

Tutor: David López Rubiño
Alumno: Juan Antonio Mesa Gil
Facultad de Bellas Artes
Málaga (2016)

Trabajo Final de Grado

“La persistencia del recuerdo”

“La fotografía se contrapone con la idea de la desaparición, es precisamente una antítesis del olvido”.

Julio Pantoja

Índice

1. Resumen	Pág. 1
2. Descripción detallada y razonada de la idea	Pág. 2
3. Proceso de investigación plástica realizado	Pág. 8
4. Descripción del proceso de investigación teórico-conceptual	Pág.31
Obra de diez artistas referentes	Pág. 40
5. Dossier gráfico	Pág. 44
6. Cronograma	Pág. 54
7. Presupuesto detallado	Pág. 54
8. Bibliografía	Pág. 55
9 Webgrafía	Pág. 57

1. RESUMEN (MÁXIMO 300 PALABRAS) Y CONCEPTOS CLAVE

Actualmente, la fotografía está considerada un medio artístico más, esto es, debido a que la cámara fotográfica, al igual que el pincel y el lienzo, ha ido adquiriendo valor como una de las posibles herramientas para que muchos artistas expresen sus emociones. Mi obra parte desde vivencias de índole personal y de mis propios recuerdos utilizando la imagen fotográfica, un medio que conecta/transforma la memoria individual y la colectiva.

Así mediante elementos del lenguaje fotográfico (barridos, tiempo de exposición, el movimiento, etc...) desarrollo un tema autobiográfico que trata sobre la dificultad de recordar a largo plazo y de una supuesta pérdida de la identidad parcial vinculable a imposibilidad de recordar estos lugares importantes para mí y con los que me encuentro vinculado emocionalmente. Se trata pues de una deconstrucción de la historia personal mediante la recopilación de fragmentos de los recuerdos de esos sitios, utilizando la fotografía como un medio para la conservación del recuerdo en imágenes, favoreciendo así la interconexión de ideas, emociones y experiencias, mediante un corte en el espacio y el tiempo que trasciende entre el ayer y el ahora usando la imagen.

Tras un análisis teórico-conceptual de la obra, presento mi propuesta artística que tiene como objetivo construir una serie de imágenes fotográficas de lugares a través de la fotografía, en los que no se pueda vislumbrar con claridad lo que en ellas aparece, utilizando un lenguaje basado en la abstracción, creando composiciones estéticas basadas en el dinamismo de la interacción entre la forma y el color.

2. DESCRIPCIÓN RAZONADA DE LA IDEA QUE FUNDAMENTA EL PROYECTO

Tanto los seres vivos como los humanos son tendentes a modificar su conducta como consecuencia del aprendizaje. La memoria es un proceso psicológico que nos permite mantener actualizados los diferentes elementos de información mientras los integramos entre sí. Lo cual implica un proceso de retención/integración de experiencias en el tiempo, que depende de la construcción interna de representaciones mentales, así como la capacidad de reactivarlas y hacerlas presentes.

Así pues, se puede definir la memoria como un proceso psicológico que codifica y almacena la información en nuestro cerebro y que la recuperamos cuando la necesitamos. Lo importante, y lo que confiere valor a este proceso, es que esa información se puede obtener unas ocasiones con gran rapidez y precisión, y en otras con gran dificultad. La importancia de la memoria reside en que todos los conocimientos del mundo que hemos adquirido y nuestra historia personal se encuentran registrados y codificados en ese “*inmenso almacén*” al que denominamos memoria, constituyendo así una masa ingente de informaciones de muy diversos tipos.

Mi investigación parte de los estudios de **Sir Frederick Barlett (1886-1968)** y sus estudios sobre la memoria. Entiende que el código donde se registra la información implica la comprensión que tiene la persona de la situación. El contenido depende entonces, del conocimiento que se tenga y de la representación de los sonidos e imágenes presentes del evento. Sin embargo, consideraba que era necesario llevar la investigación sobre la memoria al ambiente natural, quitando estímulos que careciesen de sentido y utilizando en su lugar un material con significado. Con este fin construyó historias, que resultasen cercanas a las personas.

La idea consistía en leer una de estas historias preparadas por Frederick Bartlett y comprobar qué era lo que las personas que las escuchaban recordaban después de distintos retrasos entre la lectura de la historia y su recuperación posterior a partir de la memoria. El método utilizado por Bartlett se denomina “*Método de la Reproducción Repetida*”. Como ejemplo de su método adjuntaré una de sus historias más conocidas “*La guerra de los fantasmas*”.

LA GUERRA DE LOS FANTASMAS

Una noche, dos jóvenes de Egulac bajaron al río a cazar focas. Estando allí se encontraron envueltos por la niebla y el silencio. Entonces oyeron gritos de guerra y pensaron: “*Puede que se preparen para la guerra.*” Se marcharon a la orilla y se escondieron detrás de un tronco. Aparecieron canoas, escucharon los ruidos de los remos y comprobaron que una se dirigía hacia ellos. Los cinco hombres que venían en la canoa les dijeron: “*Qué pensáis? Deseamos que vengáis con nosotros. Vamos a remontar el río para luchar contra la gente.*”

Uno de los jóvenes dijo: “*No tengo flechas.*”

El dijo: “*Las flechas están en la canoa.*”

“*Yo no iré, me pueden matar. Mi familia no sabe dónde he ido. “Pero tú”, dijo volviéndose al otro “puedes ir con ellos.*”

Así que uno de los hombres se fue con ellos y el otro volvió a casa. Y los guerreros remontaron el río hasta una ciudad al otro lado de Kalama. La gente bajó al río y empezaron a luchar. Muchos murieron. En ese momento, el joven oyó a uno de los guerreros que decía: “*Deprisa, vamos a casa; ese indio ha sido golpeado.*” Entonces pensó: “*Oh, son fantasmas.*” No se sentía mal pero decían que le habían disparado.

Así que las canoas regresaron a Egulac, y el joven regresó a casa y encendió el fuego. Y dijo a todo el mundo: “*Escuchadme, acompañé a los fantasmas y fuimos a luchar. Muchos de nuestros compañeros murieron y muchos de nuestros atacantes también. Dijeron que fui golpeado pero no me siento mal.*” Se lo contó a todos. Después calló. Al amanecer se desmayó. De su boca salió algo negro. Su cara se contorsionó. La gente saltó y lloró. Estaba muerto.

Frederick Bartlett, 1932

A continuación reproduzco lo que recordó al día siguiente un participante al que Bartlett había leído la historia.

LA GUERRA DE LOS FANTASMAS (recuerdo al día siguiente)

“Dos hombres de Edulac fueron a pescar. Mientras estaban preocupados en el río oyeron un ruido a la distancia. Suena como un grito, dijo uno de ellos y en aquel momento aparecieron algunas canoas que les invitaron a que se unieran a ellos en sus aventuras. Uno de los jóvenes no quiso ir por lazos familiares pero el otro se fue con ellos. Pero no hay flechas, dijo.

Las flechas están en el bote, respondió. El les siguió mientras su amigo regresó a casa. El grupo remó río arriba hasta Koloma, y empezaron a desembarcar en las orillas del río. El enemigo llegó corriendo tras ellos, y siguió una gran pelea. En aquel momento alguien resultó herido, y se oyó el grito de que los enemigos eran fantasmas.

El grupo volvió río abajo, y el joven llegó a su casa contento de su experiencia. A la mañana siguiente, al amanecer, volvió a contar sus aventuras. Mientras hablaba algo negro salió de su boca. De repente, dio un grito y cayó. Sus amigos le rodearon. Pero estaba muerto.”

LA GUERRA DE LOS FANTASMAS (recuerdo dos años y medio después)

“Algunos guerreros fueron a luchar contra los fantasmas. Lucharon todo el día y uno de los suyos resultó herido. Volvieron a casa al atardecer llevando a su camarada enfermo. Al final del día empeoró rápidamente y los paisanos le rodearon. Al ponerse el sol algo negro salió de su boca. Estaba muerto.”

Por lo tanto, para la teoría de Frederick Bartlett resultó crucial observar ver cómo sus sujetos transformaban la historia con la repetición en función del tiempo transcurrido desde su primera lectura. De forma análoga, entiendo o pretendo que mis fotografías emulen el proceso caracterizado por F. Bartlett, son imágenes de lugares con los que me encuentro vinculado emocionalmente, pero, que con el paso de los años, menos recuerdos tengo de éstos, reduciéndose así a su esencia simplificada, de lo que perdura en mi memoria.

Muchos psicólogos comparten que la mente humana funciona como un programa de ordenador (procesando la información) dónde cualquier información compleja puede descomponerse y especificarse en un nivel más simple. La información se encuentra almacenada en los estados o representaciones del sistema para que pueda ser manipulada posteriormente mediante la puesta en funcionamiento de diferentes procesos psicológicos.

Así, **Soledad Ballesteros**¹ indica cómo hay que distinguir sobre los dos aspectos de esta relación: el primero hace referencia al contenido emocional de la información que deseamos recordar, mientras que el segundo aspecto se refiere al efecto que produce el estado emocional en el aprendizaje y en la capacidad de recordar.

Entonces, parece que lo que hace que ciertos eventos más fáciles de recordar son las emociones que producen, no el significado personal del evento en cuestión. Según S. Ballesteros, esos contenidos en nuestra memoria son tratados de forma diferente en función de si se encuentran asociados con emociones positivas y placenteras que si lo están con emociones desagradables y negativas, recordando peor estas últimas. Es cómo si las emociones agradables se borrasen más lentamente de nuestro cerebro que las desagradables.

Por otro lado, Los recuerdos positivos que parece que están más rodeados de información sensorial y contextual que los recuerdos neutros o negativos, en otras palabras, las emociones fuertes pueden deteriorar la memoria de eventos menos emocionales. El estado de ánimo también es muy importante, tanto si estamos aprendiendo la información cómo si la estamos recuperando, se puede acceder mejor a la memoria que cuando el estado de ánimo es diferente.

Esta velocidad en la que se borran los recuerdos es un pilar importante en mi obra, porque ninguna de las imágenes está completa totalmente. En todas el blanco predomina rompiendo y fragmentando la imagen de forma que no puede verse en su plenitud, ilustrando así mi imposibilidad ante el recuerdo ocultando la información de ese lugar, además algunos de los detalles se encuentran borrosos o movidos impidiendo así que se reconozcan.

Por esa razón elegí la imagen fotográfica cómo método de expresión artística, porque nos permite cortar y seccionar fragmentos del tiempo y del espacio. Propongo un juego de interferencia entre ambas nociones para elaborar imágenes únicas y subjetivas de mi entorno más inmediato, retornando a mi memoria para ello. Entonces, la realidad que me rodea está oculta y se revela

1. BALLESTEROS, S. *Psicología de la memoria. Estructuras, procesos y sistemas*. Universitas, Madrid, 2010.

gracias a esa actividad fotográfica. Considero éste el punto de partida de mi investigación plástica, mostrando como la imagen fotográfica media entre la percepción de mi entorno y la representación subjetiva que me formo de él.

Así, los lugares capturados mediante la cámara fotográfica son realidades subjetivas (debido al encuadre, punto de vista, etc.), pero que no por ello dejan de ser verosímiles, Son imágenes que surgen de mi experiencia, de mis recuerdos, de la vida real, y no únicamente de los acontecimientos, sino también de los deseos, frustraciones e ilusiones.

Por consiguiente, cómo una de estas realidades, mi entorno más cercano es una realidad que puede ser comprendida empíricamente a través de la experiencia física directa y también a través de las innumerables imágenes que la representan. La ciudad no sólo es una experiencia real, sino que se multiplica en invisibles experiencias personales creadas en las distintas impresiones, los estados anímicos, la relación de las ideas y de los pensamientos. También es un entorno material y a la vez un evento mental. Los individuos han empleado distintos métodos de representación para transmitir un instante percibido, descubierto mentalmente a través de la observación. La mente entonces selecciona una información visual, la aísla, la organiza, la interpreta y la representa. Adquiriendo entonces una dimensión fenomenológica cuando existe esta relación mental del individuo con su entorno.

Kevin Lynch en su libro "*The image of the city*".² reflexiona sobre el espacio urbano y los diferentes usos para entender de qué manera se imagina cada individuo la ciudad, tomando como punto de partida un análisis perceptivo de la realidad, mediante observaciones, elaborando esquemas, etc. La aportación de Lynch fue otorgar valor a la mirada subjetiva del paisaje urbano. El individuo, entonces, no está aislado de su contexto espacio-temporal porque este contexto físico influye sobre la percepción. Haciendo que el análisis descriptivo de ese entorno también sea importante para conocer la escena cómo referente.

Desde el siglo XIX, la reproducción mecánica y la documentación de la realidad a través de la imagen fotográfica han hecho desaparecer la realidad en "imágenes objetivas" que la simulan. Al mismo tiempo, ha permitido el descubrimiento de una "estética de la desaparición" en un imaginario que representa y reproduce la realidad antes de que ésta desaparezca bajo su instantaneidad, y su naturaleza efímera y cambiante.

Esta idea está en contraposición con el autor **Jean Baudrillard**, en su libro "*For illusion isnt the opposite of Reality*" ,³ expone que la imagen fotográfica transforma la realidad en un objeto aislado del transcurrir del tiempo y de su contexto espacial. Por lo tanto, la imagen fotográfica permite que la realidad desaparezca en "*imágenes objeto*".⁴

Expone que cualquier realidad es un "*ready-made*" en el momento que desaparece bajo su reproducción exacta. Esta se convierte en una imagen objetiva y silenciosa, al no transmitir el

2. LYNCH, K. *The image of the city*. Cambridge Massachussettes, Copyrighter Material. 1960.

3. BAUDRILLARD, J. *For illusion isnt the opposite of Reality*. en Peter Weibel, *Photographies*. 1999.

4. BAUDRILLARD, J. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor, Michigan, The university of Michigan Press. 1981.

deseo y la voluntad del observador-creador. Las imágenes virtuales también son silenciosas, dónde no existe voluntad interpretativa y el autor está intencionalmente ausente. Jean Baudrillard afirma que las simulaciones realizadas por modelos de ordenador crean una representación hiperreal, en la cual las referencias no existen, las imágenes no imitan, duplican o reflejan la realidad, por el contrario sustituyen lo real.

Entonces, el artista es quien crea una imagen que representa las apariencias, recrea los entornos, expresa críticamente su opinión, filtra subjetivamente la realidad, pero también moldea la experiencia vivencial del espectador frente a la imagen.

Alfred Stieglitz, en su ensayo, “*Fotografía pictórica*” declara que la imagen fotográfica no es solo un proceso mecánico, sino que también requiere un proceso mental, porque es este el que construye un lenguaje artístico. En este sentido los fotógrafos pretendían transmitir lo que veían (en mi caso la fotografía de un recuerdo). Añadía que el valor de la originalidad del trabajo se encontraba en aquello que se seleccionaba y como era expresado. Requería una profunda observación y sentimiento en relación con la escena frente a la vista antes de capturar e imprimir la imagen definitiva.

Así, también durante el proceso de desarrollo, la mente del fotógrafo podía recordar el valor tonal de la escena real para posteriormente, en el laboratorio, poder aportarle una impresión personal. Con tratamientos de revelado, el fotógrafo podía controlar la tonalidad y la atmósfera, y de esa forma, en opinión de Alfred Stieglitz el retrato de las ciudades adquiere un valor poético. “*Escenas metropolitanas, familiares, en ellas mismas, han sido presentadas de tal manera que transmiten un valor permanente porque la concepción poética del sujeto se manifiesta en su elaboración*”.⁵

Todo esto tiene como fin común la construcción de un mensaje a través de un sistema codificado. En una imagen fotográfica gozamos de libertad para poder observar, detenernos y explorar a nuestro antojo dentro de la imagen. El poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma. Todas estas características son parte constituyente de su naturaleza.

Joan Costa ya abrió en su momento el camino para demostrar la hipótesis de como el elemento técnico es capaz de incorporar a la imagen fotográfica sus propios signos gracias a lo que el denominó el elemento parásito, los “ruidos visuales” provocados por la tecnología. Su hipótesis se limita a concebir los ruidos como aquellos elementos que aparecen gracias al dispositivo técnico y que de parásitos pasan a convertirse en signos. Esto implica que la imagen fotográfica se ve envuelta en una transformación de la realidad a través del propio medio fotográfico. Ello provoca una codificación, es decir, la intervención arbitraria del elemento humano sobre la realidad o la inclusión de elementos extraños a ella a través del utillaje tecnológico. Desbarata la tesis, arrastrada desde su origen, de la imagen fotográfica como fiel reflejo del mundo.

