



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**MÁSTER EN PRODUCCIÓN Y GESTIÓN ARTÍSTICA**

**“BUITRE Y CORZO”**  
**UNA APROXIMACIÓN AL RELATO DE LA**  
**EXPERIENCIA A TRAVÉS DE LOS**  
**PROYECTOS FOTOGRÁFICOS**

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**  
Alumno: Isaac Rupérez Cano  
Tutor: Borja Morgado Aguirre

2016

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. PROBLEMA, HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
3. LA IDEA. OBJETO DE ESTUDIO .....	7
4. LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL; EL INSTANTE DECISIVO. ....	9
5. EL DIARIO DE LA EXPERIENCIA; EL DOCUMENTAL SUBJETIVO .....	22
6. CAMINAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICA; EL PROCESO DE LA IDEA .....	30
7. TIPOLOGÍAS Y TAXONOMÍAS; EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO.....	36
8. BUITRE Y CORZO; EXPERIENCIA Y PROCESO .....	43
9. CONCLUSIONES .....	49
10. BIBLIOGRAFÍA .....	52
11. ÍNDICE DE FIGURAS .....	55
12. ANEXOS .....	57

## 1. INTRODUCCIÓN

Siempre me ha gustado caminar.



1. Monty Python, *Ministry of Silly Walks*, 1970.

Miento, no siempre, cuando tenía unos diez años e iba al conservatorio, uno de los padres que recogía a mi hermana, a mis vecinos y a mí, Juan, venía en “el coche de San Fernando” (que va un ratito a pie y otro andando). No era un camino largo el que había del conservatorio a casa, pero nos resultaba un fastidio. Tampoco es que en esa época tuviéramos mucho que hacer mis vecinos, mi hermana y yo, nuestra vida se componía de colegio, conservatorio, deberes y ocio.

Ahora que mi vida es mucho más atareada y no me queda tiempo para andar todo lo que me gustaría he podido adquirir cierta perspectiva y puedo apreciar la valiosa lección de nuestro vecino Juan, que aprovechaba el recogernos para hacer algo de ejercicio y, de manera velada, hacernos conscientes del valor del esfuerzo y el camino. Posiblemente parte del fastidio estuviera en que el camino era siempre el mismo, pero en estos paseos cuesta arriba hacia nuestro barrio nos daba tiempo a quejarnos al unísono, compartir el incordio con chistes privados y charlar de la partitura que tal o cual profesor nos había mandado tocar, hecho recitar o cualquier otra cosa. Aquellos “fastidiosos viajes” nos

permiten hoy compartir historias comunes (recuerdos) cuando encontramos a Juan o a alguno de los vecinos, ahora repartidos por el mundo.

Esta introducción pretende ser una metáfora del viaje como narración, como proceso. Desde que aprecié el gusto por caminar, entendido esto como una exploración de lo desconocido, el proceso de conocimiento y crecimiento interior, lo hago siempre que puedo, viene bien para despejar la mente de problemas y preocupaciones, para relativizarlos y ponerlos en perspectiva. Lo que más me viene a la cabeza, al pensar en caminar, son los paseos con mis amigos y familia por distintos lugares alrededor del Burgo de Osma, en Soria, donde vive mi abuela paterna y solemos veranear o pasar las vacaciones de navidad. Las calles peatonales de la localidad, el hecho de que la parte trasera de la casa de mi abuela diera a parar a un bosque de pinos y los parques naturales cercanos permitían caminar a menudo por parajes más agradables que una calle de ciudad llena de coches y peatones. Posiblemente uno de los parques por los que más he caminado sea el Cañón del río Lobos, ya que en cada visita al pueblo en verano e invierno solemos ir al cañón a pasear una, dos o más veces. El paseo es prácticamente el mismo siempre, pero volvemos una y otra vez a recorrerlo, siempre parece un recorrido diferente y encontramos cosas nuevas.

La familia es, por otro lado, un pilar fundamental de mis intereses como investigador con respecto a la fotografía. La fotografía familiar y cómo nos relacionamos con ella, cómo la experimentamos y cómo la vivimos son parte de este interés desde la primera vez que cogí una cámara de fotos. La narración documental de la experiencia es un concepto que también aparece a menudo en mi trabajo artístico, posiblemente porque la fotografía familiar está relacionada con estos conceptos de experiencia y documento, porque los recuerdos que atesoramos en las imágenes se basan precisamente en eso. Es muy probable que sin la pasión familiar de mi tío y mi padre por la fotografía no hubiera tenido tal interés, o al menos eso me gusta pensar.

Mi primera cámara, una Kodak Instamatic, había sido de mi padre y la utilicé por primera vez para fotografiar a mi bisabuelo Emilio, y más tarde para documentar un viaje a la depuradora con el colegio. La segunda, una polaroid 900 flash de carrete de 35mm, la compré con mis ahorros y creo recordar que la usé en algún viaje de estudios. Luego, ya con 18 años al entrar en la Facultad de Bellas Artes, utilicé una Canon AE1 de objetivos intercambiables que tenía diez años más que yo. Con esta cámara y la ayuda de mi tío aprendí a revelar carretes y fotografías en blanco y negro, en un cuarto de baño secundario que servía a la vez de cuarto oscuro. Con ella salía a la calle a hacer fotografías y, como casi todos (quiero pensar), me creía un Henri Cartier-Bresson o un Robert Capa. Cada vez que veo esas fotografías me doy cuenta de que en el fondo me gustaba más el proceso

de salir a hacer fotografías, caminar por las calles y capturar con mi cámara personas, edificios o eventos que el resultado final de las mismas. Desde esa tercera cámara, que permitía un control manual de los parámetros de obturación y diafragma, dos sujetos fotográficos recurrentes han sido mi familia y los espacios naturales, siendo el más fotografiado de estos últimos, por supuesto, el Cañón del río Lobos.

Existe una vinculación entre estos dos elementos que intentaré explicar a continuación como justificación de este trabajo, ya que no puedo concebir mentalmente el Cañón del río Lobos sin pensar en mi familia (y más concretamente en mi tío Tomás, que es quien nos incita siempre a ir). Es un lugar que, aun siendo territorio abierto y público (es un parque natural situado en la provincia de Soria), forma parte de mi experiencia familiar desde la infancia temprana. Tampoco concibo el Cañón sin su paseo a pie, ya sea este un recorrido por la senda más sencilla o una exploración de los riscos y salientes, entre la maleza y los árboles silvestres que se encuentran por encima de las pequeñas oquedades en que habitan los buitres. En tercer lugar, tampoco imagino el recorrido del cañón sin una documentación fotográfica del trayecto, aunque sea con la cámara del teléfono móvil. Esta documentación del recorrido, este relato documental es la base de la que parte esta investigación sobre el documento, el recorrido, la narración y la experiencia.

## **2. PROBLEMA, HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

¿Por qué los proyectos fotográficos han proliferado en el mundo del arte frente a las obras fotográficas únicas e independientes? ¿Qué aportan los proyectos fotográficos seriados con respecto a las imágenes únicas/independientes?

Nuestra hipótesis es que los proyectos fotográficos ofrecen una visión más completa y compleja del concepto que pretenden transmitir las obras de arte contemporáneas, mientras que el concepto de la obra única puede verse perjudicado por la falta de contexto, principalmente cuando se intentan transmitir experiencias personales con un punto de vista determinado. En este sentido, la obra que se ha realizado trata de poner en valor la serialidad fotográfica sobre la unicidad.

Los objetivos que se plantean para el proyecto son los siguientes:

- Establecer una relación entre el proceso fotográfico y el concepto o tema que trata la obra.
- Constatar la visión poliédrica que aportan los proyectos fotográficos seriados contemporáneos.
- Llevar a cabo la narración de una experiencia a través de la fotografía con el proyecto que conforma la parte práctica de este texto.

La metodología utilizada a la hora de llevar a cabo el proyecto ha sido un tejido de proceso teórico y práctico, ya que las características de la obra y de la parte teórica han hecho que el proyecto fuera evolucionando durante su realización. De este modo, la lectura de textos teóricos ha influenciado el camino de la parte práctica, que a su vez ha dado lugar a quiebros en el proceso como fue el encuentro del cuerno de corzo que definió la obra final. El proceso de la obra ha resultado ser un recorrido vivo en el que caminar a tientas entre hitos teóricos y prácticos.

### **3. LA IDEA. OBJETO DE ESTUDIO**

El objeto de estudio de este proyecto es el relato de la experiencia a través de las series fotográficas. La base conceptual o marco teórico de este proyecto se estructura en torno a los cuatro pilares siguientes, que detallaremos en mayor profundidad en los epígrafes dedicados a cada uno de ellos:

- La fotografía documental.
- La fotografía como narración de experiencias personales.
- El recorrido como proceso.
- El archivo fotográfico.

La idea se ha ido desarrollando y cogiendo forma a lo largo de la realización del Máster en Producción y Gestión Artística, desde las primeras ideas para el anteproyecto realizado en la asignatura de metodología hasta la realización final de la obra que se presenta, pasando por el resto de obras realizadas, que, en mayor o menor medida, tenían que ver con alguno de estos cuatro pilares.

Esta memoria pretende analizar ciertos aspectos relacionados con la fotografía como medio para la narración de experiencias. Nos queremos centrar en los proyectos fotográficos materializados como serie de fotografías, en contraposición a la fotografía única y autosuficiente, el instante decisivo del que habla Henri Cartier-Bresson, del que hablaremos más adelante, como paradigma de dicha narración documental.

La narración de la experiencia es la base de nuestra comprensión de la fotografía, todo momento fotográfico cobra sentido cuando está ligado a una idea o un recuerdo. Como dice Victor Burgin (2003), la fotografía no se experimenta por sí misma, de forma estética como una pintura o una escultura, sino que se lee, como un texto, una noticia o una narración. Las fotografías nos cuentan qué ha pasado, quién estaba en un lugar o cómo era ese lugar. La fotografía, aun pudiendo haber sido escenificada o trucada (algo que obviaremos en esta ocasión, ya que la carga documental de éstas se encuentra en un plano secundario), está ligada a una realidad física. Para analizar esta idea de conexión entre la realidad y la fotografía, creemos necesario comenzar por la comprensión de ciertos hitos o momentos destacados en la historia de la fotografía que, entendemos, explican cómo hemos podido llegar a éste punto.

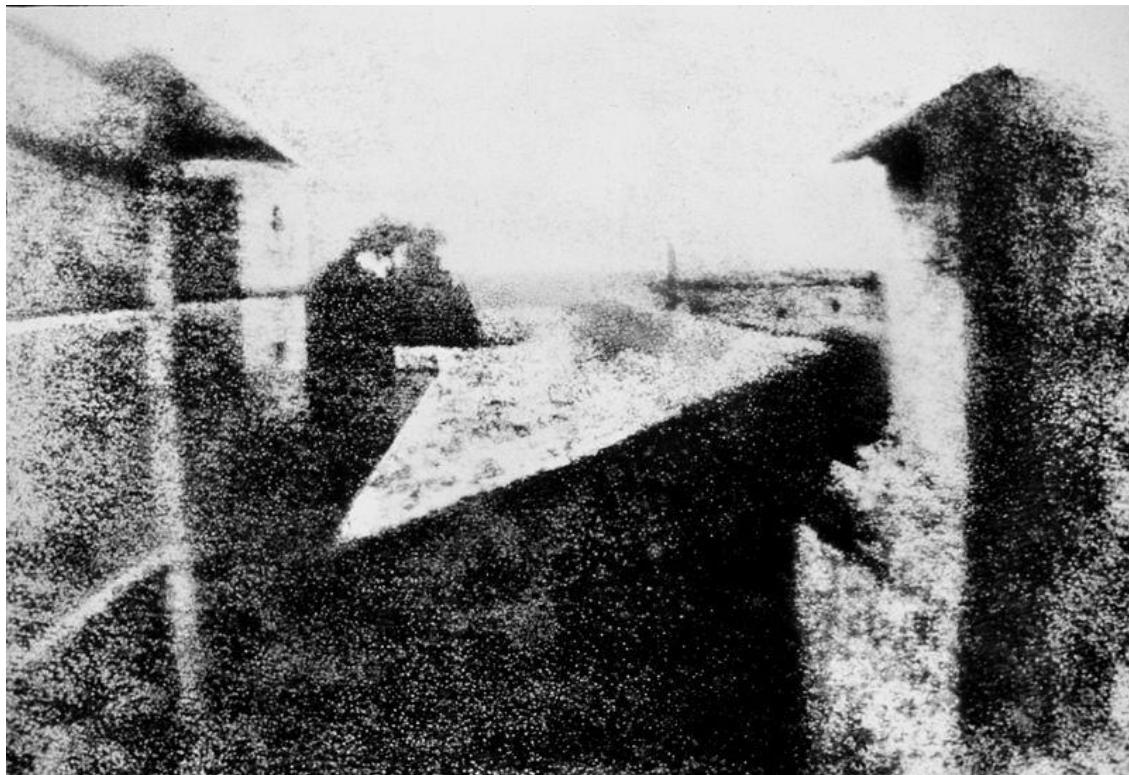
A lo largo de esta parte teórica intentaremos ligar una serie de ideas que, según lo entendemos, demuestran una tendencia fotográfica vinculada con el documentalismo y la necesidad de información cada vez mayor, que en cierto modo explicarán la proliferación de distintos puntos de vista y de una acumulación de imágenes. Haremos pues un repaso

por la historia de la fotografía y su relación con el documentalismo y la captura de la realidad. Trataremos de poner en relación con esto la multiplicidad de componentes que se vinculan con una experiencia que hemos tenido, o incluso con un objeto, elementos que se relacionan entre sí de forma rizomática y que pueden ser ideas, colores, recuerdos, olores o sensaciones abstractas, que sirven como indicios o pruebas de dicha experiencia. Esta vinculación de elementos la relacionamos con la idea de archivo como acumulación de objetos (en nuestro caso fotografías) que hacen referencia o se ordenan en torno a un concepto que los contiene (el tema).

Entendemos que el referente más cercano a la narración fotográfica para el ciudadano común se encuentra en la fotografía familiar, ya que utilizamos ésta como recuerdo de los que ya no están, de un viaje al extranjero o de un cumpleaños, y posteriormente las almacenamos junto a otras fotografías en álbumes, digitales o analógicos, para poder contar a las visitas nuestras experiencias. En cuanto a la fotografía entendida como arte, podemos observar que multitud de fotógrafos presentan sus obras como series o como reportajes. Nos interesan, por lo tanto, las relaciones que se establecen entre las diferentes imágenes de una o varias series y pretendemos investigar las razones que han hecho proliferar estos proyectos frente a obras únicas.

Teniendo todo lo anterior en cuenta, también nos interesaría profundizar en la idea del proceso proyectual fotográfico y cómo éste se liga con la idea de camino o trayecto. Parafraseando a Francesco Careri (2013), nos interesa la forma en que el fotógrafo se relaciona con el entorno desde que tiene la primera idea hasta que finaliza su obra. Partiendo de todo esto nos disponemos a desarrollar los conceptos teóricos mencionados.

#### 4. LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL; EL INSTANTE DECISIVO.



2. Niepce, N., *Punto de vista desde la ventana de Gras*, 1926

Desde su invención en 1926 aproximadamente, una de las características principales de la fotografía ha sido la de documentar el mundo que nos rodea. Nicéphore Niépce inventó el medio fotográfico para reflejar la realidad sin necesidad de un dibujante, y, con el paso de los años y los avances en la técnica, la rapidez y precisión para capturarla hizo que fuera idóneo para llevar a cabo una documentación veraz de la misma. La fotografía documental, entendida ésta como carente de intencionalidad artística, objetiva; la captura fotográfica de un referente para su estudio, demostración o comparación posterior, es aún hoy uno de los usos principales de la fotografía. Disderi comentaba ya en 1862 que “la fotografía añade la autoridad de la evidencia a las nociones que la ciencia ya poseía” (citado en Fontcuberta, J., 2010). La fotografía aportaba a la ciencia la capacidad de demostrar sus postulados de manera objetiva. Permitía a los investigadores añadir referentes visuales extraídos de la realidad, cargados, por lo tanto, de poder de convicción, de veracidad.

