguazak dioen moduan ikuslea labirinto batean bezala harrapatzeko eta engainatzeko.⁶⁰ Ikuslearen parte hartzea eskatzen du proposatutako adierazpen formak deskubritzeko, interpretazio askera irekita dagoen puzzle honetan.⁶¹

Ale bakoitzak artistaren esku hartze pertsonal eta bakar bat dauka, prozesu industrialeko ale bakoitza bakar eta original bihurtuz. Requenak ez ditu ideiak irudikatzen, iradoki baizik; mundua errepresentatzeko klabeak eman nahi du, aldaketa bizitzaren misterioa ulertzeko aukera bakar bezala aurkezten du eta ibilbidearen garrantzia azpimarratzen du. Bidaiatu nora zoaz jakin gabe, liburua mapatzat izanik.⁶² Mapa honen bidez Juanan Requenak ikusleari bere mapa emozional propioa eraikitzen gonbidatzen du.⁶³

Beraz, Juanan Requenak eskuz eta intimitatean gauzatzen duen lana ezinbestekoa da bere artea ulertzeko, euskarriarekin kontaktuan jartzen ditu bere emozioak eta ikusleari era lausotu eta poetiko batean transmititu. Zentzu honetan, argazki analogikoaren erabilpena klabea da, digitalarekin hainbat teknika ezinezkoak izango zirelako, bere lanak eskatzen duen laborategiko intimitatea beharrezkoa delako eta bereziki eskuzko lanketarekiko daukan filosofiarengatik, artelanarekin kontaktua eta ukitzearen aztarna ezinbestekoa izanik.

⁶⁰ PRIETO AGUAZA, A.: "Al borde de todo mapa. Juanan Requena." *Ediciones Anomalias*, 2016. <https://www.edicionesanomalias.com/2016/12/07/al-borde-de-todo-mapa-de-juan-an-requena-por-alberto-prieto/> (2019.04.26an kontsultatua)

⁶¹ KARSENTY, E.: "Une invitation à se perdre, à dériver". *Fisheye magazine*, 2017, 126-127 orr. <https://www.edicionesanomalias.com/2017/01/27/al-borde-de-todo-mapa-en-the-eyes-magazine/> (2019.04.25an kontsultatua)

⁶² *Ibid.*, 126-127 orr.

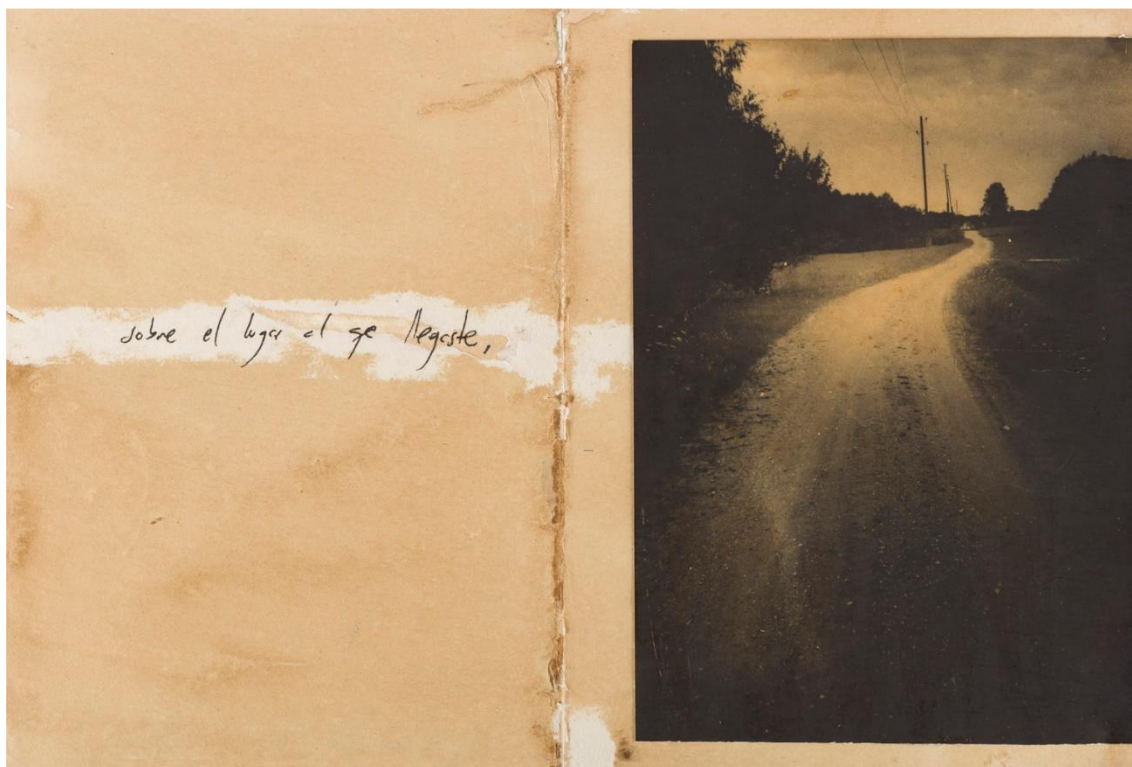
⁶³ PRIETO AGUAZA, A.: "Al borde de todo mapa. Juanan Requena." *Op. cit.*