5. STIEGLITZ, A. *Fotografía pictórica*. 1899.

La fotografía emplea unos elementos inherentes a su propia naturaleza. Estos elementos (signos y códigos) son incorporados por el elemento tecnológico y hacen que la imagen fotográfica adquiera una serie de rasgos propios que la diferencian de otros medios de creación de imágenes estáticas: desenfoques, barridos, estelas, etc. Apartándose de una forma canónica de ver esta realidad. Son estos elementos los que podríamos considerar como “ruidos”, que aparecen como específicamente fotográficos. Podríamos decir que cualquiera de los instrumentos con los que trabajamos habitualmente para realizar fotografías son generadores potenciales de nuevos elementos que se incorporan al lenguaje propiamente fotográfico.

Por otra parte, el azar se puede utilizar como fuente de recursos creativos, resulta en numerosas ocasiones fundamental para la creación. Tras una revisión y codificación de los mismos, podemos integrarlos en la imagen convertidos en mensaje. R. Barthes añade, en su libro “La cámara lúcida”, que podríamos denominar a este tipo de imágenes fotográficas con un alto porcentaje de azar en su creación como fotografía estocástica, en la que la fuente principal de recursos creativos surge en base a la intervención de lo aleatorio y el azar durante el proceso.

Ese azar puede provenir del exterior del aparato: la escena o realidad, o bien ser generado por la propia naturaleza de la máquina. Esto no significa que haya que dejar en manos del azar todo el proceso fotográfico, sino que, por el contrario podríamos decir que se trata en un estado de alerta intelectual ante posibles cambios o ruidos provocados por el medio para poder codificarlos, de forma que los podamos integrar como parte del lenguaje de la fotografía, esto se denomina carácter generativo de los procesos plásticos.

3. DESCRIPCIÓN DETALLADA Y RAZONADA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA REALIZADO

La fotografía es un medio para conservar un recuerdo en imágenes, pero a su vez es un estímulo dinámico para la comprensión, la asociación e interconexión de conceptos, de ideas, de experiencias e incluso, muchas veces para buscar la inspiración. Todas las imágenes sugieren, en mayor o menor medida, suscitan un sentimiento de nostalgia que es imposible que se pueda desprender. Es un corte en el espacio y el tiempo, un instante que busca trascender y que supera las barreras del ayer y del ahora.

En mi obra, la elección del medio, la imagen fotográfica, va ligada estrechamente a la capacidad que tiene esta de evocar “fielmente” imágenes del pasado. Es utilizada habitualmente como recurso para la memoria, porque consigue traer sensaciones pasadas a nuestro presente permitiéndonos recordar las escenas, los retratos y los lugares que parecían olvidados en nuestra mente.

Pierre Bourdieu, señala expresamente: *”Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido, desde su origen, unos usos sociales considerados realistas y objetivos. Y si inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de “lenguaje sin código ni sintaxis”, en definitiva un lenguaje natural, es porque fundamentalmente la selección que opera en el mundo visible, está absolutamente de acuerdo, en su lógica con la representación del mundo que se impuso en Europa después del Quattrocento”*.⁶

Esto se debe, a decir de P. Bourdieu, a la herencia que arrastramos de las artes del pasado, de los cánones establecidos anteriormente y su visión academicista del mundo. La mera fotografía busca subordinar la elección fotográfica a las categorías de la visión tradicional existentes en ese momento.

Por esto, se considera la imagen fotográfica como el registro más fiable del mundo, debido a su “objetividad”. Se la considera la reproducción más perfecta de lo real. Sin embargo, esta verdad absoluta puede verse falseada por el punto de vista y la perspectiva. Como podemos ver en el comienzo de la película *“The Bang Bang club”* (Steven Silver, 2010) donde uno de los protagonistas observa un asesinato de dos clanes y decide aventurarse a uno de ellos para fotografiarlos y mostrar el punto de vista de ellos sobre el conflicto y no quedarse en el hecho en sí.

También podemos observar este falseamiento de la verdad en *“The public eye”* (Howard Franklin, 1992) pues nos enseña cómo “Benzy”, el protagonista, obtenía algunas de sus fotografías sobre “la verdad” de su ciudad, pero manipulaba los gestos, las acciones y los objetos que aparecían

6. BOURDIEU, P. *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gil. 2003. pp. 136.

Primera Idea





en la fotografía, haciéndonos reflexionar sobre la autenticidad de la visión humana sobre esto. Mientras que en “*Finding Vivian Maier*” (Jhon Maloof y Charlie Siskel, 2013) encontramos un diario en el que la autora usa la cámara como elemento de proyección de sus vivencias. En sus imágenes fotográficas, mostraba los lugares en los que se encontraba, registrándolos tal y como ella los veía y sentía. Tal y como sucede con los protagonistas de las películas anteriormente mencionadas, con los que se establece una relación muy estrecha entre sus personajes y la visión que yo poseo sobre mi realidad. Esta visión es resultado de la suma de la percepción del entorno y la memoria.

Así, la imagen fotográfica integra la memoria desde el momento de su concepción, al demostrar que es capaz de preservar en el tiempo la fuerza de los instantes y la trascendencia de los acontecimientos. Al comienzo de la fotografía esta se encargaba de componer la memoria individual mediante la proliferación de retratos y escenas familiares, en un intento por mantener la tradición pictórica a la vez que refleja nuevas formas de preservación que vinculaban la fotografía con el acto de evocar la memoria. La posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de perpetuar el recuerdo de una persona con su imagen en vida o el repertorio de retratos que se traslada al álbum familiar, son formas de mantener en daguerrotipos, calotipos o fotografías la memoria individual, que se corresponde con esa idea tan viva de permanecer a través del tiempo.

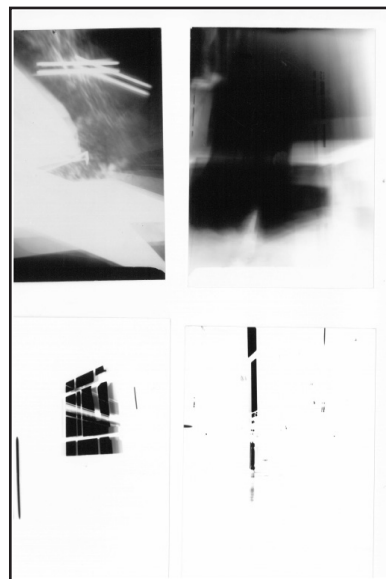
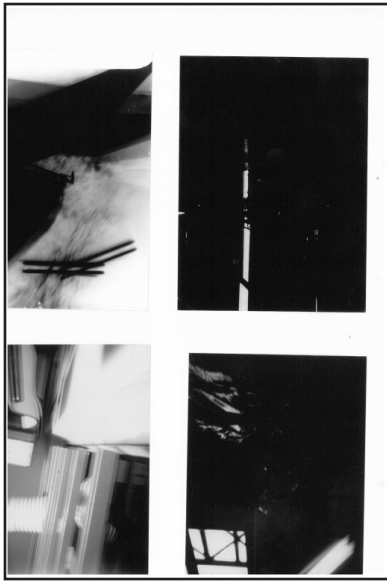
Antonio Pantoja Chaves expone que, es natural que la fotografía se haya distinguido por su capacidad para preservar en el tiempo, tanto la memoria individual como el recuerdo de los grandes acontecimientos. Imágenes que han servido como refuerzo para conformar la memoria colectiva. “*La fotografía en este caso manifiesta el interés individual y se convierte en un fenómeno social que incluye un componente universal que nos hace a todos partícipes de las imágenes colectivas. Una dimensión que empieza a ser entendida cuando la fotografía forma parte de los medios de comunicación, en el momento en el que salta del ámbito privado y define su carácter público.*”⁷ Al principio la fotografía justificaba su presencia y actuación en los medios como la prensa por esa oportunidad única que ofrece para contemplar los acontecimientos. Pero este universo visual se ha constituido como restos de un pasado colectivo, como recuerdos visuales de una memoria compartida.

Así, el mundo de la imagen actual ha generado formas distintas de concebir el mundo modificando el conocimiento que se posee sobre este, y como cualquier tecnología, la fotografía modificó la mirada que el hombre ha tenido y sigue teniendo de la realidad, expresando y cambiando nuestras visiones originarias mediante el acto fotográfico.

La fotografía muestra formas propias de hacer memoria, una de ellas se refiere a su capacidad de encerrar el tiempo y el espacio en un instante, una cualidad que nuestra memoria realiza para confinar la información visual que recibe al concentrar en un instante infinidad de imágenes.

7. PANTOJA, A. *La fotografía como recurso para la memoria histórica* (Extremadura). Tesis doctoral inédita, Universidad Extremadura, 2006. pp. 4.

Segunda idea



Paradójicamente, el instante atestigua con más fuerza el paso del tiempo que ninguna otra imagen; a partir de esta cualidad se explica la posibilidad de cambiar la interpretación con el devenir del tiempo, transformando la significación y modificando permanentemente de sentido. De ahí que los instantes necesiten tiempo para realmente significar algo, como los recuerdos.

A. Pantoja continúa su discurso añadiendo que, nuestros recuerdos no están dispuestos linealmente (en sentido cronológico) sino que, gracias a ciertos estímulos, convergen en un punto. La conexión de distintos tiempos fotográficos sugiere un proceso, una operación comparable a la discontinuidad y selectividad de la memoria y del recuerdo humano. En este sentido, la fotografía no hace más que reproducir las condiciones de selección de la memoria, que son discontinuas y privilegian ciertos tiempos decisivos. Por tanto, podemos generar a partir de la fotografía un tiempo de narración recurrente como hacemos con nuestros recuerdos, que en principio se mantienen aislados, como instantes fotográficos, y que después seleccionamos para conectar unos con otros en un determinado momento y elaborar un tiempo de narración más extenso.

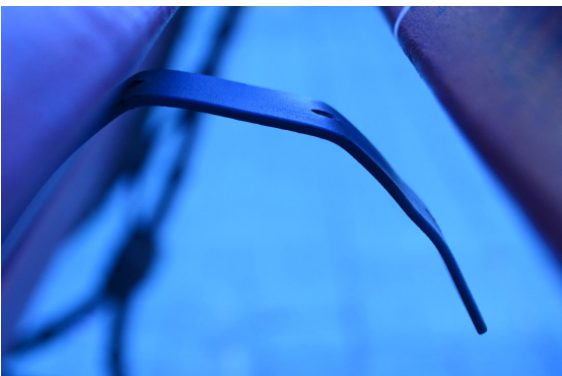
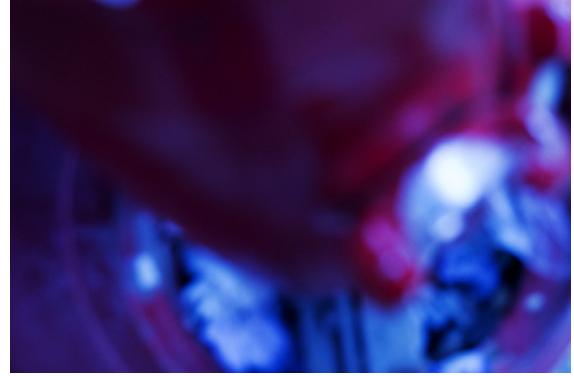
En relación a lo anterior, **Susan Sontag**⁸ afirma con que las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo, son memento mori. Actos de muerte que pueden atrapar instantes del fluir temporal. La fotografía, nos permite, a través de su tiempo intrínseco, cortar, seccionar fragmentos de ese fluir externo a la propia cámara. El tiempo que nosotros somos capaces de poner de manifiesto a través de la fotografía no es de la misma naturaleza que el tiempo que fluye ante nosotros. Es la diferencia entre el tiempo especializado de la física y el tiempo vivido. Cuando apretamos el disparador y obtenemos una fotografía, ese pequeñísimo instante en el que entra en contacto ambos tiempos se convierte, de golpe, en un instante perpetuo, eternizado, “*Pasa de un golpe definitivamente al otro mundo*”. Al detener a través de la fotografía el fluir temporal, estamos contemplando de forma inmediata, fotografías del pasado, ya sea este cercano o lejano. El tiempo pasa mientras que la fotografía congela y detiene un lapso de tiempo. Por otro lado, el tiempo está íntimamente ligado a la noción de espacio y en consecuencia a la de movimiento.”*La imagen fotográfica solo puede grabar el tiempo bajo la forma de un despliegue espacial*”.

La fotografía pone de manifiesto el movimiento a través de varios recursos de representación del mismo, gracias a diversos usos del tiempo tecnológico de la cámara: paralizándolo, superponiéndolo, barriéndolo. Como señala **Jean Marie Schaeffer** :”*la imagen móvil es imagen en el tiempo, la imagen inmóvil es imagen del tiempo.*”⁹ El espacio que se fotografía es cortado y aislado de forma similar al tiempo y en el mismo instante; apareciendo como una tajada única espacio-temporal. A través del gesto del corte, somos capaces de obtener y aislar un fragmento del continuo espacio-tiempo, es decir, de la realidad. Nosotros podemos elegir un espacio dado, pero nunca un tiempo, puesto que, hiciésemos lo que hiciésemos, nunca sería el mismo tiempo que habíamos pensado. El espacio es seleccionable de entre toda la realidad circundante; el fluir temporal se puede intuir e incluso a veces, predecir, pero no podemos alterarlo si no es a través del instrumento tecnológico.

8. SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Barcelona, Letra E, 1984.

9. SCHAEFFER, J.M. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Catedra, 1990, pp. 126.

Tercera idea



Sobre el movimiento en la imagen fotográfica **Henri Bergson** señala “*Nuestra acción solo se ejerce cómodamente sobre unos puntos fijos; es, pues, lo fijo lo que nuestra inteligencia busca; ella se pregunta donde estará lo móvil, donde pasa lo móvil. Aunque note el momento del paso, aunque parezca interesarse entonces por la duración se limita, con ellos, a constatar la simultaneidad de dos pausas virtuales: pausa del móvil que considera y pausa del otro móvil cuyo curso se le supone ser el del tiempo. Pero es siempre con inmovilidades, tales o posibles, con las que ella quiere habérsela.*”¹⁰

Así **Luis Castelo** continúa exponiendo que, las formas de representación del tiempo-movimiento son absolutamente aprendidas por nosotros y generadas por el medio, puesto que, en la realidad, jamás seremos capaces de percibir un rastro o una estela provocados por un objeto en movimiento. Estas imágenes movidas, contienen mayor capacidad de sugestión que las completamente estáticas. El fotógrafo decide y condiciona al espectador a realizar una lectura u otra de la imagen presentada; imagen, por otro lado, de una realidad deformada en ambos casos, pues de ninguna de las dos formas somos capaces de percibirlo de no ser por la ayuda de un elemento mecánico-óptico como es la cámara fotográfica.¹¹

Tanto el tiempo, el espacio y el movimiento, son elementos fundamentales en mis fotografías, debido a la importancia que recoge el hecho de captar una realidad que no existe sin la cámara, que está obtenida por el medio fotográfico y utilizando las variables que encontramos en él para construir un modelo de esa realidad en la memoria. En occidente, ver las cosas es un sinónimo de realidad, como dice Susan Sontag, “*las fotografías confieren realidad.*”

A raíz de los pensamientos de Susan Sontag y Luis Castelo, realicé retratos en los que se desvaneciese esa “*realidad*”, haciendo que la mujer fotografiada perdiese su forma y se convirtiese en movimiento. Ella queda representada cómo un objeto borroso que deja un rastro tras de sí, deshumanizando a la modelo. Para esta fase utilicé velocidades lentas de obturación (1”) y un diafragma muy abierto (f 3.2) para recoger todo la actividad que realizaba la modelo, creando estelas y abstracciones de sí misma. En un principio la obra iba a constar de 9 imágenes porque es el número que se atribuye a los humanos (9 meses de embarazo, los latidos del corazón, etc.). Aunque al final la idea del ser humano fotografiado cómo elemento evocador de recuerdos fué descartada por la incoherencia conceptual que encontré con el tema de la memoria personal.