El retrato fue otro de los principales motivos, si no el principal, de la extensión inicial de la técnica fotográfica. A pesar de los largos tiempos de exposición de sus primeros años, el retratado obtenía su imagen de una forma mucho más fiel y rápida que la que le ofrecía una miniatura artesanal. La evolución de la técnica con el descubrimiento del colodión húmedo hizo que los tiempos de exposición fueran reduciéndose cada vez más hasta llegar

a las instantáneas, además de conllevar un coste mucho menor que el daguerrotipo, e impulsó la aparición de fotógrafos callejeros y de estudios de retrato profesionales.

Otro de los usos de la fotografía en sus inicios, que no provocaba tantos problemas como el retrato, fue la toma de paisajes, monumentos y lugares exóticos. Esta fotografía de viajes contribuyó a la documentación arqueológica de lugares destacados para la exploración científica en Egipto y Oriente Próximo. Entre 1850 y 1855, miembros de la primera sociedad fotográfica del mundo, la Société Héliographique, documentaron con sus cámaras lugares destacados y paisajes con el fin de crear un “Museo pintoresco y arqueológico de Francia” (Sougez, M.L., 2001).



3. Bisson, L.A. & Bisson, A.R., *Ascenso al Mont Blanc*, 1860.

Alrededor de 1860, Samuel Bourne, Adolphe Braun y los hermanos Bisson (Louis-Auguste y Auguste-Rosalie) llevaron a cabo fotografías de montaña. Bourne realizó fotografías en el Tibet y el Himalaya, Braun fotografió una excursión en los Alpes, mientras que los hermanos Bisson fotografiaron el Mont Blanc. Hay que destacar que, por aquel entonces, la fotografía requería de un equipo mucho más pesado que el que es necesario actualmente, sobrepasando los 50 kilos entre la cámara y el material necesario para el revelado de las fotografías, que en muchos casos había que realizar *in situ*, y, en el caso de los hermanos Bisson, utilizando nieve derretida para lavar las placas reveladas (Sougez, M.L., 2001). Estas fotografías, por lo tanto, constituyan una gran hazaña para la técnica y acercaban lugares inhóspitos que el público general, probablemente, nunca visitaría.

También existían por aquella época álbumes y catálogos fotográficos que constituían un repertorio de “todo lo que había que ver en cada lugar, lo que era interesante” o lo que se debía visitar si se viajaba al lugar (Vega, 2013). Los fotógrafos de viaje documentaban la realidad para que otras personas, en sus casas, pudieran verla tal y como era o saber dónde ir o hacia dónde mirar cuando viajaban a lugares exóticos.

La fotografía sustituía de esta manera los dibujos que se solían realizar durante los viajes, y según Carmelo Vega (2013), estas imágenes del viaje son “construcciones que parten de la vivencia individual para apelar a un reconocimiento colectivo, a una experiencia compartida”, productos de las experiencias del viajero que se ofrecen al público para que éste las haga suyas. Los álbumes que empezó a comercializar Blanquart alrededor de 1850, relacionados con las excursiones heliográficas, aun no siendo asequibles para todos los bolsillos, acercaban esas experiencias vividas por los fotógrafos a la población.

Como apunta Roland Barthes en *La cámara lúcida* (2009), “el nombre del noema de la Fotografía será pues: *Esto ha sido*” y, añadimos, esto ha existido. La fotografía, a diferencia del dibujo o la pintura, necesita de un referente real para su realización, algo frente a lo que colocar la cámara, y el producto final se constituye como una prueba de la existencia de dicho referente. Como dice Carmelo Vega (2013), en los inicios de la fotografía, la creación del álbum se asemejaba a los herbarios científicos, “la misión del fotógrafo, como la del naturalista, era la de *arrancar* trozos de realidad e incorporarlos a su álbum”. Este “*arrancar* trozos de realidad” creemos que tiene que ver con la condición de cazador de los humanos, ya que es el cazador el que “habría sido el primero en ‘contar una historia’, porque era el único que se hallaba en condiciones de leer [...] una serie coherente de acontecimientos” (Ginzburg, 2008).

Aparte de fotografiar paisajes y naturalezas muertas durante sus viajes, algunos fotógrafos comenzaron a capturar hechos destacados. En 1855, Roger Fenton lleva a cabo el primer reportaje de guerra durante el conflicto de Crimea. Por supuesto, no era el reportaje de guerra que conocemos ahora, ya que, como hemos dicho, los equipos limitaban bastante las tomas, y se trataba generalmente de retratos de soldados o de escenas posadas tras las batallas. El tiempo de exposición no permitía la captura de escenas de acción, pero las fotografías del conflicto mostraban a los soldados en el frente y los horrores de la guerra. En algunos casos, las fotografías que llegaban de los frentes eran montajes, con generales montados a caballo superpuestos a un fondo del campo de batalla, como la fotografía del General Ulisses S. Grant en City Point (Fig.4). Las placas de cristal permitían este tipo de montajes, que fueron utilizados en mayor medida por los fotógrafos pictorialistas para sus composiciones.



4. Handy, L.C. (1902) *General Grant at City Point.*

Estas tendencias pictorialistas, muy extendidas, dieron lugar al movimiento *Photosecession* impulsado por Alfred Stieglitz en 1902. Junto a Gertrude Käsebier, Edward Steichen y Clarence H. White, buscan una fotografía “pura, libre de manipulaciones, libre también del dominio de la pintura, al menos en el concepto de técnica elaborada” (Sougez, M.L., 2001). En esta misma línea de pensamiento, Edward Steichen, Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunningham y Ansel Adams fundan el grupo *f/64* en 1932. El propio nombre ya lo dice todo, ya que *f/64* era la apertura mínima del diafragma de las cámaras de placas, que permitía una profundidad de campo máxima. El grupo pretendía obtener una nitidez extrema y los temas fotografiados eran objetos cotidianos y naturaleza. Nos interesa destacar la obra de Ansel Adams, del que hablaremos más adelante en profundidad, que dedicó gran parte de su vida a la documentación de los paisajes y parques naturales de la costa oeste de los Estados Unidos, principalmente el parque nacional Yosemite, generando imágenes icónicas de dichos lugares.

En Europa surge a su vez el movimiento *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) que pretende separarse del mismo modo de la pintura, con una fotografía documental que se valga por sí misma. Miembros destacados de este grupo son Albert Renger-Patzsch, que

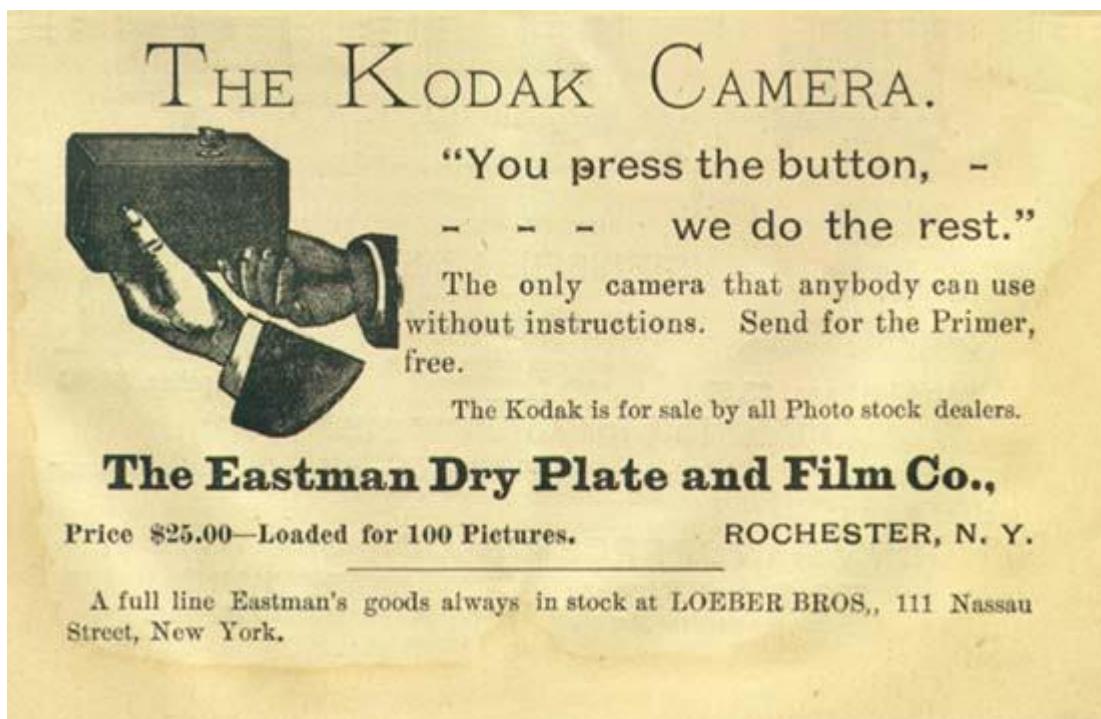
en 1928 publica su libro titulado *El mundo es bello*, o August Sander, del que hablaremos más adelante en el epígrafe sobre los archivos fotográficos, que llevó a cabo una recopilación de fotografías de habitantes de la Alemania de la época con la finalidad de dar una visión general de dicha sociedad. En la misma línea, buscando documentar la sociedad norteamericana de la época, crea Robert Frank su reportaje *Los americanos* en 1958.

Fotógrafos como John Thomson, Jacob Riis o Lewis Hine, más adelante, seguirían la estela del “Esto ha sido” y de los reportajes de guerra de Roger Fenton. Thomson realizó fotografías de los habitantes de países de oriente en sus viajes, que recopiló en *Illustrations of China and its People* del año 1873-1874, así como de las calles de Londres en *Street Life in London* de 1877. Thomson introduce la fotografía callejera en los álbumes de viajes, poniendo el énfasis en el retrato de las costumbres y la sociedad sobre la fotografía del paisaje. Jacob August Riis era periodista de información criminal en Nueva York, y comenzó a utilizar la fotografía para ilustrar sus artículos. En 1890 publicó *How the Other Half Lives*, recopilando una selección de las imágenes que ilustraban sus artículos en uno de los primeros álbumes fotográficos de denuncia social.

Lewis Wickes Hine seguiría los pasos de Riis, dedicándose a denunciar a través de la fotografía la explotación infantil en las fábricas y minas de Norteamérica (Sougez, M.L., 2001). Con la fotografía como ilustración de artículos de prensa se sigue extendiendo el uso de la técnica. Esta fotografía documental, como explica Victor Burgin (2003), constituye una parte del texto del artículo, “las fotografías se perciben casi como un contexto, un entorno”, complementándolo y aportando un nuevo nivel de profundidad a la historia de la noticia.

En 1871, Richard Leach Maddox publica su artículo científico sobre el *gelatino-bromuro*, una emulsión que se podía aplicar sobre las placas y dejar secar, aligerando considerablemente el material que había que llevar en la fotografía de viajes. Gracias a esta técnica, George Eastman creó una máquina que lo aplicaba de manera homogénea sobre las placas, que luego vendería al público. En 1888 Eastman sustituyó la placa de cristal por papel y sacó al mercado la “Kodak 100 vista”, que proporcionaba con un rollo de papel sensible para cien tomas. Al año siguiente, en 1889, el rollo de papel pasó a ser de celuloide. La simpleza de uso de la cámara y el hecho de que su procesado se hiciera en la misma tienda facilitó la extensión de la misma, permitiendo que los aficionados se acercaran a la fotografía por mucho menos dinero. La *Kodak Brownie*, que salió a la venta en 1900, costaba solo un dólar, disponía de 6 vistas y su público objetivo eran los niños. Tanto la 100 vista como la *Brownie* introdujeron la fotografía en el ámbito familiar, al hacer las cámaras más accesibles económicamente y, como rezaba el eslogan de la marca,

“Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, eliminaban el procesado de los rollos y entregaban al usuario las fotografías ya positivadas. Gracias a esto, las familias podían tomar fotografías de los momentos destacados y se empezaron a crear álbumes que no consistían solo en fotografías de viajes.



5. Anuncio de la cámara Kodak [ca. 1888]

En 1914, Oskar Barnack fabrica la primera cámara Leica, que funcionaba con carretes de celuloide que producían imágenes en negativos de 24 x 36 mm, el formato del carrete de 35mm, el más extendido en cámaras analógicas y que todos conocemos. En 1925 comienza a producirse en serie. El pequeño formato y la rapidez de las nuevas emulsiones dan lugar a la fotografía “instantánea”, de la cual el fotoperiodismo pudo hacer uso para la ilustración de todo tipo de temas, así como los aficionados pudieron utilizarlas para documentar su vida familiar. En el ámbito fotoperiodístico, Henri Cartier-Bresson acuñó el término del “instante decisivo” que ya hemos mencionado en su libro *Images à la sauvette* (1952, traducido al español como *Fotografiar del natural*, 2011). “Me inspiraba, sobre todo, el deseo de atrapar en una sola imagen lo esencial que surgía de una escena”, explica en su libro Cartier-Bresson. La captura del instante constituía la máxima objetividad posible, ya que a partir de ese momento no había necesidad de pose como ocurría en las fotografías de guerra de Roger Fenton o Timothy O’Sullivan.

En 1947, Cartier-Bresson funda junto a Robert Capa, David Seymour y George Rodger la agencia fotográfica Magnum, una de las agencias fotográficas de mayor relevancia en la actualidad. Poco antes, enmarcado en los proyectos del New Deal norteamericano del

presidente Franklin D. Roosevelt, los fotógrafos de la Farm Security Administration documentaron la sociedad rural de los Estados Unidos. Dorothea Lange, Walker Evans o incluso Ansel Adams, entre otros, fueron contratados por el gobierno para retratar los trabajadores de las granjas y las migraciones hacia California de la sociedad empobrecida y tuvieron un gran valor de denuncia social. La fuerza de la fotografía como documento, como decíamos, dio lugar a imágenes potentes que servían al gobierno para lograr sus objetivos sociales.

“Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2009). Esta frase de Barthes define de otra forma la idea del instante decisivo de Cartier-Bresson. La idea de capturar un momento irrepetible queda ligada irremediablemente a la idea del documento, de memoria o recuerdo. Se trata de guardar para la posteridad, de que quede patente algo que ha sucedido o ha existido (ese noema de la fotografía, el “esto ha sido”).



6. Cartier-Bresson, H. (1947) *Fuego en Hoboken, mirando hacia Manhattan*

O como dice Susan Sontag, “una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado” (2008). Tanto para la prensa como para las tomas familiares, el valor demostrativo de la fotografía tuvo en sus inicios un papel fundamental. Somos conscientes de que dicho valor ha de ser aproximado con cautela, ya que son numerosas las formas en las que se puede manipular una fotografía, pero con todo esto en cuenta, no

deja de ser un valor fundamental para la misma, sobre todo en el ámbito de prensa, familiar y personal.

La fotografía ha tratado, a lo largo de su historia, de capturar la realidad, no ya solo físicamente a través del dibujo exacto y nítido de sus formas, luz y color, sino también conceptualmente, capturando momentos memorables a través de la captura con la cámara. Hemos querido hacer una recopilación de los momentos históricos de la técnica que consideramos que tienen que ver de algún modo u otro en dicha documentación de la realidad y la experiencia, momentos que hablan de una tendencia fotográfica hacia la veracidad. Hitos en la fotografía que también se relacionan con el tema que tratamos en nuestro proyecto artístico, ya que hemos tratado de definir los momentos de la historia de la fotografía que se cruzan con los cuatro pilares que hemos definido en el epígrafe de la idea.

