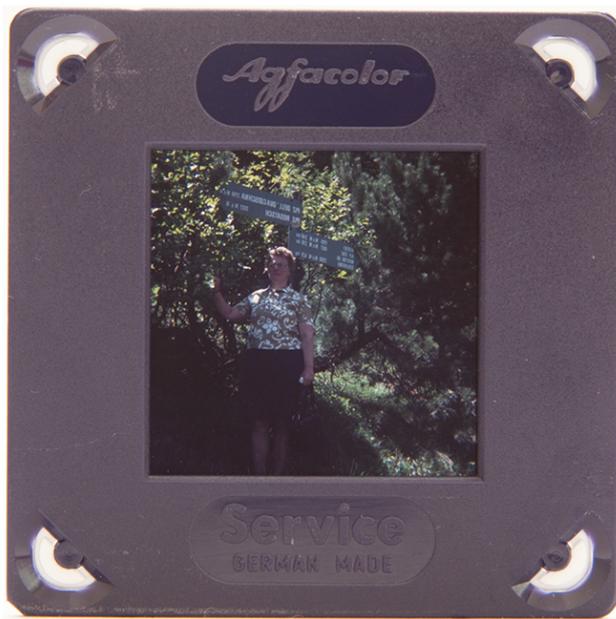




ARCHIVO RESUCITADO



CALEBE SIMÕES

ARCHIVO RESUCITADO

Calebe Simões de Souza

Trabajo Fin de Máster

para optar al título de Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla



Autor:

Calebe Simões de Souza

Firma del alumno:

Tutora:

Mar Garcia Ranedo

Vº. Bº. del Tutor:

RESUMEN

Actualmente la fotografía pasa por un proceso de transformación de su manera de representar el mundo. Superada su vocación y esencia indicial (Dubois, 1994 Krauss, 1990), ha pasado a reivindicar su independencia frente al objeto que representa (signo), o sea, la imagen ha trascendido su referente. La fotografía ha creado su propio mundo y ahora también desea crear las leyes que orientan su universo. Cabe, en el siguiente Trabajo Fin de Máster, – desde el análisis artístico y teórico – investigar los distintos espacios imaginarios en los que vivimos, a través del empleo de prácticas apropiacionistas. Este posicionamiento plantea tratar las fotografías con una cierta distancia, privilegiando la reasignación de un nuevo sentido a las imágenes desechadas y también la libertad creativa durante la composición de las piezas artísticas.

ABSTRACT

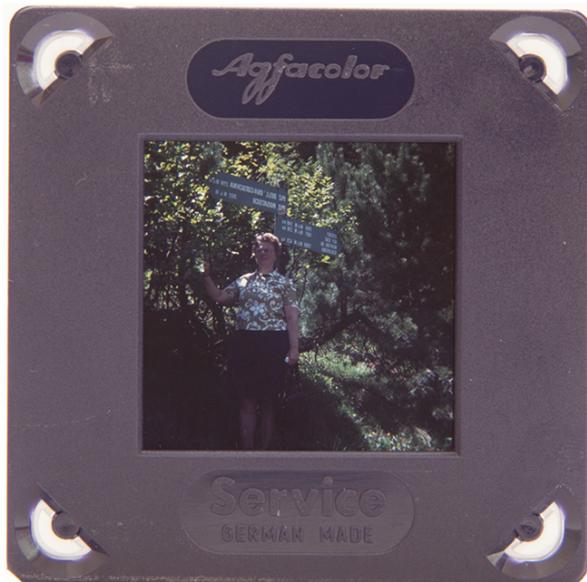
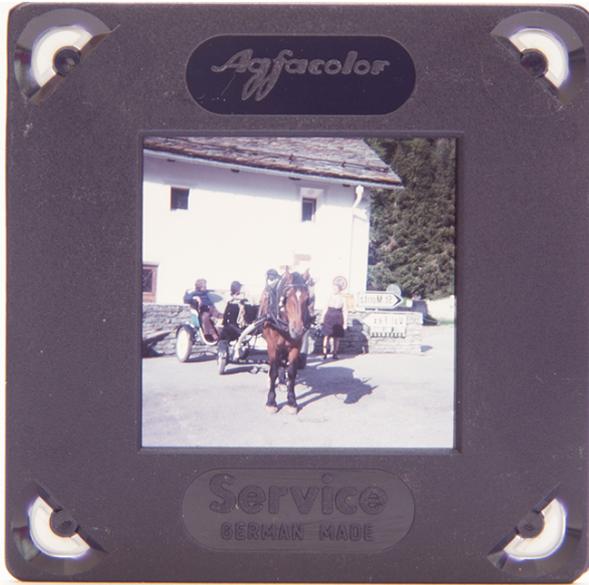
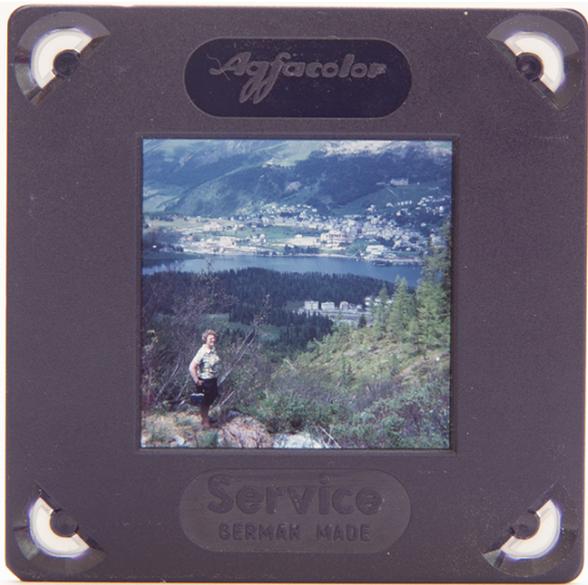
Currently, photography goes through a process of transformation in its way of representing the world. Overcome its vocation and indexical essence (Dubois, 1994 Krauss, 1990). It has come to claim its independence at the front of the object that represents (sign), in other words, the image has transcended its referent. Photography has created its own world and now also wants to create the laws that guide its universe. It is up to the following Final Master's Project, from the artistic and theoretical analysis, to investigate the different imaginary spaces in which we live, through the use of appropriationist practices. This positioning proposes treating the photographs with a certain distance, privileging the reassignment of a new meaning to the discarded images and also the creative freedom during the composition of the artistic pieces

PALABRAS CLAVE

Fotografía, imagen, narrativa, apropiación, medias sociales, postfotografía, archivo, identidad, familia.

KEY WORDS

Photography, image, narrative, appropriation, social media, postphotography, files, identity, family.



ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	09
1.1	Justificación.....	10
1.2	Metodología.....	11
1.3	Objetivos.....	12
2.	PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS	15
2.1	Aportación 1: Jürgen Werner.....	16
2.2	Aportación 2: Image may contain.....	22
2.3	Aportación 3: Latitud 91,7223º Longitud -183,0051.....	26
2.4	Aportación 4: Alimentando palomas.....	32
3.	SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	37
3.1	Fotografía.....	38
3.2	Lo virtual, la apropiación y la <i>postfotografía</i>	46
3.3	Narrativa Ficcional.....	50
3.4	Lo imaginario.....	51
3.5	Imagen y Palabra: enemigas o compañeras.....	52
3.6	Pasado no vivido, pero revivido.....	54
4.	TERCERA PARTE: CONCLUSIÓN	58
4.1	Conclusión.....	59
5.	BIBLIOGRAFÍA	60
5.1	Fuentes principales.....	60
5.2	Fuentes secundarias.....	62
5.1	Películas.....	62
5.1	Web.....	62
5.1	Figuras.....	63



1 INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

El propósito del presente Trabajo Fin de Máster, titulado “Archivo Resucitado”, bajo una metodología de investigación procesual artística y teórica, es estudiar el proceso de reutilización de fotografías que fueron desechadas por sus autores. Se pretende analizar los nuevos significados que pueden ser asociados a dicha serie de fotografías “encontradas y descontextualizadas” – por tanto, alejadas de la función para la que fueron hechas –, y que fueron rescatadas por mi con la intención de asignarles una nueva función.

No es un secreto que hoy en día se produzcan demasiadas imágenes, principalmente fotografías. Esta masiva producción imaginaria genera exceso y, muchas veces, pérdida de información, puesto que las imágenes que podrían ser esenciales para la comprensión de la actualidad acaban siendo tapadas por un océano de otras sin valor, no ya estético, sino también documental o cultural. No obstante, lo que es señalado como una “enfermedad endémica” de la contemporaneidad, por otra parte, también es una herramienta para la producción simbólica desde parámetros estéticos a la vez que reflexión artística, sociológica, psicológica, etc. Según Joan Fontcuberta:

La saturación visual nos obliga también, y sobre todo, a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas... (Fontcuberta, 2016: 27)

La labor de investigación mantenida en este Trabajo fin de Máster, ha generado un cuerpo teórico que reflexiona y dialoga con una serie de imágenes fotográficas – concebidas como artefactos visuales artísticos – en las que busco elaborar un método o estrategia mediante la utilización de archivos fotográficos personales y apropiados. Este escrito persigue, por tanto, comprender el cambio de paradigma de la fotografía occidental en los últimos años, a partir de los modos de construir, de producir y de consumir las imágenes fotográficas.

La utilización de la apropiación de imágenes fotográficas ya existentes no es una práctica novedosa en la creación artística; el presente trabajo tampoco reivindica esta condición. No obstante, ha sido un proceso clave para esta investigación. Los archivos utilizados revelan paisajes desechados o retazos de las vidas de una serie de familias; son, probablemente, fragmentos del álbum familiar. Esa supuesta práctica doméstica con la que fueron concebidas estas fotografías es volteada en mi obra con el objetivo de crear una narrativa ficticia. De este modo las fotografías son tratadas como fragmentos de memoria, del pasado, que componen el puzle privado de la vida íntima de personas anónimas, para construir con ellas una memoria social, común a todos, un espejo en el que identificamos nuestros recuerdos, secretos y vivencias, y que se materializan en las piezas artísticas presentadas.

El interés por utilizar archivos fotográficos viene de la búsqueda por comprender mi propia relación con la fotografía a través de la fotografía de otra persona. La renuncia al acto de fotografiar me permite distanciarme de la cámara – con la que hasta ahora he mantenido estrecho vínculo – para situarme como observador e investigador de los mecanismos y dinámicas que llevan a las personas a fotografiar, compartir, guardar o descartar las imágenes. En resumen, es un intento de conocerme frente a la acción fotográfica colectiva.

1.2 Metodología

Respecto a la metodología utilizada para este Trabajo Fin de Máster, decir que se han empleado métodos empíricos dado que se ha procedido a estudios exploratorios y descriptivos de la fotografía a través de una serie de propuestas artísticas resueltas como obras de mi autoría. Métodos empíricos o prácticos que se han alternado con métodos teóricos a través del análisis de las principales aportaciones escritas de teóricos, fotógrafos y artistas que han abordado, en la actualidad, dichas las prácticas artísticas fotográficas.