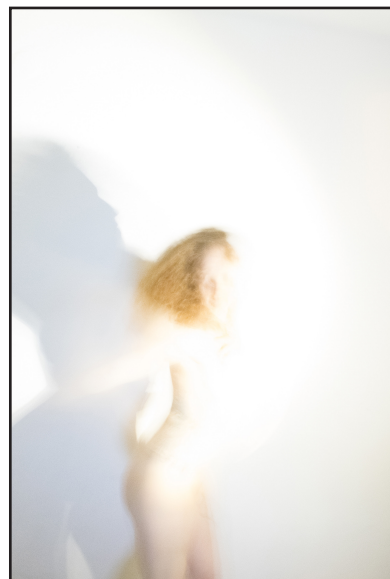
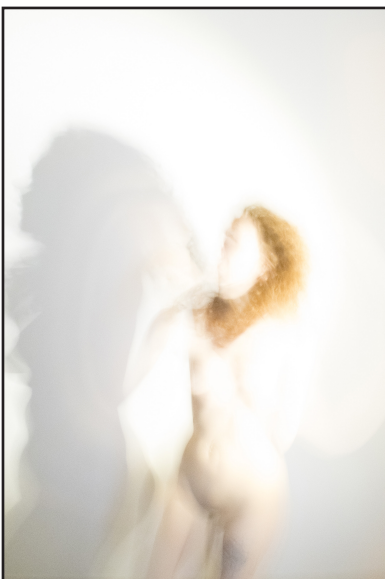
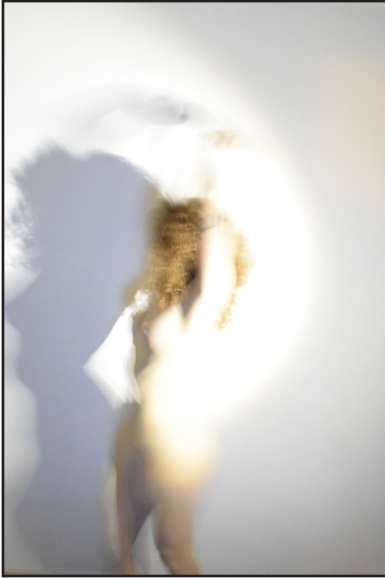
En relación con el pensamiento de Susan Sontag y Luis Castelo sobre la realidad, **Philippe Dubois** la entiende como una “*visión empírica*”, pero suficiente para describir el espacio fenoménico y de actuación del fotógrafo en ella. Sin embargo encontramos realidades a las cuales somos incapaces de acceder de forma convencional y directa a través de los sentidos; necesitamos de un intermediario para llegar hasta ellas. Conocemos ciertas realidades solo después de haber sido fotografiadas, transformadas o traducidas al mundo real a través de la fotografía. Existen realidades invisibles a nuestros sentidos pero puestas de manifiesto a través del medio fotográfico.¹²

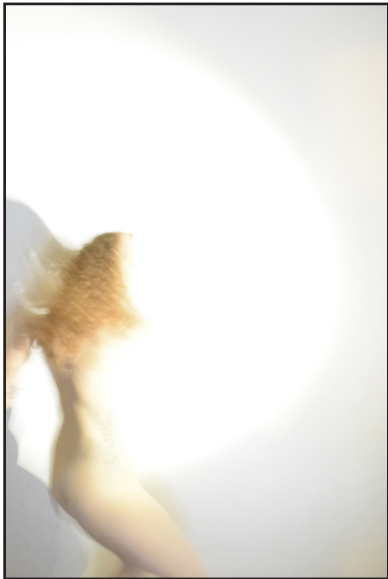
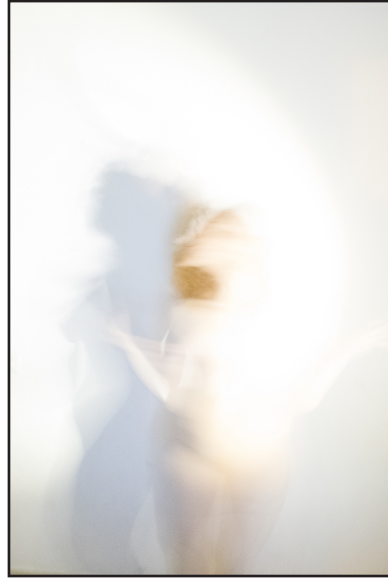
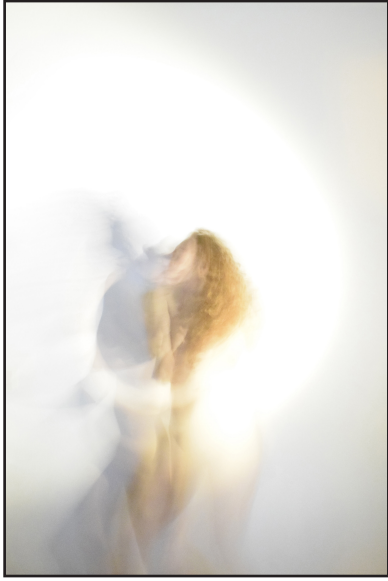
10. BERGSON, H. *El pensamiento y el movimiento*. Buenos Aires, Argentina, Cactus, 1934.

11. CASTELO, L. *Del ruido al arte*. Tres Cantos, Madrid, H.Blume, 2006.

12. DUBOIS, P. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.

Primeros Bocetos





Por lo tanto, en las imágenes fotográficas obtenidas la realidad modelada está fragmentada y esta teñida de subjetividad. No coincide exactamente con la imagen del mundo que nos proporcionan directamente los sentidos, provocando incluso graves alteraciones en el mensaje. Influidos en la realidad a través de un medio tecnológico con características propias, es precisamente con: el encuadre, punto de vista, foco, velocidad, etc. Cuando efectuamos un uso selectivo de la realidad, haciendo y evidenciando aspectos de esta, que seríamos incapaces de percibir con nuestra visión natural/normal. Entonces hablamos de realidades inexistentes justo cuando se asocia que el concepto de realidad va asociado de alguna forma a la existencia, autenticidad, verdad y objetividad. Aunque siempre se necesita un referente real, se puede huir de él transformando y distorsionando la imagen.

Otro punto importante en el proceso de la obra es el azar. Susan Sontag cita *“Han tenido una confianza casi supersticiosa en el accidente afortunado”*.¹³ Muchas de las variables que intervienen en la realidad dependen del tiempo y son, por tanto, incontrolables. De aquí que el azar tenga una función catalizadora cuando se alcanza un estado especial de relación entre todas las variables que conducen a la imagen única e irreplicable. Un fotógrafo no se va a limitar a realizar un registro fiel de la realidad, por el contrario, va a efectuar una visión personalizada y subjetiva de la escena, hasta tal punto que muchas veces el mismo se sorprenderá de lo que aparecerá en la imagen y de lo poco que tiene que ver con la realidad. Existe un azar calculado durante la toma que hace que no sean del todo previsible los resultados. También se puede *“provocar el azar”* de diversos modos como apunta **Vilém Flusser**,¹⁴ y podemos engañar al aparato bien introduciendo intenciones humanas no previstas, bien obligando al aparato a generar productos inesperados, improbables e informativos, o, por último, despreciar el aparato y sus productos para centrar el interés del objeto en la información misma. *“La libertad es la estrategia para someter el azar y la necesidad a la intención humana. La libertad es jugar contra el aparato.”*

Al respecto J. Marie Schaeffer expone que *“La precariedad del arte fotográfico siempre está relacionada con la contingencia, con el carácter azaroso de la génesis de la imagen: mucho más que en cualquier otro arte, el puro azar objetivo puede producir un resultado estéticamente tan apreciable como una toma de imagen muy pensada según exigencias estéticas. Esa función creadora del azar incontrolable depende de la especificidad de génesis de la imagen fotográfica”*.¹⁵

Por otra parte, según J. Costa existen dos actitudes antes la fotografía: una reproductivo-literal y otra creativo-experimental. ¹⁶ *“La segunda actitud entiende que no se trata de reproducir sino de producir, crear a partir del predominio de la originalidad del sujeto-fotógrafo. La imagen fotográfica es el fruto de una transformación de la imagen de lo real a través de la ideología y la imaginación del fotógrafo. Se convierte en una forma de lenguaje capaz de interpretar lo real según sus propios códigos. El fotógrafo actúa interiorizando y subjetivando su percepción y, a través de la cámara, lo fragmenta y secciona, creando una nueva realidad subjetiva y personal. El elemento técnico se comporta como el instrumento que incorpora componentes*

13. SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona, Hispano Americana, 1981, pp. 170.

14. FLUSSER, V. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid, Síntesis, 2001, pp. 77.

15. SCHAEFFER, J.M. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. OP. Cit. pp. 49.

16. COSTA, J. *El lenguaje fotográfico*. Madrid, Ibérico Europeo de Ediciones S.A. 1977, pp. 46.

creativos nuevos. Implica un conocimiento profundo del funcionamiento del instrumento utilizado y de la respuesta de los materiales.”

Así este tipo de actitud conlleva la aparición de dos conceptos desarrollados por J. Costa: el abstraccionismo, entendido este como “*manipulación creativa de la percepción de la realidad*” y la abstracción: “*creación pura independientemente de la realidad visible*”. El abstraccionismo se caracteriza por la descontextualización, el aislamiento y la fragmentación de la realidad con intencionalidad estética. Fragmento con referente real llevado hasta el extremo casi irreconocibles; como dice Eduardo Costa, “*no es mas que una representación que bordea los límites de la lógica visual*”. Por otro lado la fotografía abstracta no se apoya en el referente real, ni tiene ánimo de representar la realidad visible sino que, por el contrario se produce una interiorización hacia la fotografía en si misma y hacia su propia naturaleza. “*La fotografía abstracta es la cristalización de la conciencia y la voluntad de ser imagen*”. A través de la abstracción ponemos en evidencia otras realidades que incorporan el elemento tecnológico, y los elementos constituyentes de la fotografía, como la luz y la química, resultando factible dejar a un lado la cámara, para obtener imágenes sin otro referente que la propia luz y el objeto real en contacto directo con el material sensible, como los fotogramas o digitogramas.

Así ampliaba el campo a aquellas otras imágenes que no éramos capaces de identificar con el referente a pesar de tener la absoluta certeza de que este estaba allí presente. Sin embargo, aquellos signos no analógicos son solo la huella o el rastro de una acción. Necesitamos unos códigos, de unas normas que nos acerquen y traduzcan la información en unidades significativas comprensibles. Cuando se realizan las primeras fotografías científicas para estudiar el movimiento surgen signos inéditos provocados por el movimiento de los objetos que requieren de una interpretación nueva por parte del espectador.

Los barridos y desenfoques así como las inmovilizaciones de los sujetos en movimiento aparecidos en estas nuevas imágenes, hacen que los espectadores cambien su modo de interpretar dichas imágenes. Dejarán de concebir el barrido y el desenfoque como un fallo o error por parte del fotógrafo o de la técnica hasta llegar a identificarlo, de forma codificada y convencional, con signos no naturalistas provocados por el movimiento de las cosas. **Roman Gubern**, comentando una fotografía de Erich Salomon titulada “*AH, le voilà! Le roi des indiscrets!*” en 1931, añade que “*esta deficiencia técnica, que no era nueva en la historia de la fotografía, se convierte aquí de un modo muy obvio en virtud expresiva, como traducción óptica de los contornos del sujeto captados en el curso de un rápido desplazamiento provocados por la sorpresa. Es decir, que de ser un rasgo caligráfico deficiente pasa a asumir una función semántica.*”

Sin embargo según Luis Castelo, aquí nos encontramos no solo con una re-codificación, sino con una intervención codificada de un cambio de mentalidad de una sociedad acostumbrada a interpretar esas imágenes de una forma predeterminada. Estos “*nuevos signos*” no se parecen al objeto representado, de hecho ni siquiera existen en la realidad. Ello nos hace pensar que si únicamente son posibles gracias a la fotografía deberíamos considerarlos como propios de un lenguaje específico y, por lo tanto, debemos considerar la fotografía como un lenguaje. Esos nuevos códigos visuales conmocionan las del resto de las artes y corrientes artísticas, Dinamismo, Futurismo, etc.

En esta segunda fase de experimentación con la fotografía y sobretodo con el revelado de las imágenes existe la posibilidad de reconstruir la realidad, creando visiones nuevas partiendo del

mismo referente, mediante abstracciones de formas, del movimiento y el color. Son formas de observar el mundo que requieren una cámara y un ordenador para poder acceder a ellas.

Entonces, si diésemos un repaso a los elementos que componen la naturaleza de la fotografía y realizásemos una re-estructuración o reinterpretación de lo observado, comprobaríamos que dichos elementos son exclusivos de la imagen fotográfica: si reestructuramos las formas que han sido provocadas por el desenfoque o por el movimiento, si re interpretamos los valores tonales de una escala de grises a color, si atribuimos la tercera dimensión a los signos que aparecen en un plano, si identificamos los barridos con el movimiento, si interpretamos el enfoque/desenfoque como puntos de interés o desinterés, etc. Estamos realizando una verdadera decodificación de unos signos fotográficos que hemos aprendido a interpretar, es decir, que estaban codificados previamente por el fotógrafo con la ayuda del elemento técnico.

Por su parte, V. Flusser establecía en su libro “*Hacia una filosofía para la fotografía*”,¹⁷ que el enfoque no es importante ni lo que se toma de la fotografía, sino el orden de estos. Percibir (fotografiar) y posteriormente plasmarlo (enfocar) es algo aceptado, sin embargo, el hecho de fotografiar sólo lo que enfoquemos y que lo tomado sea una función del enfoque es algo que hasta la invención de la fotografía no entró en la consciencia humana. Aunque de por sí la cámara (el objeto) no tiene consciencia propia, el fotógrafo (el sujeto) puede provocar que los fotones que se mueven en el interior de la cámara (consecuencia de las realizaciones) provoquen una fotografía con una intención, en estos casos se refleja su visión sobre la realidad de ese momento. Entonces tenemos que el objetivo de la fotografía es la de acumular puntos de vista cambiando los enfoques. Y esto es precisamente lo que hacían los protagonistas de las películas mencionadas, dar su visión y perspectiva personal y única sobre su realidad.

Utilizando cómo indica **Dziga Vertov**, y haciendo una comparativa de su teoría con el cine nos indica que la fotografía, al igual que el cine, es un elemento para comprender el mundo en el que vivimos, y debe mostrarse de manera explícita y articulada. No obstante, sólo podemos trabajar con algo que hemos podido vislumbrar anteriormente, siendo imposible trabajar sin ninguna planificación. Esto lo vemos en la película “*The bang bang club*”, que nos muestra cómo se utiliza la fotografía a modo de herramienta para contar la “*verdad*” y mostrar al mundo las cruentas cosas que ocurrían en ese momento en África.¹⁸

En relación a este asunto, podemos mencionar el término “*encuentro*” de **Robert Bresson**, que expone que “*no es posible conocer la verdad de lo real, porque la verdad no tiene aval ni significante, en cambio, puede vislumbrarse con dificultades y fugazmente en sus destellos e intermitencias. [...] El encuentro se produce porque el cinematógrafo es un trabajo, una escritura sin escribir, para que lo real se manifieste, sometiendo, pues, a su escritura a una posibilidad de verdad. [...] El trabajo del cineasta consiste en provocar, identificar y comunicar el encuentro. Durante el rodaje, debe estar totalmente retraído y atento para dejar que algo ocurra. El encuentro solo existe a través de la obra.*”¹⁹

17. FLUSSER, V. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Op. Cit. pp. 786.

18. AUMONT, J. *La teoría de los cineastas*. Barcelona, Paidós, 2008. pp. 23-24

19-20. *Ibid.* pp. 20-23

Para Robert Bresson “*La obra se hace verdaderamente a sí misma tanto cómo él la hace. La intencionalidad adopta entonces la singular forma de la ignorancia, el desconocimiento, la espera, eso que él llama improvisación. “Rodaje”. Situar en un estado de ignorancia y de curiosidad extremas, y a pesar de ello ver las cosas antes*”.²⁰

De acuerdo a esta idea, **Serguéi Eisenstein** afirmaba que el cine es una imagen del pensamiento, el cine no piensa. El espíritu humano en todas sus manifestaciones, es el que obliga al discurso cinematográfico a conformarse al paso del pensamiento, pero sin hacer de él un instrumento de pensamiento, pudiendo extrapolar esto al mundo de la fotografía.²¹

Volvemos a mencionar aquí la película “*The public eye*”, en la que observamos atisbos de verdad entre las manipulaciones que “*Benzy*” ejercía sobre las “*situaciones*” antes de la toma. En relación con lo mencionado, la fotografía, como expresan las ideas de Pierre Bourdieu, lejos de ser percibida como significándose a sí misma y nada más, es siempre interrogada cómo signo de algo que ella no es. La legibilidad de la imagen lo es también de su intención (o de su función), y el juicio estético que suscita es tanto más favorable cuanto más total sea la adecuación expresiva del significante al significado.

