

Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano

MEMORIA

TRABAJO FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES
Ana Gilabert Zueras



Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel
Universidad Zaragoza

Tutor: Carlos Foradada Baldellou
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Zaragoza
Campus de Teruel
Curso académico 2012-2013

Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano

MEMORIA

TRABAJO FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES

Ana Gilabert Zueras

Tutor: Carlos Foradada Baldellou

Facultad de Ciencias Sociales y Hunamnas

Universidad de Zaragoza

Campus de Teruel

Curso académico 2012-2013

ÍNDICE

1. Introducción.	3
1.1. Contextualización histórica y naturaleza del trabajo.	3
1.2. Antecedentes personales como origen del proyecto.	7
2. Marco teórico, sentido y metodología de la obra.	8
3. Referencias del proyecto en la historia de la fotografía.	14
4. <i>Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano.</i>	28
5. Consideraciones técnicas.	45
6. Conclusiones.	46
7. Bibliografía.	48
Resumen.	50

1. Introducción.

El siguiente Trabajo Fin de Grado en Bellas Artes, bajo el título *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, responde a una creación personal realizada Ana Gilabert Zueras durante el curso académico 2102-13 a partir de la formación teórica y práctica adquirida a lo largo del Grado. La Memoria del trabajo se ha llevado a cabo en función de los requisitos reflejados en las *Directrices y Procedimiento de Trabajo Fin de Grado en Bellas Artes* de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza.

Este proyecto tiene como objetivo la creación de una serie de documentos fotográficos que abordan la compleja trama de ausencias y soledades que están presentes en los protagonistas de nuestro entorno urbano contemporáneo. Para ello se ha procedido a través de la captura de imágenes que reconsideran el denominado por Cartier-Bresson “instante decisivo”, pues han sido tomadas sin ninguna intervención por parte de la autora, para reflejar contenidos reales, tal cual suceden en nuestro ámbito cotidiano.

A partir del análisis de la fotografía contemporánea y de las estrategias de sus autores a la hora de mezclar la ficción y la realidad en sus obras, este Trabajo Fin de Grado apuesta por la realidad misma como fuente de conocimiento, y por su captura en imágenes donde la mirada de la autora les otorga una apariencia ficticia.

1.1. Contextualización histórica y naturaleza del trabajo

La fotografía ha sido considerada –desde los primeros ensayos realizados en 1816 por Nicéphore Niépce con cloruro de plata sobre papel– como un reflejo fiel del mundo, siendo el medio idóneo para documentar los acontecimientos que sucedían. Este reflejo especular del entorno le ha dado a la fotografía un carácter documental, donde su autor nos transmite en ocasiones un punto de vista personal sobre los acontecimientos captados. Es muy significativo que la más antigua fotografía conocida, del mismo Niépce: *Punto de vista desde la ventana del Gras* (1826), haga referencia precisamente a dicho punto de vista de quien captura la imagen.

El término “documental” puede dar lugar a error con respecto al término “documento”, pues existe una relación y una diferencia a su vez entre ambos. Una fotografía es un documento de su época pero para ser documental necesita tener unas características. Si bien cualquier fotografía puede ser un documento de lo reflejado, para ser documental necesita una característica básica: albergar un contenido real. Por otro lado, esta última característica nos ofrece imágenes para hacernos reflexionar sobre el tema que nos muestra, pero también sobre el punto de vista del autor, de manera que no sólo es la captación de un instante, pues también

se puede compartir con el espectador algo vivido y sentido. Por este motivo, sobre las condiciones señaladas debemos añadir otro aspecto que es fundamental en nuestro trabajo: el enfoque personal del fotógrafo, puesto que cada fotografía es única y según sus medios, sus encuadres y su modo de abordar el tema crean un lenguaje fotográfico único. La mayoría de fotógrafos documentalistas se consideran subjetivos a la hora de tratar un tema y plasmar las imágenes, ya que, aunque reflejan la realidad objetiva a través de este gran invento, cada autor le añade su mirada personal sobre el tema a tratar.

Este género fotográfico ha sido teorizado en diversos estudios de la fotografía, donde los autores están comprometidos con sus obras y con la divulgación de sus imágenes. La fotografía documental ha dejado de ser una simple imagen de la realidad y ha obtenido una mayor libertad de expresión, favorecida por su incorporación en la prensa. Según indica Beamont Newhall, la calidad de autenticidad implícita en una fotografía puede darle un valor especial como testimonio, y en ese momento adquiere un valor “documental”¹. Por su parte, Molly Nesbit considera que un documento fotográfico es una imagen que tiene una misión específica a desarrollar, de manera que la fotografía puede ser, en realidad, un punto de partida para las reflexiones que suscita en el espectador². William Sott, en su ya clásico ensayo sobre la fotografía documental americana, abundó sobre el carácter social de la misma y su eficacia para la toma de conciencia de la ciudadanía³. La belleza de la fotografía, por tanto, puede ser incluso secundaria con respecto al valor de uso que la fotografía documental adquiere en este contexto.

Recordemos que la fotografía documental ha experimentado una evolución a lo largo de su historia, diferenciando en ella tres fases que presentan cada una de ellas unas características. La primera fase hace referencia al siglo XIX en relación con el surgimiento del propio invento. En esta época destaca la fotografía familiar en diferentes escenas del mundo que fueran importantes para el autor de la imagen. Pero con el tiempo –y el potencial psicológico que muestra– la fotografía deja ser una mera imagen que plasma un momento de una época, e incorpora en ella algo más que una simple instantánea: comienza a introducir una reflexión. En este primer momento, que coincide con el tránsito del siglo XIX al XX, el progreso de la fotografía social viene ligado al avance de la tecnología gráfica y al crecimiento de la prensa popular. Los pioneros “documentalistas sociales” fueron Jacob Riis (1849-1914), centrado en la temática de los barrios pobres, y posteriormente Lewis Hine

¹ NEWHALL, Beamont, *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días* (Apéndice de Joan Foncuberta), Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 235.

² Citado en: FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Milán, Editorial Kónemann, 1998, p. 401.

³ SOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America*, University of Chicago Prees, 1986.

(1879-1940), en contra de la explotación infantil. Ambos utilizaron la fotografía como estudio de la condición humana y como medio para hacer denuncia social a través de sus imágenes e intentar conseguir ciertos fines, como por ejemplo un cambio de las leyes que finalmente protegiera a los desfavorecidos. La intención de este nuevo formato de fotografía documental era plasmar los sucesos ocurridos en la sociedad transmitiendo el sentimiento de ésta en cada lugar y momento de su historia. También destacan otros precursores vinculados a los movimientos de denuncia social, como John Thomson (1837-1921), Benjamin Stone (1838-1914), Jacques-Henri Lartigue (1896-1986) o Jean Eugène August Atget (1856-1927).