Irudia 13. "Al borde de toda emoción" proiektuaren hirugarren erakusketa Santa Cruz museoan (Toledo), 2018ko otsailetik apirilera.



Irudia 14. "Al borde de todo mapa" liburuaren hasiera eta bukaera.



Irudia 15. Al borde de todo mapa (2016). Argazki liburua, teknika mixtoak.

5 ONDORIOAK

Digitalaren hegemonia argia den errealitate batean, analogikoak ezberdintasun puntu bat ematen die artistei. Konbentzionalismo eta perfekzionismo honen aurkako erreakzio gisa, artista batzuk analogikoak eskaintzen dituen posibilitate anitzen probetxu ateratzen dute emaitza plastiko ezberdinak lortzeko. Argazkilaritza digitalaren kontrol eta perfekzioak espontaneitate eta zoria alde batera uzten dute, ekintza fotografikoa antinatural eta prestatua bihurtuz, ondorioz aspergarria.⁶⁴ Honen aurrean argazkilari analogikoak bestelako ezaugarriak bilatzen dituzte, magiko eta aurreikusteko ezinezkoa.

Argazkilaritza analogikoaren ezaugarriek aukera amaiezinak eskaintzen dizkio artistari, Soulagek dioen kopiaren posibilitate amaitezinengatik eta teknikaren heterogeneotasunagatik (prozesu, material eta esku hartzeak, batik bat). Beraz, esan dezakegu analogikoa argazkilaritza profesional eta komertzialetik aldendu dela, eremu artistikoaren zati txiki baten parte izatera pasatuz. Bere mantenua eremu artistikoari esker zor dio, dauzkan ezaugarriek artista batzuen interesa piztu dute honi kutxu berezia atxikituz. Honela, eremu berri bat zabaltzen da, digitalizazioak daukan errealitatea

⁶⁴ FONTCUBERTA I VILLA. *Op. cit.*, 188 orr.

errepresentatzeko perfekzionismo eta berehalakotasunaren aurrean, argazkilaritza analogiko subjektiboago eta misteriotsuagoa aurkezten zaigu.

Ibilbide honen bidez antzeman dezakegu argazkilaritza analogikoaren heterogeneotasunak baliabide anitz eskaintzen dizkiela artista gazteei esperimentaziorako eta proiektuak gauzatzeko, beti ere diziplinak berezko dauzkan izaerak eta filosofia kontuan hartuz. Argazkilari analogikoak, digitalizatuta dagoen mundu azkar baten aurrean, *tempo* bat inposatzen dio bere buruari teknika honekin lan egitea erabakitzen duenean, artistaren filosofia eta praktika artistikoan berebiziko garrantzia izango duena, emaitza finalean isla zuzena izanik. Artelan baten ikerketarako honen atzean dagoena aztertzea garrantzitsua denez, erabiltzen den teknika eta honek dakartzan ezaugarri eta mugak (tekniko, filosofiko edo estetikoak) aztertzea garrantzitsua da ere, Soulagek ezberdintzen duen interpretazio materialista (materialetan zentratuak) nahiz interpretazio humanistaren (gizakian zentratuak) aldetik.⁶⁵