Barthes introduce en *La Cámara Lúcida* los conceptos de *studium* y *punctum*. El *studium*, como explica el autor, “es una especie de educación”, es cultural, común a una sociedad. Todo aquello que, según Burgin, se puede leer en la fotografía, “un complejo heterogéneo de códigos sobre los que gira la fotografía” (2009). El *punctum* de una fotografía sería “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2009). La fotografía documental, como la define Barthes, es puro *studium* y, aunque tenemos claro que en muchos casos el *punctum* existe en estas fotografías, nos interesa obviarlo por el momento, ya que, en muchos casos, depende más del espectador que de la propia imagen y hablaremos de éste en epígrafes posteriores. Para Susan Sontag, “la sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen – o más bien sientan, intuyan – qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si esta es su apariencia’” (2008). La fotografía debe leerse, por lo tanto, en su contexto, es decir, teniendo en cuenta lo que muestra, el espacio que ha capturado en su encuadre y el momento (histórico o no) en el que ha sido tomada. La fotografía como documento está ligada al recuerdo, a poseer un objeto que contenga la memoria, “el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza” (Sontag, 2008). Pero estos objetos fotográficos por sí solos no dejan de ser fragmentos de la realidad.

Como dice Burgin (2003), “el ‘texto fotográfico’, como cualquier otro, es el entorno de una ‘intertextualidad’ compleja, una serie de textos previos superpuestos que se dan ‘por sentados’ en una coyuntura histórica y cultural determinada”. En un reportaje fotográfico documental, que contiene varias fotografías que tratan el mismo tema, el “texto fotográfico” de cada una de ellas se complementaría para dar lugar a una narración de

dicho tema. Henri Cartier-Bresson explica de forma muy adecuada la intertextualidad de los reportajes fotográficos en *El instante decisivo* (2011):

“En ocasiones una única foto cuya forma tenga el suficiente rigor y riqueza, y cuyo contenido tenga la suficiente resonancia, puede bastar; pero eso se da muy raramente; los elementos del tema que hacen saltar la chispa son a menudo dispersos; uno no tiene el derecho de juntarlos a la fuerza, ponerlos en escena sería una falsedad: de ahí la utilidad del reportaje; la página reunirá esos elementos complementarios repartidos en varias fotos.”

Creemos que es preciso hacer un inciso aquí para revisar la lectura que hace Cartier-Bresson del *instante decisivo* del que hablábamos previamente, ya que consideramos que no hablaría tanto de la fotografía perfecta en la que se alinean los astros, sino de la fugacidad del tiempo en relación con la fotografía. Como él mismo explica, “jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir. [...] El escritor dispone de tiempo para reflexionar antes de que la palabra se forme, antes de plasmarla en el papel” (Cartier-Bresson, 2011). El fotógrafo, al capturar la realidad, que no se para, no espera, ha de tener la habilidad, como dice Cartier-Bresson, para reunir los elementos del tema ya sea en una o varias fotografías, para generar un texto completo que explique aquello que el fotógrafo quiere expresar. En este sentido, la *Photo-secession*, la Nueva Objetividad y los otros movimientos que abandonaron el pictorialismo parecen reforzar esa idea de no falsear la realidad en favor de la supuesta objetividad del medio fotográfico.

Decimos supuesta objetividad porque, aunque se trate de proporcionar un aura de pureza y objetividad en la técnica por parte de ciertos movimientos, no deja de ser cierto que la fotografía permite ciertas manipulaciones que no siempre son evidentes y que, por otro lado, no tienen por qué ser negativas. Por un lado, nos gustaría explorar la visión que existe de la objetividad científica de la fotografía como excusa para fines políticos, y por otro, indagar en las características que hacen de la fotografía un medio fragmentario y no del todo objetivo, ya que hay que tener en cuenta que la individualidad del fotógrafo siempre tendrá un peso en las decisiones a la hora de pulsar el obturador. Paula Anta, en su tesis *El encuadre fotográfico entendido como proceso* (2015), habla sobre una de estas manipulaciones involuntarias de la realidad que lleva a cabo el fotógrafo:

“Por medio de esa elección y del corte que a través del encuadre se produce a una realidad ilimitada que tenemos ante nosotros cuando fotografiamos, va a originarse una nueva realidad, aquella que se encuentra dentro de los límites impuestos por el marco del encuadre”

Creemos que es necesario ser conscientes de lo que plantea Anta, ya que en numerosas ocasiones se obvia el proceso del encuadre, haciendo de éste un elemento involuntario. En este sentido, lo que queremos exponer es que debemos tener en cuenta aquello que hay fuera de los límites de la fotografía, ya que consideramos que también forma parte del texto fotográfico.

En cuanto al uso político de la fragmentación fotográfica, Fontcuberta, en su artículo “Eugenésicos sin fronteras” (2010), pone en duda la objetividad de la técnica cuando ésta se utiliza para fines determinados previamente. El autor explica el trabajo de Francis Galton, que utilizaba la fotografía como herramienta de análisis para generar imágenes patrón que definían el aspecto genérico de criminales o enfermos mentales. Galton superponía fotografías de asesinos, ladrones o violadores para llegar a obtener una imagen genérica de estos sujetos. Como bien apunta Fontcuberta, toda esta generalización sirve de poco cuando se tiene en cuenta que “un asesino, por ejemplo, podría ser padre de familia, diputado conservador, socio de un club de golf, …”.



7. Galton, F. (1924) *Tipología de Judío*.

La fotografía se utiliza de esta manera para criminalizar a través del aspecto físico, se vincula a un texto sesgado de la realidad, se fragmenta no solo visualmente, sino también conceptualmente. Barthes se aproxima a este concepto al decir que “la Fotografía ofrece un poco de verdad, con la condición de trocear el cuerpo. Pero dicha verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreductible; es la del linaje”, nos dice a quién nos parecemos,

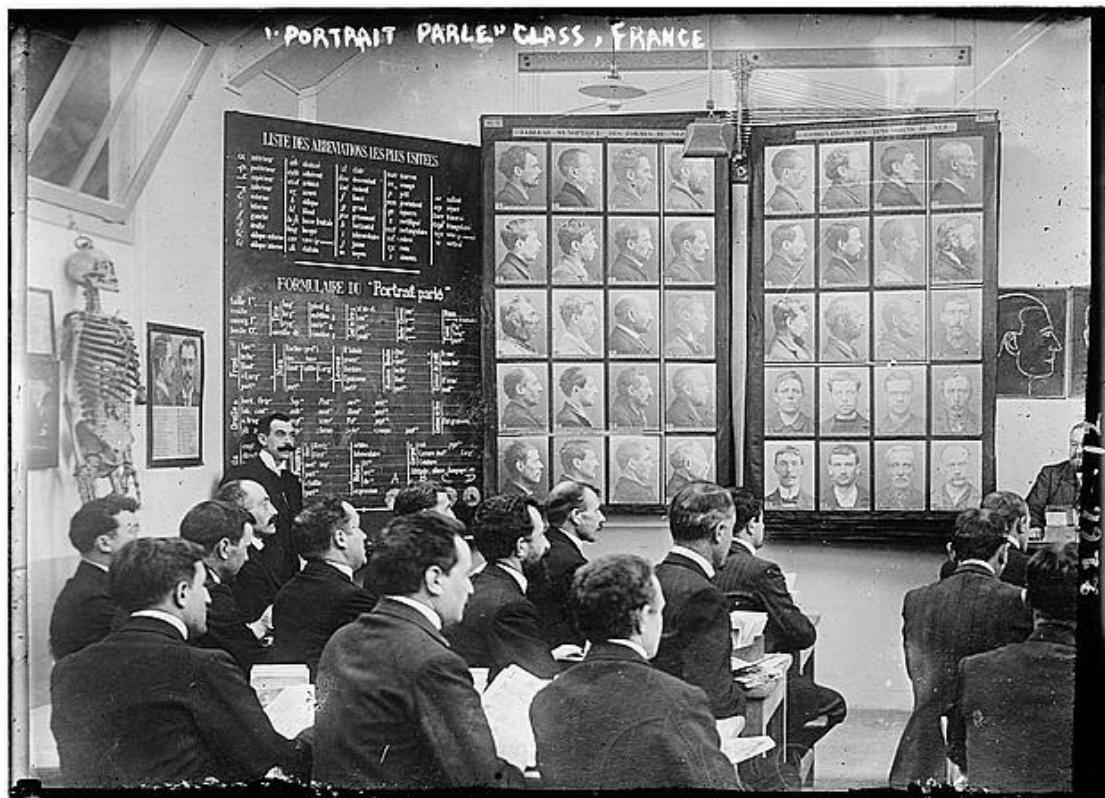
pero no quién somos en realidad (2009). Es la superficie que menciona Sontag, que por sí sola no proporciona el fondo completo, que se queda en lo visual. El archivo fotográfico de August Sander, *Ciudadanos del Siglo XX*, por ejemplo, retrata a los individuos de la sociedad alemana, pero al buscar el concepto de la generalidad, obvia los detalles personales de cada uno de los modelos. El panadero deja de tener nombre propio, se toma como tipología de panadero, aunque haya otros de aspecto muy diferente.

Según Sontag, los fotógrafos de la Farm Security Administration, entre los que se encontraban, como ya hemos mencionado, Walker Evans o Dorothea Lange, realizaban docenas de fotografías de los sujetos “hasta que se sentían satisfechos de haber conseguido el aspecto adecuado en la película: la expresión precisa en el rostro del sujeto que respaldara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría.” (2008).



8. Lange, D. (1939). *Brawley, Calif. Feb 1939. Farm Security Administration migratory labor camp established in Imperial Valley for the pea harvesters.*

En este caso consideramos que no se estaba manipulando la realidad de la misma forma que lo hacía Galton con sus imágenes eugenésicas, pero subyace el concepto de la búsqueda de aquellos aspectos de la misma que al fotógrafo le parecen más adecuados para el tema. Se aceptaría de este modo hacer multitud de fotografías para encontrar la más pertinente o, por otro lado, transmitir el tema a través de varias imágenes ligadas entre sí, pero en ningún caso forzar la escena para obtener el mensaje deseado (ya sea en una imagen o varias).



9. Bain News Service. [ca. 1910-1915] *Clase estudiando el método Bertillon.*

Otro trabajo del que habla Fontcuberta es el de Alphonse Bertillon, que, inspirado en Galton, llevó a cabo un archivo de fragmentos del rostro humano para la Prefectura de Policía de París, que eran recombinados más adelante en la búsqueda de delincuentes o personas desaparecidas, una especie de retrato robot primitivo. Bertillon fragmentó el rostro humano para poder recrear realidades, generar, por seguir con la metáfora del texto, nuevas descripciones a base de adjetivos separados. El trabajo de Bertillon, puramente científico, expone de manera abstracta las ideas del reportaje documental y la necesidad de intertextualidad fotográfica. Nos sirve también para hablar de la capacidad de la fotografía como prueba, “algo que sabemos de oídas, pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía.” (Sontag, 2008). Pero consideramos, tras todo lo expuesto, que en ningún caso nos proporcionaría una sola fotografía una visión objetiva del tema, ya que consideramos que la objetividad se podría aproximar solo a través de diferentes puntos de vista; “Las imágenes fotográficas parecen menos enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir” (Sontag, 2008).

En 1944, Adams publicó el libro *Born free and equal, photographs of the loyal Japanese-Americans at Manzanar Relocation Center* (1944), en el que narra fotográficamente la vida del campo de concentración de Manzanar, en California. Este proyecto se aleja

bastante de la fotografía de paisajes que se conoce de Adams, pero encontramos importante su inclusión porque se relaciona con las obras de Galton y Sander al llevar a cabo un retrato de un grupo social a través de retratos individuales. Las fotografías son retratos de los habitantes en su mayoría, y se incluyen algunas tomas de vida cotidiana y del paisaje. Este libro de fotografías, gracias al contexto que proporciona el texto y los documentos gráficos, permite al espectador llegar más allá de la belleza del paisaje y los retratos y percibir la idea que Adams pretendía transmitir. A través de la serie fotográfica, Adams genera distintos puntos de vista, distintas descripciones del tema y, en conjunto, su obra gana profundidad gracias a esta visión poliédrica.



10. Adams, A. (1943) *Hidemi Tayenaka* (izda.) y *Mrs. Yaeko Nakamura* (dcha.)

La unión de dichos fragmentos puede en algunos casos proporcionarnos un acercamiento al concepto general que se pretende mostrar, pero como expondremos en el epígrafe siguiente, siempre habrá que tener en cuenta la subjetividad del autor al observar la fotografía. Las imágenes de Galton, de Sander o Adams, a pesar de buscar una supuesta tipología o generalidad, estaban sujetas a su propia visión política y social. Las fotografías de Evans o Lange, como menciona Sontag, se realizaban buscando un fin determinado, así como los reportajes de Riis y Hine. No podemos, por lo tanto, dejar de lado la subjetividad del fotógrafo, por muy simple e inocente que sea el tema, ya que consideramos que siempre tendrá un peso en el significado, en la intertextualidad de la fotografía.

## 5. EL DIARIO DE LA EXPERIENCIA; EL DOCUMENTAL SUBJETIVO

Habiendo introducido levemente la idea de la subjetividad en la fotografía en el epígrafe anterior, creemos conveniente realizar un análisis más extenso de esta idea, así como explorar la obra de autores que han utilizado la fotografía como narración de su experiencia y la experiencia como retrato de su individualidad.

“Toda obra es reescrita por su lector, que le impone una nueva matriz de interpretación de la cual no es generalmente responsable pero que le viene dada por su cultura, su tiempo, en resumen, por otro discurso” (Todorov, citado en Fowler, 1988).

Ya hemos mencionado una idea similar previamente, cuando Burgin hablaba de una “coyuntura histórica y cultural determinada” (2003), pero en ese primer caso no estábamos teniendo en cuenta la presencia del autor de las fotografías en su significado y cómo la toma de las mismas puede verse determinada por dicha coyuntura. Debemos tener en cuenta las reflexiones sobre el encuadre de Paula Anta que hemos citado previamente, ya que, sobre todo en los ámbitos artísticos y personales, es el autor de la fotografía quien aporta su propia visión al concepto de la obra, añade su contexto al texto de la imagen. El fotógrafo impone en cierto modo su manera de ver los hechos o el mundo. “La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación” (Sontag, 2008), a través de la fotografía personal, además de la prueba de que algo ha ocurrido, procuramos la prueba de que nosotros lo hemos visto.

En la literatura japonesa existe un género específico de narrativa llamado *shishosetsu*, traducido generalmente como “novela del yo” o *I novel*, que toma la forma de un diario personal, una especie de novela escrita en primera persona cuyo contenido estaría a medio camino entre el documento y la ficción. Edward Fowler, en su libro “The Rethoric of Confession”, explica algunas características del género que consideramos muy interesantes a la hora de aproximarnos a algunos de los autores que utilizan la fotografía documental en su obra. Según Fowler, el *shishosetsu* está lleno de paradojas, ya que, aunque se supone que es un género de ficción, se lee como un diario personal, incluso la crítica literaria trata al *shishosetsu* de forma diferente al resto de la ficción. La literatura pura japonesa en general, como explica el autor, es referencial por naturaleza, y su significado deriva siempre de las experiencias vividas por el autor (Fowler, 1988). Este concepto del *shishosetsu* nos parece relevante por varios motivos. Por un lado, aporta un papel de relevancia al autor de la obra, teniendo en cuenta su subjetividad a la hora de la lectura de la narración. Por otro, teniendo en cuenta el subtexto de la obra, hace uso de las conexiones entre la vida real del autor y la narración para aportar riqueza al tema sobre

el que trata la misma. La narración semi-documental del *shishosetsu* tendría sentido gracias a su subjetividad implícita.



11. Araki, N. (1971) s.t., de la serie *Sentimental Journey*.

Nobuyoshi Araki realiza en 1971 *Sentimental Journey*, un álbum fotográfico que documenta su luna de miel, en el que el fotógrafo incluye tanto fotografías familiares como tomas íntimas de su reciente esposa desnuda o teniendo sexo. En el texto introductorio al álbum, menciona que su “punto de partida como fotógrafo fue el amor; fue una casualidad que empezara por la idea de novelar un ‘yo’. Toda mi carrera ha seguido esta idea. Siento que es lo más parecido a la fotografía” (Araki, 2011). Entendemos que para aproximarse a la obra de Araki (y para él mismo), la idea de la subjetividad es fundamental, y nos parece adecuada la siguiente frase del libro de Fowler, que resume uno de los puntos de vista que pretendemos aportar de forma muy precisa: “(el autor) lleva a cabo este registro, no tanto por un sentido de prepotencia como por un escepticismo de que cualquier experiencia ajena a la suya pueda ser registrada con confianza completa” (1988). Dentro de la intertextualidad del autor, resultaría imposible separar su individualidad de la experiencia en sí, y, como dice Barthes, se produce una “mezcla de dos voces: la de la trivialidad (decir lo que todo el mundo ve y sabe) y la de la singularidad (hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que sólo me pertenecía a mí)” (2009).