En la década de los años treinta, los fotógrafos de la *Farm Security Administration* (FSA) dirigida en su primer momento por Roy Stryker, optaron por la fotografía como medio de expresión y comentario social añadiendo a sus objetivos la reforma social, coincidiendo con la *Gran Depresión* americana. De manera que intentaron captar algo más del hecho o del escenario en el que se encuentra, interactuando también con el sentimiento y la conciencia de la sociedad en un momento de la historia. Entre dichos fotógrafos destacan Walker Evans, Ben Shahn, Arthur Rothstein, Dorothea Lange y Russell Lee. Ya en 1928 estos fotógrafos habían formado *La Liga Fotográfica*, donde intentaron ofrecer “la verdadera imagen del mundo”, a la que se unieron posteriormente los fotógrafos Sol Libsohn, Walter Rosenblum, Sid Grossman, Jerome Liebling, Jack Manning, Morris Huberlanol, Aaron Siskind, Ruth Orkin, Eliot Elisofon, Arthur Leipzig, Morris Engel, Dan Weiner, Lou Bernstein, Bill Witt o Lester Talkington. Otros fotógrafos que optaron por la idea de la fotografía como reformadora para restituir la parte positiva de las personas en diferentes contextos sociales fueron André Kertész, Paul Strand, Herni Cartier-Bresson, W. Eugene Smith y la propia Dorothea Lange. Todos estos artistas contemplaron el sufrimiento y desesperación del ser humano, captando a la vez su fuerza y esperanza. Consideraban que observando estas imágenes la conciencia social despertaría corrigiendo sus errores.

En 1950, los fotógrafos se dieron cuenta de su falta de éxito en la intención de reforma social, y por ello optaron por un nuevo enfoque, plasmando el mundo con una visión menos optimista. Esto dio lugar a un tercer periodo comentado, que trascurre durante la segunda mitad del siglo XX. Aquí comienza la que podríamos denominar como la fase contemporánea de la fotografía documental, más centrada en la preocupación por los problemas esenciales y personales de seres humanos concretos. Dicha fase fue inaugurada con la publicación del libro *Los americanos*, en 1958 de Robert Frank. Ahora la realidad visual que plasmaba la fotografía revela cuestiones psicológicas de índole particular dentro de un determinado contexto social. A partir de ese momento no sólo interactuaba un comentario subjetivo del autor en las

fotografías, sino también sus experiencias y emociones personales con respecto a su entorno. A esta nueva generación pertenecen artistas como Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand o Diane Arbus, que se dedicaron a la fotografía como expresión con el fin de conocer el mundo y reflejarlo, pero dejando atrás el deseo de reformarlo en términos globales.

En los años sesenta la fotografía también comienza a recuperar su origen, volviendo al protagonismo de la persona en su contexto particular, puesto en relación con los modos de poder y dominación política. Todo ello a través de un enfoque subjetivo, como ya hiciera Lartigue en su momento. Tanto Christian Sunde como Tom Zimmerman o Arthur Freed son fotógrafos de referencia, pero a partir de los años 60 destacan Allan Sekula, por su crítica al poder político, y Martha Rosler en la serie *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75) que refleja determinados aspectos sicológicos y personales de sus protagonistas, especialmente de los excluidos. En la década de los años 80 del siglo pasado, otros fotógrafos como Kryzysztof Wodiczko, Boris Mikhaïlov o Gillian Wearing se ocupan de los más desfavorecidos en entornos urbanos contemporáneos. La fotografía social, por tanto, está ligada al desarrollo de la sociedad del país en el que se inscribe. Este tipo de fotografías aumentan de valor con el tiempo ya que pasarán a ser recuerdos de la historia dependiendo de la importancia de la imagen, y adquieren un valor documental histórico como testimonio de una época.

No obstante, si bien hay una parte en la fotografía documental que se especializa en los conflictos sociales, incluyendo los bélicos, este trabajo por el contrario se centra en la soledad y el aislamiento de los personajes en nuestro entorno urbano contemporáneo, pues lo que revela es el sinsentido que reflejan algunas personas en el espacio cotidiano. Pero el trabajo, como veremos, no se ha ceñido en los personajes “evidentemente” marginados, sino especialmente en la escisión que manifiestan las personas que podemos considerar “comunes” en nuestro entorno. Además, el carácter especular de la fotografía no debe confundirse con lo real, pues en ocasiones la ficción se ofrece con apariencia de realidad⁴, como ocurre por ejemplo en las fotografías de Cindy Sherman, generalmente escenificadas por ella misma, con la intención de establecer una crítica sobre lo real, aunque sus fotografías no sean de género documental. En otros casos, por el contrario, es la propia realidad la que se muestra como si fuera ficción, y este último aspecto tiene una relación directa con nuestro trabajo, pues en él apreciaremos un entorno urbano con sus protagonistas sin intervención por parte del

⁴ Ver, sobre la relación entre la realidad y la ficción en las últimas tendencias, BRAVO, Laura, “De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy”, en RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios de siglo XXI*, Madrid, Cátedra (primera edición, 2004), pp. 216-236.

fotógrafo. En esta última línea son interesantes los trabajos de Paul Graham, especialmente la serie *The present* (2011), que veremos con más detalle en el apartado destinado a las referencias de este proyecto. P. Graham recupera en dicha serie lo real como escenario de una nueva mirada, en sintonía con las fotografías que realizó Henri Cartier-Bresson. Recordemos que el fotógrafo francés captó por primera vez los escenarios urbanos con una mirada particular que considera lo efímero del instante, y trató este contexto como un espacio de soledad que envuelve a sus protagonistas.

Con respecto a la soledad de dichos personajes que veremos en nuestra serie, Richard Avedon ya mostró el aislamiento que sufren sus protagonistas en un entorno cotidiano, como se revela en su serie de fotografías hechas a Marilyn Monroe que analizaremos más adelante. Esta característica guarda una relación con el sinsentido y la suspensión de los personajes de nuestra serie con respecto a su entorno. La mirada perdida, que por distintos motivos no encuentra apoyo ni sosiego en su realidad, está presente en ambas fotografías (fig. 1 y 2).



Fig. 1. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, 2013.



Fig. 2. Richard Avedon, *Marilyn Monroe*, 1957.

Una vez puesto en contexto el actual trabajo, prestaremos atención en primer lugar a las circunstancias personales que originaron este proyecto, pues de ellas se desprende en gran medida la naturaleza de la obra presentada y la metodología de la misma.

1.2. Antecedentes personales como origen del proyecto.

Este trabajo tuvo su origen fortuito a raíz de una vivencia personal en la cual sufrií un accidente que me causó un importante traumatismo, dado que me fracturé los dos pies quedando en una silla de ruedas durante un largo periodo de tiempo. Este período de convalecencia se prolongó por varias complicaciones y la correspondiente rehabilitación. A

pesar de ser una dura experiencia, que en un principio puede ser negativa, me hizo comprender que hay mas visiones de la vida que no se ajustan sólo a nuestra rutina diaria, la cual nos limita y no nos permite ver más allá de nuestra propia situación. Aquí comenzó una etapa en la que, obligada por la situación de ese momento, empecé a ver la realidad con otra mirada. Finalmente, después de haber pasado por dicha experiencia, puedo decir que, a pesar del sufrimiento físico, psicológicamente me fortaleció dejando en mí una huella positiva que amplió mi campo de visión hacia la vida.

Dicho accidente produjo un cambio de posición personal con respecto al mundo, es decir, al entorno cotidiano, que modificó mi punto de vista sobre el mismo, fundamentalmente porque, por primera vez, tuve oportunidad de ver mi entorno desde el punto de vista de un dependiente, en la medida en que me vi postrada en una silla de ruedas durante varios meses. La modificación de esta posición tuvo consecuencias directas también con respecto a mi relación con los demás, pues las limitaciones de mi condición alteraron, de hecho, el modo en el que me relacionaba con el exterior, e hicieron aflorar una nueva mirada que finalmente reflejé en esta serie fotográfica.