Encontramos pues, que el uso de la fotografía es un indicio de actitudes sociales más profundas. Ésta es al mismo tiempo símbolo e imagen, es decir, una imagen que también simboliza a través de su representación, y que no tiene por qué tener la finalidad de expresar. Es un paso intermedio entre la representación de la vida y nuestra psique.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es el tiempo en la imagen, que se hace visible en el documental “*Finding Vivian Maier*” (*Jhon Maloof y Charlie Siskel, 2013*) donde vemos que sus fotografías sin revelar llegan hasta un hombre que se encarga de hacerlo en la actualidad. Podríamos decir que esas imágenes, esos recuerdos, han llegado hasta nosotros a través del tiempo. Es cómo menciona **Andréi Tarkovsky** en su teoría del arte es tiempo “*El tiempo es condición y modo de dicha existencia y el hombre no existe fuera del tiempo, ese tiempo, es además una acumulación indefinida del pasado, de memorias que determinan el presente*” . Añade también que “*El cine es el arte de la captación pasiva del tiempo de los acontecimientos, igual que la esponja absorbe el agua*”.²²

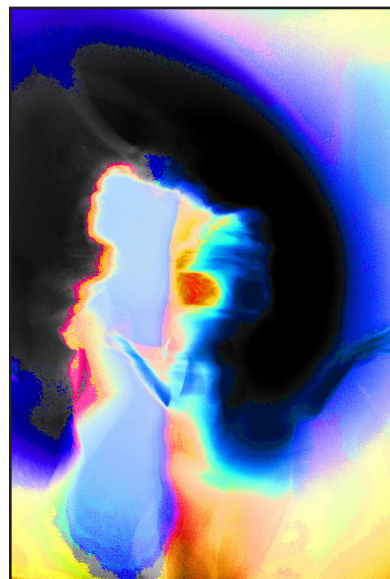
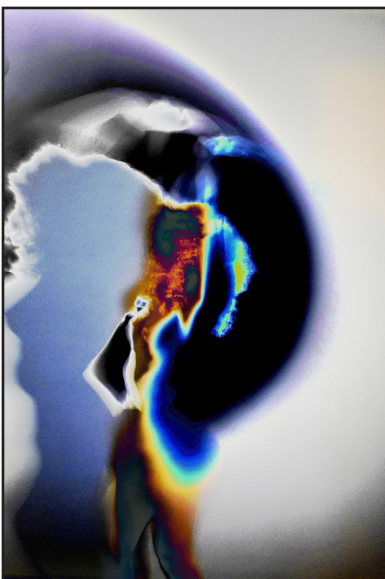
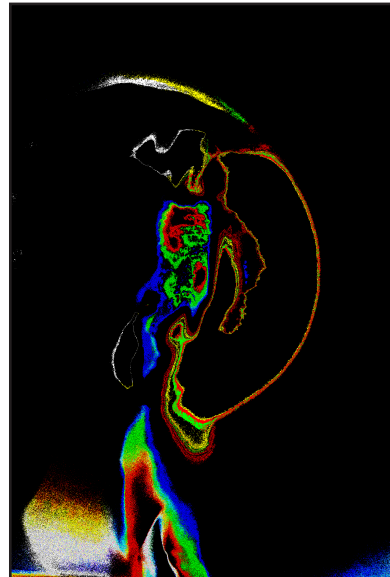
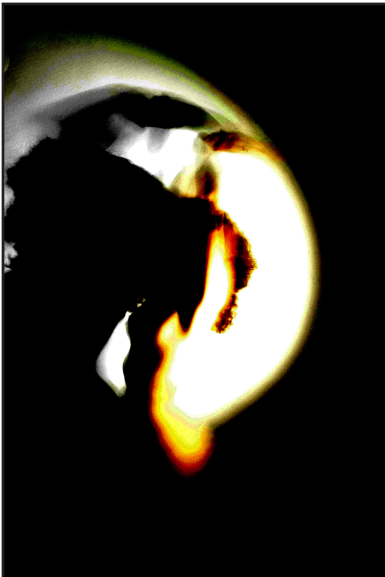
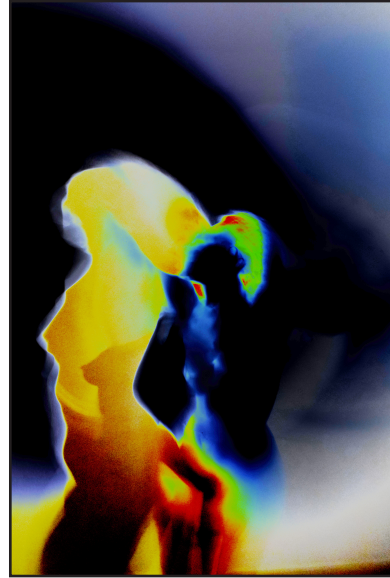
Cabe añadir la posibilidad de utilizar estas premisas en la fotografía, permitiéndonos comparar el cine con la imagen estática. La fotografía es un arte que perdura en el tiempo, es una captación del instante y de la unión de cámara y fotógrafo nace la posibilidad de captarlo. Así la imagen fotográfica perdura en el tiempo y el tiempo vive en ella desde la primera captura.

Entonces es necesario comprender ese lenguaje para poder entender cómo una fotografía puede perdurar en el tiempo, sino su función perpetuadora de la memoria no funciona. En relación a este tema **Abraham Moles** exponía que “*El código es un conjunto de operaciones supuestamente*

21. Ibid. pp. 26-30

22. TARKOVSKY, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid, Rialp, 1991, pp. 51
Cfr. en AUMONT J. *La teoría de los cineastas* Op. Cit. pp. 36

Segundos Bocetos



conocidas por el receptor: “se llama codificación a la traducción de un lenguaje particular adaptado al canal para aumentar el rendimiento informativo; esta viene acompañada para el receptor, del desciframiento según las mismas reglas con miras a re-adaptar el mensaje a la percepción individual.”²³

Por otra parte Joan Costa incorpora: “No es exacto decir que la fotografía no tiene otro código que el de la realidad”.²⁴ Sin embargo, **Roland Barthes** parte de que a las fotografías se las puede considerar eminentemente analógicas y por lo tanto no codificadas. Dice en su artículo el mensaje fotográfico “la fotografía es un mensaje sin código”.²⁵ La afirmación es bastante contradictoria, debido a que para él la fotografía solo es concebible dentro de un realismo, de la analogía, o como el mismo dice la fotografía transmite la escena en si misma, lo real literal. Para él no existe la necesidad de un código entre el objeto y su imagen; es mas insiste en que la imagen es el análogo perfecto de la realidad. Sin embargo, admite la doble coexistencia de dos mensajes simultáneos. Por un lado uno “sin código”(la mera fotografía) y otro con código (el arte).

Mientras, Roman Gubern escribe al respecto que “ el problema se centra, naturalmente, en la indivisibilidad del signo fotográfico.” Dónde ambos signos son portadores de la denotación y de la connotación: a través del primero reconocemos y percibimos - analogía- por el segundo, leemos.

Así, Philippe Dubois, en frontal desacuerdo con Roland Barthes en el tema de ausencia de códigos, le da la razón en un punto concreto del acto fotográfico: el momento o instante de la exposición. Ese instante sin código, basándose en la imposibilidad de intervención por parte del fotógrafo: “ es por tanto sólo entre dos series de códigos, unicamente durante la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (mensaje sin código)”²⁶

Jean Marie Schaeffer afirma que “la imagen fotográfica es, en realidad, la puesta en práctica de un código icónico. Sólo el conocimiento de este código hace posible la recepción de la imagen. Por tanto no podría haber reconocimiento analógico, sino unicamente lectura de un lenguaje que hemos interiorizado tanto que funciona a pesar de nuestro, del mismo modo que las estructuras lingüísticas”.²⁷ Tras leer a esta autora, comencé a entender hacia adónde guiar mi obra, no necesitaba el cuerpo humano para expresar, necesitaba tener una conexión emocional con la fotografía, llevándome hacia mi infancia y mi perdida de memoria hacia los lugares que me hacían ser quien soy, mi entorno. Jugando sobre la simbología de los colores, utilizando el blanco para el olvido y los azules y morados cómo el recuerdo nostalgico (que no debe ser necesariamente triste) de lo que se recuerda, como base del proyecto.

23. MOLES, A. *Teoría de la información y percepción estéticas*. Madrid, Júcar, Col. Sínderesis, 1976, pp. 103

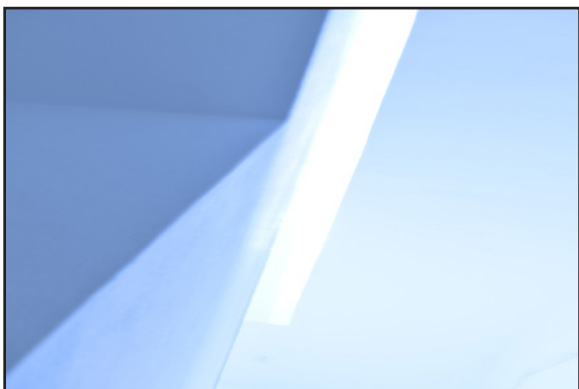
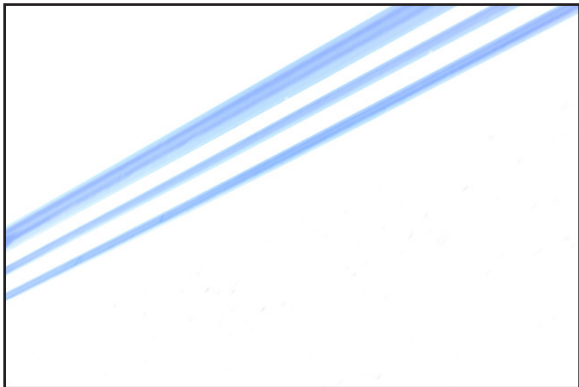
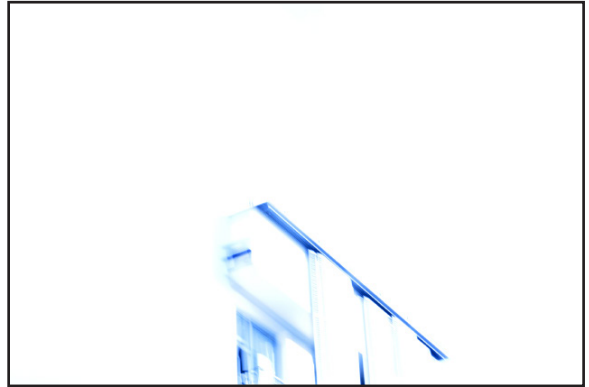
24. COSTA, J. *El lenguaje fotográfico*. Op. Cit. pp. 77.

25. BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gil, 1982,

26. DUBOIS, P. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Op. Cit. pp. 42

27. SCHAEFFER, J. M. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. OP. Cit. pp. 118

Terceros Bocetos



Pierre Francastel „*Art et technique aux XIX et XX siècles*” (1956), menciona nuestra capacidad para descifrar imágenes fotográficas que se debe en realidad a una serie de convenciones aprendidas progresivamente, sin las cuales la lectura de aquellas estaría muy lejos de ser inmediata. Louis Porcher, considera que la capacidad de descifrar e interpretar correctamente una fotografía no es de ninguna manera innata o espontánea, “*Es siempre el producto de una educación*”.²⁸

A la fotografía se le ha venido considerando un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible debido a que, desde su descubrimiento, se le han asignado unos usos sociales y objetivos. Se trata a la fotografía como estrictamente analógica, es decir, con un parecido respecto de la realidad que hace que puedan llegar a confundirse entre sí.

Sin embargo Joan Costa²⁹ ha desarrollado la teoría de la existencia de un lenguaje específico de la fotografía basado en la introducción de unos elementos exclusivos provocados por el elemento técnico-ruido- posibilitando así una utilización creativa de los mismos. Añade que, si la fotografía se limitara exclusivamente a la función objetiva o reproductiva en una imagen analógica de la realidad visual, el lenguaje de la fotografía no existiría, ni por lo tanto un sistema de signos propios: el lenguaje y los signos de la fotografía serían los de la realidad, con lo cual fotografía y realidad serían leídas según el mismo y único código.

Cuando en fotografía hablamos de algo “*normal*”, nos estamos refiriendo a unos usos establecidos socialmente a lo largo de su historia. Cualquier ruptura, novedad, revisión o modificación de los cánones establecidos hay que considerarla como un uso no-normativo del lenguaje fotográfico.

Sin embargo, dentro de los lenguajes visuales (fotografía), el principio de la originalidad del mensaje está estrechamente relacionado con la vulneración de la normativa. Cuanto más original, nueva, rupturista y novedosa sea la imagen que transmitamos, mayor será su grado de información, y por tanto más alto el grado de no-normatividad.

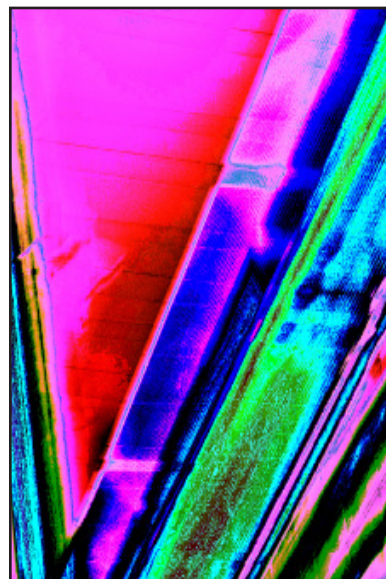
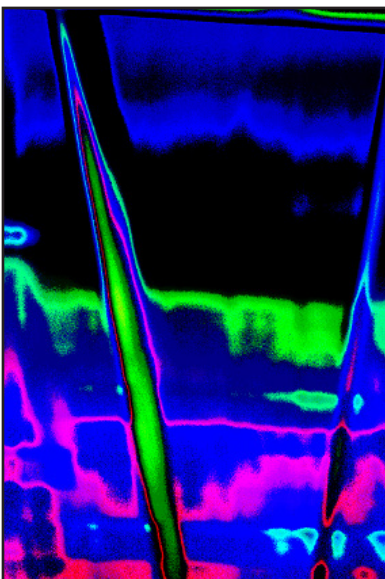
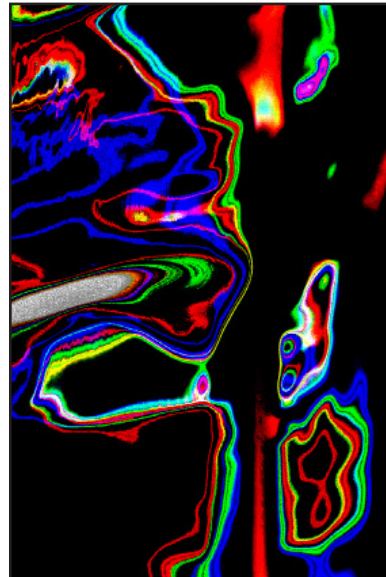
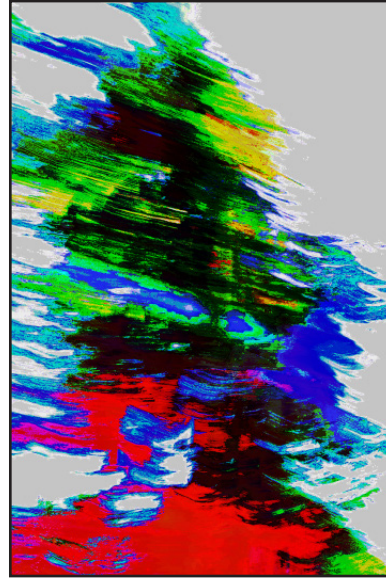
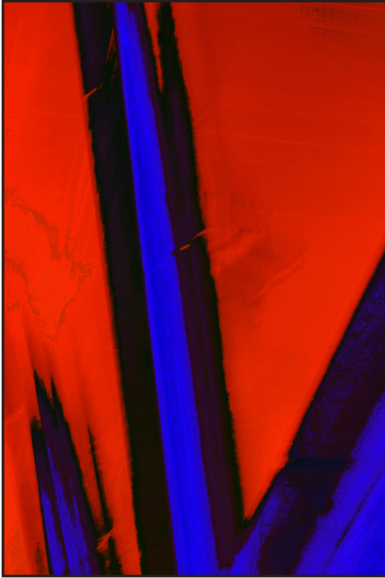
Cuanto más probable o esperada es una imagen menos informativa resulta, siendo menor el grado de sorpresa e interés suscitado en el espectador, y viceversa. Al presentarle una imagen fotográfica donde no reconoce una realidad, el espectador siente de inmediato rechazo hacia ella. Algo que también sucede al observar una pintura abstracta en donde tampoco se reconocen objetos familiares. Sin duda esta reacción es aun mas acusada delante de una fotografía puesto que se supone que deberíamos encontrar al referente en su forma mas evidente y analógica o al menos parte de ella.