Digitala sortu zenetik, analogikoaren zaharkitze saihestezina eta agerikoa da, baina analogikoa egiten eta bultzatzen duten artista eta elkarteak dauden heinean, ez da desagertuko. Argazkilaritza digitalak eragin dituen aldaketek analogikoan ondorioak daukate: errealitate berriarekiko erreakzio gisa argazkilari analogikoek teknika honen erabilpena eta iraunkortasuna luzatu dute, honen inguruko ikuspegi ezberdin bat sortuz. Gaur egungo argazkilaritzaren teoria gehiena digitalaren esparruan mugitzen dela kontuan hartuz, ikerketa hauek berpiztea beharrezkoa da argazkilaritza analogikoan ematen diren praktika artistikoak ez baztertzeko.

⁶⁵ SOULAGES. *Estética de la fotografía. Op. cit.*, 133-134 orr.

6 BIBLIOGRAFIA

- ANTA GUTIÉRREZ, P.: “La aparición de la imagen digital. Nuevas perspectivas para el encuadre.”, in *El encuadre fotográfico entendido como proceso: factores tecnológicos, perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica*. (Doktoretza-tesia). Universidad Complutense de Madrid, 2016, 151-187 orr.
- BARTHES, R.: *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.
- CANTON, K.: *Tempo e Memoria*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- DÍAZ, S. C., LÓPEZ, L. M. eta RONCALLO, L. L.: "Entendiendo las generaciones: una revisión del concepto, clasificación y características distintivas de los Baby Boomers, X y Millennials", *Clío América*, 11(22), 2017, 188-204 orr.
- FONTCUBERTA I VILLA, J.: *La Cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- GALLARDO ESCOBAR, J.A.: “Procesos fotográficos artesanales y libro de artista”, *Tercio Creciente*, 4, 2013, 3-38 orr.
- GIL SEGOVIA, J. & ARRIBAS CEREZO, C. I.: “Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas”, *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(1), 2016, 41-67 orr.
- GÓMEZ ISLA, J.: “Transvergencias fotográficas: contaminaciones ideológicas entre tecnología y discurso”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 59-82 orr.
- GUMÍ, J.: *Apuntes de fotografía. Recursos y técnicas básicas de fotografía analógica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016.
- KEMBER, S.: “(Re)pensar la fotografía”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 196-208 orr.
- LISTER, M.: “¿Olvidar la tecnología?”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 226-242 orr.

- LOZANO MATA, M. D. P.: *De las imágenes del mundo al mundo de las imágenes: documentación y análisis de los escritos de Joan Fontcuberta como aproximación a la teoría de la fotografía* (Doktoretza-tesia). Universidad de Murcia, 2016.
- MARTORANO VIEIRA, D.: *Fotografía: partículas de tiempo, posibilidades de luz: El lenguaje fotográfico en los procesos artísticos contemporáneos y su relación con los mecanismos de la memoria* (Doktoretza-tesia). Universidad de Granada, 2014.
- MIRA, E.: “Notas sobre el desarrollo de la teoría de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 39-58 orr.
- MONROY NASR, R.: “Apreciación histórica y estética de la fotografía: un gran reto entre lo analógico y lo digital”. *História*, 26(2), 2007, 8-9 orr.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, J. R.: *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico* (Doktoretza-tesia). Universitat Politècnica de València, 2010.
- SOULAGES, F.: *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca, 2005.
- SOULAGES, F.: “Desde una estética de la fotografía a una estética de la imagen”. *Universo fotográfico. Revista de fotografía*, 4, 2001, 114-128 orr.
- SOULAGES, F.: “La Fotograficidad”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 179-194 orr.
- TORRES, A.: “Apuntes de un viaje sin destino”, *Contraluz*, 40, 2018, 34 orr.
- VÉLEZ SALAZAR, G. M.: *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico* (Doktoretza-tesia). Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- VICENTE, P.: “Algunas instantáneas de la teoría de la fotografía”, in VICENTE, Pedro (ed.): *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona, Arola, 2009, 23-38 orr.