El paso de forma brusca de una total autonomía a la situación de dependencia hace que los procesos de asimilación o adaptación normales se reduzcan al mínimo, tanto a nivel objetivo como emocional. Pero esta nueva e inesperada condición me permitió atender a detalles habitualmente inadvertidos provocando un cambio de perspectiva con respecto a mi entorno. De este modo aparece la sensación de soledad personal con la necesidad de momentos de silencio que dan lugar a una nueva visión ante una creación artística, plasmando en ella los sentimientos reflejados en el actual proyecto.

Ante dichas imágenes, en ese momento justo, mi visión se unifica con ellas haciendo que el tiempo se ralentice dentro del ritmo cotidiano que lleva el mundo a mí alrededor. En estas circunstancias aprendí a mirar la ciudad con más paciencia, lo que me permitió que atendiera a situaciones que normalmente pasaban inadvertidas, dándole importancia a otros tipos de dependencia desde la mirada propia del dependiente, lo que me llevó a definir mi mirada de autora.

2. Marco teórico, sentido y metodología de la obra.

Según Arnheim las imágenes se configuran en torno a centros de contenido, que son núcleos gravitatorios que ejercen su jerarquía sobre el resto del espacio visual⁵. Sin embargo, hay un lugar fundamental en las fotografías de este trabajo que no es visible en la imagen

⁵ ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

mostrada, pero que condiciona por completo el resultado de la misma. Este lugar es el que ocupa la autora –y por delegación el espectador– en el momento de las capturas de dichas imágenes, tal y como veremos.

Otro aspecto importante en esta serie de fotografías es el escenario urbano que ocupan las personas. Pero estos lugares no son particulares de los individuos sino de tránsito. La naturaleza de estos espacios reflejados en el trabajo ha sido considerada por diversos autores. Desde el punto de vista de la *fenomenología*, M. Heidegger nos habla de los “intervalos” o espacios de tránsito entre lugares que de alguna forma aportan experiencias: “El espacio tiene lugares distintivos e *intervalos* de separación entre ellos (algo distinto a la *extensión*)”⁶. Heidegger señala que dichos espacios de tránsito son algo más que distancias entre lugares, es decir, comenta cualidades en los mismos que pueden aportar experiencias, más allá de la simple medición de estas distancias. En este mismo sentido, Paul Virilio comenta que cuando este espacio *entre lugares* se elimina, el resultado es “el espacio crítico”, porque desaparecen los intervalos donde el sujeto encuentra su espacio-tiempo⁷. Para Virilio el espacio crítico es la desaparición progresiva del espacio existente entre varios lugares, uniendo y agrupando a estos de tal manera que crea una sensación claustrofóbica, dado que atrapa al sujeto en un individualismo masivo e indiferenciado. Ahora bien, la crisis económica ha agudizado en nuestra opinión ese “espacio crítico” señalado por Virilio, apartando a algunas personas de su propio espacio-tiempo y dejándolas en un espacio sin identidad, en un vacío que los envuelve, escindiéndonos de la corriente urbana y quedando en un aislamiento que finalmente los abstrae del mundo que los rodea.

Otro autor que asigna a estos intervalos su propia identidad, su propia presencia –en relación con el concepto griego de *lugar*– es John Cage. En la denominada “Música concreta” el intervalo, que Cage establece a través de los prolongados silencios en sus melodías, tiene un cometido en sus obras, pues el visitante de sus conciertos puede encontrar su espacio-tiempo en estos intervalos, porque pasa a ser el protagonista de estos silencios. Asimismo Bataille considera que estos espacios entre polos, entre formas, que denomina “lo in-forme”, no es la negación de la forma en su ausencia, sino “su alteración”⁸. Esta demarcación que la nada establece en torno al contenido, también ha sido considerada por Wolfgang Iser como un “diferencial”, porque permite apreciar las diferencias y los contrastes de los contenidos

⁶ HEIDEGGER, Martin, *Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio. El arte y el espacio*. (Introducción y notas de Félix Duque. Traducción de Mercedes Sarabia.), Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2003. p.77.

⁷ VIRILIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁸ KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997. pp. 179-182.

aislados por dichos vacíos⁹. Estas “ausencias” son, en realidad, el espacio que habitan los personajes de las fotografías que presentamos. Este no-lugar, que desde diferentes enfoques abordaremos en el desarrollo de la memoria; este vacío entre los elementos y la estructura que los contiene, y además entre la obra y el espectador, es el que vamos a analizar en la serie de fotografías *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*.

Para explicar la metodología seguida en este trabajo, debemos abordar antes *la naturaleza* de estas fotografías y sus efectos. Para nuestra Real Academia de la Lengua, el método es “el procedimiento que sigue la ciencia para hallar la verdad”. Por su parte Adorno, en el terreno de la estética, considera la obra de arte en función de su “objetividad específica, su ajuste, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica: su idea, en fin, de verdad”¹⁰. Con respecto a las características formales de la obra hemos aplicado los métodos de análisis que nos ofrece la teoría de la imagen, especialmente a través de autores como Rudolf Arnheim o Justo Villafaña, entre otros. Pero la “verdad” que este trabajo pretende des-velar no es una verdad exclusivamente objetiva: un objeto del pensamiento¹¹, pues lo que transmiten estas escenas nos enfrenta al “enigma de la propia visualidad” de las imágenes, como ha señalado Berger¹². Estas obras, por lo tanto, no están formadas por signos que podamos explicar por completo con palabras. Tampoco encontramos una escenografía habitual, ya que estas figuras están en espacios prácticamente vacíos. Algunos aspectos de esta condición han sido analizados por M. Augé a través de su estudio del *no-lugar*. Para Augé, estos lugares eran hasta ahora inexistentes, ya que dichos “espacios vacíos, de tránsito y anonimato” carecen de importancia para ser definidos como lugar, pero han ido evolucionando hasta llegar a ser los protagonistas en la sociedad contemporánea¹³.

Sin embargo, a diferencia del no-lugar comentado por Augé, consideramos que hay “espacios entre lugares” importantes para el sujeto, porque en ellos puede encontrar un

⁹ ISER, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 244.

¹⁰ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986. p.16.

¹¹ Para Mikel Dufrenne, el objeto estético supone un acceso a lo real que no sólo es objetivo: “Pero no es en el mundo objetivo, tal y como la ciencia se esfuerza por hacer, con el que hay que confrontar el objeto estético; es en el mundo real donde hay que descubrir el punto en el que todavía no se ha revestido de una significación determinada y puede asumir la determinación que le propone el objeto estético”. DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética, Volumen II, La Percepción Estética*, Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983, p. 220.

¹² En esta dirección, Berger comenta que: “Hasta ahora se ha relegado a la imagen, en sus diferentes modalidades como la fotografía, el cine o la pintura a un análisis compartimentado de conocimientos técnicos o estéticos. Está muy extendida la opinión de que si a uno le interesa lo visual, su interés ha de limitarse a una técnica de tratar lo visual. Así, se establecen categorías de interés especial: pintura, fotografía, apariencias reales, sueños y muchas otras cosas más. Y lo que se olvida –como todas las cuestiones esenciales en una cultura positivista– es el significado y el enigma de la propia visualidad”. BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.47.

¹³ AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2000.

paréntesis en el que se re-encuentra, fuera del mundanal ruido. Por esta razón, analizaremos ese “paréntesis” descubierto en el espacio urbano de estas obras “en su ser propio”, como recomienda Heidegger¹⁴. En la cita Heidegger relaciona “el pensar” con “lo experimentado”, y en esta relación está una de las claves metodológicas para analizar la naturaleza de nuestras fotografías, ya que el espacio representado en ellas es, ante todo, un espacio de *experiencia* en la que el autor es una parte esencial de la propia obra, porque comparte la condición de los personajes fotografiados.