Al hacer fotografías no solo documentamos aquello que existe delante de nosotros, sino también el hecho de que nosotros hemos estado allí, que Barthes explica en su texto:

“*Interfuit*: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator o spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya.” (2009).

*Interfuit*, del latín “presente” o “presencia”, ya que tanto el objeto fotografiado como nosotros hemos estado ahí. Resulta apropiado en este momento, al igual que hemos mencionado el concepto de *studium* de Barthes, hablar del *punctum* y su relación con la subjetividad. Barthes define el *punctum* de una fotografía como “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (2009). Trasladado a la toma fotográfica, el *punctum* sería aquello que nos hace pulsar el botón del obturador en el momento preciso o en un lugar determinado. El concepto se vería ligado a la memoria y al recuerdo del mismo modo que la fotografía documental, aunque en el caso del *punctum*, aquello que nos despunta de una fotografía serían memorias y recuerdos subjetivos, difíciles de reproducir en el público, mientras que en la fotografía documental que definimos como objetiva (haciendo un ejercicio de suposición, ya que no consideramos que ninguna fotografía documental sea objetiva en su totalidad), dichas memorias y recuerdos tendrían un carácter general, o apelarían a un grupo mayor de personas (estaríamos hablando de fotografías documentales que afectan a un barrio, una ciudad o un país, por ejemplo).

En una conferencia impartida por Ricky Dávila en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, el fotógrafo mencionó el “documental subjetivo”, concepto que subtitula este epígrafe y cómo su obra fotográfica se ve influenciada en todo momento por su propio ser y estar en los lugares que fotografía. Dávila explica las razones por las que se enmarca su obra en esta subjetividad durante la explicación de su obra fotográfica sobre la ciudad de Manila:

“No me veo con la facultad de dar cuenta de una ciudad inabarcable, sí creo que yo he hecho una aproximación documental personal, y en ese sentido es cuando yo huyo un poquito de un balance objetivo y fiel de una ciudad de la que no me siento capaz de dar cuenta [...] uno tiene que negociar bien el “fiel” de esa balanza en la que está haciendo un trabajo claramente de aproximación personal, autoral y de visión propia y subjetiva, pero con intención documental.” (Dávila, 2016).

Dávila escoge aquello que le punza, aquello que considera importante de cada momento que pasa en la documentación del viaje, para construir su realidad, su visión, su experiencia. La captura de dicha experiencia con la cámara es otro de los valores que consideramos inherentes de la fotografía, elemento que nos interesa para la investigación que estamos llevando a cabo y que explican Walter Benjamin y Susan Sontag en sus textos. Para Benjamin, “el valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos” (2003). Sontag, por su parte, habla de los usos talismánicos de las fotografías, que estarían ligados a sentimientos personales (2008). Ignacio López Moreno (2015) lo expresa de la siguiente manera: “...un lago profundo, un angosto bosque o una elevada montaña, más allá de su estatuto geológico o físico, fueron principalmente sentimientos”. Estas tres ideas están ligadas a la subjetividad de la experiencia personal. López Moreno lo resume a la perfección, ya que tanto las fotografías de seres queridos como aquellas que atesoran momentos especiales tienen su significación principal en los sentimientos subjetivos. En el amor a la familia o la nostalgia de un tiempo pasado.



12. Araki, N. (1990) s.t. de la serie *Winter Journey*.

Cuando Nobuyoshi Araki lleva a cabo *Sentimental Journey* y *Winter Journey*, sus libros fotográficos sobre su luna de miel y la muerte de su mujer, no los plantea como una documentación aséptica de dos momentos de su vida, lo hace porque para él tienen una importancia especial. *Sentimental Journey* es un momento de felicidad, de éxtasis tras el matrimonio, mientras que *Winter Journey* es un álbum de la tristeza, la soledad y la

pérdida. El *punctum* habita en las fotografías en forma de identificación con el autor, porque comprendemos el amor, la tristeza o la pérdida y empatizamos al verla. Dentro de la intertextualidad de estas fotografías está la historia que narran y quién lo hace, algo que no es posible sustraer de la obra sin que pierda su significado. Los álbumes de Araki tratan de transmitir sus sentimientos, no pretenden definir el amor del matrimonio o la pérdida de un ser querido de forma objetiva, y creemos que es por esto por lo que consiguen su propósito, esto es, que nos identifiquemos con él y, a través de su punto de vista, comprendamos lo que nos quiere contar.

“La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara solo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes” (Sontag, 2008).

La fotografía y su extensión hacen posible que los sujetos lleven a cabo una crónica de sus vidas personales y familiares. Desde que se creara la primera cámara Kodak, como ya hemos dicho, la fotografía ha sido accesible a casi todos y se ha utilizado por los aficionados, principalmente, como retrato de la vida familiar. La fotografía, para el aficionado, tiene sentido por su carácter de memorable, de captura de momentos relevantes para el que toma la fotografía o el sujeto de la misma (Sanz, 2008). La fotografía de viajes se desarrolla, según Sontag, en conjunción con el turismo, “las fotografías son la prueba irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje” (2008).

Las fotografías de estos viajes son testimonios del mismo, y, por lo tanto, constituyen un discurso, algo que Pierre Bourdieu expone al decir que la fotografía “tiene por función expresar, profundamente, cierta relación entre el fotógrafo y el objeto fotografiado” (2003). Al elegir fotografiar unas cosas u otras, generamos un discurso basado en el intertexto que genera el conjunto de imágenes. Construimos para los demás nuestra visión del viaje, de nuestra vida individual y familiar, a través de las relaciones entre nosotros y el tema. Volviendo al concepto de *shishosetsu*, con la fotografía personal ofrecemos una novela de nuestro yo viajero o familiar que vamos formando a lo largo del tiempo.

Esta novela del yo en forma de álbum fotográfico personal, por otro lado, constituye una narración incompleta para todo aquel que no sea su creador, ya que, como dice Annette Kuhn, “por muy corrientes que sean, mis imágenes y mis historias no son las de todo el mundo” (2013). Pero, aunque esto sea así, el fotógrafo sí puede, a través de ciertos mecanismos, acercar la experiencia a los demás, o al menos se le permite dicha pérdida de información en aras de la subjetividad, como hemos explicado con la obra de Araki,

es a través de la identificación con el otro como podemos acercar dichas experiencias, aunque se pierdan los detalles específicos.

Conviene en este momento hacer una aclaración, ya que puede dar lugar a equívocos el giro que hemos realizado al comenzar a hablar de la fotografía familiar o de aficionado. La utilización de estos conceptos se da porque detectamos que existe una vinculación muy fuerte entre la subjetividad documental y la fotografía familiar. Entendemos el documentalismo subjetivo como una narración de la experiencia, y partiendo de esa base, observamos que la fotografía familiar, la que se sustenta en el recuerdo de momentos memorables, conlleva la misma narración de la experiencia, o más, que cualquier otro ejemplo que podamos aportar. A continuación, planteamos una serie de referentes artísticos en este sentido, que junto a Araki, llevan a cabo una fotografía más cercana a la familiar que a un documentalismo de reportaje menos subjetivo, aun siéndolo en gran medida, más apropiado para prensa, como podría ser el de Dávila.



13. Clark, L. (1971) de la serie *Tulsa*.

Larry Clark, con su serie fotográfica *Tulsa* (1971), narra las experiencias con su grupo de amigos de su juventud. Las fotografías muestran a los amigos de Clark drogándose, teniendo relaciones sexuales o bebiendo, y podemos ver cómo el grupo va cambiando a lo largo del tiempo por la vida que llevan. Al elegir las fotografías del álbum, Larry Clark cuenta su visión de los hechos, narra la historia de su familia (constituida por su grupo de

amigos). Clark establece un conjunto de relaciones entre las imágenes que transmiten una visión de grupo familiar, de pertenencia del autor al mismo. Dicha pertenencia al grupo hace que observemos las fotografías desde un lugar diferente al que ocuparíamos, por ejemplo, ante la fotografía de un grupo realizada por una persona externa. En este mismo sentido, las fotografías de los años de la movida de Alberto García Alix son un retrato de la experiencia de su vida en esa época, ya que Alix frecuentaba los grupos que fotografiaba.



14. Goldin, N. (1986) de la serie *The Ballad of Sexual Dependency*.

Nan Goldin, en *The Ballad of Sexual Dependency* (2014) relata la experiencia vivida durante 20 años sobre sus relaciones sexuales con un novio que le pega, de sus amigos y amigas con sus respectivas parejas y su relación con la sexualidad a lo largo de ese tiempo. Constituye un diario íntimo de la fotógrafa que no deja nada, por crudo que sea, fuera del mismo. Nos interesan estos proyectos porque establecen un puente entre la fotografía familiar y la obra artística, así como tratan el tema principal que nos ocupa, que es la narración de la experiencia a través de la fotografía.

Todos estos autores llevan a cabo proyectos de una duración temporal extensa, martillean un mismo tema desde varios puntos de vista, utilizando la serie fotográfica para potenciar el concepto que pretenden transmitir. Como decía Cartier-Bresson previamente, la chispa del tema se compone de muchos elementos que no siempre se pueden captar en una sola imagen. Estos fotógrafos que hemos mencionado utilizan la subjetividad en su fotografía

para poder transmitir con su obra un mensaje que ellos consideran honesto, veraz. Y hemos de remarcar esto, y relacionarlo con nuestro proyecto. Estamos hablando de subjetividad, y decimos que ellos consideran honesto su mensaje, y en cierto modo, hemos de darles razón en que no intentan hacer extensible su visión al resto del público. Volvemos a citar a Fowler y repetir que nos parece importante el “escepticismo de que cualquier experiencia ajena a la suya [la del autor] pueda ser registrada con confianza completa” (1988). Dudamos que la experiencia vivida en el Cañón del río Lobos por alguien ajeno a nuestra familia pueda ser igual y que la obra presentada esté en posesión de la verdad absoluta, ya que desde la primera idea del proyecto se vio claramente que este intento de objetivar el lugar era absurdo e innecesario. En este sentido, consideramos en su momento que al establecer un punto de vista subjetivo podíamos obtener una obra más veraz y realista, al ser capaces de transmitir mejor dichos documentos.

## 6. CAMINAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICA; EL PROCESO DE LA IDEA



15. Rupérez, I. (2015). s.t. de la serie *Buitre y Corzo*.

“... y a lo que quería llegar es a que la Naturaleza salvaje es lo que preserva el mundo. En busca de ella extienden los árboles sus fibras. Las ciudades la importan a cualquier precio. Los hombres aran y navegan por su causa. Desde el bosque y los territorios incultos llegan los tónicos y las cortezas que vigorizan la humanidad. Nuestros antepasados eran salvajes. La historia de Rómulo y Remo amamantados por una loba no es una fábula sin sentido.” Henry David Thoreau (2001).

Hablábamos antes de la fotografía como memoria del viaje, como prueba de que una vez nosotros estuvimos allí, experimentando lo inexplorado (al menos para nosotros). En este epígrafe queremos llevar a cabo un proceso de exploración del viaje, de su relación con la fotografía y los proyectos seriados. Nos interesa hacer una observación del caminar como práctica estética, así como de la naturaleza y cómo nos relacionamos con ella a través de la cámara. El proyecto que nos ocupa nació, como ya hemos dicho, de la captura de experiencias adquiridas a través del andar y es apropiado y necesario tratar este tema para poder poner en claro nuestra (la mía, si me lo permiten) relación con la fotografía en este ámbito del viaje o del proceso.

Francesco Careri, en su libro titulado *Walkscapes, el andar como práctica estética*, expone que “a partir de este simple acto (andar) se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio” (2013). Consideramos que es en base a estas relaciones como se ordenan los conocimientos de las personas con respecto al espacio. Desde que somos niños nuestra vida se estructura en torno a alejarnos y acercarnos al hogar, a explorar, cuando aprendemos a andar vamos alejándonos de los puntos de apoyo, alejándonos de las referencias de estabilidad en busca del conocimiento desconocido. Las cuestiones que nos planteamos al investigar han de resolverse a través de un proceso de búsqueda de información novedosa para nosotros.

“Ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdernos. Cambiar de lugares, confrontarnos con mundos diversos, vernos obligados a recrear con una continuidad los puntos de referencia, todo ello resulta regenerador a un nivel psíquico, aunque en la actualidad nadie aconsejaría una experiencia de este tipo” (La Cecla, 1988, citado en Careri, 2013)

Lo que propone Francesco La Cecla consiste en esta exploración, conforme vamos creciendo, seguimos explorando y alejándonos cada vez más, adentrándonos en el desconocimiento para poder descifrarlo. Benjamin (1982) habla en este mismo sentido del *flaneur*, de que “perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque requiere aprendizaje”, conlleva una predisposición a abandonar el camino establecido. Esta sería una de las bases para la exploración y la adquisición de conocimiento. A partir del nacimiento de la fotografía, se facilitó en cierto modo la captura y asimilación de dicho conocimiento, por su valor como recuerdo y memoria. La captura fotográfica sirve para poner en claro dicha exploración, para fijar los puntos de referencia que utilizamos para volver al punto de partida o para saber cómo hemos llegado desde el mismo hasta donde estamos. Desde las primeras fotografías de viajes de Bourne, Braun, los hermanos Bisson o Thomson, éstas han servido como demostración de la existencia de sus viajes, como confirmación de la exploración, de su recorrido. Suponemos también que han servido, para ellos, como aprendizaje y asimilación de los mismos al seleccionarlas y ordenarlas en álbumes o catálogos.

Careri entiende el término “recorrido” como la acción de andar, como el camino en sí y como estructura narrativa (2013). Es ésta última acepción del término la que más nos interesaría para nuestra investigación, ya que el recorrido que hacemos al observar un proyecto seriado atraviesa un espacio virtual que construimos en cada visionado, no se trataría de un recorrido físico. El recorrido en tanto que narración puede ser una metáfora del proceso del que habla Olafur Eliasson en su texto “vibraciones” (2006). Para Eliasson,

recorremos el terreno igual que recorremos una idea, a través de un proceso y unos hitos que van marcando, como un mapa, el camino que hemos trazado. Eliasson explica que la concepción de una idea, “al igual que leer, caminar, comer y un amplio sinfín de actividades, no se pueden disociar del tiempo que requieren y del tiempo en que ocurren”. Queremos establecer una relación entre el camino físico y el camino abstracto que existen en una narración, y más concretamente en la narración de la experiencia. En la fotografía también se puede dar la segunda acepción del recorrido que propone Careri, ya que, además de narración, el proyecto fotográfico seriado de un viaje es una traducción del camino que hemos seguido a través de puntos que hemos fotografiado (una roca en el camino, un árbol, un pájaro, etcétera). Las fotografías serían en este caso un mapa abstracto del recorrido a pie.

En el documental de Sarah Polley, *Stories we tell*, (2012) el narrador dice que “cuando estamos en el medio de una historia, no es una historia aún, solo una confusión, un rugido oscuro, una ceguera. Solo después se convierte en algo parecido a una historia, cuando la estamos contando a nosotros mismos o a otros”. Lewis Carroll, en su poema *A la caza del Snark* (1999) escribe lo siguiente:

“Había comprado un gran mapa del mar,  
sin un solo vestigio de tierra.

Y toda la tripulación estaba encantada, al ver que era un mapa  
comprendible para ellos.”