La investigación artística parte de mecanismos de apropiación (de imágenes y textos ya existentes, es decir que en su mayoría no, no fueron creados por mi). Se trata de una práctica apropiacionista interdisciplinar (desde el empleo de la fotografía y el texto literario), para estudiar y analizar el escenario de la fotografía en la sociedad contemporánea y las relaciones entre las imágenes fotográficas y las palabras en la actual cultura visual.

La investigación teórica se centra por un lado, en el estudio analítico y comparativo de las teorías y las prácticas en torno al gran archivo visual que en la actualidad conforma el cine, la televisión, las redes sociales, la publicidad, el arte, etc., es decir; cualquier constructo que en la contemporaneidad se signifique desde la visualidad.

Para el proceso de elaboración de la obras artísticas de mi autoría he empleado la recolección, edición y análisis de fotografías desechadas para posteriormente, crear piezas artísticas de contenido ficticio. El material utilizado es una compilación de fotografías analógicas en color, más específicamente diapositivas, producidas por fotógrafos aficionados y anónimos durante los años setenta y ochenta del siglo XX. La elección del empleo de la apropiación para la elaboración del material descrito se debe, en primer lugar, a mi convicción de que vivimos en un momento de la historia en el que producimos demasiadas fotografías y que es necesario el reciclaje de las imágenes que ya existen, con el objetivo de comprender el poder que las imágenes ejercen sobre nuestra sociedad. El fotógrafo alemán Joachim Schmid, que lleva años trabajando con archivo de fotógrafos aficionados, reivindica la “no producción” de material nuevo sino el reciclaje del ya existente, es decir; que no saquemos “más fotos nuevas hasta que hayamos agotado las viejas” (Sachsse, 2000: 259)

El segundo punto a destacar es que las fotografías con las que trabajo presentan una proximidad con nuestra actualidad, lo que permite que el trabajo se aleje de un abordaje histórico y se sienta más libre para crear narrativas ficticias por medio de las piezas artísticas. Por último, la elección de trabajar con diapositivas se debe a la gran flexibilidad que éstas aportan al trabajo, al ser originales, pudiendo ser escaneadas con buena calidad, proyectadas y utilizadas como objetos para las instalaciones artísticas.

Las obras presentadas están respaldadas por su correlación con distintas prácticas artísticas como la literatura, el vídeo, la serigrafía y la fotografía, destacando ampliamente esta última, que se presenta como base para todas las creaciones de esta investigación.

1.3 Objetivos

Los objetivos que el proyecto “Archivo Resurrecto” persigue, a través de la investigación teórica y artística, son:

- Estudiar la función de la fotografía en la sociedad contemporánea, llevando a cabo un análisis histórico y cultural de la fotografía desde su invención.
- Experimentar el poder de la fotografía para crear ficciones que pueden ser interpretadas como verdades.
- Analizar la imagen dentro del contexto de las redes sociales.
- Rescatar y reasignar un nuevo valor a los archivos fotográficos que fueron tirados a la basura, o que perdieron su valor como imagen “indicial” o huella de las personas fotografiadas.
- Manipular los archivos fotográficos con el objetivo de crear piezas de arte que posibiliten un cuestionamiento ante el escenario fotográfico actual.
- Pensar cuál es la perspectiva futura para los artistas fotógrafos.
- Continuar mi búsqueda por comprender mi relación con la fotografía.



2 PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS

2.1 Aportación 1: Jürgen Werner

A. Catalogación de la obra

Título: *Jürgen Werner – Tómate tu tiempo, no te preocupes por mi*

Dimensiones: 24 cm x 17 cm

Suporte: Papel. Libro de 50 paginas

Fecha: 2017 – 2018



hr_werner • Seguir
Kaiser Franz Josef Höhe 2365m

hr_werner Meine Frau am Großglockner- 1971



13 Me gusta

31 DE JULIO DE 2018

¿Fruta? Coge unas naranjas, unas ciruelas...



hr_werner • Seguir
Barcelona, Spain

hr_werner Mein Enkel Daniel - Frühling 1978
#barcelona #spanisch #urlaub #enkel #frühling
#strand #meer #mittelmeer #altebilder #familie
#junge #spain #beach #family #spring
#vacation
sieglindehorwarth 💙💜



34 Me gusta

9 DE MARZO



hr_werner • Seguir
Güstrow, Mecklenburg-Vorpommern, G...

hr_werner Unsere gute Fee #mädchen
#enkelin #familie #güstrow #gutefee #altefotos
#altebilder #family #girl #granddaughter
#fairygodmother #oldpictures #oldphotos
mirianboehme 💙💜💜



32 Me gusta

15 DE MAYO DE 2017

B. Proceso de creación - Producción

La obra *Jürgen Werner* es una creación artística basada en el empleo de archivos fotográficos de fotógrafos amateurs. Se seleccionaron más de 200 fotografías de distintos fotógrafos con la intención de digitalizarlas y subirlas a una cuenta falsa en Instagram. Dicha cuenta se crea con el seudónimo Jürgen Werner, que sería un personaje ficticio inventado por mi, de origen austriaco, con edad que pudiera estar entre los 80 y 90 años y que pasó gran parte de su vida fotografiando a su familia y amigos durante sus viajes, celebraciones y tiempo libre. Jürgen Werner, su familia y amigos son imaginados y creados a través de la recopilación de fotografías de distintos fotógrafos y son presentados al público, progresivamente, a medida que cada imagen es subida a la cuenta del Instagram.

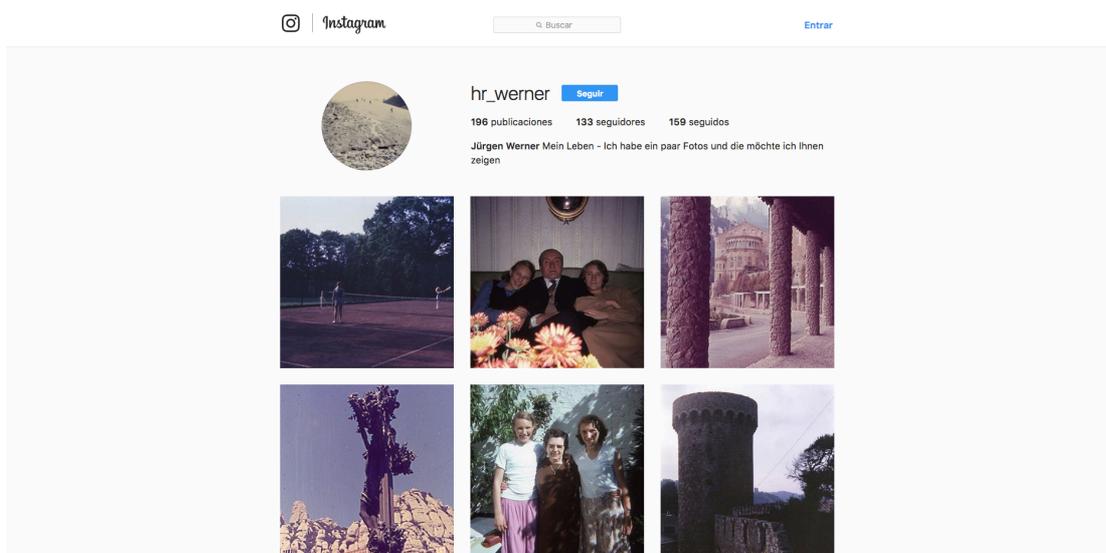


Figura 2.1.1 Página de la cuenta de Jürgen Werner creada en Instagram, 2018

La segunda etapa del proyecto consiste en imprimir las páginas del Instagram, no solamente las imágenes, también los comentarios y las herramientas fornecidas por la aplicación, como el localizador de las fotos. En resumen, trasladar al papel la estética de la pagina del Instagram

Para la construcción del libro *Jürgen Werner* también se empleo el lenguaje escrito para generar una dialéctica entre lo leíble y lo visible, entre las imágenes y las palabras. Las frases que acompañan las imágenes fotográficas, que componen las paginas del foto libro, proceden del libro *Eau Savage* de la escritora francesa Valerie Mrejen.

C. Origen y Contexto

El trabajo titulado "Jürgen Werner" analiza la actuación de la fotografía dentro de las redes sociales y cuestiona el modelo tradicional occidental de familia nuclear.

Hoy la fotografía es vista como un instrumento de conexión entre las personas, principalmente por medio de aplicaciones que comparten fotos, tanto que, las propias aplicaciones vienen con herramientas que sacan y comparten las fotos automáticamente, así, para subir una foto en la red, solo es necesario buscarla dentro de la carpeta del móvil. Esta manera de tratar la fotografía, como una experiencia que debe ser compartida, ha cambiado el paradigma de la fotografía. Hoy es complejo afirmar que la fotografía es una

representación de lo real porque podemos crear una imagen análoga a una fotografía a partir de la nada. El profesor Juan Martín Prado afirma que:

La cuestión primordial no sería ya, pues, el reconocimiento o no de que todo existe para para terminar en una fotografía, sino de la existencia de un mundo fotográfico que antecede a las impresiones que pudiéramos registrar, de un mundo-como-imagen. (Martín Prado, 2018:11).

El archivo fotográfico aplicado en la producción de la obra, me fue regalado por una persona que no tenía más interés en mantenerlo en su propiedad. Lo que significa que estas fotografías habían perdido la función inicial para la que habían sido creadas: ser las huellas visuales de las vivencias de un núcleo familiar. En este sentido, eran imágenes que estaban muertas y que renacerían en este proyecto de investigación, a través de la reasignación. El fotógrafo Joan Fontcuberta prefiere utilizar el término “adopción de imágenes”, que también podría encuadrarse en esta investigación, ya que la propuesta es la creación una familia y el término “reasignar” parece mejor que “apropiar”.

Del mismo modo, podemos adoptar una imagen como se adopta una idea, una imagen que hemos elegido porque tiene un valor determinado: intelectual, simbólico, estético, moral, espiritual o político. (Fontcuberta, 2016: 60)



Figura 2.1.2 Diapositivas de mi archivo fotográfico, 2018

Existe la convicción, por parte de la sociedad, de que la familia es una estructura intocable, que se nace en una familia y que no se puede hacer nada para cambiar su destino, convicción muy bien señalada por el dicho popular: “la familia no se elige, la familia nos toca”. No obstante, otras personas prefieren decir que sus amigos son su familia, hasta porque estos si se pueden seleccionar.

El término familia viene cargado de significados y de deberes. En la familia se generan órdenes y secretos internos entre los propios miembros que podrían recordarnos al carácter secreto que caracterizan a las sectas en nuestra sociedad. Hay secretos que apenas

algunos pueden saber, secretos que no deben salir del círculo familiar. ¿Pero cómo se establece una familia? ¿Cuáles son los enlaces que podemos tener para considerar que somos de una misma familia? Si seguimos el concepto científico, la familia se determina a partir de la relación genética entre un grupo de personas. ¿Pero, cómo abarcamos los casos de hijos adoptivos? La investigación no pretende responder estas preguntas, pero ellas serán utilizadas como norte para la ideación y materialización de una familia ficticia creada por medio de archivos fotográficos encontrados en mercadillos, o regalados por personas que no veían más utilidad en guardarlos bajo su tutela.