Pero esta condición compartida se extiende también al espectador, a través del ángulo visual con el que se muestra el mundo. En este sentido la fenomenología, que se refleja en la cita del pensador alemán, puede ser un método eficaz para penetrar en nuestro objeto de estudio. En la misma línea trazada por Heidegger ha abundado J. Bouveresse, cuando en sus estudios sobre las cuestiones estéticas de Wittgenstein reclama un “estado de visión” –frente a la tradicional interpretación–, que guarda relación con “la ‘experiencia personal incomunicable’ que ha obsesionado a la estética filosófica”. Como añade textualmente el citado autor: “Tenemos la impresión de que existe una distinción clara entre la *interpretación*, que es un pensamiento, una acción, y la visión, que es un *estado*”¹⁵. Dicha “transparencia” de la obra frente a la tradicional interpretación fue señalada también por Susan Sontang en algunos ejemplos de la fotografía contemporánea¹⁶.

Esta “visión” –según Bouveresse– de nuestro trabajo expresa un *estado* a partir del punto de vista novedoso de la serie. Por primera vez vemos el mundo del excluido desde el punto de vista del propio exento. Las consecuencias de este cambio de posición las podemos ver en la perspectiva sesgada de la mayor parte de las fotografías, que están tomadas desde abajo porque me encontraba en una silla de ruedas, y por esta razón cambian completamente el espacio representado. Esta situación ha provocado también las fragmentaciones en el espacio mostrado, especialmente en la parte superior del mismo, debido a la mencionada posición desde la que tomé estas fotografías.

Es importante observar que los espacios de estas fotografías no son premeditados ni ordenados por mí. Por el contrario se trata de espacios urbanos y de momentos fortuitos sin ninguna intervención. Como advierte Román de la Calle, sobre estos espacios no ordenados previamente, “es siempre el mundo mismo –en su realidad contextualizadora– aquello que se

¹⁴ “Por el contrario, en el pensar ajustado a la cosa, una cosa viene solamente experimentada *en su ser propio* cuando renunciamos a la explicación y damos de lado la reconducción a otra cosa distinta. En lugar de ello, lo que hay que hacer es tener en la vista a la cosa puramente a partir de ella misma, tal como ella se muestra”. HEIDEGGER, Martin, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁵ BOUVERESSE, Jacques, *Wittgenstein y la estética*, Valencia, Collecció estética & crítica, 1993. pp. 76-77.

¹⁶ SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 23.

(nos) convierte en inmediato espectáculo”¹⁷. Este aspecto diferencia el entorno urbano, como se expresa en esta serie, es decir, “el mundo mismo”, de otros espacios intervenidos o diseñados por los fotógrafos. En este trabajo no encontramos una “organización premeditada”, de manera que no hay una puesta en escena diseñada que nos explique cómo y por qué aparecen los protagonistas ante nuestra mirada. Muestran un suceso imprevisto del que somos testigos o partícipes también imprevistos.

Pero si otros autores han tratado la misma temática desde lo costumbrista, estas fotografías no quieren provocar sentimientos de piedad o emoción, establecen una crítica que puede recordarnos a los argumentos que Sammuel Becket desarrollará en sus obras durante la segunda mitad del siglo XX. Como en la obra de Becket, en estas imágenes no hay concesiones a la heroicidad, al victimismo y al sentido a sus protagonistas, porque cuestionan el propio sentido del entorno que los envuelve¹⁸. En muchas fotografías documentales el dramatismo de las escenas es un recurso que el autor utiliza para conmover nuestros sentimientos. Sin embargo, en estas imágenes somos espectadores pero también partícipes de lo que vemos, porque el punto de vista nos ubica en el mismo escenario. Como se ha comentado en el apartado “Antecedentes personales como origen del Proyecto” el grave accidente sufrido cambió mi lugar en el mundo. Este accidente modificó mi posición con respecto a mi entorno, abriendo un paréntesis. Pero esa distancia es la que me permitió observar lo que me rodeaba con una nueva mirada, y finalmente me situó en el mismo lugar que los protagonistas fotografiados. Por este motivo el formato para la edición de las fotografías, refleja el tamaño a la escala real que tendrían las figuras ante nuestra mirada.

En estas obras vemos un vacío entre los personajes y su entorno, pero también hay otro vacío entre ellos y la interpretación del espectador. Sobre este aspecto *La Gestalt* estudió la manera en que llenamos los vacíos de un sistema completando su estructura. “El campo” es la unidad mínima de todos los procesos de comprensión que realizamos uniendo varios segmentos. Un campo se crea cuando el punto de visión del lector es capaz de unir diferentes elementos visuales, completando los vacíos existentes, que Wertheimer estudió en la denominada *Ley de pregnancia*¹⁹. Podemos considerar este fenómeno de la percepción visual como un “contexto de relación” creado por el espectador para relacionar los contenidos de la

¹⁷ CALLE, Román de la, *Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 223.

¹⁸ “En un cuarto despoblado, en un mundo vacío, cuatro seres impedidos representan, en una comedia que no cesa, los ‘ritos cotidianos que nos dan la ilusión de salvarnos’. Y son estos despojos, estos seres más allá del tiempo o en un tiempo sin atributos, los que logran el prodigo de hacernos presentir lo ‘horriblemente cómico’ de nuestro eterno final de partida”. Samuel Beckett. Véase: <http://www.alternativateatral.com/obra464-final-de-partida> (consultado en mayo de 2013).

¹⁹ VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1987, pp. 62-66.

imagen llenando sus vacíos. El espectador interpreta creando un contexto cuando llena los vacíos que separan los diferentes núcleos de información. Pero los vacíos de contenido y de sentido –mencionados anteriormente en la “Música concreta” de John Cage– no se establecen sólo entre los contenidos de la imagen. También el enigma de una obra crea un espacio, un intervalo, entre ella y nuestra interpretación; un vacío que es también un no-lugar entre la obra y nuestra comprensión. Esta circunstancia hace que el espectador sea una parte activa de la obra, como ocurre en la *Ley de pregnancia*. Por consiguiente, estas imágenes invitan al espectador a completar su relato llenando los vacíos a partir de la estructura compositiva de la imagen. La composición de estas imágenes se ha realizado en función de los encuadres elegidos, como analizaremos con más detalle en el capítulo de la obra.

Finalmente la suspensión del tiempo, y también del espacio cotidiano, causados por dicho accidente me permitieron una sintonía con unos personajes que son “signos” que podríamos denominar también en suspensión, aislados del mundo. En consecuencia, algunas fotografías de la serie muestran sólo *el resto* que queda cuando se elimina lo que abrillanta la realidad. Por esta razón, vemos el vacío que siempre envuelve a sus protagonistas²⁰.

La realidad des-velada en nuestro trabajo pone de relieve que las “relaciones vitales” en nuestro entorno urbano se han hecho por completo abstractas, pues han perdido el sentido que tradicionalmente tenían. Por esta razón, para Wolfgang Iser, “son incapaces por sí mismas de fundar en la obra de arte una conciencia general que se les adecue”²¹. Debido a la dificultad para representar una “conciencia general” sobre el mencionado vacío, en la modernidad el arte ha renunciado a ser expresión de la totalidad, como tradicionalmente sucedía, y se ha hecho “parcial, fragmentario y elíptico”. Según W. Iser: “El todo que proyecta la filosofía como concepto global hace que todo se disuelva en abstracciones”²². En lugar de la totalidad, nuestro trabajo propone un diálogo con el espectador para cuestionar críticamente su entorno, pero también su mirada. Para este objetivo consideramos necesario como metodología recuperar lo real, es decir, el escenario de nuestro espacio urbano tal y como se revela, sin intervención por parte del fotógrafo.