Creemos que el proceso de creación de una narración fotográfica se define perfectamente con estas dos citas, es una ordenación, una puesta en relación de los elementos que componen la historia, que son un territorio inexplorado que, al recorrer de nuevo, podemos comprender. Según Careri (2013), los espacios nómadas “están llenos de huellas invisibles: cada deformación es un acontecimiento, un lugar útil para orientarse y con el cual construir un mapa mental”. Antes de narrar una historia nos encontramos ante un mapa en blanco, y debemos crear las relaciones, los caminos, entre los elementos que compondrán ese mapa.

Estamos mezclando a propósito narración, recorrido (camino) y proceso de la idea porque creemos que son conceptos paralelos que se entrelazan de manera rizomática en nuestro proyecto. Consideramos que nada de lo que tiene lugar durante un recorrido lo hace de manera aislada, y que las relaciones que mantenemos con el entorno y que los distintos lugares del entorno mantienen entre sí son tan importantes como los elementos que lo componen. Y estos elementos, junto con sus relaciones, se han ido documentando a lo largo de la historia a través de la fotografía. Cuando Richard Long camina por la campiña inglesa y dibuja una línea en la hierba, no resulta tan importante la fotografía del resultado

final, que es lo que todos hemos visto, como el concepto del caminar, el proceso que ha llevado a Long a caminar en línea recta por ese lugar, su relación con ese entorno. La fotografía sirve en este caso como prueba del concepto, pero no sustituye, porque no puede, la experiencia real.



16. Fulton, H. (s.f.).

Coincidimos con Hamish Fulton cuando escribe que “un objeto no puede competir con una experiencia” (Andrews, Callery, Keiller & Melvin, 2004), ya que el objeto, en nuestro caso la fotografía, solo representa un fragmento de dicha experiencia, y solo puede aproximarse a la misma por aquellos que la vivieron en directo. Las obras de Hamish Fulton no pueden verse, al contrario que la de Richard Long, de la que queda la fotografía, ya que solo queda de ellas lo que Fulton pueda contar en textos o en conferencias. Su obra es puro caminar, puro proceso, y nos sirve para poner en perspectiva las cualidades de la fotografía como fijación de la experiencia. Olafur Eliasson, otro artista cuyas obras se basan en la experiencia, lo explica de la siguiente manera:

“Para poder comunicar con acierto una idea tengo que, de algún modo, objetivarla por medio de la aplicación o integración de un lenguaje formal adaptado a la misma, y, al hacerlo, la hago accesible a otras personas y no sólo a mí mismo.” (2006)

Consideramos, en cualquier caso, que la experiencia que podemos objetivar no será nunca percibida en el mismo grado que *nuestra* vivencia, sino que será *una* vivencia más o menos aproximada a la nuestra o a la realidad. La aproximación mayor o menor a la realidad experimentada se puede conseguir, creemos, proporcionando la mayor cantidad de elementos ligados a ella posibles. Haciendo que la subjetividad se vaya difuminando, aunque siga ahí, y que, a través del recorrido de las relaciones entre los elementos, se pueda construir una narración de dicha experiencia, o una experiencia nueva.

Robert Smithson, en *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, no plantea solamente una exposición de las fotografías realizadas durante su caminata por la ciudad de Passaic, sino que proporciona al espectador de la obra un mapa para que éste pueda llevar a cabo el mismo recorrido y vivir su experiencia. Hamish Fulton, por su parte, organiza performances en las que el público camina en círculos para proporcionar una mayor importancia al hecho en sí de caminar. De sus performances quedan vídeos grabados por los propios asistentes como mera documentación de la acción que realizan, pero hemos de aclarar que estos vídeos no forman parte de la obra, sino que son externos a la misma.



17. Eliasson, O. (2004) *Jokla Series*.

Olafur Eliasson trabaja, entre otras disciplinas, con series fotográficas como las que se pueden observar en su libro “Caminos de la naturaleza” (2006) o en su página web (<http://olafureliasson.net/>) que tienen que ver con el camino y el proceso, a la vez que tratan la temporalidad asociada a los mismos. En estas series muestra, por ejemplo, cortes en la tierra producidos por las fallas tectónicas en *The fault series*, o el transcurso de un río en *Jokla*, en *Raft river series* o en *The aerial river series*. Estas series hacen patente el recorrido del río o de la falla a través de la tierra, nos dicen que Eliasson ha recorrido ese camino, ya sea a pie o en avión, como en *The aerial river series*, y también muestran el proceso de la idea del autor, hacer visible la temporalidad mediante el recorrido (entendido este como el recorrido del río y como el recorrido del espectador por la obra). En otros ámbitos artísticos externos a la fotografía, lo que nos interesaría de la obra de

Eliasson, como ya hemos dicho, es que tiene que ver con la experiencia en tanto que hace partícipe al público de la obra a través del título de la misma y la relación del espectador con dichos trabajos. Muchas de estas obras comparten en el título el adverbio ‘*tu*’, *your star*, *your fading other*, *your orbit perspective*, etcétera. Aunque se alejan de la fotografía, ya que no utilizan el medio, consideramos que tratan conceptos como el de la visión subjetiva, que son, en el fondo, uno de los temas que tratamos en este proyecto. Con estas obras, opinamos que Eliasson consigue objetivar en gran medida las ideas que quiere transmitir, haciendo que la obra sea un catalizador de estos conceptos para el público (y generando a la vez una experiencia única en cada uno de los espectadores).

En el texto citado previamente, Eliasson habla de una dimensión de la subjetividad, a través de la cual nos relacionamos con el resto de dimensiones (espacio y tiempo), y expone que “no sólo nuestras experiencias inmediatas son materia subjetiva; nuestros recuerdos y expectativas también tienen un impacto individual elevado en la forma en que percibimos lo que vemos” (2006). Según el autor, a través de esa individualidad o subjetividad, negociamos con el resto de dimensiones la veracidad o falsedad de algo, que Eliasson llama el “factor YES” o “Your Engagement Sequence” (Tu secuencia de encuentro), dando lugar, en cada caso, a una experiencia diferente, al ser esta quinta dimensión algo personal e intransferible. Creemos que este concepto de negociación con la obra es muy importante a la hora de enfrentarse a proyectos fotográficos documentales, ya que en nuestra relación con los mismos se ven implicados tanto los valores de la obra como los de nuestra propia subjetividad. Como hemos dicho de la obra de Araki, en muchos casos, es nuestra identificación y reconocimiento de lo fotografiado lo que permite comprender en mayor o menor grado un proyecto artístico fotográfico de estas características.

El recorrido de cada uno por el proyecto que presentamos será diferente, guiado más o menos por nuestra experiencia familiar y las fotografías realizadas durante los diferentes viajes y por la narración que se pretende proporcionar como premisa de la obra. El camino que hemos llevado a cabo ha sido multidimensional, en tanto que tiene que ver con el propio recorrido físico del lugar fotografiado, con el recorrido mental al seleccionar y ordenar las fotografías y con el recorrido del proceso desde la primera idea hasta la obra final. Ha tenido que ver, también, con el recorrido por el archivo fotográfico personal y familiar, con el mapa recorrido a través de hitos y relaciones entre las imágenes y los recuerdos que hacían aflorar. En cierto modo es una negociación entre el autor de la obra y la propia obra, tratando de llevarla a cabo con la máxima veracidad dentro de lo subjetivo de la misma.

## 7. TIPOLOGÍAS Y TAXONOMÍAS; EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

La fotografía, como ya hemos explicado, se apoya en muchos de los casos en su valor documental. Ya sea por basarse en un referente real, o por servir como apoyo a la memoria o el recuerdo, en la prensa o en álbumes familiares. Como decía Sontag (2008), la fotografía demuestra un hecho sucedido. Estos hechos que se fotografían han de ser ordenados, catalogados y se les ha de dar un sentido para que sirvan su cometido documental. En este sentido, nos gustaría analizar el valor del archivo fotográfico, y cómo éstos se generan, se articulan y organizan, poniendo especial énfasis en proyectos artísticos que toman la forma de archivo.

Foucault, en su obra *La arqueología del saber* (2002), habla entre otras cosas del “discurso”, y de cómo en la historia se ha tratado de dar una “comunidad de sentido” a través de lazos entre acontecimientos. Estos lazos o vínculos contribuyen a dar una unidad de discurso, proporcionan una continuidad en los hechos y, desde nuestro punto de vista, permiten que los documentos se articulen para alcanzar un ente discursivo mayor que cada una de sus partes. “El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de construir lo que los hombres han hecho o dicho” (Foucault, 2002). El archivo artístico, según Guasch (2011), se basa, a diferencia de la colección, en crear un “corpus” entorno a un discurso, “dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada”; también señala Guasch, aludiendo al texto *Mal de archivo* de Derrida, que el archivo se diferencia de la colección en que la primera “consiste en ‘asignar’ un lugar o depositar algo –una cosa, un objeto, una imagen– en un lugar determinado”.

En este sentido, queremos remarcar el concepto de conexión entre los documentos u objetos que conforman el archivo al considerar que estas relaciones son también clave para la generación del documento, del camino y de la narración de la experiencia que hemos analizado en los epígrafes anteriores. Hemos explorado la necesidad de esos vínculos al hablar del caminar como práctica estética, y nos gustaría aquí seguir tratando el concepto desde el punto de vista del archivo fotográfico.

Deleuze y Guattari, en su libro *Mil mesetas* (1997), describen las características del rizoma, concepto que utilizan para referirse al archivo y que se ha de diferenciar del aplicado a las raíces de las plantas. Según Deleuze y Guattari “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”; en la estructura rizomática, las relaciones entre los elementos son casi tan importantes como los elementos en sí, y son éstas, como ya hemos apuntado, las que proporcionan el carácter de archivo al mismo. Dentro de un archivo artístico como el *Atlas* de Gerhard Richter tienen más importancia,

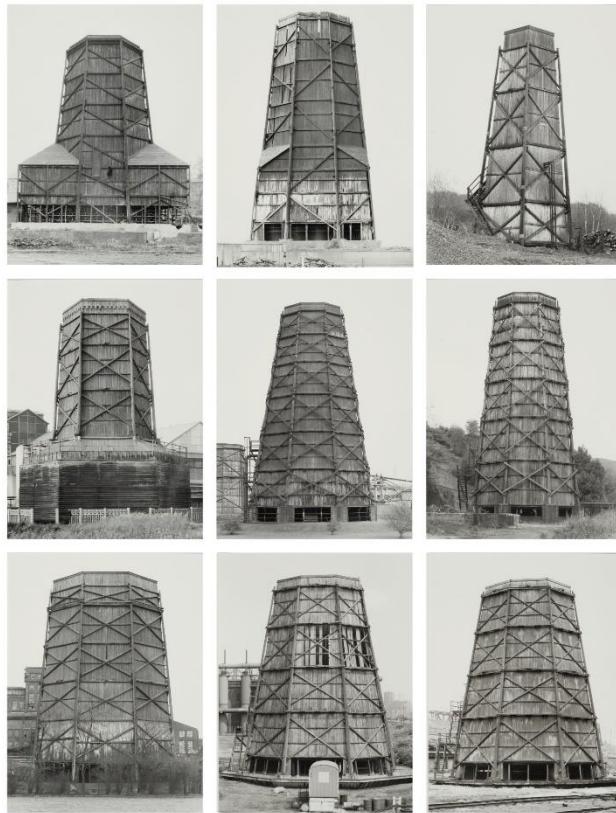
en cierto modo, las relaciones que el autor establece entre los diferentes paneles y entre los elementos de los mismos que cada una de las fotografías aisladas. La obra de Richter, aún en proceso, se compone de una serie de paneles de estructura cuadriculada en los que el autor va añadiendo elementos.



18. Richter, G. *Atlas* en la Galería Städtische en Munich

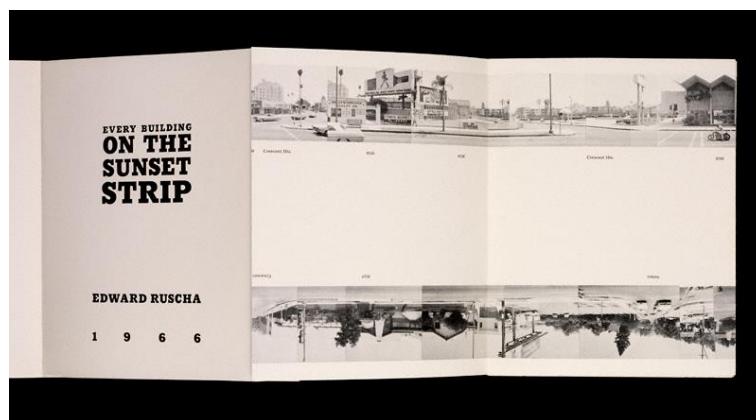
Los paneles están clasificados temáticamente, proporcionando cuadrículas de elementos relacionados entre sí, pero lo que nos parece más interesante y queremos destacar es que, a la hora de exponer el *Atlas*, Richter no sigue siempre el mismo esquema, relacionando por lo tanto los temas de manera diferente cada vez. Esto da lugar a la creación de relaciones nuevas entre los paneles, eliminando la posibilidad de una lectura lineal de la obra. El laberinto de relaciones que se crea con cada nueva exposición es diferente, dando lugar a experiencias distintas y narraciones alternativas.

La obra de Bernd y Hilla Becher, por otra parte, configura tipologías a través de la fotografía de edificios industriales, proporcionando una objetividad aparente al concepto “torre de refrigeración”, “torre de agua” o “granero”. A través de la repetición y la cuadrícula, proporcionan las características que unen a todos esos edificios, pero al mismo tiempo, hablan de las características únicas de cada uno, de la sociedad que los ha creado. Consideramos que las relaciones que establecen con sus tipologías van más allá de la definición de las torres de refrigeración o los graneros, y entran en la documentación histórica de una época industrial pasada, extienden sus conexiones fuera de la obra en sí.



19. Becher, B. & Becher, H. (1964-1973) de la serie *Cooling Towers*

Los Becher presentan estos edificios desde muchos puntos de vista, ya sea a través de la fotografía reiterada de un mismo edificio como la fotografía de edificios diferentes que cumplen la misma función. Una pléthora de ejemplos para explicar un solo concepto de manera muy rica. Ed Ruscha, con sus libros de fotografías *Twentysix Gasoline Stations* (1963) o *Every Building in the Sunset Strip* (1966), entre otros, lleva a cabo una práctica similar, al utilizar la repetición y la acumulación para definir las gasolineras o los edificios de su ciudad.



20. Ruscha, E. (1966) *Every Building in the Sunset Strip*.



21. Lewitt, S. (1980) *Windows*.

Algo similar, y que también encontramos destacable por su diferente presentación, hace Sol Lewitt (<https://fraenkelgallery.com/artists/sol-lewitt>) en sus obras reticulares *Windows* (1980) o *A Sphere Lit From the Top, Four Sides, and All Their Combinations* (2004), por citar dos de ellas, en las que muestra, a través de una retícula de imágenes, distintos puntos de vista de un mismo concepto, en el caso de *Windows*, o de un mismo objeto, en el segundo caso. Ya hemos mencionado la obra de Olafur Eliasson, pero consideramos preciso volver a hacerlo en este epígrafe ya que, además de la temporalidad que transmiten sus obras, utiliza, como Lewitt, Ruscha o los Becher, una multitud de puntos de vista del mismo lugar para transmitir su idea, como podemos observar en *Jokla* o en *The Horizon Series*, series que tratan sobre un río y sus recovecos y horizontes de Islandia, respectivamente.

Por último, dentro de los referentes de mirada poliédrica, debemos mencionar a David Hockney, en su faceta no de pintor sino de fotógrafo y más concretamente por sus obras realizadas utilizando múltiples fotografías para construir retratos o paisajes como *Mother o Sun On The Pool*, en las que superpone fotografías realizadas desde diferentes puntos a un mismo sujeto, creando una visión cubista-fotográfica del mismo en la que todos los ángulos son visibles a la vez. (<http://www.hockneypictures.com>)



22. Hockney, S. (1982). *Sun On The Pool*.

En un relato de Borges, titulado *Del rigor de la ciencia*, habla el autor de un imperio en el que “el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia” (1997). Los archivos artísticos y fotográficos, aunque no llegan al extremo inabarcable del mapa del imperio, van paralelos a este concepto en su intención archivística. En el caso de Richter, creemos que el hecho de que la obra se encuentre en proceso desde 1962 y siga ampliándose dice mucho de la envergadura del concepto que el autor pretende alcanzar.