Mi interés por estos archivos se debe a mi trayectoria de investigación sobre la fotografía y los rituales familiares, que van desde celebraciones hasta los momentos de ocio. En relación específicamente sobre este archivo, lo que me interesa es la similitud entre las fotos que lo componen, con las fotografías sacadas en las celebraciones de mi propia familia. Aunque las imágenes de mi archivo familiar muestren personas que habitan en otra parte del mundo – en concreto mi país de origen, Brasil –, la estética fotográfica, los motivos, la disposición y la actitud de los personajes que aparecen en las imágenes de las fotografías encontradas son coincidentes.

Comprendo que podrían preguntarse, ¿por qué no utilizo fotografías de mi archivo familiar para crear este trabajo? Creo que la elección de un archivo donde yo no reconozco a nadie, favorece mi libertad de creación, aparte de que estas imágenes están vacías de significados emocionales y puedo reasignarlas de la manera que comprenda pertinente para la ejecución del trabajo. Quizá se trate de una elección guiada por un sentimiento de nostalgia.

Por último, como he mencionado en principio fueron, seleccionados textos del libro de Valérie Mréjen (Mréjen, 2011) para acompañar a dichas imágenes. La elección de este libro si debe a al tema familiar tratado en él. Se trata de una historia en clave de falso diálogo entre padre e hija que persigue poner pie todos los tópicos reconocibles entre los integrantes de cualquier familia marcada por lo multicultural y lo generacional.

El objetivo de la investigación artística es producir un foto libro que busque la creación de una familia ficticia, a partir de archivos fotográficos de distintos fotógrafos y de la apropiación de textos de una novela literaria. Así, el trabajo investiga el poder de la fotografía al establecer un discurso que genera una relación familiar con el público, o sea, que el observador se pueda identificar con la “nueva” familia creada. La elección de apropiarme de textos de una novela literaria, se debe a la intención de que el texto pueda ofrecer una lectura subjetiva, paralela a las imágenes, no necesariamente descriptiva, el texto es usado para añadir una información secundaria o significado alternativo a la interpretación. Como diría Barthes:

el texto hace más pesada la imagen, le infiere una cultura, una moral, una imaginación; antes había una reducción del texto a la imagen, actualmente hay una amplificación de una a la otra. (Barthes 2017: 17)

2.2 Aportación 2: Image may contain

A. Catalogación de la obra

Título: *Image may contain*

Dimensiones: 14 x 22 x 10 cm

Suporte: Instalación, caja de luz, impresión grafica y diapositiva

Fecha: 2018



B. Proceso de creación - Producción

La obra *Image May Contain*¹, consiste en una caja de luz hecha de madera con dos sobres dentro. Cada sobre contiene en su interior una foto (diapositiva) y en el exterior una frase impresa digitalmente en el exterior. La frase presentada es una posible descripción de la foto que está dentro del sobre.

En esta obra, la fotografía está en segundo plano, como una especie de actor secundario, dejando la palabra como protagonista, es la palabra la que conduce al público a imaginar lo que pudiera verse en la imagen.

La producción de la pieza se realiza a partir de la percepción de un error en mi ordenador, más adelante será explicado como surgió este error. La creación de la obra fue basada en la reproducción de los perfiles de Facebook, en el programa Adobe Illustrator, según el error que aparecía en mi antiguo ordenador. Posteriormente, se buscan retratos en mi archivo fotográfico que pudiesen dialogar con las descripciones sacadas de los perfiles del Facebook.

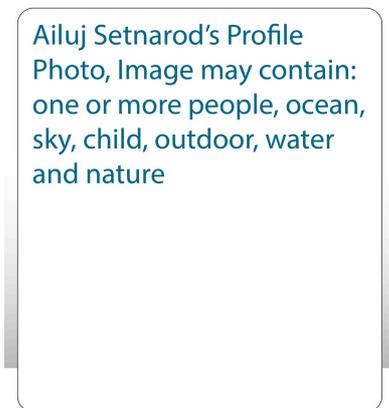


Figura 2.2.1 Detalle del Facebook mientras carga las imágenes de la página, 2018

La pieza *Image May Contain* muestra la relación entre palabra e imagen, y el modo en que estos dos lenguajes colaboran entre sí para fijar una imagen en la mente de las personas. Las fotografías que integran esta obra también forman parte de mi archivo fotográfico, dicho archivo está formado por fotografías que fueron desechadas por sus propietarios, imágenes que habían perdido su función y que el proyecto rescata con el intento de otorgarles un nuevo significado.

C. Origen y Contexto

La idea del trabajo nació gracias a un error de mi ordenador (un ordenador viejo, lento), un error que destapó una herramienta desarrollada por Google para la plataforma de red social *Facebook*, según investigué posteriormente. Al entrar en la página de alguna persona, antes de visualizarse su foto de perfil, aparecía la descripción de la foto. "Nicholas Power's Profile Photo. Image may contain: 2 people, people standing²". Esa herramienta tiene la función de describir las imágenes que están en la plataforma a las personas con discapacidad visual, para que ellas puedan crear una imagen mental de la fotografía. Sin

¹ Traducción libre: Imagen puede contener

² Foto del perfil de Nicholas Power. La imagen puede contener: 2 personas, personas de pie.

embargo, el sistema no es perfecto: comete errores, describe las imágenes de un modo muy sencillo y no garantiza una descripción correcta de la foto (de hecho, utiliza la expresión "puede contener...", haciendo referencia más a una suposición que a una descripción fiel).

El sistema trata de modelar la forma en que la mente humana percibe las cosas. Cuando nosotros miramos una imagen y descubrimos un rostro, nuestra mente procesa miles de variables que dividen el rostro en partes (ojos, boca, nariz, etc.). El sistema intenta recrear esas variables en el ordenador, a través de diferentes pasos: primero distingue una persona, después detecta la cara (los ojos, boca, nariz...) y finalmente el estado de ánimo (sonriendo, enfadado...). El sistema todavía está en proceso de desarrollo, pero según Google, puede describir fotos con una precisión del 94%.

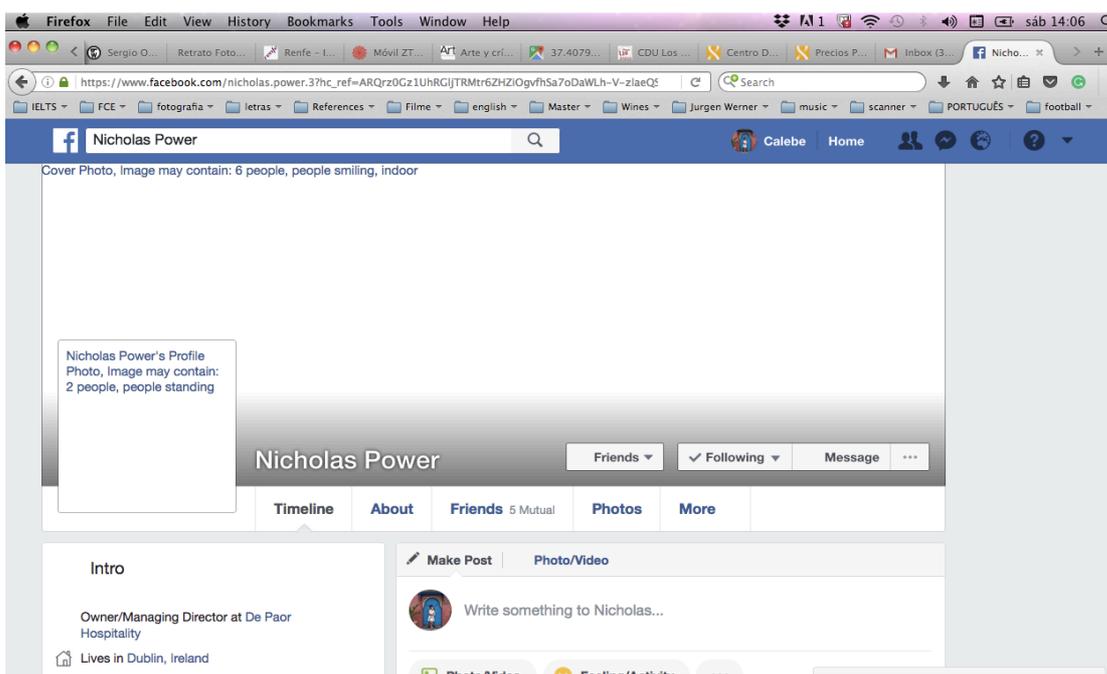


Figura 2.2.2 Página del Facebook mientras cargaba las imágenes, 2018

El trabajo *Image May Contain* busca materializar la matriz virtual que fue sacada de la red social Facebook. La obra revierte la estética de la página de Facebook, es decir, las palabras son protagonistas, ocupan el primer plano con la intención de discutir cómo la ausencia de una foto puede ser rellenada por una descripción.

Además, el público podrá intuir la imagen que está dentro del sobre, debido a la luz que estará dentro de la caja, pero no va a poder ver la foto con claridad, ya que la visualización de la misma va a estar difuminada debido al sobre. Será necesario que el público lea la descripción impresa en la parte exterior del sobre, para que pueda completar la construcción de la imagen. Dicho de otro modo, el público deberá fiarse más de la palabra que de la imagen. Cuando observe la obra, el público deberá fiarse de la descripción porque la fotografía no podrá cumplir su función comunicativa. Las personas deberán dejarse llevar, aceptando que puede haber errores de la descripción, errores que también se encuentran en las descripciones de la herramienta del Facebook.

2.3 Aportación 3: Latitud 91,7223° Longitud -183,0051°

A. Catalogación de la obra

Título: *Latitud 91,7223° Longitud -183,0051°*

Dimensiones: 3' 00' minutos

Suporte: Serigrafía, Fotografía y Video

Fecha: 2018



B. Proceso de creación - Producción

La obra *Latitud 91,7223° Longitud -183,0051°* se resuelve mediante un vídeo creado a partir de archivos fotográficos e impresiones serigráficas. La investigación artística se dividió en tres partes: en primer lugar, fueron elegidas dos imágenes de mi archivo fotográfico, que fueron estampadas en papel por medio del proceso de serigrafía; después fueron seleccionadas diapositivas de fotógrafos amateurs que fueron proyectadas sobre las serigrafías y por último fue grabado un vídeo de la yuxtaposición de las imágenes fotográficas sobre las serigrafías.

Este trabajo es parte de mis estudios sobre las posibilidades de la apropiación fotográfica en la creación de narrativas. Sin embargo, hay una diferenciación: en esta obra también hago uso de fotos de mi archivo fotográfico personal, sumado a las fotografías de mi archivo de fotógrafos aficionados.