No obstante, a partir de la década de los 80 del siglo pasado, la fotografía artística se inclinó sobre los espacios re-creados por los fotógrafos que simulaban ser reales, manipulando también el aspecto de sus personajes, como realizó Nancy Burson desde los años 60. En la misma línea Philip-Lorca diCorcia presentó en 1978 la obra *Family and Friends* donde

²⁰ El vacío que envuelve estas escenas ha sido considerado como un elemento expresivo por algunos directores de escena del siglo XX. Ver sobre este aspecto BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Madrid, NEXOS, 1986, así como ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhsa, 1983.

²¹ ISER, Wolfgang, *El acto de leer...* Op. cit., p. 32.

²² ISER, Wolfgang, *Rutas de la ...* Op. cit., p. 240.

muestra una serie de fotografías que aparentan ser instantáneas de escenas cotidianas, pero son resultantes de una escenificación y preparación de sus allegados que se convierten aquí en actores donde reflejan, aparentemente, expresiones de rostros abstraídos, mostrando un pensamiento profundo que en realidad es interpretado. Sin embargo, este fotógrafo ha evolucionado desde la ficción como realidad a la propia realidad, presentada como si fuera ficción, y este último aspecto tiene una relación directa con el concepto de nuestro trabajo. En las series más recientes, como *Stetwork* (1993) o *Heads* (1999-2001), DiCorcia ofrece fotografías del entorno urbano, sin escenificación, para hacer una reflexión sobre la falta de visión por parte de la sociedad, que no se da cuenta de los detalles de cada momento debido a la vida tan apresurada y sumergida en un ritmo acelerado²³.

Otros fotógrafos interesados por la realidad más allá de las apariencias, como el propio R. Avedon, y más recientemente P. Graham o L. Pagliari, quien está fotografiando en estos momentos el vacío y el sinsentido que envuelve a los jóvenes japoneses, son precedentes de nuestro trabajo, como detallaremos en el siguiente capítulo. Consideramos, en consecuencia, que la historia del arte, y de la fotografía, no pueden reducirse a una evolución lineal, marcada sólo por las nuevas tecnologías. Por el contrario, hemos reconsiderado nuestro enfoque para abordar el problema de la representación de nuestro entorno a partir de “la evolución conceptual de la idea de realidad”, con independencia de los progresos tecnológicos, que han señalado algunos autores como A. Danto¹⁰.

3. Referencias del proyecto en la historia de la fotografía.

Una vez considerada la naturaleza de las obras que forman nuestro Trabajo Fin de Grado, a continuación mostramos el trabajo de aquellos autores que tienen una cierta resonancia con nuestras fotografías, ya sea porque ofrecen en sus imágenes una aproximación al objeto de nuestro estudio, o porque revelan un interés por algunos aspectos del entorno urbano presente en nuestro trabajo. Los primeros inicios en la historia de la fotografía que ubican a los personajes en estado de suspensión con respecto a su entorno, los encontramos en dos pioneros de la fotografía documental en el entorno urbano: Jacob Riis y Lewis Hine.

²³ Sobre el juego entre la realidad y la ficción en la fotografía contemporánea, ver: BRAVO, Laura, “De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy”, en RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, (Primera edición) 2004, pp. 217-236.

¹⁰ Danto, a través del concepto *representación posthistórica*, plantea un cambio de modelo donde la obra ya no es analizada como una evolución de las tecnologías de la ilusión, es decir, por su mayor o menor logro en la representación “especular” de la realidad, sino a partir de su evolución conceptual. DANTO, Artur, *The disenfranchisement of art*, Nueva York. Columbia University Press, 1986.

Jacob Riis (Ribe, Dinamarca, 1849 - Massachusetts, EE.UU., 1914)

Este artista pasó toda su carrera denunciando la calidad de vida de los menos favorecidos, por este motivo reflejó en sus fotografías las condiciones inhumanas en las que vivían los ciudadanos neoyorkinos más pobres de la época. Al llegar a Nueva York se hizo periodista con el único objetivo de luchar a favor de los marginados, dada su situación de inmigrante, de manera que se solidarizó con el dolor y la soledad de dicha sociedad. Por este motivo realizó fotografías para mostrar la evidencia de las malas condiciones en las que vivía la gente de las chabolas, poniendo a veces en peligro su propia seguridad.

Jacob Riis, en algunos momentos donde tenía dificultad para capturar imágenes, pagaba a los niños con cigarrillos a cambio de que posaran y así poder conseguir las fotografías deseadas. Estos “posados” que simulan los niños para escenificar la fotografía bajo la dirección del autor, va en sentido contrario a este trabajo, puesto que nuestras imágenes no capturan posados sino la realidad tal cual está sucediendo en la actualidad. A pesar de ello, guarda una estrecha relación con la crisis, la dependencia o el aislamiento con respecto a su entorno de los protagonistas.



Fig 3. Jacob Riis, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (Cómo vive la otra mitad: estudio entre los conventillos de Nueva York), 1888.

Lewis Hine (EE.UU: Wisconsin, 1874 - Nueva York, 1940).

Este autor es otro artista preocupado por los menos favorecidos, cuyas fotografías realizaba con interés social. En ellas da importancia a los valores estéticos de la imagen a través de la composición, con el objetivo de mostrar situaciones y hechos que debían ser apreciados y a su vez corregidos.

Hine descubrió que la cámara era un poderoso instrumento para la investigación y además un medio de enseñanza, por ello utilizaba sus fotografías como crítica social del momento. Estuvo muy interesado en fotografiar la llegada de los inmigrantes a Estados

Unidos y su situación y forma de vida, especialmente la explotación infantil, que fotografió con la intención de cambiar algunas leyes de la época. También reflejó el entorno laboral de los obreros norteamericanos que ayudaron a la construcción del Empire State Building y en ellas revela que su interés no sólo era reflejar imágenes de carácter negativo.

Sus fotografías muestran una gran relación con nuestro trabajo, no sólo por ser uno de los pioneros en la crítica social a través de la fotografía documental, junto con Jacob Riis – anteriormente comentado–, sino por el vacío y la soledad que muestran sus imágenes, de evidente dependencia, que dotan a los personajes de aislamiento frente a lo que les rodea.



Fig. 4. Lewis Hine, *Lunch time*, 1931.

Fig. 5. Lewis Hine, *Paris gamin*, 1918.

Walter Ballhause (Alemania: Hameln, 1911- Plauen, 1991).



Fig. 6. Walter Ballhause, *Arbeits- und hoffnungsloser alter Angestellter Hannover*, 1930-33.

Vinculado a la clase obrera, el fotógrafo alemán reflejó los efectos de la depresión económica y fundó, con Otto Brenner, el partido de los trabajadores socialistas de Alemania. En ocasiones ocultaba su cámara para capturar la realidad de su entorno. Este aspecto lo

relaciona directamente con nuestro actual trabajo. En sus composiciones utiliza la expresividad de las diagonales para reflejar dramatismo en sus escenas.

Margaret Bourke-White (EE.UU: Nueva York, 1904 - Connecticut, 1971).