Hemos de mencionar, por supuesto, a Douglas Huebler y sus *Variable Piece* las cuales va numerando y localizando geográficamente, y que forman parte de *Variable Piece #70 (In Process) Global*, un proyecto que “consistía en documentar fotográficamente, hasta el límite de su capacidad, la existencia de toda persona viva con el fin de producir la más auténtica y completa representación de la especie humana que pudiese ser reunida de esa manera” (Guasch, 2011). August Sander, al que ya hemos mencionado previamente, llevó

a cabo durante los años 20 del siglo pasado un proyecto fotográfico titulado *Ciudadanos del Siglo XX*, en el que el fotógrafo pretendía plasmar un retrato colectivo de la sociedad alemana de la época. Los retratos estaban ordenados según las categorías sociales de los retratados y proporcionaban una “anatomía comparada” de la sociedad, sin prejuicios de clase, según Benjamin (citado en Guasch, 2011). La obra de Sander pretendía al igual proporcionar un documento veraz de la sociedad que retrataba, alejándose de la práctica fotográfica pictoricista y en línea con la “nueva objetividad”. Eugene Atget, por otro lado, generó un catálogo de imágenes de la ciudad de París con más de 10.000 placas numeradas y clasificadas por temas y fechas. Todas estas imágenes en conjunto proporcionaban un impresionante retrato de París rico y complejo, a partir de fragmentos de la ciudad.

Partiendo de estos ejemplos, nos gustaría discutir una serie de conceptos relacionados con el archivo fotográfico para aclarar la relación del mismo con nuestro proyecto. Consideramos que, del mismo modo que los archivos de Atget y Sander pueden constituir un retrato de una ciudad o una sociedad respectivamente, los archivos fotográficos pueden constituir un mapa, una cartografía relacionada con el tema determinado del que trata el archivo. Las relaciones que generamos entre los diferentes elementos del archivo hacen que recorramos el mapa de una forma u otra, y los objetos que añadimos al mismo modificarían dicho mapa y las relaciones entre los elementos ya existentes.

A pesar de la imposibilidad material de una cartografía como la que mencionaba Borges, los proyectos artísticos de archivo no dejan de ser intentos de aproximación a la totalidad; pretenden alcanzar un concepto total a través de sus fragmentos y las relaciones entre los mismos. Y es por esto que las conexiones establecidas entre estos elementos, remarcamos, son tan importantes. En este sentido también nos parece interesante y destacable lo inabordable en relación con la experiencia humana y cómo se plasma en el archivo, es decir, como decía Dávila (2016) al respecto de retratar una ciudad inabordable; no es posible fotografiar la existencia de una sociedad o un lugar de manera completa, y creemos que son los proyectos de archivo o seriados los que pueden aproximarse a esa totalidad a través de las relaciones entre sus elementos.

Queremos mencionar de nuevo la obra de Ansel Adams ya que, aunque no se suele exponer atendiendo a las relaciones entre sus fotografías, debemos destacar que Adams trabajó entre 1941 y 1943 para el servicio de Parques Nacionales del Departamento del Interior de los Estados Unidos, fotografiando diferentes Parques Nacionales del país, entre los que se encontraba el Parque Yosemite, tema central de la obra del autor. Adams llevó a cabo cientos de fotografías de paisajes y localizaciones de los Estados Unidos, proporcionando con ellas un retrato del paisaje del país desde los desiertos a las montañas

nevadas. Las fotografías de Adams han sido extendidas hasta tal punto que en los mismos parques existen carteles en los lugares de realización de las mismas para que los visitantes puedan hacer sus propias fotografías desde el mismo punto que el autor. Con estos carteles, se elevan las imágenes generadas por Adams a iconos, y generan una tipología de los parques naturales norteamericanos. Aunque se alejan en cierto modo de las obras mencionadas previamente, al no estar ordenadas como un archivo, hemos querido citarlas tanto por la cercanía con la naturaleza, que juega un papel muy importante en el proyecto que presentamos, como por la idea general en torno al concepto de “parque natural” que transmite toda su obra.



23. Adams, A. (1942) *The Tetons and the Snake River*.

## 8. BUITRE Y CORZO; EXPERIENCIA Y PROCESO.



24. Rupérez, I. (2016) Montaje previo de la maquetación.

Nuestra hipótesis inicial era que los proyectos fotográficos ofrecen una visión más completa y compleja del concepto que pretenden transmitir las obras de arte contemporáneas, mientras que el concepto de la obra única puede verse perjudicado por la falta de contexto, principalmente cuando se intentan transmitir experiencias personales con un punto de vista determinado. En este sentido, la obra que se ha realizado trata de poner en valor la serialidad fotográfica sobre la unicidad.

Habiendo establecido los aspectos puramente teóricos relacionados con el proyecto y teniendo estos en cuenta, pasaremos a relatar, a modo de conclusiones teóricas e introducción de la parte técnica, cómo se relacionan éstos con la obra final. Como ya hemos explicado, la obra ha ido evolucionando a lo largo del proceso del proyecto. Teníamos claro que iba a ser un proyecto fotográfico relacionado con el archivo o el documental, ya que eran temas que encontrábamos en obras previas y nos interesaba explorar más a fondo. Tras un proceso de investigación y lectura de textos relacionados con estos temas, algunos de los cuales hemos citado aquí, se empezaron a rumiar las ideas y aclarar lo que queríamos contar. El primer planteamiento fue la realización de un proyecto fotográfico relacionado con el Cañón del río Lobos, dado que era un lugar, como hemos explicado en la introducción, que tenía unas implicaciones especiales y permitía vincular los temas de la fotografía familiar y el archivo fotográfico, temas que encontrábamos interesantes y aparecían en obras previas. El álbum familiar, por ser un lugar habitual de visitas familiares y el archivo dado que las capturas fotográficas tomadas por la familia en dichas visitas conforman un archivo de miles de imágenes en torno al

tema del Cañón del río Lobos. La obra nació, en un primer momento, como un intento de definición del Cañón del Río Lobos a través de la fotografía de sus fragmentos y sus recodos. Para la realización de la misma utilizaríamos fotografías ya existentes, que formaban parte del archivo familiar, así como fotografías realizadas ex profeso para completar los huecos del discurso que considerábamos necesario cubrir.



25. Rupérez, I. (2016) de la serie *Buitre y Corzo*.

Para explicar el proceso de conceptualización del proyecto es necesario hacer un inciso en el que trataremos de explicar un suceso detonante del contenido final de la obra. El 30 de diciembre de 2015, en una de las visitas realizadas al Cañón del Río Lobos para hacer fotografías con la familia para la primera idea del proyecto, encontramos un cuerno de corzo en el suelo, entre unas rocas y sobre el musgo. Poco después de encontrar el cuerno, oímos a mi tío Tomás Rupérez decir “¡mirad!” desde lejos, y vimos un trasero de corzo huir entre los árboles y la maleza. Seguimos haciendo fotografías y conversando sobre el encuentro con el corzo, y más tarde llegamos a la conclusión de que ese sería uno de los hitos en la realización del proyecto y que definiría la idea final que hemos tratado en este texto. En ese mismo viaje encontramos también una pluma de buitre, algo mucho más común, ya que la población de los mismos es mayor en esa zona que la de corzos, pero que, por otro lado, también importante en la narración de la experiencia familiar en el Cañón. El concepto de la obra no era ya una definición taxonómica del Cañón del Río Lobos a partir de sus fragmentos, sino una explicación de la experiencia vivida con el corzo y los buitres y lo que significa el lugar y su recorrido para nuestra familia,

permitiendo que el espectador creara su propia impresión del lugar a través de la narración de la experiencia vivida. La obra final contaría con una multitud de fotografías del lugar y sus fragmentos, tomadas *in situ*, una serie de fotografías del álbum familiar tomadas en el mismo Cañón, así como fotografías analíticas tomadas en estudio de diferentes elementos aislados como podían ser piñas, la pluma de buitre, el cuerno de corzo, restos de corteza o el papel de la barrita energética que comimos la mañana del encuentro con el corzo. Además de las fotografías, se incluirían algunos textos y mapas de la zona que explicaban estas experiencias.

Necesitábamos aportar una multitud de puntos de vista del cañón para poder alcanzar, arañar, la superficie de lo que queríamos narrar. Consistía ya, no solo en documentar el parque natural, sino en documentar la experiencia familiar en el mismo tomando el encuentro del cuerno como excusa o pieza de partida del puzzle; porque nos dimos cuenta de que era imposible llevar a cabo un retrato objetivo del Cañón, teniendo en cuenta que en las fotografías de que disponíamos o podíamos realizar el lugar siempre había sido visto desde los mismos ojos, era necesario hacer visible la perspectiva desde la cual se miraba. Para hacer visible esa perspectiva se incluyen las fotografías familiares, realizadas desde los años 80 hasta la actualidad, que pretendemos dejen claro que no es una perspectiva general y objetiva, sino un punto de vista más o menos cerrado, enmarcado por los límites de nuestra vida familiar.

Los mapas y textos se incluyen en la obra para dar un contexto que, según entendemos, no se puede transmitir a través de las imágenes, para dar sentido al recorrido y enfatizar la idea de narración que también aportan las fotografías de diferentes épocas (tanto temporales como estacionales). Las fotografías tomadas en estudio de objetos encontrados en el cañón y alrededores cumplen el cometido de aislar dichos elementos de su entorno para poder darles una mayor visibilidad y fuerza dentro del conjunto de imágenes. Priorizando éstos elementos sin un fondo pretendemos aportar un punto de vista diferente de estos objetos, emulando la fotografía analítica científica y enfatizando el cuerno de corzo y la pluma de buitre.

La disposición final de las fotografías en el espacio de exposición también entraña una de las claves del proyecto, que entendemos es lo inabordable del concepto, de poder percibir un lugar tan vasto y una experiencia tan personal de forma completa. Para esto se decidió la disposición de la obra en forma de mural en cuadrícula, algo que, combinado con el tamaño de cada una de las fotografías haría complicado al espectador una visión general del mismo. Esta limitación para el espectador es intencionada y forma parte de dicho intento por mostrar lo inabordable. Se podría haber logrado esta limitación presentando las fotografías más separadas en una sala mayor, o en forma de libro, pero en estos casos

se perdería, por un lado, la conexión cercana entre las imágenes y, por otro, se generaría una linealidad en la narración, algo que pretendemos evitar.

Es algo complicado mostrar una experiencia y hacerla extensible al espectador de la obra. En los objetivos de este proyecto nos planteábamos establecer una relación entre el proyecto/proceso fotográfico y el concepto o tema que trata la obra; constatar la visión poliédrica que aportan los proyectos fotográficos contemporáneos; y llevar a cabo la narración de una experiencia a través de la fotografía con el proyecto que conforma la parte práctica.

Con este trabajo hemos intentado, en la medida de lo posible, explicar, en los epígrafes de la parte teórica, los razonamientos que nos llevaron a plantear dichos objetivos y que justifican el resultado final de la obra. Hablando del instante decisivo y la fotografía como documento, aportamos reflexiones de diversos autores que apoyan nuestra hipótesis de que una serie fotográfica proporciona una visión mayor de un tema que una fotografía autónoma. Debemos aclarar, en cualquier caso, que no pretendemos denostar el valor de las fotografías autónomas, ya que constituyen otro tipo de fotografía en la que no hemos querido profundizar en nuestro análisis, que se encontraría más cerca de la estética que del contenido. En *Buitre y Corzo* hemos intentado construir un relato a partir de muchos instantes, algo necesario para poder transmitir los casi 30 años que han pasado desde las fotografías más antiguas que se incluyen en el proyecto hasta las más nuevas. Todas las imágenes elegidas son documentos cargados de memorias y recuerdos, talismanes como mencionaba Sontag (2008).

Mencionamos también el documental subjetivo y la narración de la experiencia como una de las claves de nuestro trabajo. Nos gustaría aclarar que este es uno de los pilares principales de esta obra, y que, en la medida de lo posible, hemos intentado dejar claro que el proyecto se enmarca dentro de la subjetividad del autor y su familia. Creemos, como Ricky Dávila, que la fotografía como arte es algo personal, y que la visión del fotógrafo, de dónde viene y cómo se plantea el tema, marcan profundamente la obra final (2016). Fotografiamos aquello que nos punza, aquello que sentimos que merece la pena compartir o atesorar en nuestro imaginario. La obra presentada es eminentemente subjetiva, y en ningún caso, como ya hemos mencionado, pretende ser un retrato del Cañón del río Lobos, sino un relato de la experiencia vivida por el autor con su familia en el mismo. Consideramos esta idea de subjetividad fundamental, ya que uno solo puede explicar aquello que le concierne directamente, aquello que ha vivido, y solo debería hacerlo desde su propio punto de vista.

Respecto a los epígrafes referentes al caminar como práctica estética y al archivo, se relacionan más con el contenido y la forma de la obra, aunque también tienen que ver con

la base conceptual de la misma. Al hablar del recorrido, queríamos referirnos principalmente a la estructura narrativa, pero sin olvidar en ningún momento las implicaciones que tiene la realización de una obra de recorrido como las de Hamish Fulton o Careri. La obra que presentamos tiene parte de ambos recorridos, ya que por una parte se ha realizado a través del recorrido reiterado del Cañón del río Lobos, y por otra, plantea al espectador un recorrido por las imágenes que componen el mural, generando estructuras narrativas diferentes en cada ocasión. En el epígrafe sobre el archivo hemos remarcado la condición de conjunto de conexiones que se generan al agrupar elementos entorno a un tema. En nuestro caso, hemos agrupado los elementos entorno a la experiencia vivida con el cuerno de corzo y la relación familiar con la fotografía y con el Cañón del río Lobos. También hemos tratado de hacer visible lo inabordable a través de la localización de la obra y sus dimensiones, que, creemos, imposibilitan su visionado en conjunto, como ya hemos explicado. Nos habría gustado disponer de un presupuesto mayor para que las fotografías se hubieran colocado sobre soportes rígidos, aunque el efecto en el espectador que pretendemos obtener variaría mínimamente.

Uno de los conceptos que más se han repetido a lo largo del proyecto es el de conexión. Hemos querido reiterar su importancia dentro de los aspectos teóricos, al hablar de la intertextualidad fotográfica que mencionaba Burgin (2003). Al redactar estas conclusiones, hemos visto que todo el proyecto teórico y práctico se mueve en torno a esta idea. La idea de documental subjetivo de Dávila (2016) se construye en torno a la conexión entre el fotógrafo y su objeto de estudio. El recorrido, tanto narrativo como físico, se plantea a partir de las conexiones entre hitos, caminos que unen lugares o fragmentos de la narración, a fin de cuentas, estructuras. El archivo, finalmente, se genera a través de una temática, y todos los componentes del mismo tienen una relación que los une. La obra que presentamos trata de aunar todos estos elementos, aunque en realidad son múltiples puntos de vista sobre la idea de conexión. La fotografía familiar, el recorrido por el terreno, el recorrido por la historia familiar, el significado de las imágenes para el autor y los vínculos entre ellas, hemos tratado de incluirlo en la obra.

En futuras obras e investigaciones, nos interesaría llevar a cabo una investigación más profunda de la fotografía como narración de la experiencia personal, atendiendo y profundizando en aspectos relacionados con las conexiones entre el fotógrafo y el tema, o la carga que conlleva la visión personal en la fotografía artística, tema en el que ya hemos trabajado previamente de forma superficial comparando la obra artística de Nobuyoshi Araki con sus álbumes más personales. También planteamos la realización de un proyecto fotográfico futuro bajo la premisa de la narración fotográfica de la experiencia de viaje, tratando de profundizar en la condición de extranjero o turista que

se suele asociar al viajero fotógrafo para reflexionar sobre cómo miramos el día a día y cómo miramos el viaje.