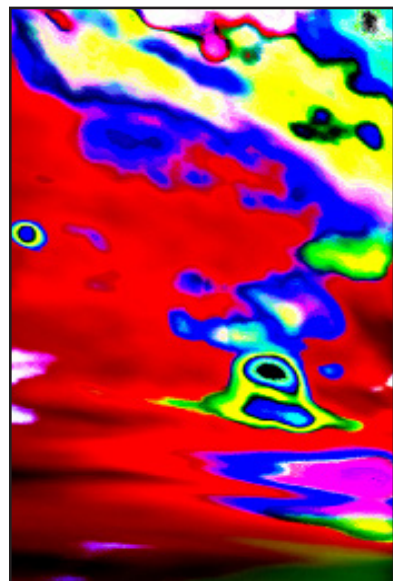
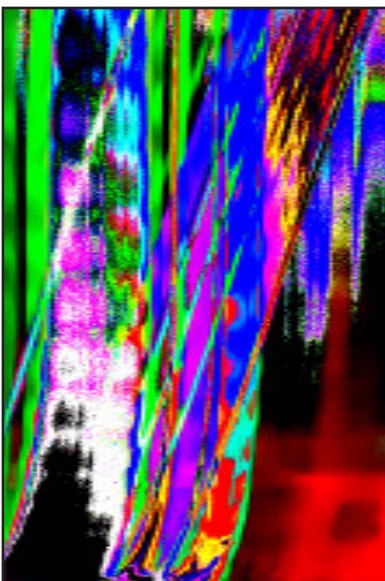
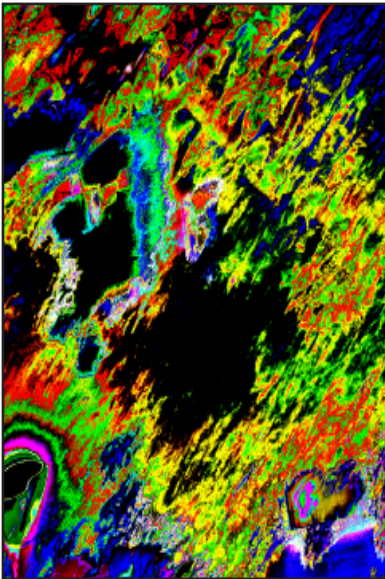
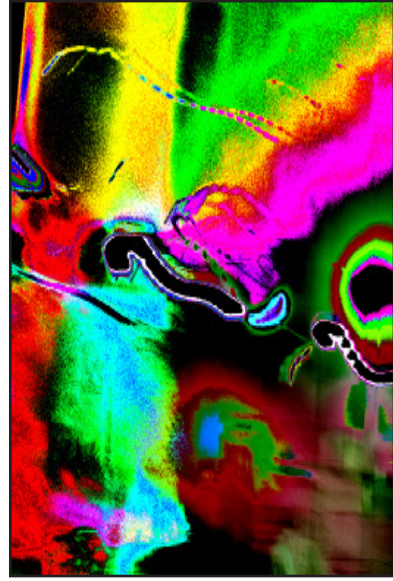
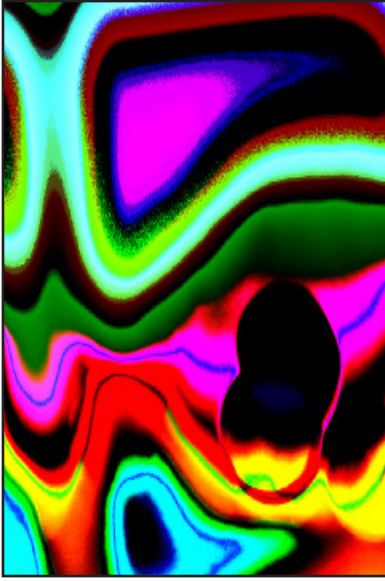
La particularidad de la novedad del mensaje transmitido por la imagen reside en que, al cabo de cierto tiempo, esta se transforma en una información tan habitual que deja de producir sorpresa, convirtiéndose así en parte de la normal u ortodoxia.

28. PORCHER, L. *La fotografía y sus usos pedagógicos*. Argentina, Kapelusz, 1977, p 8.

29. COSTA, J. *La imagen y el impacto psico-visual*. Barcelona, Zeus, 1971.

Cuartos Bocetos





Así a partir de este punto, podemos hablar de otros elementos que intervienen en el proceso fotográfico, tales como: la ideología del creador, el lenguaje del medio empleado, la percepción, la comunicación, la sociología, la estética, etc.

Desde el momento en que utilizamos un utillaje estamos incorporando necesariamente elementos extraños a la imagen y, por lo tanto, signos que le son propios a ella y sólo a ella, y que no aparecen en la realidad, sino solamente en la imagen obtenida con dicha tecnología.

Características que son específicas de la naturaleza de la fotografía y que la diferencian de otras actividades generadoras de imágenes: imagen tecnológica, marco, encuadre y punto de vista, referente de la realidad, imagen indiscriminada y continua-discontinua, paralización del tiempo-movimiento instantaneidad, signos tecnológicos, imagen multiplicable.

A raíz del pensamiento anterior, Joan Costa reflexiona y afirma que, “*El fotógrafo transforma los objetos físicos del entorno, y las ideas en imágenes, a través del elemento técnico*”³⁰. Todos estos elementos técnicos condicionarán al fotógrafo su labor, por lo que se tendrá que someter a toda una serie de circunstancias impuestas de antemano.

Cuando realizamos una fotografía estamos viendo la realidad a través de una pequeña ventana o visor con unos claros límites físicos; incluso cuando observamos una fotografía esta tiene unos bordes que delimitan claramente del resto de la realidad el objeto mismo. Esto lo denomina Jacques Aumont “*marco-limite*” lo que manifiesta la clausura de la imagen de su carácter de ilimitada. Desde el momento en que encuadramos al realizar una fotografía le estamos asignando unos límites físicos.

Por otra parte, Ernst Gombrich³¹ advierte, cómo durante toda la historia del arte se ha venido considerando la conquista de la mimesis como la base del arte mismo. Según el teórico puede que sea esta necesidad de reconocer la que nos lleva a un problema discursivo: la mimesis y la relación con el referente. Es precisamente esta ineludibilidad del referente real la que da a la fotografía su carta de naturaleza fundamental.

Philippe Dubois explica el principio básico de conexión física entre la imagen fotográfica y el referente de donde procede, al cual denota, es lo que la convierte precisamente en huella, en lo que a palabras del escritor **Miguel Ángel H. Navarro** en su obra “*Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*” (2004), haciendo alusión a la reminiscencia que queda en la memoria cuando observamos un lugar que a cambiado pero su recuerdo perdura en nosotros. “La casa había dejado de oler a él. Progresivamente su esencia iba desapareciendo de todo. Su armario, su ropa, sus libros... sus cosas comenzaban a dejar de ser sus cosas para volver a ser solamente cosas, y nada de él iba quedando ya...”³² En relación con mi obra esta alusión a la huella cómo forma de evocación refuerza la teoría de Frederick Bartlett (que supuso las bases de mi investigación

30. COSTA, J. *El lenguaje fotográfico*. Madrid, Ibérico Europeo de Ediciones S.A. 1977, pp 73

31. GOMBRICH, E. *Historia del arte*. Barcelona, Garriga, 1975.

teórica), en la que cuanto más tiempo pase menos cosas recuerdo sobre esos lugares y menos información detallada puedo recuperar de mis recuerdos, y poco a poco se pierde ese vínculo y deja de ser especial para mí para ser únicamente un lugar.

Cómo consecuencia directa de dicha conexión la imagen fotográfica y el referente de donde procede cada imagen a un referente determinado, el causante mismo. Debido precisamente a esa singularidad en la relación referente imagen fotográfica, esta última adquiere el poder de designar y atestiguar la existencia de una realidad. No tiene porque existir un efecto mimético, sino una relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, Como afirma André Bazin “ *la solución no está en el resultado sino en la génesis*”³³. Podemos hablar entonces de mi fotografía cómo una huella luminosa en la que mostrar los recuerdos de cada lugar, de ahí que no tenga una correlación directa con el referente de origen. “*Nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, representado efectivamente, es decir, hemos hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía nos obliga a creer en ella*”.³⁴

Philippe Dubois insiste que la imagen que se obtiene a través del discurso fotográfico no tiene porque ser necesariamente mimética a pesar de configurar su huella. “*La fotografía, por su génesis automática manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, pero esto no implica a priori que se le parezca*.”³⁵ Habla de un “*espejo de lo real*”. Y es que no a todo lo que aparece en una fotografía podemos asignarle un referente conocido, aunque tengamos la certeza que tuvo que estar ahí.

Cuando movemos o giramos la cámara durante la exposición obtenemos imágenes borrosas de difícil identificación, aunque el referente allí presente no podamos identificarlo con algo reconocible. Como dice André Bazin “*la imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre de su génesis de la ontología del modelo*”.³⁶

A través de la cámara el fotógrafo, no se limita a transcribir de forma automática los datos que provienen de la realidad, sino que los interpreta bajo su propia ideología. Como dice Ernst Gombrich “*No existe correlación fija entre el mundo óptico y el mundo de nuestra experiencia visual*”.³⁷

La fotografía se desliga de la dependencia de lo real. Una dependencia por otro lado asumida a lo largo de la historia de la fotografía para adentrarse en un mundo de imágenes sin referentes o de imágenes poco o nada reconocibles por el espectador.

32. NAVARRO, M.A. *Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. 2004, Murcia, Editoria Regional, pp. 78

33. BAZIN, A. *¿Que es el cine?*. Madrid, Rialp, 2000. pp 24

34. Loc. Cit. pp. 29

35. DUBOIS, P. *El acto fotografico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, pp. 42.

36. BAZIN, A. *¿Que es el cine?*. Op. Cit. pp.28

37. GOMBRICH, E. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp 77

La fotografía incorpora la abstracción a base de introducir elementos que producen imágenes con un grado de información menor y simplificada se los podría clasificar como efectos fotográficos realizados a posteriori, y se enmarcarían dentro de ciertas técnicas fotográficas tales como separaciones tonales, cartelizaciones, tramados, altos contrastes, línea, bajo relieve, etc.

La imagen fotográfica, se crea de un solo golpe y en un solo instante, lo que Dubois llama el gesto del corte. Esto va a configurar una de las características intrínsecas a la fotografía: la paralización del tiempo-movimiento y por lo tanto la instantaneidad.

Vilém Flusser añade que las cámaras, los objetivos, los mecanismos, la química, etc. Funcionan para modificar precisamente esas características de la fotografía que se encuentran subyugadas a la realidad. Concentrándonos en las peculiaridades que pueden ofrecer cada uno de estos elementos pueden ofrecernos. *“En un primer nivel de intervención, vamos a alterar la imagen fotográfica incorporando nuevos elementos producidos por el utillaje: en un segundo nivel de intervención, podremos modificar la imagen a través de una actuación física o química en la propia copia fotográfica.”*³⁸

El fotógrafo se esfuerza por agotar el programa fotográfico realizando todas sus posibilidades. Pero el programa es rico y confuso. Así pues el fotógrafo se afana por encontrar sus posibilidades aún no descubiertas: manipula la cámara, le da vueltas, mira su interior y a través de ella. *“Cuando mira el mundo a través de la cámara está buscando otras posibilidades de fabricar informaciones y de evaluar el programa fotográfico. Su interés se centra en la cámara, y el mundo no es para él más que un pretexto para la realización de posibilidades de cámara. En suma, no trabaja, no pretende cambiar el mundo, sino que busca informaciones.”*³⁹

38. FLUSSER, V. Op. Cit. pp 77.

39. *Ibid.* pp. 166.

4. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL Y OBRA DE DIEZ ARTISTAS

La memoria autobiográfica es un tipo de memoria dónde están almacenados todos los eventos concretos que han ocurrido a lo largo de nuestra vida y también toda aquella información que está relacionada con nosotros. Este tipo de memoria es importante porque sin ella no careceríamos de historia personal e identidad.

En concreto, este tipo de memoria depende de la memoria declarativa porque la recuperación de la información sobre los hechos, eventos y acontecimientos que han ocurrido en nuestra vida es voluntaria y consciente. Sus contenidos dependen tanto de la memoria episódica como de memoria semántica. Supongamos que trae a su memoria de forma consciente la escuela en la que pasó sus primeros años escolares, que además recuerda cómo se llamaba esa escuela y dónde estaba situada. Esos recuerdos forman parte de su memoria episódica porque se trata de eventos concretos relacionados con hechos que han acaecido en su vida. Estos hechos están fechados en el tiempo y asociados a un lugar concreto. Sin embargo, también dependen del conocimiento que tiene sobre lo que es una “escuela” (el concepto de escuela). Se está basando en el concepto que tiene de lo que es una escuela para recordar su escuela infantil. Por eso, se dice que su memoria semántica también está implicada en este recuerdo.

La principal característica de la memoria autobiográfica es que está rodeada de una sensación de implicación personal y de que la persona es la dueña del evento. Se trata de memorias sobre hechos y acontecimientos que han ocurrido al propio individuo que tiene esos recuerdos tan teñidos por emociones y pensamientos. Otra característica importante es que los recuerdos autobiográficos suelen ser únicos por tratarse de eventos que se han producido en un momento temporal dado y en un lugar específico. Se trata de memorias de acontecimientos relacionados con la persona aunque, como hemos indicado, también estén implicados conocimientos del mundo como los contenidos en la memoria semántica.

Otra característica especial de este tipo de memoria es que sus contenidos poseen el sentido de la recuperación consciente y voluntaria de la información. La persona siente que está viviendo de nuevo un hecho que ha ocurrido en un momento temporal anterior determinado.

Sin embargo, cómo mencionaba en el apartado anterior S. Ballesteros, es un hecho bien fundamentado en la psicología de la memoria que cuanto mayor es el tiempo transcurrido entre la ocurrencia y codificación de un acontecimiento y su recuperación posterior de dicho acontecimiento a partir de la memoria, el recuerdo será peor y se producirá mayor cantidad de olvido. Cuando se pone a prueba la memoria autobiográfica con pruebas de recuerdo libre en las que se pide a las personas que recuerden acontecimientos de cualquier periodo de su vida, se observa que sus los recuerdos personales no se distribuyen de manera homogénea a lo largo de los distintos periodos de la vida del individuo. Un hecho que llama la atención es que las personas suelen tener muy pocos recuerdos de los primeros años de su vida. Este hecho se denomina amnesia infantil. Aunque apenas se recuerdan hechos ocurridos durante los cinco primeros años de la vida, muchas personas recuerdan unos cuantos episodios breves que han ocurrido durante el tercer o cuarto años de su vida, o incluso antes.

Estos recuerdos breves carecen de contexto espacial o temporal. Son como sucesos aislados que carecen de continuidad y que no vienen acompañados de recuerdos anteriores o posteriores a ese acontecimiento recordado. Si en algo se caracterizan estos recuerdos infantiles es que contienen muy poca información. Se tratan más bien de breves fragmentos de memoria recuperados mediante algunas imágenes mentales que tienen, por lo general, un contenido emocional.

Cuanto mayor es el retraso entre el momento en que ocurre un hecho y su recuperación posterior, el recuerdo empeora y aumenta la cantidad de olvido. Este olvido es muy grande en los retrasos más largos y va haciéndose cada vez menor a medida que pasa el tiempo. Las personas recuerdan episodios correspondientes a distintos momentos de sus vidas que abarcan desde unos cuantos minutos antes hasta momentos muy distantes en el tiempo. A medida que pasa el tiempo se produce un descenso en el número de recuerdos recuperados a partir de la memoria episódica.

Mi obra muestra la idea de la memoria como recuerdo, pero centrándose en las memorias sensoriales que están muy relacionadas con la percepción y que tienen características diferentes en función de la modalidad sensorial. Las más estudiadas e importantes fueron la memoria visual o memoria icónica y la memoria auditiva o memoria ecoica. Ambas son dos almacenes a muy corto plazo en los que se registra información sensorial captadas a través de la visión y la audición para su análisis posterior. En mi obra nos centraremos en el primer tipo, la memoria visual.

El contenido de la memoria icónica es una información física que mantiene los datos en bruto, es decir, que está totalmente basado en los datos físicos de los estímulos no contaminados aún por el conocimiento del sujeto. Los sujetos extraen información sobre el contenido de esta memoria creando una imagen de cada uno de los elementos que aparecen en la presentación visual para después examinarlos uno a uno. Estas imágenes suelen estar constituidas en patrones de luz. Esto significa que dicho contenido no ha sido interpretado por el perceptor, sino que se encuentra en estado bruto y sin elaborar. Esta interpretación se debe al éxito de la señal física utilizada en la técnica del informe parcial basada en la localización del estímulo, en su color, etc.

También es un entorno material y a la vez un evento mental. Los individuos han empleado distintos métodos de representación para transmitir un instante percibido, descubierto mentalmente a través de la observación. La mente entonces selecciona una información visual, la aísla, la organiza, la interpreta y la representa. Adquiriendo una dimensión fenomenológica cuando existe esta relación mental del individuo con su entorno. Este tema se ha tratado anteriormente en la mención a Kevin Lynch y su libro *“The image of the city”*, donde reflexiona sobre el espacio físico urbano y los usos para entender de qué manera se imagina un individuo la ciudad.