Esta autora ha hecho de sus fotos parte de la memoria de la humanidad. En 1937 encuentra en Louisville (Kentucky) una enorme fila de hombres, mujeres y niños afroamericanos guardando turno para recibir su porción de comida. El fondo de la cadena humana es una gran valla publicitaria en la que se puede leer en la parte superior: “El más alto nivel de vida”. Una sonriente familia blanca viaja con su perro en coche. Hay campo, pradera, sol radiante y felicidad. Y el afiche se remata con un nuevo lema: “**No hay nada como el estilo americano**”. Es el epítome de la Gran Depresión, el fotograma de la angustia que definió el cataclismo económico de los años veinte y treinta, y que vuelve a resonar en nuestro entorno urbano inmediato.



Fig. 7. Margaret Bourke-White, *World's Highest Standard of Living* (El más alto nivel de vida del mundo). Fotografía y detalle, 1937.

Robert Frank (Zúrich, Suiza, 1924).



Fig. 8. Robert Frank, fotografía de la serie *The americans*, 1958.

Robert Frank tuvo gran relevancia en el campo de la fotografía y el cine de posguerra, pues utiliza la cámara como herramienta para reflejar a través de sus imágenes la situación de una sociedad. El artista recorrió América fotografiando la vida de personas anónimas, que inmortalizó en escenas cotidianas, que para él no lo eran dada su perspectiva exploradora de las experiencias humanas.

Una de sus obras más destacadas es *The Americans*, que recoge 83 fotografías influidas por la posguerra, capturadas en escenas no planificadas, que quebrantaron las reglas de la época para crear una nueva visión del mundo. Su mirada nos muestra una opinión crítica y subjetiva, de estética libre, cuando espera a que “algo” tome protagonismo en su encuadre. Su obra son imágenes constantemente renovadoras, influidas por la realidad de muchos estados de ánimo de la sociedad, donde prevalece el fondo sobre la forma, es decir, el contexto sobre sus personajes.

Richard Avedon (EE.UU: Nueva York, 1923 – Texas, 2004).



Fig. 9. Richard Avedon, *Marilyn Monroe, Actress, New York City*, 1957.

Aunque su obra comienza en los años 50, Richard Avedon será un fotógrafo prestigioso de moda y un gran retratista entre los años 1960 y 1970, donde mostró su verdadera mirada, consiguiendo llevar la fotografía de moda al nivel artístico y logrando terminar con el mito de una indiferencia y desvinculación emocional, es decir, superó el estado de sumisión frente al objetivo por parte del fotografiado.

Su método consistía en capturar la imagen deseada revelando esa verdad del modelo; era sencillo pero efectivo, ya que con su táctica trataba de cansar a sus modelos tras largas

horas de intensas sesiones hasta que éstos se convertían en seres indefensos capaces de mostrar su personalidad más sincera, en un vacío que los envuelve, de manera que muestran un aislamiento de su contexto. Sus retratos sencillos pero con una gran profundidad psicológica, y es capaz de plasmar rasgos inesperados de los rostros, como se muestra en la siguiente fotografía de Marilyn Monroe, donde se puede advertir que la dirección de su mirada conlleva una cierta carga psicológica, de pesadumbre, tal vez de incertidumbre ante su futuro, en todo caso de una terrible soledad. Todo ello lo expresa la dirección y la naturaleza de su mirada plasmada en la obra de Avedon, quien se convirtió, sin saberlo, en el testigo de una muerte anunciada.

Henri Cartier-Bresson (Francia: Chanteloup-en-Brie, 1908 – Montjustin, 2004).



Fig. 10. Henri Cartier-Bresson, *New York*, 1947.

Artista considerado padre del fotorreportaje, en cuyas obras lo importante para él era buscar un significado a las instantáneas que plasmaba, proponiendo una mirada que transciende lo cotidiano. Dada la gran importancia que Cartier-Bresson concedía a la mirada, sus imágenes contaban historias, como misterios espirituales de la realidad, con la que llevó a cabo su concepto de “instante decisivo”, con este término define el segundo que representa el momento preciso en el que el autor captura la esencia del tema a fotografiar, con una previa y necesaria detención del tiempo y la observación del escenario y su encuadre, para llevar a cabo el fin de este concepto.

Siempre estuvo presente en sus obras la idea de atrapar dicho instante, por el que denomina a sus instantáneas “imágenes a hurtadillas”, de manera que espera al momento preciso donde la imagen llegue al clímax de la acción.

Edward Hopper (EE.UU: Nueva York, 1882- 1967).



Fig. 11. Edwar Hopper, *Morning Sun*, óleo sobre lienzo, 1952.

Al principio de su carrera artística, Hopper pasa su estancia en varias ciudades europeas que inspiraron a este artista para representar en sus obras la soledad y la nostalgia en escenas urbanas. Más tarde, cuando regresó a América, reflejó la realidad de una sociedad sin olvidar aquella característica, que sería la distinción como artista en sus obras, a través del sentimiento que caracteriza a los personajes representados en sus pinturas.

Hopper tendrá una gran influencia en otros artistas del ámbito fotográfico y cinematográfico, debido a su peculiar juego de luces y sombras intencionadamente artificiales, así como por el uso de colores uniformes en obras que tienen como tema central la soledad. En sus trabajos estacan los silencios y las ausencias, donde los personajes representados se encuentran en una atmósfera de aislamiento total, expresando una melancolía casi sobrecogedora dentro de escenarios compuestos por formas geométricas, grandes y sencillas de extraordinaria síntesis de detalles, que reflejan el sentimiento poético que el autor percibe en sus objetos.

Walker Evans (EE.UU: Missouri, 1903 – Connecticut, 1975)

El artista busca crear una fotografía sin mirada directa pero con una mirada peculiar, y toma sus fotografías de tal manera que su visión del escenario no estuviera encuadrada directamente desde el visor de la cámara, pero mostrando a su vez la mirada que quiere reflejar al mundo. Su obra de dicho carácter, se compone de capturas de instantáneas donde

aparecen personas en una absoluta desconexión, de ahí que Evans busca la contrariedad del retrato, a través de un distanciamiento total.

Su trabajo está relacionado con la crisis del 29, por este motivo encuentra la belleza en objetos banales y cotidianos, donde las imágenes retratan a simples sujetos insignificantes, lo que supone un reto para la comprensión por parte del espectador.



Fig. 12. Walker Evans, fotografía de la serie *Many are called*, 1966.

Dorothea Lange (EE.UU: Nueva Jersey, 1895 – California, 1965).



Fig. 13. Dorothea Lange, *Migrant mother* (Madre migrante), 1936.



Fig. 14. Dorothea Lange, Fotografía de la serie: *La Gran Depresión*, 1936.

Esta artista ejerció una gran influencia en el fotoperiodismo documental, conocida por su obra la *Gran Depresión*, donde sus fotografías muestran la terrible consecuencia de una sociedad en crisis, teniendo un gran impacto fotográfico al mostrar la fuerza y necesidad de

una sociedad donde la profunda crisis hizo que los campesinos tuvieran que abandonar su hogar en busca de un futuro más prometedor. La salida a la calle de Lange, para reflejar la sicología de una sociedad, marcó su identidad y su mirada como artista, de tal modo que fue denominada la fotógrafa del pueblo.

Trabajó en la Farm Security Administration (FSA) documentando la precaria situación y fue testigo de una época capturada con sus imágenes, donde sus instantáneas huyen de cualquier posado intencionado lleno de dramatización, reflejando en ellas un profundo y sincero sentimiento de los personajes con el objetivo de una búsqueda de conciencia social por parte de la artista, para hacer reflexionar al mundo sobre la situación de una sociedad.