La metodología utilizada a la hora de llevar a cabo el proyecto ha sido un tejido de proceso teórico y práctico, ya que las características de la obra y de la parte teórica han hecho que el proyecto fuera evolucionando durante su realización. De este modo, la lectura de textos teóricos ha influenciado el camino de la parte práctica, que a su vez ha dado lugar a quiebros en el proceso como fue el encuentro del cuerno de corzo que definió la obra final. El proceso de la obra ha resultado ser un recorrido vivo en el que caminar a tientas entre hitos teóricos y prácticos.

## 10. CONCLUSIONES.

Con este proyecto hemos tratado de aunar en un solo trabajo aquellos aspectos que encontrábamos interesantes como investigadores dentro del ámbito fotográfico. Conceptos que se han ido presentando en obras previas y entre los cuales encontrábamos vinculaciones significativas. Estas vinculaciones, que tratamos de evidenciar en el proyecto que presentamos, dan lugar a las siguientes conclusiones.

- Encontramos durante la realización del proyecto que la fotografía como documento tiene una serie de uniones con las ideas de veracidad y honestidad. Del mismo modo, a la fotografía documental en su conjunto se le adscriben las características de las pruebas científicas, equiparando una fotografía con la realidad material de cualquier suceso, equiparación esta que entra en conflicto con las ideas de veracidad y honestidad en los usos de la técnica para fines políticos. Las fotografías del Cañón del río Lobos demuestran cómo es el lugar, pero hemos de ser cautelosos al pretender elevarlas a la categoría de ejemplos absolutos, algo que no son.
- El conocimiento de los fines pretendidos por los autores de las fotografías resulta ser de gran utilidad a la hora de buscar el significado real de las mismas. El carácter del autor queda ligado tanto a la fotografía en sí como al mensaje que pretende transmitir. Del mismo modo, en las series fotográficas, este carácter del autor queda más patente, al poder apreciarse diferentes aspectos del mismo en cada una de las fotografías. A lo largo del proyecto nos hemos dado cuenta de que era importante tener en cuenta nuestro punto de vista como fotógrafos al observar el significado final de la serie, para no perder la honestidad de la subjetividad.
- La conexión entre autor y fotografías se crea principalmente en base a la experiencia vivida por el mismo durante la realización de las imágenes. En el caso de la fotografía de reportaje, es el fotógrafo el que elige qué planos tomar y cómo construir su relato. En el ámbito familiar, en muchos casos está más determinado por qué han hecho otras familias en ese lugar, si se trata de un viaje, o en esa ocasión social, si se trata de un cumpleaños o similar. Es la necesidad de plasmar la experiencia la que lleva a tomar la fotografía. El fotógrafo familiar y el de prensa transmiten lo que han vivido, del mismo modo que nosotros hemos traducido a imágenes una experiencia vital de más de 20 años.
- Al observar una serie fotográfica vamos recorriendo un camino de la mano de su autor. La idea del recorrido como narración se entrecruza con la idea del recorrido físico en la fotografía de viajes. En un álbum fotográfico referente a un viaje se observa el recorrido tomado por el viajero a través de las imágenes. El fotógrafo,

con su obra, muestra el proceso del viaje a través de los hitos que ha encontrado importantes, lugares o situaciones que para él han significado algo. Las fotografías elegidas para construir esta obra han demostrado ser un recorrido físico y temporal por el Cañón, dando lugar a múltiples lecturas de la obra.

- La disposición de las fotografías en un conjunto también nos da pistas sobre el significado final de la obra. Por un lado, el autor ha querido mostrarlas unidas porque entiende que tienen diferentes matices que completan el mensaje que se le quiere dar a la obra. Por otro, genera una narración, ya sea porque son estados de un mismo objeto que tienen lugar en diferentes momentos o porque se pretende contar algo a través de la conexión entre dos o más elementos. Esto nos ha permitido incluir fotografías de diferentes estaciones del año en nuestro proyecto para mostrar las múltiples vistas del lugar.
- La idea de archivo artístico se vincula con los proyectos fotográficos seriados en tanto que contienen imágenes que giran en torno a un tema principal. Estas conexiones han de ser lo suficientemente fuertes para que el conjunto de la obra tenga unidad. Durante el proyecto hemos observado que, siendo cierto lo anterior, la inclusión de objetos en un archivo también los carga de un sentido nuevo, aunque no tengan una relación inicial con el tema del mismo. La inclusión en el conjunto entra a formar parte del significado del objeto. En este sentido, la inclusión de la fotografía del papel de chocolatina pretende vincular el consumo de la misma a la experiencia en el Cañón. Del mismo modo, la inclusión de textos y mapas pretende ampliar el campo de significado proporcionado por las fotografías.
- Existe una clara limitación física al tratar de mostrar una experiencia vivida a lo largo de los años en un lugar tan vasto como el Cañón del río Lobos. Los recuerdos y sensaciones que nos transmite cada elemento del mismo ya son imposibles de narrar de forma adecuada. Esta imposibilidad ha marcado la realización del proyecto, primero con la elección de mostrar nuestra experiencia personal, y en segundo lugar con la selección de imágenes y momentos que mostrar. Lo que presentamos no deja de ser una aproximación a nuestra experiencia vivida, la superficie de un océano de recuerdos.
- Durante la realización del proyecto ha mutado nuestra propia visión de la obra presentada, nuestra experiencia vivida a lo largo de estos meses ha influenciado el significado final de la misma y las fotografías elegidas. En nuestro caso, podemos decir que un proyecto se nutre de su proceso para alcanzar la forma final. Con esta obra, pretendemos ser honestos al mostrar claramente que es solo una

visión personal de una experiencia vivida mediante la inclusión de fotografías familiares personales.

*Buitre y Corzo* ha supuesto un crecimiento personal, así como dentro de nuestra labor investigadora gracias al planteamiento de problemas en cuanto a la expresión de la vivencia fotográfica. Hemos tratado de dar sentido a una serie de fotografías dejando claro que la subjetividad era un concepto muy importante en las mismas y analizando los aspectos de las mismas que proporcionaban unidad, veracidad y un sentido de la narración al conjunto. Consideramos que se han cumplido los objetivos planteados para el proyecto, aunque debemos ser conscientes de las limitaciones de nuestras afirmaciones. En este sentido, se plantea en un futuro seguir investigando sobre la subjetividad dentro de la fotografía, con el fin de profundizar y ampliar los límites de conocimiento en este ámbito.

## 11. BIBLIOGRAFÍA.

- Adams, A. (1944). *Born Free and Equal, photographs of the loyal Japanese-Americans at Manzanar Relocation Center*. Nueva York: U.S. Camera
- Andrews, M., Callery, S., Melvin, J., Keiller, P., et al. (Enero 2004). Meaning, Mapping and Making of Landscape. *The Architectural Review*, 1283, 81-88.
- Anta, P. (2015). *El encuadre fotográfico entendido como proceso: Factores tecnológicos, perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica*. Tesis, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Araki, N. (2011). *Araki: yo, vida, muerte*. Editado por Isshiki, Y., Miki, A. & Sato, T. Nueva York: Phaidon
- Araki, N. (2014). *Araki by Araki*. Colonia: Taschen
- Asociación del Corzo Español (s.f.). *Distribución Geográfica*. Extraído el 20 de julio de 2016 desde <http://www.corzo.info/> asociaciones- caza- corzo- espana/ biologia/ distribucion-geografica\_53\_25\_75\_0\_1\_in.html
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Becher, B. & Becher, H., (2005). *Cooling Towers*. Massachusetts: MIT press
- Benjamin, W. (1982). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Borges, J.L. (1997). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili
- Burgin, V. (2003). Mirar Fotografías. En Ribalta, J., & Picazo, G., *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carroll, L. (1999). A la caza del Snark. En *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cartier-Bresson, H. (2011). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili
- Cartier-Bresson, H. (2014). *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Clark, L. (1971). *Tulsa*. Grove Press.
- Dávila, R. (21 de abril de 2016). *Ricky Dávila: Fotografía y visión personal*. Conferencia presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Extraído el 14 de junio de 2016 desde <http://tv.um.es/video?id=79571&cod=a1>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, U. (2002). Prólogo. En Santarcangeli, P. *El libro de los Laberintos*. Madrid: Siruela
- Eliasson, O. (2006). *Caminos de la naturaleza*. Madrid: La Fábrica
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (ed) (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo xxi.
- Fowler, E. (1988). *The rhetoric of confession: shishosetsu in early twentieth-century Japanese fiction*. Univ of California Press. Extraído el 6 de marzo de 2016 desde <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft0k400349;brand=ucpress>
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Goldin, N., (2014). *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture Foundation.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal
- López Moreno, I. (2015). Post-imágenes antárticas: Sobre la naturaleza construida de la naturaleza. En Campillo, D., *Trazos sobre un mapa breve*. Granada: Universidad de Granada.
- Parque Natural Cañón del Río Lobos. Desnivel Ediciones (España). Escala 1:25.000. Barcelona: Editorial Piolet.
- Polley, S. (Directora). (2012). *Stories we tell* (película) Toronto: National Film Board of Canada

- Sammlung Goetz (26 de septiembre de 1997). *Nobuyoshi Araki – Diane Arbus – Nan Goldin*. Extraído en junio de 2016 desde <http://www.sammlung-goetz.de/> en/Exhibitions/past/1997/NobuyoshiAraki\_DianeArbus\_NanGoldin.htm
- Sanz, F. (2008). La Fotobiografía: imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente. (pp. 44-46) Barcelona: Editorial Kairós.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo
- Sougez, M. L. (2001). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra
- Taylor, A. C. (2013). *Sentimental Journey/Winter Journey: Araki Nobuyoshi's contemporary shishosetsu*. Tesis. Extraído el 20 de marzo de 2016 desde <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/13310>
- Thoreau, H.D. (2001). *Caminar*. Madrid: Ardora Exprés
- U.S. Civil Service Commission (1979). *Ansel Adams' Official Personnel Folder*. Extraído el 20 de Julio de 2016 desde <https://catalog.archives.gov/id/7582466>
- Vega, C. (2013). Ficciones fotográficas del álbum de viaje. En Vicente, P. (Ed), *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación de Huesca/La Oficina.
- Vicente, P. (ed) (2013). *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación de Huesca/La Oficina.

## 9. INDICE DE FIGURAS

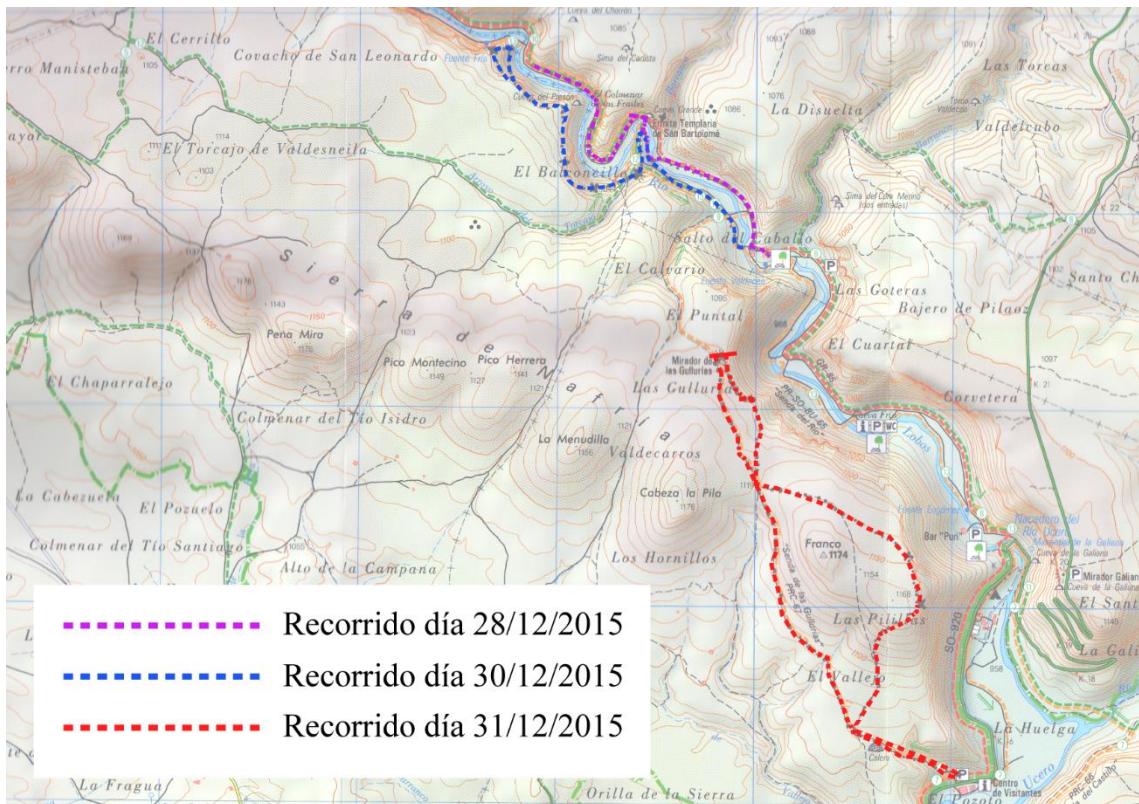
1. Monty Python. (1970). *Ministry of Silly Walks* (sketch televisivo). En Monty Python's Flying Circus, La serie completa, Segunda temporada [DVD]
2. Niepce, N. (1926). *Punto de vista desde la ventana de Gras*. Recuperada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Joseph\\_Nic%C3%A9phore\\_Ni%C3%A9pce](https://commons.wikimedia.org/wiki/Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce)
3. Bisson, L.A. & Bisson, A.R. (1860). *Ascenso al Mont Blanc*. Recuperada de <http://www.vanishing-ice.org/artists/bisson-freres/#!prettyPhoto>
4. Handy, L.C. (1902). *General Grant at City Point*. Recuperada de <http://www.loc.gov/pictures/item/2007681056/>
5. Anuncio de la cámara Kodak [ca. 1888]. Recuperado de <http://proyectoidis.org/kodak-100-vista/>
6. Cartier-Bresson, H. (1947). *Fuego en Hoboken, mirando hacia Manhattan*. Recuperado de [https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53ZMYN](https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN)
7. Galton, F. (1924). *Tipología de Judío*. Recuperado de [http://www.eugenicsarchive.org/eugenics/image\\_header.pl?id=1623](http://www.eugenicsarchive.org/eugenics/image_header.pl?id=1623)
8. Lange, D. (1939). *Brawley, Calif. Feb 1939. Farm Security Administration migratory labor camp established in Imperial Valley for the pea harvesters*. Recuperado de <http://www.loc.gov/pictures/item/2004673994/>
9. Bain News Service. [ca. 1910-1915]. *Clase estudiando el método Bertillon*. Recuperado de <http://www.loc.gov/pictures/item/ggb2004009570/>
10. Adams, A. (1943). *Hidemi Tayenaka y Mrs. Yaeko Nakamura*. Recuperado de <http://www.loc.gov/pictures/item/2001695654/>
11. Araki, N. (1971). s.t., de la serie *Sentimental Journey*. En *Araki: Yo, vida, muerte*. Nueva York: Phaidon.
12. Araki, N. (1990). s.t. de la serie *Winter Journey*. En *Araki: Yo, vida, muerte*. Nueva York: Phaidon.
13. Clark, L. (1971). de la serie *Tulsa*. Recuperado de <http://www.americansuburbx.com/2010/10/larry-clark-tulsa-essay-by-larry-clark.html>
14. Goldin, N. (1986). de la serie *The Ballad of Sexual Dependency*. En Goldin, N (2014) *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture Foundation.
15. Rupérez, I. (2015). s.t. de la serie *Buitre y Corzo*.