Sin embargo, el individuo puede optar por estar ausente y no relacionarse con su entorno más cercano, o bien percibirlo cómo, así lo llama **Ana M^a Moya Pellitero**, una entidad transparente. El espacio urbano es transparente cuando carece de modelos visuales de referencia para poderlo entender y reconocer. Es por esta razón, que, frente a un espacio urbano transparente, el sujeto puede mostrar indiferencia. Dicha indiferencia inhibe cualquier deseo de observar o buscar en la memoria colectiva modelos de referencias visuales que ayuden a valorar dicho espacio. **Henri Lefebvre** en su libro *“ The production of space”* (1974).⁴⁰ Menciona que un espacio transparente es un espacio de relaciones mentales, de pensamientos, de perfecta legibilidad,

dónde la realidad oculta se hace visible gracias a la actividad mental. Pero también existen los que Moya denomina, “*espacios opacos*” son espacios, los cuales existen por sí mismos sin la intervención de pensamientos. Maurice Merleau-Ponty, a esto añade que para que el individuo esté libre de toda mediación perceptiva, es necesario que “*sienta*” el espacio y, para ello, ha de estar abierto a la fascinación por lo inesperado.

Según Lefebvre no son opuestas ambas ilusiones, porque ambas se sustentan en el significado contenido en ellas mismas, por medio de la ausencia de contenido en el caso de la transparente o por sobrecarga en el caso de las opacas. No se puede aplicar al espacio los requerimientos de inteligibilidad, legibilidad y visibilidad a través de la representación, porque las imágenes lo separan de la experiencia vivida, abstrayéndolo y fragmentándolo.

La cultura dirige la mirada, establece categorías e impone condiciones. Ana M^a Moya ⁴¹ analiza las formas de producción de imágenes y la manera en la que estas se perciben los géneros artísticos concretos, filósofos, poetas, artistas plásticos, fotógrafos, arquitectos y directores de cine. Buscan la diversidad en la mirada y profundidad de significados para entender la dinámica visual de la ciudad. La fisiología de la percepción proviene de las condiciones culturales, sociales e históricas que modelan esa relación. Así, todas las imágenes contienen un espacio de percepción.

Éste es un espacio fenomenológico que une la representación con el objeto representado. A lo largo de los tiempos la tecnología visual; cámara oscura, fotografía y cine, Han influido en los diferentes modos de representación y han expandido tanto la mirada cómo la manera de experimentar la realidad. El espacio de percepción dentro de la imagen está conectado con la percepción individual del entorno y el acto subjetivo de creación de la imagen. Este espacio contiene información acerca de la temporalidad individual y su compromiso con el mundo.

Por otra parte, la constante evolución de la estructura física del territorio urbano implica nuevas apropiaciones mentales y la re-adaptación de la “*mirada*” cultural, lo que afecta a los modos de representación. Sólo la visión superpuesta de todas las formas de contemplar la “*realidad*”, en un ejercicio de observación simultánea y múltiple, muestra el carácter homogéneo, discontinuo, fragmentado, efímero y banal que tiene el entorno contemporáneo.

Sigfried Kracauer, (“*La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*”, 1927) y Walter Benjamin (“*Libros de paisajes*”, 2005) desarrollaron el concepto de distracción como una estrategia de la percepción en situaciones de constante transformación física y cultural. Cuando no se puede reconocer lo que está delante de la mirada, la distracción permite un cambio en la percepción para encontrar nuevos valores culturales.

40. LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford, Basil Blackwell, 1974

41. MOYA, A.M^a. *La percepción del paisaje urbano*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011

Walter Benjamin en su obra *“Discursos ininterrumpidos I”* (1994) menciona el ensayo de Sigmund Freud *“Más allá del principio del placer”* (1921), en el que relaciona la memoria involuntaria con la consciencia. De esta manera, a través de los constantes estímulos producidos por incidentes, se fabrican vivencias, puesto que las incansables impresiones de los cambios producen en la consciencia del individuo una reacción de defensa. Sin embargo, dicha defensa frente al shock asigna al incidente una localización temporal en la consciencia, transformándola en experiencia. Cuando no se puede reconocer lo que está delante de la mirada, la distracción permite un cambio en la apreciación de lo percibido del objeto de atención que es reconocible por sus valores y connotaciones, a lo trivial, a lo superficial y distinto.

Así, en la película *“Ángeles caídos”*, (Wong Kar Wai, 1995) el director amplía su forma de mirar Hong Kong, utilizando lentes gran angulares (9,8 mm) cómo experimentación, distorsionando el espacio consiguiendo la sensación de distanciamiento en la cercanía. Reproduciendo así la falta de contacto entre los individuos. En la misma película, la ciudad nocturna está bañada por las luces de los carteles publicitarios. Cualquier espacio bañado por el color de los neones adquiere una patina de seducción que cautiva la mirada. Es entonces cuando cualquier espacio ordinario se transforma en un entorno cautivador.

Henri Bergson, en su obra *“Matière et mémoire; essai sur la relation du corps a l'esprit”*, 1896. Defiende que la percepción está siempre *“penetrada de memoria”*, impregnada de recuerdos. La memoria aporta consciencia individual a la percepción es decir, aporta subjetividad al conocimiento de la realidad. Por un lado recubre con una capa de recuerdos la percepción inmediata y, por otro, también acopia la multiplicidad de momentos percibidos con anterioridad. Es decir, toda percepción es memoria, explica que hay dos tipos de memoria: Una ligada a la consciencia, que ayuda a retener experiencias, que imagina y evoca, y otra fija en el organismo, que se sitúa siempre en el presente y que media en la adaptación en situaciones realizadas por el hábito.

En el primer caso, cuando la memoria está ligada a la consciencia, Henri Bergson habla de una existencia soñada bajo la mirada donde las percepciones son particulares, individuales, y cada momento vivido, caracterizado por la percepción de diferencias, se archiva en una imagen en la memoria, de acuerdo con su lugar espacio-temporal. En el segundo caso, cuando la memoria está fija en el organismo, la existencia se vive de forma automática y consciente, a través del hábito y guiada por la costumbre, donde se perciben las semejanzas. Bergson habla de una memoria individual, pero también existe una memoria colectiva cultural que contiene modelos visuales referenciales, y son estos los que influyen en la valoración y percepción de un entorno.

El mundo existe porque lo podemos ver y sentir, y el arte juega un papel importante en la forma como lo valoramos, porque influye en nuestra receptividad y modela nuestra visión.

Paul Cezanne sentía el paisaje en su interior y el resultado era una obra artística que no pretendía imitar o fabricar el buen gusto, sostenía que *“es artista quien fija y hace accesible a los mas”humanos” de los hombres el espectáculo del que forman parte sin verlo”*.⁴² La obra artística hace tangible las memorias, los deseos y los sueños de un individuo que toma consciencia de su percepción personal. Mientras que Walter Benjamin, (*“Imágenes ininterrumpidas I”*, 1989) el soñador es aquel que crea de la naturaleza *“desvaídas imágenes”*, el poeta las conjura *“bajo una llamada nueva”*.

El artista Pere Jaume Borrell i Guinart, conocido como **Perejaume**, observa la representación artística como un elemento que cubre la realidad. Intenta probar la confusión del hombre entre aquello que es real y aquello que es ilusorio, diluye el límite entre la realidad y la representación que ha transformado en una imagen de él mismo, ironizando así el concepto sobre el acopio de vistas y paisajes representados, fija cuatro chinchetas fuera de escala en un entorno real, cambio la sustancia física del lugar y transformándolo en una representación.”*El motivo*”, 1994, el espacio se transfigura al poder ser atrapado y representado.



Perejaume, “El motivo”. 1994

Aquellos espacios que nunca antes han sido percibidos, que carecen de existencia para la mirada estética, como por ejemplo los espacios de decepción y desecho, son espacios transparentes. Cuando un espacio no le dice nada al observador, no es debido a su naturaleza caótica, banal o efímera, sino a las propias limitaciones sensoriales del sujeto. Otra de las razones es la existencia de una memoria cultural construida con modelos referenciales y estereotipos visuales obsoletos. Dicha memoria no puede valorar las cualidades perceptivas de los espacios transparentes. Es aquel espacio que no requiere de modelos visuales para adquirir un valor estético y poder emocionar. En estos espacios la mirada es libre de las restricciones impuestas por la memoria cultural y el individuo lo observa como si lo hiciera por primera vez. Para ello la mirada debe ser inocente y consciente.

El paisaje siempre se encuentra mediado . Estos espacios como “*vista*” (Observado como un espacio y entidad física), objeto de representación está mediado por la cultura que tiende a manipular y filtrar criterios perceptivos. El paisaje urbano entendido como imagen (experimentado como representación) se encuentra mediado por las tecnologías de la visión que se utilizan para registrar las sensaciones visuales. Ambas, la cultura y las tecnologías de la visión, se interponen entre el ojo y el entorno.

La imagen poética abre las puertas del mundo interior. Estimula la imaginación y aviva sentimientos ocultos. Establece un diálogo íntimo y subjetivo con el entorno. La imagen poética es el elemento mediador entre el mundo material y nuestras emociones. Describe

42. MOYA, A.M^a. *La percepción del paisaje urbano*. Op. Cit. pp. 81. CFR. en BENJAMIN, W. *Libro de los paisajes*, Madrid, Akal, 2005. pp. 115

cómo ese espacio interior mental, donde se combina la percepción de la realidad física con las proyecciones imaginadas, la memoria, los sueños, los miedos y los deseos.

James Corner define, en su ensayo “*Operaciones eidéticas y nuevos paisajes*” (1999), cómo el paisaje no es sólo una impresión puramente retinal, una representación neutra de las condiciones de un entorno existente. El paisaje es la representación de una imagen eidética, que conceptualiza el mundo. **Juhani Pallasmaa**, en su trabajo “*la arquitectura de la imagen*”, 2001, defiende que las imágenes poéticas no manipulan, hipnotizan o embotan los sentidos; al contrario, abren corrientes de asociación y afecto; refuerzan el sentido existencial y sensibilizan la frontera entre el sujeto y el mundo. De esta manera se emancipa la imaginación humana. La imagen poética reconstruye los sentidos corporales, el deseo, el gesto, el discurso de un espacio que es vivido como campo de significados fenomenológicos.

La percepción visual requiere de la integración del mundo sensible y del cognitivo. En realidad el verdadero instrumento de la visión es la mente. La sensación visual es el mero registro de estímulos; sin embargo, poder ver implica un acto mental de percepción, es decir, una actividad cognitiva de valoración del entorno y de comprensión del papel del sujeto en dicha observación. Jonh Locke, en su tratado “*Ensayo sobre el entendimiento humano*” (1690), afirmó que en el conocimiento humano se han de prescindir de las ideas innatas porque todo discernimiento y reflexión proviene de la experiencia, cómo también de la percepción inmediata a través de las sensaciones.

Posteriormente, Immanuel Kant, en “*Crítica de la razón pura*” (1781), observó que para conocer la realidad, era necesario poner en relación la experiencia sensible con el mundo cognitivo. Definió la sensibilidad y el entendimiento como las dos ramas del conocimiento humano. Por medio de la sensibilidad, a través de las sensaciones, es posible conocer los objetos dados, mientras que, por medio del entendimiento, los objetos son pensados y en el se originan conceptos. Kant llamó a estas sensaciones representaciones inmediatas o intuiciones, así pues no pueden existir conceptos sin sensaciones, no sensaciones sin conceptos.

Por otra parte, E. Gombrich, en su trabajo “*Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*”⁴³. Afirma que para ver la realidad, discerniendo que hechos están comprendidos en la mirada, es necesario estudiar el campo de la psicología de la percepción. Si observamos el arte egipcio nos damos cuenta de que los artistas pretendían registrar la realidad en su individualidad, fijándose en la forma permanente y universal de las cosas. No estaban interesados en la creación de una tercera dimensión que introduce una cualidad de interpretación subjetiva en los objetos. Sin embargo, en el Renacimiento, la representación de la realidad es tridimensional, evolucionando desde la representación de las cualidades ópticas del espacio a un aumento adicional de la subjetividad visual en el Barroco, llegando al triunfo de una percepción sensorial más individual en el romanticismo y el impresionismo. No trataban el mundo tal como lo veían, no tratan con la imitación del mundo sino con su percepción subjetiva.

43. ERNST, G. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon, 1960.

Según Ana M^a Moya, en la elección personal del artista que escoge ver y cómo verlo elige también la tecnología visual más conveniente para representar un entorno a través de una imagen. Pero, independientemente de la tecnología escogida, dicha imagen contiene un espacio de percepción que transmite un particular enfoque psicológico en la experiencia del entorno. Cada uno de los cinco espacios de percepción de la imagen (virtual, emulativo, háptico, instantáneo y cinemático) se definen por unas cualidades diferenciadas e intrínsecas. Cuando el artista opta por registrar o representar el entorno a través de una mediación visual específica, y de un instrumento de la visión concreto, también escoge cómo quiere que sea el “espacio de percepción” de la imagen. Esta elección implica otorgar a la imagen creada unos valores distintivos que permiten que el conocimiento de la realidad sea singular, profundo y vivencial.

Cuando, en la aproximación perceptiva, el individuo se siente conmovido por el poder de la escena, el espacio se desnuda de interpretaciones subjetivas y se experimenta y representa tal como es, en su completa transparencia. La percepción no tiene intencionalidad y el acercamiento es inocente e ingenuo. Jean Baudrillard afirma que no solo es el objeto el que desaparece tras la fotografía, sino que también el sujeto se desvanece tras la lente fotográfica. De esta manera permite que la realidad se despoje de los códigos y referencias culturales que impone el propio individuo.

En contraposición a Jean Baudrillard, Jonh Berger en su ensayo “*Apariencias*”, en “*Otra manera de contar*” 1982, explica cómo el ejercicio esencial del fotógrafo es el criterio selectivo de elección, donde se escoge el instante que va a ser inmortalizado. La intencionalidad de la fotografía requiere, a veces, de una rápida y deliberada respuesta, o bien de una lectura exhaustiva de la realidad antes de apretar el disparador. Para Jhon Berger esta elección puede ser entendida como una construcción cultural. Es esta lectura, muchas veces rápida e intuitiva, la que ayuda a escoger un específico instante y no otro. Este criterio selectivo de la imagen que va a ser inmortalizada depende de una consciente elección individual y reflexión.

El espacio de percepción instantáneo no registra únicamente una realidad desnuda sino que también transmite una visión personal del mundo. En el siglo XIX, en torno al uso, por primera vez, del instrumento mediador fotográfico, también se utilizaron efectos pictóricos, con una intención estética y como medio de expresión personal. Paralelamente también se utilizaba la técnica documental directa, en la cual se daba importancia a la representación literal. La fotografía también motivó la experimentación de la instantaneidad de la acción y la búsqueda de la imagen que registrará el movimiento mas fugaz. ⁴⁴

Una de las cualidades del espacio de percepción instantáneo, tanto dentro de la fotografía como el de la pintura o el cine, es la de retener un instante que ya ha desaparecido en el momento en que la imagen ha sido registrada. Retiene un momento de suspense que siempre existirá.

Roland Barthes, en su libro “*La cámara lúcida*” (1980), intenta formular cual es el gesto fundamental y universal dentro de la imagen instantánea. Analiza aquellas fotografías que

44. BEAUMONT, N. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002

han producido en el un placer o conmoción, interesado en aquella fotografía que zarandea las emociones. Para él, la esencia de la fotografía se encuentra en imágenes que estimulan al espectador. Esto es debido porque el espacio de concepción instantáneo tiene un “*Studium*”, entendido como una emoción racional de conocimiento aplicado. Por lo tanto, las imágenes instantáneas que impresionan al sujeto son testigos políticos, instantes históricos que valoran los paisajes, rostros y gestos.

El segundo punto es el “*punctum*”, siempre subordinado a la casualidad y lo accidental pero que causa en el observador una punzada de dolor, un pinchazo en el corazón. Esto puede ser un detalle, un objeto parcial dentro de la totalidad de la imagen que, aun no siendo la figura central, tiene por sí misma una significación en expansión. El *punctum* nunca es intencional o preparado.

El fotógrafo es simplemente, un observador rápido que aprovecha la fortuna del momento y enmarca conscientemente el *punctum* en el preciso instante que está ocurriendo, puede también sorprender la realidad que revela el gesto y el significado oculto, descubriendo nuevos hallazgos, este desafía las leyes de lo probable, de lo posible o de lo supuesto, y es entonces cuando la imagen se convierte en sorprendente.

Así, el proceso creativo de mi obra ha evolucionado desde distintos y numerosos puntos comenzando desde fotografías dónde se veía con claridad toda la escena del paisaje, hasta una fotografía en la que se ven atisbos de la propia imagen, en la que represento mi memoria en base a lo que recuerdo y siento de dicha escena.