Garry Winogrand (Nueva York, EE.UU., 1928 – Tijuana, México, 1984)



Fig. 15. Garry Winogrand, fotografía de la serie *Women are beautiful* 1975.

Winogrand recorría la ciudad de Nueva York con el objetivo de plasmar imágenes a través de una fotografía sociológica, indagando por las calles y capturando cualquier escena. Tras la observación de la ciudad, el artista comenzó a darse cuenta de que el hecho de ser mujer cobraba importancia en la sociedad, cuando se expresaba libremente y tomaba el control de su vida. El artista empieza a interesarse por la mujer y a capturar instantáneas donde ésta fuera la protagonista. El fotógrafo no toma como reportaje la captura de este cambio social, por el contrario se trata de una búsqueda del gesto de dichas mujeres, gesto que hasta entonces nunca había sido reflejado.

Este autor apoyó la liberación de la mujer a través de sus fotografías, creando la serie *Women are beautiful*, donde se refleja una sociedad a la que la mujer se incorpora sin complejos. Su método para capturar las imágenes deseadas, la mayoría de veces consistía en realizar el encuadre sin mirar por el visor, a través de una gran discreción para no romper el silencio de algunas instantáneas.

Cindy Sherman (Nueva Jersey, EE.UU., 1954)

Esta artista es conocida por su narrativa en los autorretratos conceptuales donde escenifica situaciones en las que escoge una estética y unos planos propios del cine negro. Para ello utiliza su cuerpo como escenario, y cuenta en cada fotografía una historia a través de la performance y la teatralidad. También hizo obras en las cuales personifica a personajes masculinos en pinturas clásicas.

Sherman comienza a interesarse por la representación de la mujer en la sociedad, así como por los estereotipos y la cultura estadounidense desde una visión femenina. En su conocida serie *Untitled Film Stills* (1977), recupera la representación cinematográfica de la mujer, mostrándonos una lectura en torno a la condición femenina en un mundo donde la mujer aparece abandonada, perdida y sumida en el aislamiento. A pesar de que su fotografía no es estrictamente documental, Cindy Sherman muestra en ocasiones el vacío que envuelve a sus personajes, a través de un ámbito cotidiano convertido en un no-lugar, especialmente para representar la soledad de la mujer contemporánea en un contexto masculino. Dicho aislamiento con respecto a su entorno cotidiano establece una relación con las fotografías de nuestro trabajo.



Fig. 16. Cindy Sherman, fotografía de la serie *Untitled Film Stills*, 1977–1980.

Mark Steinmetz (EE.UU, 1961)

Las obras de este artista son de gran riqueza psicológica, y en ellas toman protagonismo el espíritu y la individualidad de los personajes, en oposición a su entorno, reflejando una cualidad intemporal del protagonista que aparece generalmente suspendido en la imagen. Aunque sus obras más representativas son de personas jóvenes mirando hacia el objetivo con seguridad, también destacan las obras de autoestopistas donde la carretera se convierte en una metáfora sobre la vida en la etapa adolescente.



Fig.17. Mark Steinmetz, *Marietta, Georgia*, 1995.

Stephen Shore (Nueva York, EE.UU., 1947).



Fig.18. Stephen Shore, fotografía de la serie *Uncommon places*, 1982.

Stephen Shore reproduce en sus fotografías la soledad y el vacío que encarnan habitualmente los personajes y los escenarios del pintor Edward Hopper. Tras observar que gran parte de su vida había transcurrido siempre por los mismos lugares, Shore tomó la decisión de aventurarse a descubrir el país, haciendo varios viajes que marcaron su mirada como fotógrafo, en los cuales tomaba fotografías de todo lo que encontraba a su paso.

Shore no tuvo éxito en las primeras muestras de sus imágenes, debido a una incomprendión de lo que el autor quería reflejar, pero con el paso del tiempo sus fotografías han adquirido un componente nostálgico como capturas de instantáneas de una época. Este artista, a pesar de su poco éxito, destaca por su capacidad y control ante la captura de las imágenes, con gran riqueza visual de luces y sombras y una gran variedad cromática, que no reflejan tanto la melancolía como la suspensión de sus protagonistas en un entorno familiar y ajeno a la vez.

Paul Graham (Stafford, Gran Bretaña, 1956).

La obra de P. Graham forma parte de la tradición británica del documentalismo social, y se caracteriza especialmente por el particular uso del color en sus fotografías. Entre su obra realizada destacan las series *Beyond caring* (1984-85), *Troubled Land* (1984-86), *New Europe* (1986-92), *American Night* (1998-2002), donde hace una crítica social sobre la situación económica de su país, centrándose principalmente en el desempleo de sus personajes. En la más reciente serie *The present* (2011) hace una referencia directa con su título al “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson, citado anteriormente, pero capturado a modo de secuencia, y nos muestra la vida de las calles de Nueva York, con imágenes que reflejan la soledad de las personas dentro de una multitud.



Fig. 19. Paul Graham, *Fragmentos de sociedad* (2010), incorporada en la serie *The Present* (2011).

Luca Pagliari (Crema, Italia, 1945)

Pagliari, atraído desde su adolescencia por la cultura japonesa, pasa largos períodos de tiempo en Japón, dando lugar a la necesidad de expresión sobre dicho lugar y su situación social, a través de los jóvenes que sufren un aislamiento extremo bajo la presión de una sociedad en la que se ven obligados a ser políticamente correctos, dejando así sus emociones reales y sinceras en un segundo plano, guardadas y ocultas en sí mismos.



Fig. 20. Luca Pagliari. Fotografías de la serie *Silent Cry* (Grito silencioso), 2012.

Retrata a jóvenes dispuestos a expresarse con libertad en un escenario urbano, reflejando retratos viscerales que dejan ver su estado interior sumergido en la soledad y el retramiento de estas personas, de tal modo que quedan abstraídas de la sociedad en que se encuentran y se muestran ante la cámara con total sinceridad. Tal y como nos comenta textualmente Luca Pagliari: “Cientos de miles de jóvenes japoneses viven inmersos en la más profunda tristeza, absolutamente desconectados de los otros humanos. A través de internet, algunas de estas personas, sobre todo mujeres, se atrevieron a contar qué les pasaba. El fenómeno crece paralelo al desajuste en una sociedad muy competitiva, donde prima la fachada frente a los verdaderos sentimientos”²⁴.

Lorca diCorcia (Connecticut, EE.UU., 1951).

DiCorcia es un artista que juega con la realidad y la manipulación de las imágenes mostrándonos fotografías que aparentan ser escenas cotidianas, pero se trata de una escenificación de los personajes donde aparentan reflejar expresiones de rostros abstraídos, que en realidad son interpretadas. En su obra trabaja con la composición y la iluminación de manera cuidadosa con una intención de acentuar el dramatismo y el misterio de sus imágenes intentando ocultar el uso de la ficción, la cual utiliza por la necesidad del artista en crear escenas que no encontraría espontáneamente en la realidad, ya que confiesa su rechazo hacia la espera de la instantánea adecuada.

²⁴Texto de Luca Pagliari. Véase: http://www.magazinedigital.com/reportajes/sociedad/reportaje/cnt_id/2909/pageID/2 (Consultado en mayo de 2013).



Fig 21. Philip-Lorca diCorcia, fotografía de la serie *Heads*, 1999-2001.