Figura 2.3.1 Fotografías del archivo personal del artista, 1999

El vídeo en formato de díptico visual, es decir, con pantalla partida en la que asistimos a dos imágenes que representan paisajes. Estos paisajes son el resultado procesual y final de la fusión entre imágenes serigráficas en papel y fotografías proyectadas sobre dichas estampas, con la intención de crear la intersección entre dos mundos distintos o, concretamente, dos facetas del mismo mundo, en la misma imagen

C. Origen y Contexto

Hace tiempo que el tema paisaje está presente en el arte, posiblemente teniendo su apogeo durante el romanticismo. Años más tarde, el paisaje también tuvo gran representatividad durante los primeros años de la fotografía, ya que era necesario un prolongado tiempo de exposición para sacar una fotografía, lo que explica que las primeras fotografías fueran de horizontes estáticos.

La relación entre fotografía y paisaje ayudó a que se crease la idea incorrecta de que la fotografía capturaba lo real o lo natural, y por consecuencia, de que el paisaje era la personificación de la propia naturaleza. Susan Sontag define que toda fotografía es una interpretación del mundo.

Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición o otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto capture la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. (Sontag 2006: 20)

El proyecto *Latitud 91,7223° Longitud -183,0051°* busca discutir el paisaje como representación construida por el imaginario colectivo.

En cuanto a su objetivo, la presente investigación artística crea una ficción a través de fotografías de distintos sitios que son comúnmente entendidos como paisajes urbanos o naturales. Además, la obra utiliza la experimentación y la interdisciplinariedad para crear una narrativa ficcional por medio de fragmentos de paisajes que son yuxtapuestos, resultando en escenarios que se solapan y se transforman cada vez que se proyecta una nueva fotografía.

El sonido también es parte importante en la obra, él funciona como narrador del vídeo, por que es quien coordina el ritmo de las imágenes y no permite que video parezca monótono.

Al final del video el observador no se queda con una imagen en la mente, sino con la sensación de que los paisajes son forjados construidos por cada nueva fotografía que es proyectada entre un espacio vacío y otro. Esta obra persigue reflexionar acerca del paisaje como una forma de conocimiento, dado que muestra, a través de los paisajes seleccionados, no sólo cómo es el mundo sino que también enseña una construcción, un modo subjetivo de verlo. Como afirma Joan Nogué en *La construcción social del paisaje* (2007), éste “puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” (Nogue 2007: 11-12)

El título del vídeo, *Latitud 91,7223° Longitud -183,0051°*, se debe a coordenadas que no corresponden a un sitio real, ya que la escala de Latitud va a hasta 90° y de Longitud hasta 180°. Así, la elección del título está relacionada con el mensaje del trabajo: el discurso de que el concepto de paisaje fue creado por el hombre y que en realidad este espacio existe solamente en el imaginario de las personas.



Figura 2.3.2 Diapositivas utilizadas en las proyecciones. 2018

La narrativa fragmentada de *Latitud 91,7223° Longitud -183,0051°* dialoga con la duplicidad de tiempo y espacio presentada por el escritor argentino Jorge Luis Borges en su cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1944).

Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (Borges, 1944: 47)

2.4 Aportación 4: Alimentando Palomas

A.1 Catalogación de la obra

Título: Alimentando Palomas

Dimensiones: 5' 47' minutos

Soporte: Vídeo

Fecha: 2018

A.2 Catalogación de la obra

Título: Alimentando Palomas

Dimensiones: 40 cms x 50 cms

Soporte: Fotografía digital impresa en papel fotográfico

Fecha: 2018



B. Proceso de creación - Producción

La presente investigación artística está compuesta de una vídeo creación y de un díptico fotográfico. Para la captura de las fotografías y la filmación del vídeo, se utilizaron objetos (diapositivas fotográficas), que se dejaron en la calle. La acción o *performace* invita al público a interactuar con las fotografías con el objetivo de estudiar su comportamiento ante un tipo de objeto-imagen que no es comúnmente empleado en la actualidad.

Las diapositivas fueron instaladas de manera aleatoria para que pudieran ser recogidas por cualquier persona que mostrara interés por ellas.

El propósito del vídeo es exponer el proceso de aproximación de los peatones hacia las imágenes. El tiempo dilatado inherente al lenguaje del vídeo favorece la comprensión del proceso de acercamiento del público a las diapositivas.

Por otro lado, el díptico con las fotografías guarda el momento exacto del encuentro entre las diapositivas y las personas en tránsito, es el instante en que el objeto (diapositiva fotográfica) vuelve a presentar su función como imagen.



Figura 2.4.1 Las dispositivos fotográficas siendo dejadas en la calle, 2018

C. Origen y Contexto

Las dos piezas que componen el proyecto discuten las posibilidades de reasignación de archivos fotográficos que perdieron su valor estético o comunicativo, al ser rechazados por sus propietarios originales.

Las diapositivas eran objetos comunes en el contexto en que fueron tomadas las fotografías, hace décadas, y que sin embargo, perdieron su importancia debido a la evolución tecnológica que se produjo en el campo de la producción y distribución de imágenes.

En algunos tramos del vídeo, podemos observar que los peatones cruzan la pantalla llevando sus dispositivos móviles en las manos. Durante estos momentos presenciamos la representación del conflicto entre lo analógico y lo digital, así como la desmaterialización de

la imagen que coloca lo analógico como un objeto sin importancia o que aspira, como mucho, a ser visto como reliquia. Según Juan Martín Prada:

El monitor de televisión, la imagen dejó de ser una materia que reflejaba parte de la luz que recibía (como sucede en un dibujo, una pintura, una escultura) para convertirse en una imagen emisora de luz. [...] Hoy, como castillos de fuegos de artificio, los eventos visuales transitan con sus cualidades luminosas y cambiantes de pantalla en pantalla. (Martín Prada 2018: 22)

La aportación *Alimentando Palomas* intenta descubrir cuál es el papel de la fotografía objeto dentro de nuestra sociedad, es decir, cómo las personas comunes se relacionan con tal objeto. La respuesta que nos enseña principalmente en el vídeo es que la fotografía ya no despierta interés en la mayoría de las personas, ya que gran parte del público ni siquiera presentó un interés frente a las fotografías que estaban en la calle. Pocas personas pararon para verificar qué tipo de imagen podría estar representada en las diapositivas y, finalmente, apenas una persona paró y recogió algunas para llevárselas a casa.



3 SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

3.1 Fotografía

Teniendo en consideración que la fotografía es una expresión artística todavía joven, sus casi 200 años de existencia, – desde su invención por Joseph Nicéphore Niépce – son insignificantes si los comparamos a los varios miles de años del dibujo o de la pintura. Sin embargo, ha sido el lenguaje artístico que más ha progresado, llegándose a convertir en una herramienta de comunicación e interacción entre las personas en la actualidad.



Figura 3.1.1 Joseph Nicéphore Niépce sacó la lo que si considera como la primera foto de su ventana en 1826.

Muchos intelectuales han contribuido en el enriquecimiento de las ideas en el campo fotográfico, pero la intención de este apartado no es presentar la historia de la fotografía, sino hacernos comprender la situación fotográfica en que vivimos, a través del estudio de teóricos que difundieron pensamientos que todavía reverberan dentro de los estudios de la imagen.

Charles Baudelaire fue uno de los primeros en escribir un texto crítico sobre la fotografía, durante el Salón de arte de 1859 en Francia. Para el escritor, la fotografía no se debería comprometerse con el arte, sino funcionar como un instrumento de recuerdos y auxiliar de la ciencia.

Su verdadero deber [...] es que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos [...] que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria. (Baudelaire 2017: 233)

Años más tarde Walter Benjamin escribió el texto que es considerado el como la primera investigación acerca del impacto de la fotografía en la sociedad, *Breve historia de la fotografía* (1931). Ya al inicio de su discurso, Benjamin defendía que la fotografía no debería justificarse dentro del campo del arte, sino que, por ser una imagen técnica, debería reclamar su existencia a través de su relación con lo real y no con lo abstracto.

Ya al final del primer siglo de la fotografía, el filósofo alemán llamaba la atención sobre una posible decadencia de la fotografía, debido a la creciente producción de retratos posados de manera artificial. Benjamin decía que el camino de la fotografía debería ser el de las fotos tomadas de manera natural, sin teatralidad, porque el observador de la foto se sentiría:

Irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado, por así decirlo, su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. (Benjamin 2014: 94)

Walter Benjamin también fue el responsable de presentar un importante pensamiento sobre el cambio de paradigma provocado por la invención de la fotografía. En el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), que es considerado un hito del inicio de las teorías sobre las imágenes técnicas, Benjamin expuso que la fotografía liberó la mano

de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla. (Benjamin 2003: 40)

Mientras tanto, la conexión entre la imagen y lo real, así como, su creación por medio de un aparato mecánico creó una percepción equivocada de la fotografía. Estas dos características, que son inherentes a la fotografía, difundieron la creencia de que la imagen producida por la cámara fotográfica era la personificación de la verdad, de la objetividad y de la realidad. Nada más lejos de la realidad, porque la fotografía es un recorte de un instante de la realidad, y por más que sea una creación mecánica sin interferencia humana durante la gestión de la imagen, es un individuo quien selecciona qué fragmento de la realidad va a ser encerrado en la imagen.

La escritora Susan Sontag ratificó, en su libro *Sobre la Fotografía* (1977), que la fotografía es un testigo de algo que ocurrió en el pasado, pero no es más que una de las posibles versiones de ese pasado. “las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (Sontag 2006: 19). En su libro, ella buscó un diálogo entre la filosofía y la sociología de la imagen, con el objetivo de comprender la fotografía como un fenómeno de civilización, desde su difusión en la sociedad moderna, con el surgimiento del daguerrotipo, hasta los años setenta.

En el primer ensayo del libro *En la caverna de Platón*, la escritora declaró que la evolución de las cámaras fotográficas y el cambio de la relación entre la sociedad y la fotografía propiciaron el surgimiento del fenómeno de la fotografía como rito social. Para ella, la fotografía encontró su perfecto hábitat dentro de los hogares de la familia posmoderna, sirviendo como herramienta de acercamiento entre las personas. Era allí donde estaba contribuyendo a eternizar las conquistas y las celebraciones de los miembros de un mismo clan.



Figura 3.1.2 Anuncios de la empresa Kodak durante los años 60

La fotografía se transforma en un rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. (Sontag 2006: 23)

Sobre este fenómeno Pierre Bourdieu dijo que la fotografía es

un rito doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto(...) la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (...) se sienten más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración. (Bourdieu 2003: 57)

Otro acontecimiento que se podría enlazar con la posmodernidad y que también favoreció a la difusión de la fotografía entre la sociedad fue el turismo. En este punto, Walter Benjamin ya había manifestado que:

Con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. Esto es: "acercarse las cosas" es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción (Benjamin 2003: 47)

No obstante, Susan Sontag profundizó en esta relación entre la fotografía y el turismo. Según ella, las personas sentían la necesidad de probar que habían estado en un determinado sitio, es decir, si alguien hubiese ido a Rio de Janeiro y no hubiese sacado una foto del Cristo Redentor, sería como se no hubiera visitado este sitio.