7 WEBGRAFIA

- “A memoria do papel, fotografías íntimas de Laura García e Lúa Ocaña ao aire libre”, *Corporación Radio e Televisión de Galicia*, 2016ko abenduak 20. <http://www.crtvg.es/cultural/corte-a-corte/a-memoria-do-papel-fotografias-intimas-de-laura-garcia-e-lua-ocana-ao-aire-libre> (2019.05.05ean kontsultatua)
- “Al borde de todo mapa”, *Ediciones Anómalas*. <https://www.edicionesanomalas.com/producto/al-borde-de-todo-mapa/> (2019.07.04an kontsultatua)
- CAZENAVE, J.: “Ur Aitz”, *Jon Cazenave*. <http://joncazenave.com/ur-aitz/ur-aitz> (2019.03.31an kontsultatua)
- CAZENAVE, J. eta FERRERA, J. S.: “Jon Cazenave. Una inmersión lenta y profunda”, *Metal*. <https://www.metalmagazine.eu/es/post/interview/jon-cazenave-una-inmersion-lenta-y-profunda> (2019.04.03an kontsultatua)
- FONTCUBERTA I VILLA, J. eta ARNALDO ALCUBILLA, F. J.: “El instante indecisivo: entrevista con Joan Fontcuberta”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 21, 2013, 25-29 orr. <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=556> (2018.12.02an kontsultatua)
- GARCIA, L.: *IsLa Ura*. <https://cargocollective.com/slauracgarcia> (2019.05.05ean kontsultatua)
- GARCÍA, L. eta OCAÑA, L.: *La memoria del papel*, 2011-. <https://cargocollective.com/lamemoriadelpapel/> (2019.03.31an kontsultatua)
- GOYARROLA, E.: “UR AITZ. Sala América. Vitoria, Spain. Katalogoaren testua”, *Jon Cazenave*. <http://joncazenave.com/irudi/redactor/files/Texto%20Eri%20Catalogo.pdf> (2019.04.03an kontsultatua)
- “Juanan Requena. Al borde de todo mapa”. *Placartphoto*. [https://placartphoto.com/book/1552/al_borde_de_todo_mapa_\(last_2_copies\)-juanan_requena](https://placartphoto.com/book/1552/al_borde_de_todo_mapa_(last_2_copies)-juanan_requena) (2019.04.26an kontsultatua)

- KARSENTY, E.: “Une invitation à se perdre, à dériver”. *Fisheye magazine*, 2017, 126-127 orr. <https://www.edicionesanomalas.com/2017/01/27/al-borde-de-todo-mapa-en-the-eyes-magazine/> (2019.04.25an kontsultatua)
- MICÓ, J.: “Juanan Requeña. Petit Traité de l’incertitude”, *Galeria Vu*, 2018ko irailak 13tik urriak 27ra erakusketa katalogoa. <https://galerievu.com/presse/1535109223.pdf> (2019.04.25an kontsultatua)
- PANÉ, N. L.: “Aquí comença Embarat. Crònica del naixement d'n festival o 25 paràgrafs titulats, sobre art, territori i persones”. *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, (29), 2015, 122-137 orr.
- PRIETO AGUAZA, A.: “Juanan Requena. Una poética fronteriza”, *Elpulpo*, 2016ko urriak 11. <https://elpulphoto.com/juanan-requena-una-poetica-fronteriza/> (2019.04.07an kontsultatua)
- PRIETO AGUAZA, A.: “Al borde de todo mapa. Juanan Requena.” *Ediciones Anomalas*, 2016. <https://www.edicionesanomalas.com/2016/12/07/al-borde-de-todo-mapa-de-juanan-requena-por-alberto-prieto/> (2019.04.26an kontsultatua)
- REQUENA, J.: *Juanan Requena. Nodetenerse*, 2018. <http://www.nodetenerse.com/> (2019.03.31an kontsultatua)
- ROMAY, N.: “El universo de Juana Requena”. *godArt Lab*, 2018ko maiatzak 14. <https://godartlab.com/2018/05/14/el-universo-de-juanan-requena/> (2019.04.25an kontsultatua)
- SESE, M.: “Laura García y Lúa Ocaña: vivir, fotografiar y viceversa”, *Barcelones*, 2014ko maiatzak 14. <http://barcelones.com/talento/laura-garcia-y-lua-ocana-vivir-fotografiar-y-viceversa/2014/05/> (2019.05.01ean kontsultatua)