16. Fulton, H. (s.f.). Recuperado de <http://www.hamish-fulton.com/>
17. Eliasson, O. (2004). *Jokla Series*. En Eliasson, O. (2006) *Caminos de la Naturaleza*. Madrid: La Fábrica
18. Richter, G. (s.f.). *Atlas* en la Galería Städtische en Munich. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>
19. Becher, B. & Becher, H. (1964-1973). de la serie *Cooling Towers*. Recuperado de <http://www.sothbys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.199.html/2013/photographs-n09020>
20. Ruscha, E. (1966). *Every Building in the Sunset Strip*. Recuperado de <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/workssofar/every-building-on-the-sunset-strip/>
21. Lewitt, S. (1980). *Windows*. Recuperado de <https://fraenkelgallery.com/artists/sol-lewitt>
22. Hockney, D. (1982). *Sun On The Pool*. Recuperado de [http://www.hockneypictures.com/photos/photos\\_polaroids\\_05\\_large.php](http://www.hockneypictures.com/photos/photos_polaroids_05_large.php)
23. Adams, A. (1942). *The Tetons and the Snake River*. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Ansel\\_Adams#/media/File:Adams\\_The\\_Tetons\\_and\\_the\\_Snake\\_River.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ansel_Adams#/media/File:Adams_The_Tetons_and_the_Snake_River.jpg)
24. Rupérez, I. (2016). Montaje previo de la maquetación.
25. Rupérez, I. (2016). de la serie *Buitre y Corzo*.
26. Rupérez, I. (2016). Plano de los recorridos realizado sobre imagen digitalizada de mapa del Parque Natural Cañón del Río Lobos, Desnivel Ediciones (España).
27. Rupérez, I. (2016). Montaje de la mesa de luz.
28. Rupérez, I. (2016). Plano técnico de la obra en la sala de usos múltiples adyacente al Salón de Actos.
29. Rupérez, I. (2016). Esquema alzado del mural con figura humana de referencia.

## **10. ANEXOS:**

## **DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL TRABAJO**

Para la realización material de la obra, una vez se tenía el concepto de la misma, se ha procedido de la siguiente manera. Se llevó a cabo un viaje al Cañón del río Lobos, descrito ya, en el que se encontró el cuerno de corzo, así como un segundo viaje, dos días después, para tomar otras vistas en un recorrido diferente. En esos viajes se realizaron fotografías durante el recorrido a pie por la parte superior del Cañón (fig.1) utilizando una cámara réflex, en algunos casos con trípode y en otros a pulso. Aparte de la realización de estas fotografías, una vez definido el concepto final de la obra, se recogieron trozos de cortezas de árbol, piñas, musgo y ramas de árboles de la zona para fotografiarlos en estudio. De las fotografías realizadas ex profeso y las tomadas en estudio, unas 1000 en total, se seleccionaron 150 para el proyecto final.



26. Rupérez, J. (2016) Plano de los recorridos realizados sobre mapa digitalizado.

Además de las fotografías realizadas durante el recorrido, se revisó el archivo fotográfico personal y familiar, buscando fotografías tomadas en el Cañón del río Lobos. De las más de 2000 fotografías recopiladas se hizo una recopilación final de 50 imágenes que articulaban la relación familiar con el lugar, así como ponían de manifiesto el uso de las cámaras de fotos durante su recorrido, apareciendo los sujetos con en el acto de la toma fotográfica en muchas de estas imágenes. Se seleccionaron tomas, además, de diferentes

épocas del año, como ya hemos indicado, para enfatizar la percepción por parte del espectador de la relación de la familia con la localización.

Las fotografías de estudio se tomaron con la ayuda de un trípode, tres focos de luz continua y un flash reflejado en dos reflectores oblicuos al sujeto para garantizar una iluminación uniforme (fig.2).



27. Rupérez, I. (2016) Montaje de la mesa de luz.

Dos de los focos de luz continua se dispusieron a cada lado del objeto fotografiado, mientras que el tercero, un panel led, hacía las veces de mesa de luz. El flash se colocó en la cámara, rebotándolo contra uno de los reflectores, colocado frente al mismo. El segundo reflector se colocó bajo la cámara para iluminar el objeto desde el cuarto inferior de la imagen capturada. En la fotografía del cuerno de corzo y de la pluma de buitre se llevaron a cabo fotografías del objeto completo, así como una serie de fotografías de las diferentes partes del mismo, con la finalidad de colocarlas de forma secuencial en el mural final.

Los mapas utilizados se componen de un mapa comprado de la zona en el que se marcó el recorrido con rotulador, que fue escaneado, y un mapa realizado en Adobe Illustrator que describe el recorrido aproximado y el encuentro con el corzo. Para éste segundo mapa se utilizó como base una imagen de satélite extraída del Instituto Geográfico Nacional, tomada en 2014. También se incluyen en el proyecto cinco textos que explican el encuentro con el corzo, los encuentros con buitres y la relación de la familia con el lugar, que se pueden ver en los anexos.

Una vez terminada la realización y selección de las fotografías, se procedió a la ordenación de las mismas para su disposición en el mural final. Se decidió que se harían

23 columnas de nueve fotografías, colocando los mapas más o menos en el centro de la composición y repartiendo las fotografías y los textos más o menos aleatoriamente. Las fotografías analíticas de los fragmentos del cuerno y de la pluma se dispusieron de forma que generaran una secuencialidad entre ellas, así como las fotografías en las que aparecen buitres en vuelo se colocaron en las zonas superiores y las fotografías del río o suelo en las partes inferiores.

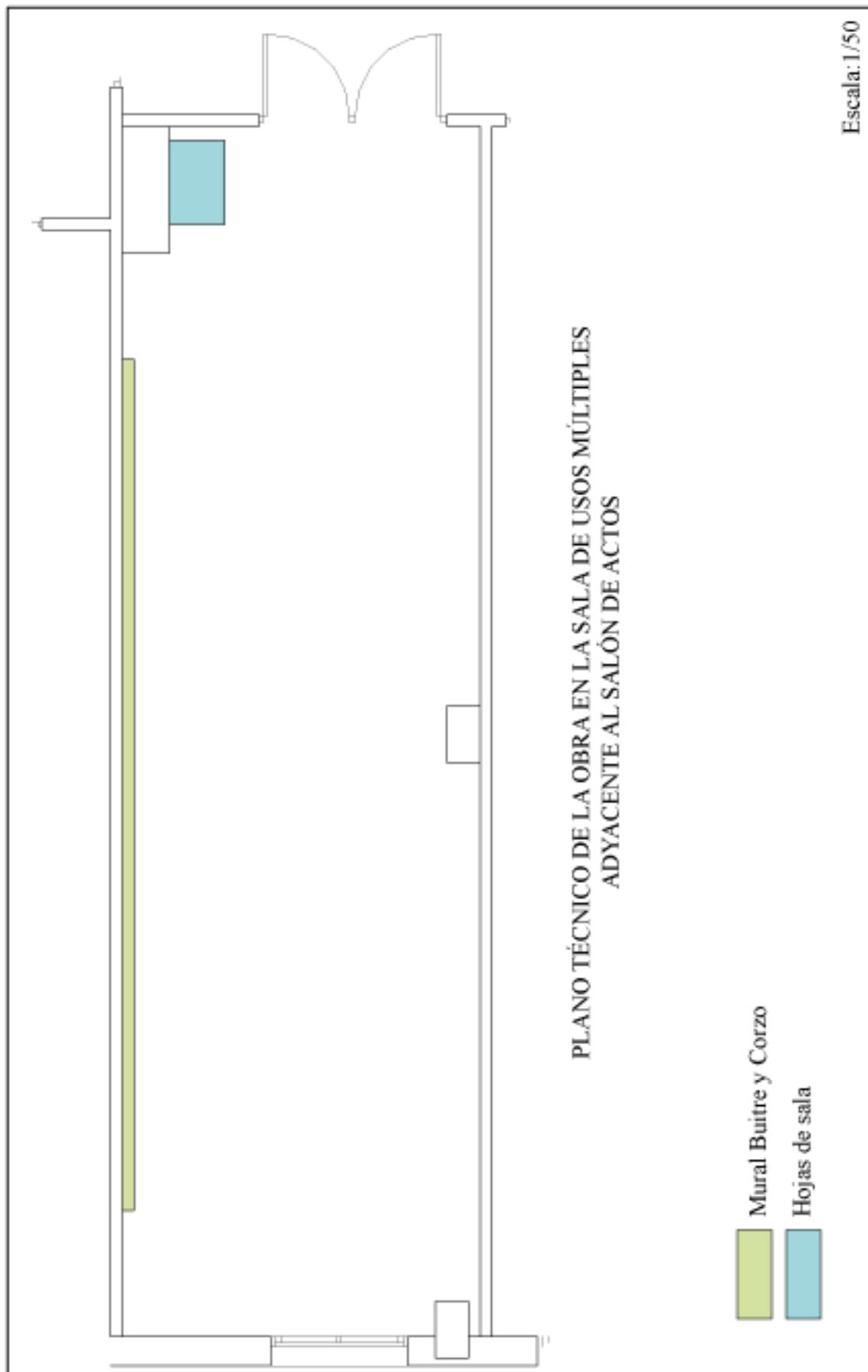
Cada una de las fotografías, los mapas y los textos, se han impreso en papel Hahnemühle Luster de 260g/m de tamaño A4 o 21,5 x 29,7 cm. Entre las fotografías se dejará un margen de 2 cm, y éstas se colocarán con alfileres en las esquinas, para eliminar la intrusión y división que generaría un marco y abaratizar el coste del proyecto. El mural final tendrá unas dimensiones de 736 cm de ancho por 211 cm de alto. El mural se pretende exponer en la sala de usos múltiples de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, utilizando la pared derecha respecto a la entrada de la misma.

## PLANOS TÉCNICOS

En las páginas siguientes, se incluyen los esquemas de la obra montada en la sala de usos múltiples adyacente al salón de actos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Los esquemas se han realizado a escala 1/50, adaptando para dicha escala el plano disponible en la página web de la facultad. También se incluyen esquemas de alzado con figura humana de referencia, así como fotografías de la ordenación de los elementos para su colocación final en el mural.

Ficha técnica de la obra:

BUITRE Y CORZO (2016) Fotografía sobre papel. 207 imágenes de 21,5 x 29,7 cm.  
Medidas variables (medidas aproximadas 736 x 211 cm.)



28. Rupérez, I. (2016) Plano técnico de la obra en la sala de usos múltiples adyacente al Salón de Actos.

Esquema alzado del mural con figura humana de referencia



Escala: 1/50

## PRESUPUESTO

Impresión de fotografías a tamaño reducido	15 €
Impresión final de fotografías	310 €
Alfileres para la colocación de las fotografías	5 €
Mesa de luz	55 €
Papel texturado para la mesa de luz	3.45 €
<b>COSTE FINAL</b>	<b>388.45 €</b>

No se han incluido en el presupuesto los gastos del viaje al lugar, por ser parte de un viaje familiar, así como de cámara y resto de aparatos técnicos, ya que no ha sido necesario alquilar ni adquirir ninguno de ellos para la realización del proyecto.

## TEXTOS INCLUIDOS EN LA OBRA

¿Cómo encontramos el cuerno de corzo?

Durante las vacaciones de navidad de 2015 a 2016 estuvimos andando por la parte superior del cañón del río Lobos, íbamos mi tío Tomás, mi prima Esther, Adela y yo. Yo llevaba la cámara con la que realicé la mayor parte de las fotografías de este proyecto, y precisamente ese día salimos con la intención de realizar una serie de panorámicas y vistas desde arriba del cañón. Al llegar a una zona de difícil acceso, decidimos volver, ya sin la presión de ir haciendo fotografías, charlando y mirando los detalles del suelo, que por la parte superior del cañón está lleno de huecos en la roca por las heladas. En uno de esos huecos, Adela encontró el cuerno de corzo y una pluma de buitre. En todos los paseos que había dado a lo largo de mi vida por el cañón he visto miles de buitres, pero nunca había visto un corzo ni restos de éstos.

¿Cómo vemos los buitres en el cañón?

Cuando vamos al cañón siempre vemos buitres. Buitres leonados que viven en las cuevas de las paredes del cañón. Al contrario que los corzos y otros animales terrestres, los buitres, evidentemente, son fáciles de observar. Cuando éramos pequeños bromeábamos con tendernos en el suelo y hacernos los muertos para que los buitres bajaran y verlos de cerca. Ahora los observamos con el teleobjetivo desde la parte superior del cañón, intentando no acercarnos demasiado para no espantarlos.

¿Por qué vamos al cañón?

Al cañón del río Lobos vamos a pasear y a ver la naturaleza. Vamos porque está cerca del pueblo de mi abuela Elia, el Burgo de Osma, y porque llevamos yendo desde que era pequeño. Digo vamos porque siempre voy con mi familia, ya sea mi tío o mi padre, o todos juntos. Y siempre vamos con la cámara de fotos. El cañón está íntimamente ligado a mi desarrollo fotográfico ya sea directa o indirectamente (por llevar siempre la cámara o por lo que evoca cuando me enfrento a otros temas).

En el cañón solemos llegar en coche hasta el segundo aparcamiento, y desde ahí caminamos hasta la ermita de San Bartolo. Dependiendo de quién nos acompañe, a partir de la ermita se suele seguir por la parte de abajo un rato más y luego se vuelve. En ocasiones subimos por el lateral de la ermita, como el día que encontramos el cuerno de corzo y seguimos el borde sur del cañón. Últimamente estamos explorando las partes superiores del cañón desde la subida por la carretera de la Galiana y por el mirador de Gullurías.

¿Cómo vimos el culo del corzo huyendo?

Tras encontrar el cuerno y observarlo un rato, preguntamos a mi tío y nos confirmó que era de corzo, y seguimos caminando de vuelta. Mi tío y mi prima se adelantaron un poco mientras Adela y yo mirábamos unas ramas y, al poco, seguimos adelante.

Oímos unos ruidos de ramas más adelante y vimos que mi tío señalaba hacia los árboles. Un culo de corzo corría entre los arbustos y se perdía en el bosque. Mi tío y mi prima no lo habían visto, y ni Adela ni yo estamos seguros de que fuera un corzo, podía haber sido un jabalí, pero nos gusta pensar que fue un corzo, posiblemente el mismo que había perdido el cuerno.

“¿Os venís al cañón?”

Esto se oye en la casa de mi abuela varias veces a lo largo de cada estancia. En general suele haber una excursión con casi todos mis tíos y primos cuando llegamos a veranear o pasar las navidades. Algún día después mi tío Tomás vuelve a preguntar o simplemente decir “me voy al cañón” por si alguien se apunta.

## HOJA DE SALA:

“Cuando estamos en el medio de una historia, no es una historia aún, solo una confusión, un rugido oscuro, una ceguera. Solo después se convierte en algo parecido a una historia, cuando la estamos contando a nosotros mismos o a otros” Sarah Polley *Stories we tell*

Buitre y Corzo es una aproximación a la experiencia de recorrer el Cañón del río Lobos con mi familia. El Cañón del río Lobos es un parque natural de la provincia de Soria, cercano a el Burgo de Osma, donde acostumbramos a ir en las vacaciones para pasear y pasar el rato con la familia. En el Cañón hay buitres leonados, principalmente, siendo el avistamiento de éstos muy común durante los paseos. En uno de los últimos paseos que tuvimos también encontramos indicios de corzos en la parte superior del cañón. En las laderas hay sabinas, pinos, escaramujos, moreras y enebros. En el río hay juncos, nenúfares y otras especies de río. Hay culebras, sapos, pájaros pequeños, cuervos y urracas, que hayamos visto. Existen restos de refugios de pastores y hay una ermita de los caballeros templarios frente a una gran cueva en la parte interior del cañón. Como tal, es un lugar inabarcable, y hemos intentado transmitir esto con el mural. El desencadenante de la obra se da cuando, el 30 de diciembre de 2015, en uno de los paseos por el lugar para hacer fotos, encontramos un cuerno de corzo en el musgo del suelo. Este encuentro sirve como excusa y como punto de partida para intentar contar algo que resulta imposible en la práctica.

Suelen decir que una imagen vale más que mil palabras, pero en el proceso de realización de este proyecto, ni siquiera las doscientas fotografías que se presentan acompañadas de los textos y mapas pueden acercarse a rozar la superficie del significado real del lugar para nuestra familia. No por ello dejaremos de intentar transmitirlo, fotografiarlo y contar lo que nos sucede durante nuestros viajes al mismo. Este intento de comunicar lo inabarcable hace que la realización de esta obra haya merecido la pena.