La mayoría de los turistas se sienten obligados a poner la cámara entre ellos y toda cosa destacable que les sale al paso. Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante. (Sontag 2006: 24)

Otra aportación importante de Sontag para la comprensión del crecimiento del número de fotógrafos y de fotografías en la posmodernidad fue la analogía que la escritora creó entre la cámara fotográfica y una pistola, principalmente en lo que se refiere a las palabras que se utilizan al sacar una foto. Palabras estas que pertenecen al mismo léxico relacionado con el acto de disparar con una arma de fuego, por ejemplo: "cargar", "apuntar" y "apretar el disparador". Según Sontag, sacar una foto se tornó en algo muy sencillo con el desarrollo tecnológico de las cámaras modernas. Esta facilidad para fotografiar es ilustrada por un anuncio de la compañía de cámaras fotográficas *Yashica*.

La Yashica Electro 35 es la cámara de la era espacial que encantará a su familia. Haga hermosas fotos de día o de noche. Automáticamente. Sin complicaciones. Sólo apunte, enfoque y dispare. El cerebro y obturador electrónicos de la GT harán el resto. (Sontag 2006: 30)

De este modo, cada familia podría tener su "pistola" en casa y la convicción de que no les iba fallar cuando fuese necesario usarla.

Fácil de manejar

A... "ese alguien especial" regáله un equipo Kodak Instamatic® 133. Así podrá guardar y disfrutar del modo más fácil los mejores momentos de la vida... en todo su colorido. La cámara Kodak Instamatic 133 es de carga instantánea. Excepcional para diapositivas, fotografías en color o en blanco y negro. En interiores basta encajar el cuboflash. La Instamatic 133 es el modo más fácil de regalar y de hacer fotografías... El equipo incluye la cámara, cargador de color, cuboflash y pilas. Pídale donde vea este emblema.



© 1979 Kodak Company

Figura 3.1.3 Anuncio de la empresa Kodak incentivando la compra de la cámara Kodak Instamatic 133

Pocos años más tarde, el escritor Roland Barthes relacionó la psicología con la fotografía en su libro *La Cámara Lúcida* (1980). Barthes estudió las reacciones más frecuentes que la mayoría de las personas tenían acerca de la fotografía, encontrando así aquello que era de interés para ellas. A partir de esta búsqueda, él presentó dos estrictas teorías acerca de la fotografía: el *studium* y *punctum*.

El *studium* es un fenómeno que ocurre en todas las fotos y que se define como el interés generado por la correspondencia política o cultural que la imagen emana y que hace al espectador conectar con ella. Sin embargo, este interés es plano, no va más allá de la simple opinión de "me gusta o no me gusta" sobre una determinada fotografía.

El studium es un campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta, I like/I don't. El studium pertenece a la categoría del to like y no del to love; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos 'bien' (Barthes, 1989: 60)

Por otro lado, el *punctum* se da cuando algún elemento de la fotografía toca al espectador sin ninguna explicación natural. El *punctum* es un detalle presente en la foto, que escapa del control de fotógrafo y que llama la atención del observador, abriendo un nuevo camino de lectura de la imagen. Barthes intenta explicar este fenómeno en distintos tramos del libro.

Para percibir el punctum ningún análisis me sería, pues, útil [...] Muy a menudo, el punctum es un “detalle”, es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de punctum es, en cierto modo, entregarme. [...] No obstante, el punctum no hace acepción moral o de buen gusto; el punctum puede ser maleducado (Barthes, 1989: 79-80)

La fotografía se sobrepasa a si misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como médium, no ser ya un signo, sino la cosa misma? (Barthes, 1989: 83)

Así el detalle que me interesa no es, o por lo menos no rigurosamente, intencional, y probablemente no es necesario que lo sea; aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testimonia obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo; dice tan sólo o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total [...] La videncia del Fotógrafo no consiste en “ver”, sino en encontrarse allí Barthes, 1989: 86)

Igualmente importante es la aportación sobre la relación entre la fotografía y la memoria. En el mismo libro, Barthes intenta reconocer el perfil de su fallecida madre a través de distintas fotografías de familia. No obstante, el reconocimiento que él persigue no es apenas de la forma física de su madre, sino de su “ser” completo. Sin embargo, esto sólo lo encuentra en una foto de cuando ella era una niña. “Observé la niña y reencontré por fin a mi madre” (Barthes, 1989: 109). Barthes explica que la imagen fotográfica puede contener misteriosas conexiones con la persona que es fotografiada. El escritor encuentra el rostro que tanto había amado en una fotografía de una persona que él no había conocido, o sea, su madre cuando niña.

Los últimos comentarios de Barthes, que también contribuyen a la comprensión de nuestro recorrido fotográfico, se concentran en especificar dos propiedades de la fotografía. La primera es su conexión con el pasado real, pero un pasado que no es restituido, sino testificado por la fotografía. “La Fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que *ha sido*. (Barthes, 1989: 132). La segunda propiedad es la fotografía como agente de la muerte, pues para él la fotografía representa la muerte no metafórica: “la Fotografía correspondería quizás la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una inmersión brusca en la Muerte literal (Barthes, 1989: 143).

El fotógrafo y escritor Joan Fontcuberta siempre intentó enfrentar, a través de sus obras y de sus libros, la “problematización de lo real” dentro de la fotografía. Él confrontó la visión de que la fotografía es un arte mimético, una copia de la naturaleza. Según Fontcuberta, la

producción de imágenes de forma automatizada produjo conceptos frágiles que conectaban y todavía conectan la fotografía con la verdad, la objetividad y la realidad.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es como la usa el fotógrafo, a que intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad. (Fontcuberta, 1997: 17)

Esta visión de Fontcuberta sobre la fotografía se profundizó con el surgimiento de la imagen digital y de las aplicaciones digitales, que simplificaron considerablemente la labor de retoque de la fotografía, reduciéndose el tiempo empleado para ello. La facilidad para manipular una imagen empezó a señalar que la fotografía no era totalmente fiable, apareciendo así las primeras indagaciones sobre la veracidad de una imagen. Se empezó a dudar si la foto de la portada de una revista podría haber sido manipulada.

En los últimos 20 años, desde que apareció la fotografía digital, y especialmente debido a la proliferación de los dispositivos móviles, casi todas las personas se han tornado productores y distribuidores imágenes.

En su último libro, *La furia de las imágenes, notas sobre la postfotografía* (2016), Joan Fontcuberta indaga sobre cuál sería el papel del fotógrafo artista frente a esa masiva producción fotográfica y a la sensación de que todo ya fue fotografiado. El propio autor contesta a su pregunta por medio del análisis de trabajos que fueron realizados en su mayoría en los últimos 18 años. A partir de esta investigación, él define una nueva escuela fotográfica: la *postfotografía*.

Si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita de la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos. (Fontcuberta, 2016: 15).

Hoy vivimos en una tendencia en que la imagen de la fotografía no puede ser más vista como índice o representación del mundo. Hoy se puede crear una imagen de la nada y esta imagen puede ser similar a algo que antiguamente sólo se podía obtener mediante un registro fotográfico. El profesor Juan Martín Prada presenta que:

la cuestión primordial no sería ya, pues, el reconocimiento o no de que “todo existe para terminar en una fotografía, sino de la existencia de un mundo fotográfico” que antecede a las impresiones que pudiéramos registrar, de un mundo-como-imagen. Y quizás a esto debemos atribuir el principal interés, por ejemplo, de algunas de las prácticas posfotográficas, como esos actos creativos apropiacionistas basados en bancos de imágenes en la red, o en sistemas de registro fotográfico como Google Earth. (Martín Prada, 2018: 11).

En la instalación *Photography in Abundance* (2011), el artista Erik Kessels buscó materializar una parte del universo fotográfico digital. Él imprimió un millón y medio de fotografías, que fueron descargadas del portal Flickr, en tamaño cartón postal y las amontonó dentro de las salas del museo. Esas fotos corresponderían a la cantidad de archivos subidos en la plataforma durante un período de 24 horas, dejando claro el exorbitante número de fotografías que son compartidas por día.



Figura 3.1.4 Instalación de Erik Kessels en el museo FOAM en Ámsterdam en 2011

Aunque en estos casi dos siglos de fotografía, muchos otros pensadores han contribuido a su evolución, las ideas presentadas en este capítulo resumen lo que fue la invención y el desarrollo de la fotografía, así como su influencia en la sociedad de nuestros días. Evidentemente, la fotografía todavía es un lenguaje que permanece, como desde su inicio, conectado con la realidad, o mejor dicho, un lenguaje que toca la realidad o que toma préstamos de lo real para construir su mundo. Gran parte de la evolución de la fotografía se debe a la rapidez con que la sociedad occidental la recibió y la adoptó como el lenguaje que mejor la representaba. No obstante, su desarrollo no ha venido acompañado de un estudio sobre el mundo que es creado a partir de la fotografía, mundo este que desencadenó creencias y deseos que no pueden ser consumados en la realidad, puesto que el universo de la imagen tiene sus propias leyes, que son distintas a las leyes que sostienen el nuestro.

La investigación teórica llevada a cabo en este apartado apoya la creación de las piezas presentadas en la investigación artística. Todas las obras se basan en la fotografía, más precisamente en la recopilación de archivos fotográficos de fotógrafos amateurs. Es la fotografías manifestándose como instrumento social a través de su creciente democratización en la sociedad posmoderna.

3.2 Lo virtual, la apropiación y la *postfotografía*

La palabra “virtual” carga sobre sus espaldas una semántica negativa, principalmente por la comparación con el término realidad. Lo virtual es comúnmente visto como algo falso, que tiene una existencia aparente y que, como máximo, puede producir un efecto que se aproxima a lo real, pero no lo es. En realidad, lo virtual se puede definir como una zona donde encontramos leyes sobre el tiempo y el espacio que son distintas a las que encontramos en el mundo real. Para Gilles Deleuze, “lo virtual posee una realidad plena, en tanto que virtual” (Deleuze 1988: 176). Así que, por más complejo que pueda parecer, el mundo virtual no es falso, puesto que él contiene su propia verdad que “no es ni buena, ni mala, ni neutra” (Lévy 1999: 8). El catedrático Juan Martín Prado afirma que:

La apariencia es hoy, ante todo, aparición en pantalla. Lo aparente debiera, pues, dejar de estar vinculado a la ilusión, o a lo falso, en una desactivación de la vieja consideración platónica de la imagen como copia secundaria de lo real, situándose apariencia y referente en un mismo plano, siempre como elementos complementares de uno del otro. (Martín Prado, 2018: 19)

En la actualidad, internet es el gran responsable de propagar la virtualización, hasta tal punto que parece difícil encontrar una persona que no pase al menos algunos minutos de su día “conectada” a la web, por medio de un ordenador o de un móvil. Esta actitud desencadena nuevas miradas “en un contexto cada vez más condicionado por la conectividad digital” (Martín Prado, 2018: 5). Hoy, nuestra atención está más volcada hacia la pantalla que hacia nuestra realidad. Preferimos ver el mundo a través de los dispositivos móviles, parece que la humanidad “perdió la fe en la realidad de la vida y empezó a creer sólo en la proliferación infinita de imágenes” (Steyerl 2014: 12).