En relación a este proceso cabe mencionar lo que Ana M^a Moya denomina espacio emulativo y su capacidad para hacer la realidad a través de la representación en lugar de emularla. La imagen que contiene dicho espacio de percepción es capaz de hacer una realidad sentida cómo verdadera a través de la representación.

Las imágenes que tienen un espacio de percepción emulativo no apuntan a capturar la apariencia de la realidad sino a reproducir la idea de la realidad, su esencia. Aquí la realidad se hace a través de objetos y de representaciones que requieren del poder de la imaginación y la evocación, moviendo al observador hacia un mundo interior donde se reflexiona, se sueña, se imagina y se trasciende.

Michael Foucault, en “*Las miniaturas y las cosas: arqueología de las ciencias humanas*”, 1966, define emulativo como una de las formas de similitud o parecido, en el que las cosas imitan una a la otra sin tener una proximidad o conexión real. Afirma como la emulación, a menudo, no es posible distinguir que es realidad y que es reflexión o proyección de la realidad. Esto ocurre, no por la simple mimesis, la imitación física, sino por la equivalente asociación mental de la realidad y su símil provocan en el observador.

La alegoría permite que las imágenes creen un contexto abierto a distintas lecturas. Requiere del observador una interpretación mas asociativa que referencial. Además, un mismo elemento visual puede cambiar de significado a lo largo de la narración fílmica, siendo necesario ser descodificado. No solamente los símbolos, sino también las metáforas, los colores y los términos cripticos permiten narrar situaciones y describir espacios, evitando así cualquier tipo de censura política.

Los vacíos en mi fotografías son necesarios, porque con el vacío la mente es libre para divagar en incertidumbres y establecer expectativas y, al mismo tiempo facilita la representación de lo intangible, el aspecto invisible de la realidad. De la misma forma que los silencios y las ausencias funcionan dentro de una película o el vacío en una pintura de paisaje.

El entorno urbano se transforma en un paisaje dividido por entornos atmosféricos donde el marco aísla la realidad y la aleja. El marco es el umbral que proporciona introspección y privacidad.

Todo individuo siente el espacio físico del entorno que le rodea, pero también puede sentir la imagen que representa dicho entorno. Esta relación sensible-cognitiva de la imagen permite que la mirada no sea un simple registro de estímulos visuales sino un proceso mental. Una imagen no sólo reproduce apariencias; también contiene el potencial de los pensamientos. El sujeto creador de una imagen primero clasifica y reconoce una parte de la realidad. Dicha habilidad dependerá del poder del filtro mediador marcado por patrones culturales. La psicología de la percepción viene definida por el “*que*” y el “*como*”: en el momento en que se escoge “*que*” parte del entorno es importante registrar y “*como*” se lleva a cabo.

Una imagen sin ningún tipo de filtro mediador puede provocar en el observador indiferencia o aversión. Puede que sea una imagen imposible de entender. Para que pueda producirse comunicación entre la imagen y el observador, a pesar de no existir ningún tipo de filtro, es necesario que contenga un espacio de percepción. El espacio de percepción dentro de la imagen se convierte en un espacio vivencial que pone en relación la intimidad del observador con la externalidad del mundo representado.

La relación que entabla el sujeto con la imagen le permite la contemplación ilimitada y la reflexión; el observador puede incluso evocar un mundo fuera del marco que se extiende.

El artista que crea una imagen representa las apariencias, recrea los entornos, expresa críticamente su opinión, filtra subjetivamente la realidad, pero también moldea la experiencia vivencial del espectador frente a la imagen.

Obra de diez artistas referentes

Los artistas que inspiraron esta obra tratan sobre temas similares como los procesos cognitivos, la preservación de la memoria, los detalles insignificantes que pasan desapercibidos y el entorno.

En relación a la memoria, **Christian Boltanski** investiga sobre lo que denomina “*imágenes fantasmas*”, en sus fotografías las personas aparecen borrosas y desdibujadas hablando así del desvanecimiento en la memoria. Aplico estos conceptos con el paisaje urbano de manera que aparecen como imágenes sugerentes, sutiles dónde en muchas ocasiones no podemos saber con certeza que vemos, evocando así los recuerdos de dicho lugar



Christian Boltanski.
“From Gymnasium Chases” 1991



Sophie Calle.
“The Hotel”. 1981

Siguiendo esta línea, otra autora que trata un tema en relación con mi proyecto es **Sophie Calle**, la cual utiliza en sus obras objetos como fotografías, películas y textos para conservar en el tiempo lo que desaparecerá o ha desaparecido ya. Esto nos lleva a los confines de la memoria, realizando saltos y cortes de caminos inesperados, invitándonos a ir reconstruyendo una historia con los fragmentos de vida que nos presenta. Hablamos de una forma conceptual de ordenar los recuerdos de una persona a través de estos. Entender adónde ha ido, dónde va e irá, a través de imágenes que se desvanecen.

En el apartado audiovisual utilizo referentes que trabajan tanto video-performance como películas. **Bill Viola** es uno de los referentes estéticos principales y más concretamente su obra “*Ocean without a shore*”, en mi obra intento reflejar la sutilidad de las formas igual que él , pero con elementos distintos (él utiliza el agua y yo utilizo la luz) a raíz de esto busco la delgada línea entre la abstracción y la figuración pero decantándome por la primera, inundando de luz la imagen, representada sobretodo de color blanco.

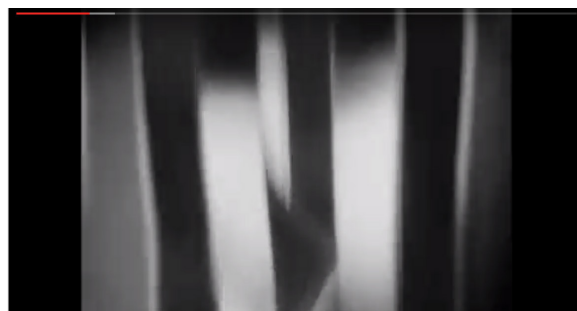


Bill Viola
“Ocean without a shore”.
2007

Como fuente de inspiración he utilizado los videos abstractos creados por **Man Ray** y que se titulan “*Emak Bakia*” (1926) y “*Le Retour A La Raison*” (1923). En ambos videos observamos gran cantidad de imágenes que van a mucha velocidad, además de inconexas y aparentemente sin sentido pero que tampoco buscan tenerlo. Reflejan la idea del artista sobre la experimentación y sobre la vida, una simple línea no debe de ser únicamente eso ni ser juzgada, es mucho más: es dinamismo, fuerza, velocidad, etc.



Man Ray
“*Le Retour a la Raison*”. 1923



Man Ray
“*Emak Bakia*”. 1926

Finalmente de la misma forma que en los videos anteriores utilicé “*Ballet mecanique*” (1924) de **Fernand Léger**, por su contenido abstracto que congenia con la música dando un ambiente de extrañeza más siniestro y fantasmagórico, además de mezclarlo con la frialdad del metal. Empleo el hecho de poder expresar emociones y sensaciones sin el cuerpo humano, utilizando ambientes en los que las personas no existen.



Fernand Léger
“*Balle mecanique*”. 1924

Un referente importante para la estética de la obra es **Helmut Lederer** y su fotografía subjetiva. Es en esta imagen cuando observamos su influencia en mí. Imágenes negras fantasmagóricas que se desvanecen sutilmente sobre un fondo blanco en el que diluyen las figuras. Un autor en que recogí la influencia estética de su obra para generar una propia.

Otra autora en relación con mi obra es **Vivian Maier**, en ella encuentro una forma de expresarse diariamente en la que observamos cómo utiliza la fotografía como forma de proyectar sus vivencias y mostrar los lugares en los que se encontraba, registrándolos tal y como los veía y los sentía. Además en su biografía vemos cómo Jhon Maloof, investiga sobre ella, en ese momento una desconocida, utilizando sus fotografías a modo de recuerdos para lograr identificar a la autora de su extensa obra fotográfica, es decir, utilizó sus memorias para llegar hasta la fotógrafa y crear un perfil psicológico, tal y como sucede en mi obra.

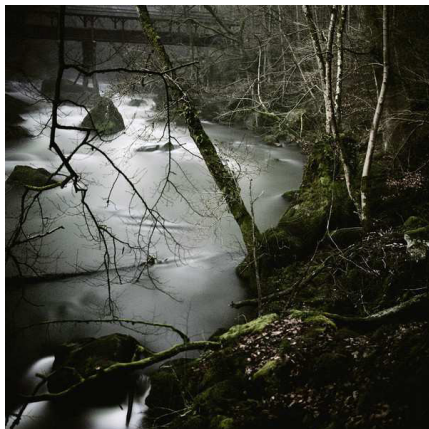


Vivian Maier. "Autorretrato".1953



Helmut Ledere. Untitled

Para crear una metodología de trabajo me base en fué Almond y concretamente su obra "*Full Moon*". Realizó exposiciones largas sobre paisajes naturales durante la noche en los que captó atmósferas distintas gracias al resplandor lunar que se creaba sobre las sombras. Provocando que las estrellas trazasen líneas en el cielo y el agua se convirtiese en una espuma neblinosa. Esa misma luz crea paisajes surrealistas con evocadoras ideas acerca del tiempo. Esto en mi obra se puede observar en los tiempos de exposiciones altos durante el día que transforman las imágenes en abstracciones, provocando que no se puedan identificar las referencias en muchos casos.



Darren Almond,
"Full moon",

Eugène Atget.
"Corset.
Boulevard de
Strasbourg."
(1912)



Me basé en la obra de **Eugène Atget**, por la fuerza de sugestión de sus imágenes, que reflejan la cotidianidad parisina de una forma espontánea y libre a principios del siglo XX. De una manera no buscada realizó un registro completo de la ciudad, captando así la memoria de su entorno en aquel momento. Además su obra era muy personal, Man Ray consideraba que era un genio surrealista, en sus fotografías podíamos ver figuras reflejadas en las cristaleras, una visión natural y pura que sugería algo fantasmal. Observando su obra entendí que debía dar mi propia visión de la realidad y más aún si era algo tan personal cómo mi entorno o mis recuerdos.

A niveles estéticos para las fotografías utilicé la concepción de **Harry Callahan** y de **Paul Strand**. El primero utilizaba en algunas de sus imágenes velocidades lentas de manera que veíamos el movimiento de las personas y la estela que dejaban tras de sí. Mientras que el segundo en su obra "*Wall Street*", 1915, realizaba las fotografías sobre estructuras de una manera muy directa, buscaba una forma que representase adecuadamente a la realidad. Eran fotografías

honestas bellas y en muchos casos imbuidas con una belleza involuntaria. Reconociendo que la cámara tenía una estética propia y no dependía del lienzo, buscaba la ruptura con la pintura. He utilizado a ambos llegando a un punto medio, para realizar mi obra personal, combinando el formalismo de Paul Strand con el movimiento de Harry Callahan.



Harry Callahan. "Detroit". 1943



Paul Strand. "Wall Street". 1915

Finalmente cómo refuerzo conceptual este “poema” de **Marcel Duchamp** me ayudó a comprender el valor que se le puede dar a los detalles cotidianos llegando a transformarlos en arte, esta importancia por lo que el denominaba “*Infraveles*”, en los que pretendía elevar los instantes de vida mundanos como actos artísticos. Mi obra se relaciona con este concepto por la unión de estas ideas y de la activación de la memoria.

“Pantalones de pana - su ligero silbido (al andar) por roce de las dos piernas es una separación Infra leve indicada por el sonido. (¿No es un sonido Infra leve?)”
“Puertas del metro - La gente que pasa en el último momento Infra leve -”
“El calor de un asiento (que se acaba de dejar) es Infra leve”
El chasquido del papel del cigarro cuando arde tras una calada es un sonido Infra leve. Son Infraveles los movimientos de los dedos durante el sueño, aunque desde luego no todos y no para todos. También lo son las diferentes formas de crear la misma cosa para dos personas distintas o para la misma persona en dos momentos diferentes. Infra leve la silueta de la mano sobre un vidrio cuando no deja suciedad y desaparece.”

“Entre el amor y la muerte” (1993). Marcel Duchamp

5. DOSIER GRÁFICO



Título: *“Los árboles mueren de pie. 1999”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

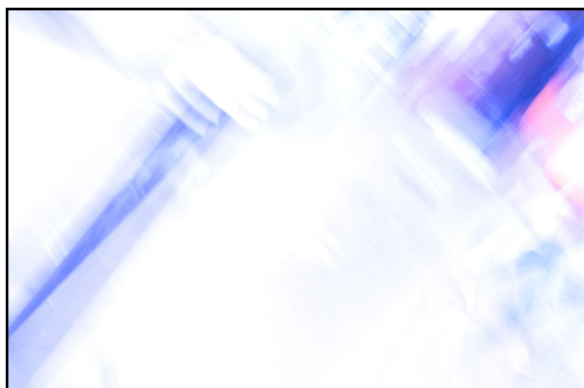
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“La calle del regalo. 1998”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

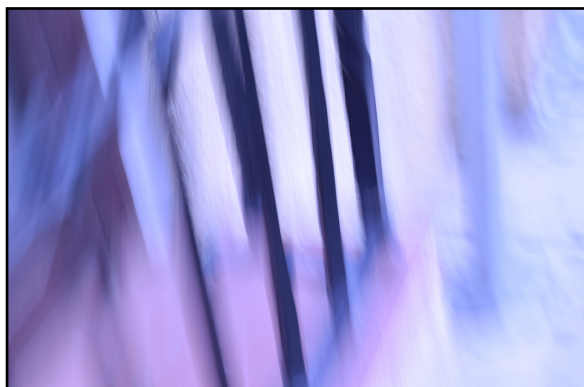
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Ten cuidado con las verjas. 1999”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Mi padre siempre me llevaba a caminar por lugares difíciles. 1997”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

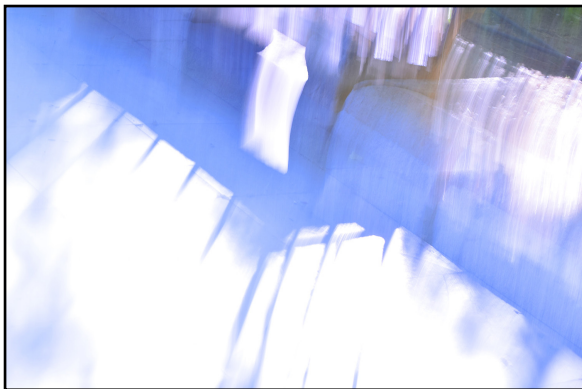
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“En ese banco pasaba las horas con ella. 2001”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“A mi abuelo le gustaban los toros. 2009”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: “*Siempre odié comprar zapatos. 2000*”

Obra: “*La persistencia del recuerdo*”

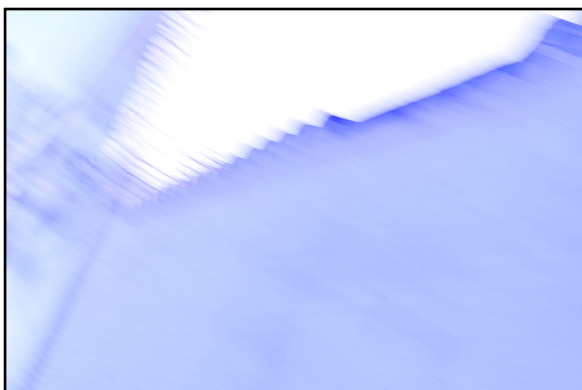
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: “*Caían en la cascada, 2001*”

Obra: “*La persistencia del recuerdo*”

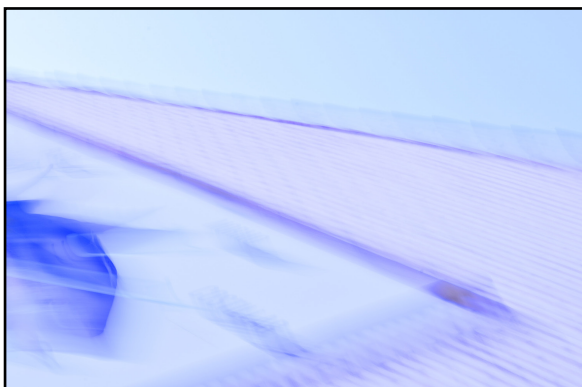
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: “*Escribe algo en las paredes. 2005*”

Obra: “*La persistencia del recuerdo*”