8 IRUDIEN ITURRIAK

Irudia 1: “35mm versus 120 filmsizes”, *Crossing*, 2012. <https://rralexander.wordpress.com/2012/06/05/35mm-versus-120-film-sizes/>
(2019.03.21ean kontsultatua)

Irudia 2: “Large Format: Enlarging v Contact Printing”, *The Online Darkroom*, 2014. <http://www.theonlinedarkroom.com/2014/08/large-format-enlarging-v-contact.html>
(2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 3: *Luther Gerlach*. <https://www.luthergerlach.net/#7> (2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 4: “In Search of Sleep”, *Emma Powell Photography*, 2017. <https://www.emmapowell.photo/in-search-of-sleep> (2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 5: “Pinhole”, *Ilan Wolff*. <http://www.ilanwolff.com/index.php/galleries/pinhole>
(2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 6: “Solarigrafia/Solarigraphy. Galeria 2000-08”, *Solarigrafia/Solarigraphy*. http://www.solarigrafia.com/solarigrafia_solarigraphy/Galeria_2000-08.html
(2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 7: “Serie Aliens”, *Julio Alvarez Yagüe*. <http://julio-tecnicascreativas.blogspot.com/2008/10/serie-aliens.html> (2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 8: “Dust”, *Agata Vera Schiller*. <http://agataveraschiller.com/dusk.html>
(2019.04.21ean kontsultatua)

Irudia 9: *BilbaoArte*. <https://bilbaoarte.org/el-centro/instalaciones/laboratorio-analogico/>
(2019.04.23 kontsultatua)

Irudia 10: GARCÍA, L. eta OCAÑA, L. “Nuestro diario”, *La memoria del papel*, 2011. <https://cargocollective.com/lamemoriadelpapel/Nuestro-Diario> (2019.03.31an kontsultatua)

Irudia 11: GARCÍA, L. eta OCAÑA, L. “Entreplieges”, *La memoria del papel*, 2011. <https://cargocollective.com/lamemoriadelpapel/laura-o-lua> (2019.03.31an kontsultatua)

Irudia 12: CAZENAVE, J.: “Ur Aitz”, *Jon Cazenave*. <http://joncazenave.com/ur-aitz/ur-aitz> (2019.03.31an kontsultatua)

Irudia 13: “Al borde de toda emoción 3rd Act”, *Juanan Requena. Nodetenerse.*
<http://www.nodetenerse.com/index.php?expo/act-3--toledo/> (2019.04.24an
kontsultatua)

Irudia 14: “Juanan Requena. Al borde de todo mapa”. *Placartphoto.*
[https://placartphoto.com/book/1552/al_borde_de_todo_mapa_\(last_2_copies\)-
juanan_requena](https://placartphoto.com/book/1552/al_borde_de_todo_mapa_(last_2_copies)-juanan_requena) (2019.04.26an kontsultatua)

Irudia 15: “Al borde de todo mapa”, *Ediciones Anómalas.*
<https://www.edicionesanomalas.com/producto/al-borde-de-todo-mapa/> (2019.07.04an
kontsultatua)