Otro factor responsable de desencadenar la propagación de imágenes virtuales es el fenómeno de las redes sociales, que abarca desde niños hasta personas mayores. Este escenario de socialización es bien representado en una escena de la película *Birdman* (2014). La película exhibe los conflictos de un actor jubilado, representado por el actor Michael Keaton, cuya última actuación exitosa fue la caracterización de un popular súper héroe. El protagonista pasa toda la película intentando recuperar su gloria pasada, a través del montaje de una obra de teatro en Broadway. En un momento de la película, la actriz Emma Stone, que hace el papel de la hija del protagonista, le advierte que si él quiere acercarse al público, necesita de una cuenta en la red social Twitter, porque para ella, si una persona no tiene una cuenta en las redes sociales, sería equivalente a que esta persona no existiera en la realidad.

La consideración de que la no existencia *online* es equivalente a la no existencia real fue llevada al extremo en esta escena de la película, pero lo que vemos hoy en la sociedad es la gran necesidad de participar y compartir experiencias por medio de las redes sociales. Juan Martín Prado afirma que:

Con el nuevo contexto de ‘participación en red’, en el que todo el mundo es intenso productor y distribuidor de imágenes: el mundo se hace ver, no es puesto en escena, él mismo parece escenificarse a cada momento; la espectacularización se habría socializado, expandido (Martín Prado, 2018: 16)

Parece que la pantalla es el nuevo escenario de la vida y que lo virtual sobrepasa a lo real; las personas no están sólo interesadas en ser meros espectadores o consumidores de contenido en la red, sino también en producir imágenes.

En nuestra presencia online tenemos que ser, a cada momento, capaces de demostrar poseedores de vida “propia”. Y, aunque pueda parecer paradójico, da la impresión de que en la red la vida sólo se hace “propia”, cuando se ha quedado compartida, como si nada, en realidad, valiera la pena si no se comparte como imagen, si no asume esa dimensión distribuida y circulatoria que la hace objeto de expectación colectiva. (Martín Prada, 2018: 72)

Las nuevas maneras de producir y consumir fotografías han generado una distinta posición de los artistas fotógrafos frente al acto de fotografiar. Muchos han dejado de lado sus cámaras fotográficas para centrarse en la investigación del material fotográfico ya producido por otros fotógrafos. *Internet* se presenta como un campo fértil para la experimentación debido al extenso material disponible que ofrece para su utilización en la creación artística. Pierre Lévy defiende que,

Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata. (Lévy 1999: 8)

Esta manera de trabajar con la fotografía es justificada por estudios como el de Xavier Antich (2016), que presenta las cifras de fotografías subidas diariamente a las redes sociales: en *Snapchat* se suben diariamente 800 millones de imágenes, en Facebook 350 millones y en *Instagram*, 80 millones. Él continúa diciendo que tardaríamos más de 39 años en poder ver todas estas imágenes. Entonces, ¿cuál es la responsabilidad y cuál debe ser la actitud del fotógrafo artista frente a esta realidad? La contestación de muchos fue: dejemos de sacar más fotografías y empecemos a buscar significados nuevos para las imágenes que ya existen.

Uno de los precursores de la idea de bajar las cámaras fotográficas y empezar a apropiarse de las fotografías ya existentes fue el fotógrafo alemán Joachim Schmid, ya en primera mitad de los años 80. Actualmente, Schmid continúa su trabajo basado en la apropiación de imágenes, aunque hoy él se apropia de imágenes de *Internet*. Un ejemplo de sus últimos trabajos es el libro fotográfico llamado *O Campo*³ (2010), donde el fotógrafo se apropió de imágenes producidas por la herramienta *Google Earth* para la producción de un catálogo con fotos aéreas de campos de fútbol que presentan dimensiones irregulares y falta de geometría.

³ Traducción libre: Lo campo



Figura 3.2.1 El trabajo del fotógrafo alemán Joachim Schmid. O Campo 2010.

La artista visual Penelope Umbrico también creó la serie fotográfica *Suns from Sunsets from Flickr* (2006) a partir de la apropiación de fotografías de puestas de sol encontradas en la plataforma de red *Flickr*. La artista explica que tenía la intención de sacar una foto romántica de una puesta de sol, y que consultó referencias sobre el tema en *Flickr*. Para su sorpresa, ella encontró más de 500.000 fotografías de puestas del sol. Su conclusión fue que no tenía sentido producir ninguna imagen más sobre el tema, y empezó a recortar los soles de las imágenes que había encontrado para construir un políptico solar.



Figura 3.2.2 El trabajo de Penelope Umbrico, 541,795 *Suns from Sunsets from Flickr*. 2006

Hoy vivimos lo que podríamos llamar la segunda ola de la apropiación artística, que añade la apropiación virtual a la apropiación material, ya conocida previamente en el campo del arte. El apropiacionismo es un movimiento artístico en que el artista usa elementos ajenos para la elaboración de su obra. También podríamos decir que es una forma de reciclaje de materiales y/o ideas. Su concepto nació a finales de los años cincuenta por influencia de las teorías posmodernas; no obstante, pueden ser encontrados vestigios del pensamiento apropiacionista en trabajos más antiguos, como la obra *L.H.O.O.Q* (1919) de Marcel Duchamp, donde él se apropió de una tarjeta postal con la imagen de la *Mona Lisa* (1517) de Leonardo da Vinci y dibujó sobre ella un bigote y una barba.



Figura 3.3.1 El trabajo de Marcel Duchamp, L. H. O. O. Q., 1919

La reasignación de la obra de da Vinci propuesta por Duchamp dialoga con las ideas *postfotográficas*, una creciente escuela fotográfica que también absorbió la práctica apropiacionista. La postfotografía es un movimiento fotográfico cuyo nombre se debe a su conexión con el término *pos verdad* (muy en boga actualmente), que podemos definir como la distorsión deliberada de una realidad con la intención de manipular la creencia que el público tiene de ella. Podemos decir que la *postfotografía* no dicta un modo de “hacer fotográfico”, sino la aceptación de que la fotografía fluye de manera libre e híbrida a través de la sociabilidad digital y que nosotros “habitamos la imagen y la imagen nos habita” (Fontcuberta, 2016: 7)

La *postfotografía* defiende la reasignación de un significado nuevo a las fotografías ya existentes, por motivos ya presentados anteriormente, como la inflación de imágenes que vivimos hoy en día. Según este pensamiento, la fotografía debería desconectarse del concepto de verdad y objetividad, comprendiendo que habitamos un espacio “donde el mundo real se transforma en simples imágenes y las simples imágenes se convierten en seres reales” (Debord 1995: 13). Frente a este hecho, nos correspondería a nosotros reevaluar nuestra relación con la fotografía y reajustar nuestras interpretaciones, para comprender cómo las imágenes nos afectan. Fontcuberta establece que:

Si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos. (Fontcuberta 2016: 15)

La apropiación ejecutada por la *postfotografía* prefiere preocuparse por las fotografías que no reciben la debida atención, imágenes que carecen de valor artístico. Quizás por esta razón, los defensores de la apropiación fotográfica prefieren utilizar la expresión “reciclaje de imágenes” o “adopción de imágenes”. Según Geoffrey Batchen, la *postfotografía* “ataca los juicios de valor de los poderes fácticos del mundo de la fotografía utilizando imágenes a las que las instituciones públicas y los marchantes no prestan la menor atención” (Batchen

2016). Fontcuberta establece que la *postfotografía* ejerce el papel de padre adoptivo de las imágenes, ya que, anteriormente a la adopción, dichas fotografías eran huérfanas y la apropiación las adopta y las llena de sentido otra vez.

Las obras artísticas estudiadas en esta investigación están insertas en los tres contextos presentados en este apartado: lo virtual, la apropiación y la *postfotografía*. En primer lugar, las obras artísticas pertenecen al plano virtual porque se sirven de dicho espacio para crear y obtener los materiales necesarios para su producción, y también porque comprenden que lo visual, principalmente a través de la fotografía, se tornó una importante herramienta de comunicación, que cambió la manera en la que la sociedad se relaciona con las imágenes. En segundo lugar, la apropiación artística está presente dentro de las cuatro obras, sea a través de la apropiación de fotografías desechadas, de la apropiación de textos literarios o de la apropiación virtual. Por último, la cercanía con la *postfotografía* se debe a la comprensión de que la fotografía ha cambiado desde su traspaso del analógico para el digital. La inmaterialidad de la imagen, añadida a la rápida democratización de la misma (gracias a los dispositivos móviles), viene produciendo transformaciones en la manera de producir y distribuir las fotografías. Estas transformaciones exigen un trato distinto de la fotografía, que también es reivindicado por las investigaciones artísticas de este TFM.

3.3 Narrativa Ficcional

Contar y escuchar historias son hechos que fascinan la humanidad desde su origen, según el profesor Nicolás Rosa, “Narrar es hacer ver, hacer sentir, hacer oler; estas organizaciones producen la fundamentación de la narración, son imágenes que presiden la narración de los últimos cien años” (Rosa 2002: 41). La presente investigación está interesada en estudiar la narrativa compuesta por fragmentos, piezas separadas que se conectan con la intención de formar un relato ficcional.

El escritor Umberto Eco presenta valiosas aportaciones sobre la construcción de la narrativa literaria, que sin embargo, también sirven para comprender la construcción de una narrativa por medio de las imágenes. El escritor afirma que para crearse una historia son necesarios elementos narrativos como: discurso, narrador, trama, personajes, tiempo y espacio y que

toda ficción narrativa es necesaria y fatalmente rápida, porque – mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes – de este mundo no puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando toda una serie de espacios vacíos. Y es que, como ya he escrito, todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo. Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca. (Eco 1996: 11)

Eco también aporta un criterio primordial para que la ficción sea aceptada por el lector.

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba “suspensión de la incredulidad”. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia

imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad. (Eco 1996: 85)

Esto significa que todo relato necesita de un pacto de confianza entre narrador y público, un acuerdo implícito entre ambas las partes, que debe permanecer durante todo el tiempo que el relato esta en transición. La rotura de este pacto puede significar la pérdida de la comprensión del mensaje expreso por el narrador y el fin de la narración. Otro punto que corrobora para esto dicho tratado es la cohesión interna que la narrativa tiene que presentar. Esta cohesión es impartida a través de la aproximación del relato con el mundo real, aun los trabajos más experimentales necesitan apoyarse en un “ambiente verosímil”, para conectarse con el publico.

Los conceptos presentados por Eco fueron llevados en cuenta mientras el proceso de creación de las obras artísticas presentadas en la primera parte de este trabajo, principalmente en las tres primeras piezas que necesitan de la creencia del observador para que las dichas obras transmitan sus discursos.