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

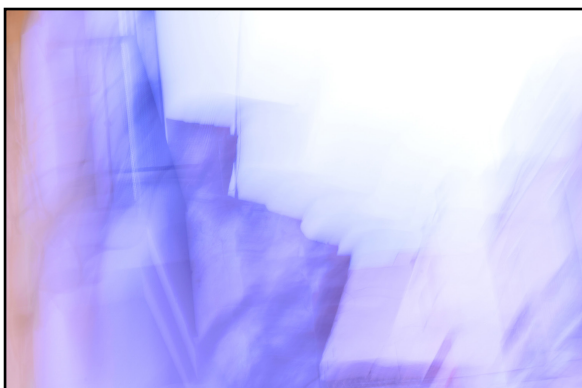
Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

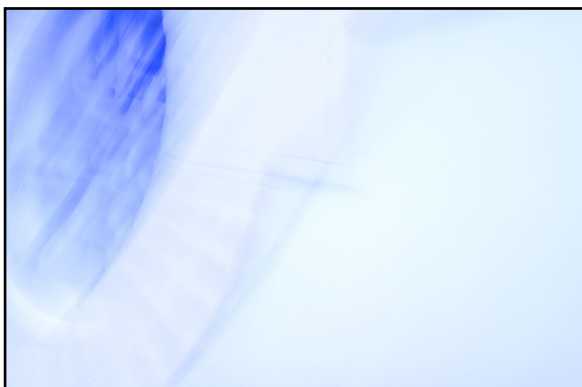
Año: 2016



Título: *“Esta frío. 1999”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



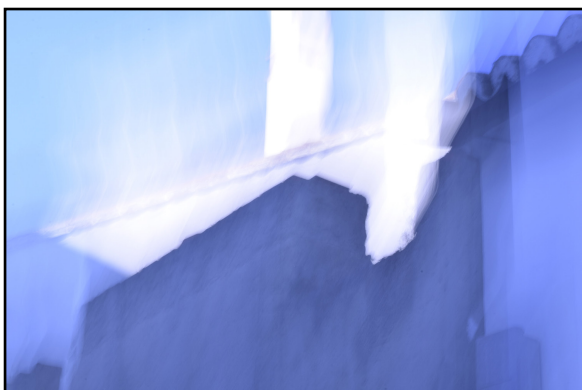
Título: *“Era una razón más para no pararse. 2009”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



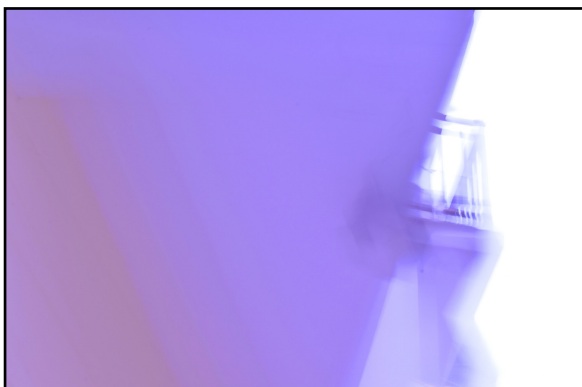
Título: *“Ni por la puerta ni por la ventana. 2000”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



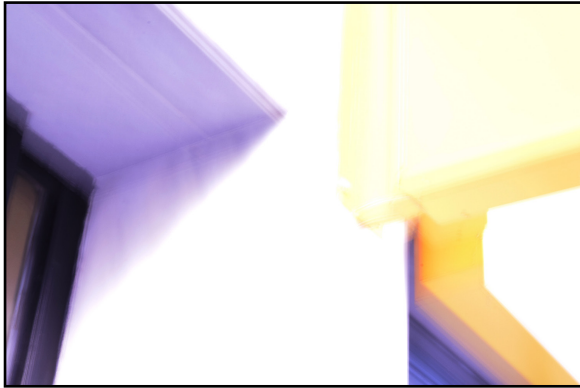
Título: *“El faro . 1999”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“Incluso cuando mentía decía la verdad. 1999”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“No hay ningún sitio como el hogar. 2009”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“Era demasiado pequeño para interesarme alguna tienda. 1998”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Mi madre siempre decía que no pasase por debajo de las obras. 1999”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Desde cada nueva ventana podía ver cosas distintas. 2009”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

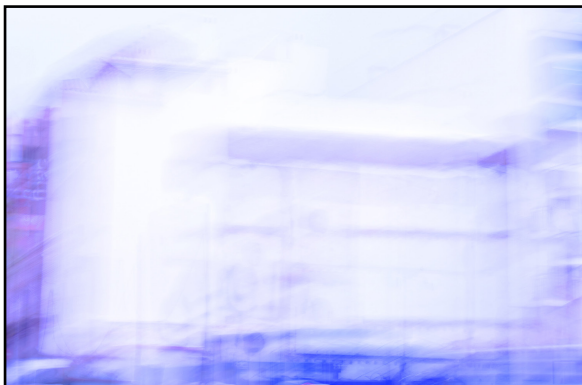
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Todas las cosas de aquí son enormes. 2009”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

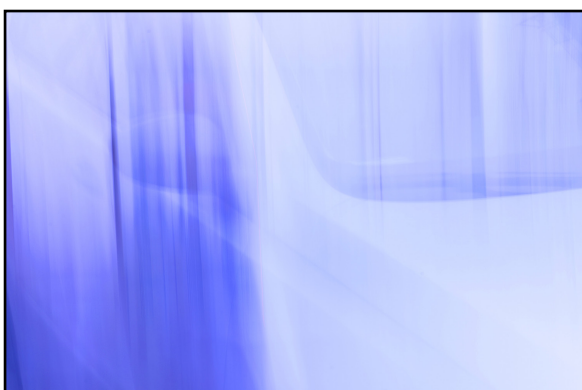
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Me pregunto qué se verá tras esa ventana. 1999”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

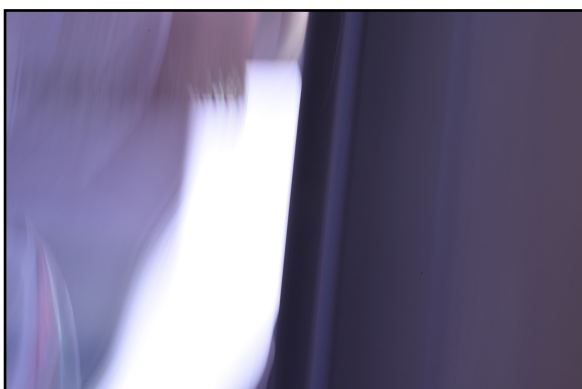
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Una visión despejada podría traerme esperanza. 2010”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



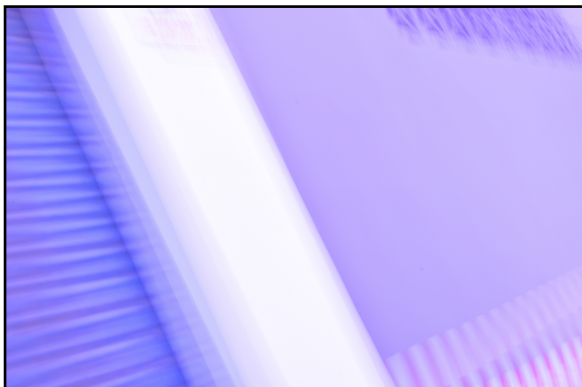
Título: *“Me gustaba pasear por ese parque. 1998”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



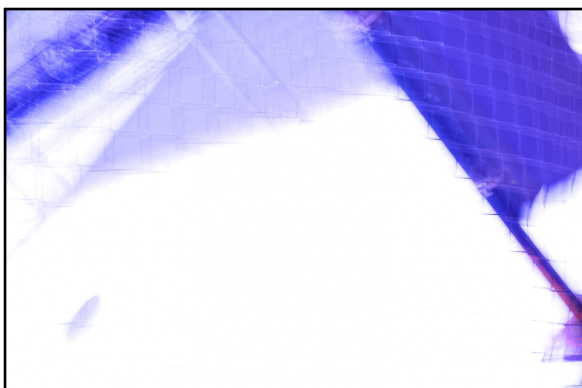
Título: *“Si no sabes volver a casa, habla con la policía. 1998”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



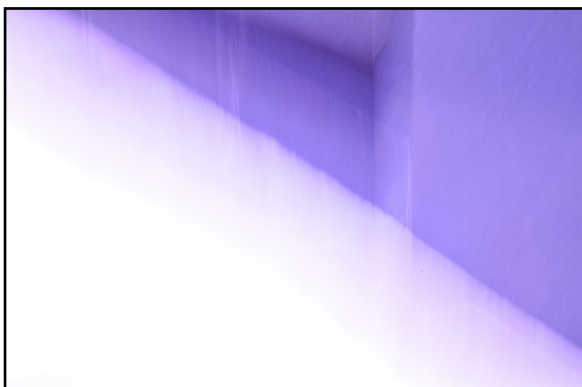
Título: *“Con esa luz me acostaba por las noches. 2007”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“En la ciudad todo es mas superficial y rápido. 2010”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“Era difícil ver la tradición en estos lugares. 2009”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“Me daba la impresión de que me miran. 1998”*
Obra: *“La persistencia del recuerdo”*
Tamaño: 100 x 66,73 cm
Técnica: Fotografía digital/color
Tirada: Única
Autor: Juan Antonio Mesa
Año: 2016



Título: *“No me gustaba tener la puerta abierta. 1999”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Incluso sobre un puente puedes sentirte insignificante. 2006”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

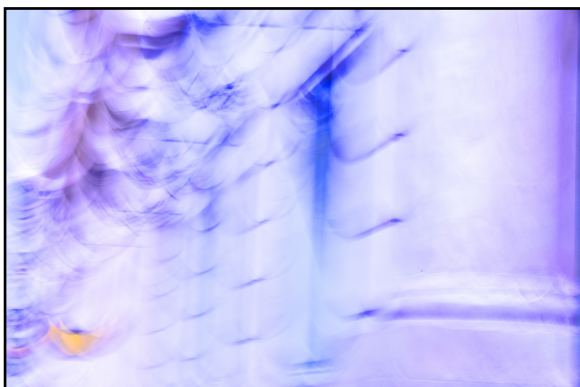
Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016



Título: *“Esa casa me recuerda a mi hogar. 2009”*

Obra: *“La persistencia del recuerdo”*

Tamaño: 100 x 66,73 cm

Técnica: Fotografía digital/color

Tirada: Única

Autor: Juan Antonio Mesa

Año: 2016

6. CRONOGRAMA

Realización del anteproyecto	04/03/2016 - 05/03/2016) 16:00-03:20
Búsqueda de información y realización de bocetos previos	Desde el 17-04-2016 hasta el 30-05-2016
Realización de las fotografías	Desde 01-06-2016 hasta 30-06-2016
Retoque de imágenes y envío de pruebas fotográficas a un laboratorio	15-05-2016 30-06-2016 05-06-2016
Recoger pruebas de impresión	16 (Junio), 1 y 6 (Julio)
Realización de la memoria final	Desde el 1 hasta el 11 de Julio
Realizar presentación de defensa	Desde el 11 hasta el 15 de Julio

Total de horas: 150

7. PRESUPUESTO DETALLADO

Cantidad	Concepto	Precio Unidad	Total
10	Hojas de Contacto /color	0,50 Euros	2,50 Euros
30	Pruebas de impresión (10x15)	0,30 Euros	9,00 Euros
30	Fotografías 1000x1100cm Vinilo a color	40 Euros	1,200 Euros

Total 1.211,5 Euros

8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Bibliografía

AUMONT Jacques. *La teoría de los cineastas*. Barcelona, Paidós, 2008

BALLESTEROS, Soledad, *Psicología de la memoria: estructuras, procesos y sistemas*, Madrid, Universitas, 2005.

BANNON, Anthony. *Historia de la fotografía: de 1839 a la actualidad*. Madrid, TASCHEN, 2011

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gil, 1982

BAUDRILLARD, Jean. *For illusion isnt the opposite of Reality*. en Peter Weibel, Photographies. 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor, Michigan, The university of Michigan Press. 1994.

BAZIN André. *¿Que es el cine?*. Madrid, Rialp, 2000.

BEAUMONT, Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

BERGER, Jhon. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gil, 2001.

BERSONG, Henri. *El pensamiento y el movimiento*. 1934.

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gil. 2003.

CASTELO Luis. *Del ruido al arte*. Tres Cantos, Madrid, H.Blume, 2006.

CERRATO, Rafael. *Cine y pintura*. Madrid, Ediciones JC, 1996.

COSTA, Joan- *El lenguaje fotográfico*. Madrid, Ibérico Europeo de Ediciones S.A. 1977.

COSTA, Joan. *La imagen y el impacto psico-visual*. Barcelona, Zeus, 1971.

CRIST, Steve. *The polaroid book*. Madrid, TASCHEN, 2011.

DAVILA, Thierry. *De l'infra mince brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp á nos jours*. Editions du Regard. 2010.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Madrid, Paidós Comunicación, 1989.

- FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001.
- GONZÁLES, Laura. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*. FOTOGRAFÍA, Barcelona, Gustavo Gil, 2005.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GOMBRICH, Ernest. *Historia del arte*. Barcelona, Garriga, 1975.
- HERNANDEZ, Miguel Ángel. *Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. Murcia, Editoria Regional, 2004.
- JAKOB, Michael. *El jardín de la representación: pintura, cine y fotografía*. Madrid, Siruela, 2010.
- KOETZIE, Hans-Michael. *Fotógrafos de la A a la Z*. Madrid, TASCHEN, 2011.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford, Basil Blackwell, 1974.
- LOGOU, Oliver. *El estilo documental*. Universidad Salamanca, 2010.
- LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge, Massachussettes, Copyrighter Material. 1960.
- DUCHAMP, MarcelL. *Entre el amor y la muerte*. Editorial Siruela, 4ª Edición 2006.
- MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- MIBELBECK, Reinhold. *La fotografía del siglo XX*. TASCHEN. Madrid, 2011.
- MOLES, Abraham. *Teoría de la información y percepción estéticas*. Madrid, Júcar, Col. Síndéresis, 1976.
- PANTOJA, Antonio. *La fotografía como recurso para la memoria histórica*. Universidad Extremadura.
- PORCHER, Louis. *La fotografía y sus usos pedagógicos*. Argentina, Kapelusz, 1977.
- MOYA, Ana M^a. *La percepción del paisaje urbano*. Colección Paisaje y teoría, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- PIERRE, Bourdieu. *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gil, 2003
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Catedra, 1990.
- STIEGLIZT, Alfred. *Fotografía pictórica*. 1899.

SONTAG Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona, Letra E, 1984.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, Hispano Americana, 1981.

SHORE, Stephen. *Lección de fotografía, la naturaleza de las fotografías*. Barcelona, PHAIDON, 2012.

Webgrafía

Academia EDU

http://www.academia.edu/7574552/La_memoria_en_la_fotograf%C3%ADa._El_discurso_visual_de_la_Historia
(17-04-2016)

Aguilar Claudia. Garuyo.

<http://www.garuyo.com/arte-y-cultura/sophie-calle-fotografa-en-el-museo-tamayo>
(17-04-2016)

Ballet mecanique (1924) - Fernand Léger - Original Silent Version

Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=tOvnQ9Vqptw>
(19-05-2016)

Bill Viola - Ocean Without a Shore - Venice Biennale 2007

Recuperado - <https://www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObI>
(19-05-2016)

Hernandez Miguel Ángel. Diciembre 2006. nohalugar.

<https://www.blogger.com/profile/09900414980244035755>
(20-04-2016)

Institución Fernando el Católico

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/55.antoniopantoja.pdf>
(24-05-2016)

La huella, arte en movimiento.

<http://lahuellaespaciodearte.blogspot.com.es/>
(20-04-2016)

Man Ray: Emak Bakia (1926)

Recuperado https://www.youtube.com/watch?v=UvAnGTJjG_0
(19-05-2016)

Man Ray. Le Retour A La Raison (The Return to Reason), 1923

Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=zwLD5WWQptw>
(19-05-2016)

Off the orange.

<https://offtheorange.wordpress.com/page/6/>
(12-05-2016)

Pensum. 2 Sept. 2008

<https://pensum.wordpress.com/2008/09/02/linframince/>
(20-04-2016)

Psicoanálisis Ayer y Hoy

<http://www.elpsicoanalisis.org.ar/nota/el-olvido/>
(23-04-2016)

Revista Chilena de Antropología Visual

<http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimir/rejero.pdf>
(23-04-2016)

Taller de fotografía creativa URJC

<https://tallerfotografiaurjc.wordpress.com/proyectos/la-huella-del-tiempo/>
(12-05-2016)

Tiberius Molina M^aJosé. Molwick.

<http://www.molwick.com/es/memoria/133-memoria-corto-plazo.html>
(24-05-2016)

Universidad Complutense Madrid

<http://eprints.ucm.es/1728/1/AH1010201.pdf>
(23-04-2016)

Yusti Carlos . Permanente.

<http://permanente.ars.blogspot.com.es/2015/07/christian-boltanski.html>
(29-04-2016)

“Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara”.

Lewis Hine.