3.4 Lo imaginario

Jean-Paul Sartre buscó crear hipótesis sobre una “fenomenología” de la imagen en su libro *Lo imaginario* (2005). Sus ideas acerca de la imaginación partieron de palabras, fotos y dibujos, a las cuales él atribuyó significados que son parte de su bagaje intelectual y de sus reflexiones sobre la sociedad. Así, él asignó distintos significados a las imágenes que expuso como ejemplo, relacionándolas con su imaginario personal. Según Sartre,

Cuando contemplo un dibujo, pongo en esa misma mirada un mundo de intenciones imaginarias de las cuales el dibujo es un producto. Un hombre ha trazado esas líneas con el objetivo de constituer la imagen de un corredor. Pero, sin lugar a dudas, para que esta imagen se parezca, es necesario el concurso de mi conciencia. (Sartre, 2005: 56)

Sartre usó como ejemplo el dibujo, pero una operación semejante puede aplicarse al contemplar palabras y fotografías, que son los dos lenguajes frecuentemente utilizados en la creación de las aportaciones artísticas exhibidas en la primera parte de la presente investigación. El propio Sartre profundizó en su investigación entre la relación entre las palabras y el retrato, concluyendo que ambos lenguajes desempeñan la misma función cuando queremos construir una imagen en la mente.

Otro punto importante para la construcción de dicha imagen es el conocimiento del objeto presentado, de modo que se puedan crear conexiones entre este objeto y nuestro discernimiento del mundo, que Sartre llama "saber".

La intención no se define sino por el saber, porque en imagen sólo se representa lo que se sabe de una manera cualquiera y, recíprocamente, el saber aquí no es simplemente un saber, sino que es acto, es lo que quiero representarme. No me

limite a saber que Pedro es rubio, sino que este saber es una exigencia: eso es lo que tengo que realizar en intuición. (Sartre, 2005: 85)

En resumen, se podría decir que si algo no fue nunca visto, no puede ser imaginado, aunque el objeto sea presentado por una palabra, fotografía o dibujo.

Las aportaciones de Sartre presentan que la palabra y la fotografía compiten por alcanzar el mismo objetivo: activar nuestro acervo intelectual para poder fijar una imagen en la mente y a partir de ahí podemos hacer relaciones con el mundo que nos rodea, esta reflexión sintetiza el objetivo de trabajo *Image May Contain*.

3.5 Imagen y Palabra, enemigas o compañeras

Se pensáramos en términos fotográficos, podría parecernos que no es muy difícil de crearse un relato fiable a través de la imagen, principalmente por ser un lenguaje que, así como ya fue expuesto en otros apartados, nació con el compromiso de capturar la realidad y presentarla al público de la manera más objetiva posible. No obstante, se esto fuera estrictamente correcto, los periódicos no se utilizarían de leyendas para contextualizar las fotografías impresas en sus paginas, bastaría la imagen para que la información fuera irrefutable. Según Roland Barthes la imagen fotográfica

no es lo real, pero al menos es el análogo perfecto, y es precisamente esa perfección. Análoga la que, para el sentido común, define la fotografía. Así se revela la característica particular de la imagen fotografiada: es un mensaje sin código, proposición de la de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. (Barthes 2017: 9)

Cuando los periódicos utilizan leyendas para las fotografías, sus intenciones son rellenar las fotografías de mensajes connotativas, no obstante, no buscan un sentido connotativo libre, sino, direccionado al mensaje del texto. Barthes expone que cuanto más próximo de la leyenda, menos sentido connotativo existirá en la fotografía, esto porque la leyenda acaba funcionando como un refuerzo en el sentido denotativo de la imagen. El efecto connotativo que la palabra provoca, a través de su aproximación de la fotografía, estaría más evidente delante del titular o del artículo.

Es probable que la leyenda al pie tenga un efecto de connotación menos evidente que el titular o el artículo; título y artículo se separan sensiblemente de la imagen, el título por su impacto el artículo por su distancia, uno porque rompe el otro porque aleja el contenido de la imagen; la leyenda al pie, al contrario, por su misma disposición, por su medida promedio de lectura, parece reforzar la imagen, es decir, participar en su denotación. [...] el texto se limita a amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero a veces el texto también produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen. (Barthes 2017: 18)

La obra *La traición de la imagen* (1929) de Rene Magritte es un gran ejemplo del papel enriquecedor del texto cuando este es añadido a la imagen. En esta obra el texto plantea

una lectura antagónica de la imagen, por que la negación de la imagen que está representada, abre espacio para una distinta percepción de la realidad. O sea, el artista nos enseña que la imagen nos es una pipa y si una representación del dicho objeto.



Figura 3.5.1 imagen de la obra La traición de las imágenes de Rene Magritte, 1929

Otro ejemplo de la utilización del texto en una imagen es la obra *Sin Titulo* (1998) del artista visual Alex Flemming. El realizó una serie de fotografías de personas anónimas y sobrepuso poemas de algunos poetas brasileños sobre las imágenes. La intención del artista fue homenajear los habitantes de la ciudad de São Paulo, no obstante los poemas no fueron transcritos de manera literal, sino con cambio de palabras y trechos de los poemas. En el caso de Magritte el texto se choca con la imagen, no obstante, en la obra de Flemming el texto se funde con la imagen, son dos distintas manera de tratar el texto dentro de la obra de arte, pero que corroboran para la misma modalidad, la de ampliar el discurso artístico.



Figura 3.5.2 El trabajo de Alex Flemming , Sin título 1998

W.J.T. Mitchell hace referencia a esta dicotomía Palabra/Imagen como una forma amplia de nombrar dos tipos de representación que abarca dimensiones más allá de la mera apariencia con la convicción “de que las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política” (Mitchell, 2009: 11).

Las aportaciones de Barthes llevan la fotografía al campo del fotoperiodismo, donde la búsqueda por la objetividad es lo más importante. Sin embargo, cuando pensamos en el campo del arte, ciertamente que no queremos reducir el mensaje connotativo de la imagen, muy por lo contrario, lo que buscamos es ampliar las lecturas que la imagen puede generar en el público. El acercamiento entre la imagen y la palabra muchas veces provoca ruido en la comprensión de las mismas, hay el peligro de que la imagen se convierta en una ilustración del texto, o que el texto interfiera demasiadamente en la “lectura” de la imagen.

Por supuesto las explicaciones de Roland Barthes referentes al texto y la fotografía, son totalmente pertinentes para esta investigación, principalmente para las aportaciones *Jürgen Werner* y *Image may contain*. No obstante, más una vez se ve necesario hablar del campo virtual en esta investigación teórica.

Un nuevo fenómeno viene cambiando la manera como nos comunicamos virtualmente, hoy queremos transmitir la información de modo más rápido y sintético, así empezamos a hablar por medio de señales que representan nuestras expresiones o estado de ánimo. Martín Prado afirma que

[...] la fusión de la cámara y dispositivos de comunicación en los teléfonos móviles implicó la emergencia de un nuevo modelo de comunicación visual, basado en la combinación de imagen y lenguaje textual. [...] En este tratar el mundo como imagen opera una activa inserción de la comunicación digital en patrones icónicos. Tendemos cada vez más a relacionarnos a través de elementos visuales, casi siempre prediseñados, a interactuar mediante gráficos elegibles en un repertorio, a articular nuestras conversaciones mediante alfabetos visuales. Algunas aplicaciones han sido clave en esta priorización de la imagen que es propia de la comunicación en red, sin que sea necesario acompañarla de texto alguno, sobre todo por esta pensadas ya para smartphones y no para la “máquina de escribir” con la que muchas veces identificábamos las primeras computadoras. “Díselo por stickers” anunciaba recientemente una compañía de telecomunicaciones. (Martín Prado 2018: 9)

Los *emoji*, como son comúnmente conocidos, también participan como herramienta de creación en la obra *Jürgen Werner*. El trabajo presenta la materialización de las páginas del Instagram como parte principal de la investigación artística.

3.6 Pasado no vivido, pero revivido.

Cuando se observa una foto se establece un vínculo con el objeto fotografiado, el público común expresa que las fotografías que les interesan son las imágenes que transmiten algo bello, difícilmente comentan que están identificados con alguna imagen terrorífica, sin embargo, es evidente que la fotografía representa mucho más que una bella imagen. En verdad, así como ya fue presentado a través de los conceptos de *studium* o *punctum*, establecidos por Roland Barthes, esta inocente alegación del público expresa su gusto y no su vínculo con una imagen. Las explicaciones de Barthes son muy relevantes, no obstante,

esta investigación debe profundizarse en el concepto de identidad, para explicar mi propia conexión con las fotografías que son materia prima para mis trabajos de creación.

Las fotografías que recolecto para después convertirlas en piezas artísticas recuerdan el mi pasado con mi familia en Brasil. Las fotografías del archivo ostentan la misma estética de las fotografías sacadas por mi padre o mis abuelos, o sea, los archivos se relacionan con las fotografías sacadas por aficionados que apenas están preocupados en “eternizar” el instante fotografiado. No obstante, la proximidad entre las fotografías de mis familiares y los archivos fotográficos se manifiesta incomoda para mi, porque yo sé que no son las imágenes de mi familia, y sin embargo, reconozco a mis predecesores en estas imágenes. Esta paradoja, la proximidad y la molestia que las fotos me provocan, se relaciona con el concepto *Das Unheimliche* (1919), en español *Lo siniestro* (1973), del psicoanalista Sigmund Freud.

Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempos atrás [...] Lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro. (Freud, 1973: 2)

Según Freud esta desorientación frente a la realidad abre espacio para la ruptura de la individualidad del sujeto. Para él la identificación de una persona con otra ocurre de una manera que se

pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, participación del yo, sustitución de yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas (Freud, 1973: 8)

Sí, yo podría decir que estas fotografías me desorientan porque me reconozco en los infantes que aparecen en las fotos, también veo a mis abuelos muertos y me introduzco en los paisajes de los archivos. Las fotografías se presentan como un espejo donde contemplo mi existencia.

Sin embargo, para que esta identificación se materialice en obra artística es necesario que mi verdadero “yo” se sitúe al margen, tengo que trasladarme a la vida de los otros, para que el archivo gane vida otra vez, para las fotografías puedan renacer.

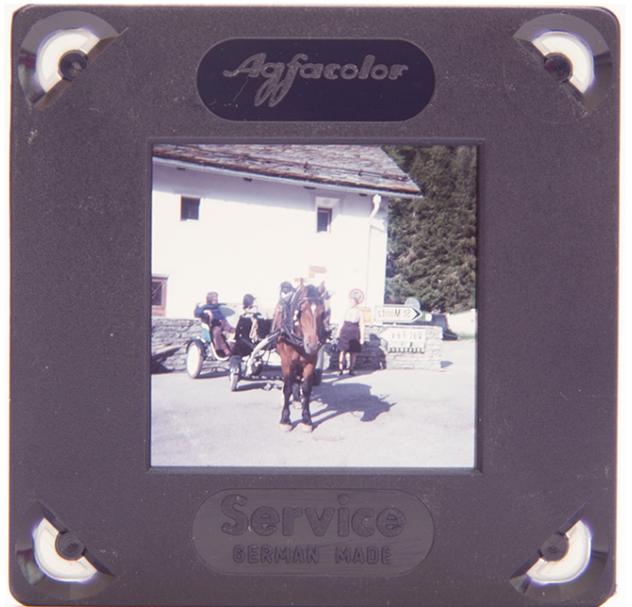
Mijaíl Bajtín también estableció relaciones entre el “yo” y el “otro” dentro del campo literario que sirven de explicación para la presente investigación. Según Bajtín el “yo” necesita de su “otro” para que pueda saber de sí, sea para recordar, sea para soñar, sea para vivir, porque es a través del otro que se logra dar sentido a sí mismo.

De acuerdo con la actitud directa, el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida; sólo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extra puestos con respecto a su propia vida; el autor

debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro. (Bajtín, 1982: 22)

Al vernos con los ojos del otro en la vida real siempre regresamos hacia nosotros mismos, y un acontecimiento último se cumple en nosotros dentro de las categorías de nuestra propia vida. (Bajtín, 1982: 23)

En suma, el archivo fotográfico me atrae por su relación inquietante con el ambiente familiar de mi pasado. Para estudiar esta relación tengo que posicionarme dentro de los escenarios fotografiados, dentro de los paisajes y hasta mismo en los zapatos de los personajes de cada imagen. Este es el juego, comprenderme a través de la imagen del otro.



4 TERCERA PARTE: CONCLUSIÓN

4.1 Conclusión

Los trabajos creados a lo largo de la presente investigación artística tuvieron el propósito de desarrollar distintas reflexiones sobre la fotografía en la actualidad. Durante el proceso de creación de cada obra se buscó relacionar la fotografía con otras lenguajes artísticas para quitarle de su carga documental y objetiva, dándole más libertad discursiva.

Después del análisis histórico y cultural de la fotografía se ha concluido que ella vive un momento de revisión de su representación en la sociedad, lo real – que siempre estuvo conectado a la fotografía – ya no es debate en los cambios que la fotografía viene experimentando en la actualidad. La imagen ha creado su propio mundo y forma de comunicación, que ya no depende del un objeto referente para significar o comunicar. Este cambio de paradigma viene respaldado por lo digital y por la difusión de las fotografías a través de los dispositivos móviles, que prolifera la producción y la propagación de las imágenes en el mundo virtual. Este nuevo modo de manejar la fotografía favorece la producción artística a través de la utilización de la web como espacio de creación o de la apropiación de imágenes que están en la red.

El rescate y la resignificación de fotografías fueron los dos conceptos más importantes de este Trabajo Fin de Máster. La experimentación de la fotografía con otros lenguajes tuvo como objetivo estudiar la fuerza de las imágenes en fundar narrativas ficticias. Estos relatos fueron imaginados a través de la asociación de distintas fotografías que correspondieron a fragmentos de la memoria. El proceso de idealización de las obras fue importante porque en esta etapa se estudió el manejo de la fotografía a través de las perspectivas de la literatura, la gráfica digital, la serigrafía y el vídeo.

Evidentemente que el campo de la fotografía es muy vasto y que los fotógrafos presentan distintos intereses cuanto a la creación de imágenes, no obstante, lo que se pretendió con esta análisis fue presentar otros caminos para la fotografía en nuestra actualidad. Hoy en día, la función del fotógrafo artista debe ir más allá de solo sacar fotos, él necesita buscar la relevancia de su trabajo en el contexto en que vivimos y preguntarse si no está duplicando imágenes que ya existen.

La estrategia de apropiación de imágenes defendida por este proyecto, se demostró esencial en la búsqueda de la comprensión de mi relación con la fotografía. Gracias a esta toma de posición también pude trabajar de manera más libre en favor de la creación de narrativas ficticias. Las fotografías de otras personas se presentaron como un potente elemento de conexión con mi pasado, mi memoria y mi identidad.

El estudio demostró que la fotografía guarda en si un arsenal de conexiones con nuestro pasado, presente y hasta mismo futuro, sin embargo debemos estar abiertos para alcanzar tal vínculo con ellas. Corresponde a nosotros observarlas más cuidadosamente porque ellas no son simple ilustraciones. Las fotografías se comunican, expresan ilusiones y deseos de pertenencia a su mundo, y también son instrumento político y cultural.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1 Fuentes principales:

- ANTICH, Xavier, 2016. "Sepultats per les imatges", *Ara* [en línea], 02 de octubre de 2016, *Ara Diumenge* [consulta: 22 de julio de 2018]. Disponible en: https://www.ara.cat/suplements/diumenge/Sepultats-imatges_0_1661233868.html
- BAJTÍN Mijail, 1982. *Estética de la Creación Verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- BARTHES, Roland, 1989. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARTHES, Roland. 2017. *Un mensaje sin código*. Buenos Aires: Adiciones Godot.
- BATCHEN, Geoffrey, 2016. "Quién", *Correspondencias-Fotocolectania* [en línea] , 08 de noviembre de 2016, Pero, ¿qué es la fotografía? [consulta: 10 de agosto de 2018]. Disponible en: <http://correspondencias.fotocolectania.org/2016-es/>
- BAUDELAIRE, Charles, 2017. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BENJAMIN, Walter, 2003. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Mexico. D.F: Editora Itaca.
- BENJAMIN, Walter, 2014. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros.
- BORGES, Jorge Luis, 2007. "El jardín de los senderos que se bifurcan". *Ficciones*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre, 2003. *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- DUBOIS, Philippe, 1994. *El acto Fotográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica
- ECO, Umberto, 1996. *Seis paseos por los bosques narrativos*. España: Lumen
- FONTCUBERTA, Joan, 1997. *El beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, Joan, 2016. *La Furia de las Imágenes, notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- FREUD, Sigmund, 1973. *Lo Siniestro*. [en línea] España: Librodot [Consulta: 01 de julio de 2018]. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-freud.losiniestro.pdf>
- KRAUSS, Rosalind, 1990. *Lo Fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LÉVY, Pierre, 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós Ibérica
- MARTIN PRADO, Juan, 2018. *El ver y las Imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Ediciones Akal.
- MITCHELL, W.J.T, 2009. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Ediciones Akal
- MRÉJEN, Valérie, 2011. *Eau Sauvage*. Cáceres: Editorial Periférica
- NOGUE, Joan, 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ROSA, Nicolás, 2002. "Maquina y maquinismo en La Invención de Morel". En Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (comp.) *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Iberoamericana, pp. 41-63

SACHSSE, Rolf, 2000. "Joachim Schmid's Archiv". *History of photography*. Issue 3, pp 255-261.

SARTRE, Jean-Paul, 2005. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada

SONTAG, Susan, 2006. *Sobre la fotografía*. Mexico. D.F: Alfaguara.

STEYERL, Hito, 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

5.2 Fuentes secundarias:

Libros:

BARTHES, Roland, 1986 *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós

BIOY CASARES, Adolfo, 1982. *La invención de Morel*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas

CAMUS, Albert, 1989. *El extranjero*. Madrid: Alianza

CALVINO, Italo, 2009. "Las aventuras de un fotógrafo". En *Los amores difíciles*. España: Siruela.

COTTON, Charlotte, 2010. *A fotografía como arte contemporánea*. São Paulo: Martins Fontes

DEBORD, Guy, 2002 *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

FLUSSER, Vilém, 1990. *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. México: Editorial Trillas

LATOUCHE, Serge, 2009. *Pequeño Tratado del Decrecimiento Sereno*. Barcelona: Icaria

Películas:

AMÉLIE, 2001 [Película]. Película dirigida por Jean-Pierre Jeunet. Francia: France 3 Cinéma

BIRDMAN, 2014 [Película]. Película dirigida por Alejandro G. Iñárritu. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

BLOW-UP, 1966 [Película]. Película dirigida por Michelangelo Antonioni. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Webs:

CORRESPONDENCIAS, 2018. *Correspondencias* [en línea] [Consulta: 22 de junio de 2018]. Disponible en: <http://correspondencias.fotocolectania.org/>

FOAM, 2018. *Foam* [en línea] [Consulta: 22 de junio de 2018]. Disponible en: <https://www.foam.org/>

MUSEO Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018 "Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas". *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [En línea] [Consulta: 09 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/luis-camnitzer>

TIME 100 PHOTOS, 2016. *The Most Influential Images for all Time*. [en línea]. Editores: Ben Goldberger, Paul Moakley and Kira Pollack. [Consulta: 24 de junio de 2018]. Disponible en: <http://100photos.time.com/>

5.3 Figuras

Figura 2.1.1. Página de la cuenta de Jürgen Werner creada en Instagram, 2018. Disponible https://www.instagram.com/hr_werner/?hl=en [Consulta: 29 de Julio de 2018] (Página 18)

Figura 2.1.2. Diapositivas de mi archivo fotográfico, 2018 Fuente: Elaboración propia (Página 19)

Figura 2.2.1. Detalle del Facebook mientras carga las imágenes de la página. Captura de pantalla, 2018 (Página 24)

Figura 2.2.2. Página del Facebook mientras cargaba las imágenes. Captura de pantalla, 2018 (Página 25)

Figura 2.3.1. Fotografías del archivo personal del artista. Fuente: Elaboración propia 1999 (Página 28)

Figura 2.3.2. Diapositivas utilizadas en las proyecciones. Fuente: Elaboración propia 2018 (Página 29)

Figura 2.4.1. Las dispositivos fotográficas siendo dejadas en la calle. Fuente: Elaboración propia 2018 (Página 34)

Figura 3.1.1. *Vista desde la ventana en Le Gras*, Joseph Nicéphore Niépce, 1826. Fuente: <http://www.lumpenfotografie.de/2010/07/22/o-campo-2010/> [Consulta: 24 de octubre de 2018] (Página 38)

Figura 3.1.2. *Anuncio Kodak*, 1961 Fuente: <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo/anuncio-publicidad-kodak-kas-cursos-afha~x55880884> Consulta: [20 de octubre de 2018] (Página 40)

Figura 3.1.3 *Anuncio Kodak*, 1961 Fuente: <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo/anuncio-publicidad-kodak~x56898871> Consulta: [20 de octubre de 2018] (Página 42)

Figura 3.1.4 *Photography in Abundance*, Erik Kessels, 2011 Fuente: <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos> Consulta: [30 de octubre de 2018] (Página 45)

Figura 3.2.1 *O Campo*, Joachim Schmid, 2010. Fuente: <http://www.lumpenfotografie.de/2010/07/22/o-campo-2010/> [Consulta: 24 de octubre de 2018] (Página 48)

Figura 3.2.2 *541,795 Suns from Sunsets from Flickr*, Penelope Umbrico, 2006. Fuente: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/> [Consulta: 24 de octubre de 2018] (Página 48)

Figura 3.3.1 *L. H. O. O. Q*, Marcel Duchamp, 1919. Fuente: <https://www.widewalls.ch/marcel-duchamp-artwork/2-nus-un-fort-et-un-vite-two-nudes-one-strong-and-one-swift-1912/> [Consulta: 24 de octubre de 2018] (Página 49)

Figura 3.5.1 *La traición de las imágenes*, Rene Magritte, 1929. <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes> [Consulta: 24 de octubre de 2018] (Página 53)

Figura 3.5.2 *Sin título*, Alex Flemming, 1998 Fuente: <https://itsartcoop.wordpress.com/tag/estacao-sumare/> [Consulta: 24 de octubre de 2018] (Página 53)