Más tarde, DiCorcia, a diferencia de obras anteriores, comienza a tomar fotografías de situaciones reales y cotidianas captando el anonimato del individuo entre la multitud, para reflejar su aislamiento dentro de un espacio público, oscureciendo el escenario que los envuelve para centrarse únicamente en un rostro escogido al azar, otorgándole un carácter humanizado frente a la multitud. Esta obra nace de la reflexión sobre la falta de visión por parte de la sociedad, que no se da cuenta de los detalles de cada momento debido a la vida tan apresurada y sumergida en un ritmo acelerado, en sintonía con el concepto de “inconsciente óptico” aportado Walter Benjamin.

Joan Fontcuberta (Barcelona, España, 1955).

Otro artista decantado por su juego entre la realidad y la ficción es Joan Fontcuberta, que hace dudar al espectador sobre la confianza hacia sus fotografías. El artista realiza las obras a modo documental donde incluye una serie de objetos y fotografías, demostrando hechos que en verdad no forman parte de la realidad.



Fig. 22. Joan Fontcuberta, exposición *La isla de los vascos*, 2004.

En su último proyecto, *La isla de los Vascos*, utiliza los mismos métodos de representación que en obras anteriores, pero en este caso cambia las historias falsas por una verdadera para volver a reflejar la influencia sociocultural en la comprensión de sus obras,

que ahora tienen como fin ser interpretadas como ficción. En esta última línea, recuperada por Paul Graham, se inscribe nuestro trabajo, pues en él observaremos escenas de nuestro entorno cotidiano, pero sin la intención de que sean interpretadas como espacios ficticios, ya que se trata de la misma realidad que nos envuelve, como veremos en el siguiente capítulo destinado a nuestro proyecto expositivo.

4. Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano.

Este Trabajo Final de Grado, bajo el título *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, ofrece una nueva mirada sobre nuestro entorno urbano contemporáneo, a través de una serie de fotografías realizadas en formato de proyecto expositivo. En las siguientes imágenes tendremos la oportunidad de ver que el espacio urbano donde se reúnen los protagonistas da lugar paradójicamente al aislamiento de los mismos. Pero las personas que muestran esta escisión no sólo son los típicos marginados que de hecho acostumbra a ver el espectador en la fotografía documental, por el contrario este trabajo refleja estos aislamientos representados en personas que podemos considerar comunes.

Para ello se ha utilizado, como metodología de nuestro trabajo, la captura de imágenes obtenidas directamente de la realidad y sin intervención alguna por parte del fotógrafo, es decir, que no muestran posados, dado que las fotografías han sido recopiladas con la intención de mostrar la esencia de la temática y sus protagonistas en su más sincera realidad, haciendo así referencia al término “instante decisivo” de Cartier-Bresson, posteriormente utilizado por P. Graham en entornos actuales.

Esta consideración del azar para analizar todo acontecimiento ya fue adelantada por Foucault cuando señaló que “es necesario aceptar la introducción del azar como categoría en la producción de los acontecimientos”²⁵. En las siguientes imágenes veremos, por tanto, cómo los protagonistas “imprevistos” aparecen aislados del entorno que les rodea. Ahora bien, dicho aislamiento no se trata de manera negativa, pues la escisión de los protagonistas con respecto a su entorno puede ser forzada, pero también espontánea y elegida por ellos en la mayor parte de los casos. De manera que la abstracción de los personajes en estas fotografías revela asimismo un re-encuentro de estas personas con ellas mismas.

Además, el proyecto expositivo aborda situaciones de dependencia y aislamiento mostrando el punto de vista del mismo dependiente, de ahí que ofrecen un punto de vista novedoso en la captura de las imágenes, ya que fueron tomadas desde la silla de ruedas en la que encontraba. Por este motivo, el punto de vista del espectador de estas fotografías se

²⁵ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980, p. 49.

encuentra en el mismo escenario representado, pues incorpora el punto de vista que la autora tenía en el momento de las tomas. Este suceso da lugar en ocasiones a la peculiaridad de que los encuadres se fragmenten en la parte superior, debido al punto de vista especialmente bajo con el que fueron capturadas.

Los espacios que alojan a los protagonistas nacen de la necesidad de aislarlos del ruido de nuestro entorno, y de este modo ellos mismos están creando un lugar dentro de otro lugar. La necesidad de intimidad de los personajes revela finalmente ausencias que cuestionan el sentido en nuestro entorno urbano. De este modo se pone en relieve, más bien, el espacio que nos separa de los demás, el cual sólo es superado por los niños que figuran en las últimas fotografías de la serie. En consecuencia, cabe preguntarse: ¿porqué los adultos han perdido esa capacidad de relación?, tal vez por la misma pérdida de la inocencia, de manera que esta última cualidad se revela en esta serie como un aspecto positivo en su conclusión.

La necesidad de aislamiento que revelan los protagonistas de esta serie se observa, por ejemplo, en el muchacho agachado en el suelo que comparte con su perro dicha escisión del entorno que los envuelve, en la fotografía nº 1 de esta serie (fig. 23).



Fig. 23. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 1. Fotografía digital, 110 x 165 cm, 2012.

A pesar de estar colocado en la entrada de una zona comercial muy transitible, el protagonista de esta fotografía se mantiene aislado del flujo de personas que lo rodean. Con su postura corporal crea diagonales descendentes con respecto al marco arquitectónico que evocan tristeza y soledad, formando así un espacio vacío entre él y su entorno.

El aislamiento, que también muestra su rostro abstraído, lo comparte con el animal situado debajo, ya que lo acaricia sin apartar su mirada de él, como si no hubiera nadie más en esa calle. Todo ello da como resultado un momento y un espacio que puede ser interpretado como personal y necesario para el protagonista. En el análisis de este trabajo se recalca la idea sobre la temática basada en la dependencia, pero no sólo se habla de una dependencia física, sino también de la dependencia emocional que nos rodea.



Fig. 24. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 2. Fotografía digital, 110 x 165 cm, 2012.

En consecuencia, esta otra imagen de la serie (fig. 24) no muestra únicamente la discapacidad física de la protagonista que ocupa el centro de la composición, sino también el espacio que crea sobre ella misma, en este caso de fuerza y de dominio, ya que dada su situación transmite la valentía de realizar acciones cotidianas que en su situación tienen una dificultad añadida. Por consiguiente, el espacio de aislamiento de los personajes en esta serie

es generalmente un “espacio conquistado” que reafirma su identidad, a diferencia de lo que ocurre en los no-lugares analizados por M. Augué. Por esta razón la imagen muestra a la protagonista centrada en el encuadre, y a sus lados se encuentran personas y elementos arquitectónicos desenfocados que la enmarcan y ponen de relieve su aislamiento, pero en este caso como un dominio propio. Finalmente, la protagonista se inserta dentro de una secuencia rítmica formada por el contraste de dichos elementos con respecto al vacío que los separa. Paradójicamente la persona en la escena que alberga una dependencia física es la única que demuestra una cierta independencia con respecto a su entorno, el detalle de las bolsas de compra colgadas en su silla confirma dicha independencia.

Por su parte, el ángulo perspectivo del encuadre en esta fotografía sitúa al espectador a su misma altura, lo que favorece la empatía perseguida en esta serie. Pero el hecho de pisar el mismo terreno que los personajes de la obra ha provocado un juego de puntos de vista entre el autor y los protagonistas. En algunas fotografías los personajes establecen una relación con el espacio que se encuentra fuera del encuadre de la imagen, tal y como podemos ver en la siguiente imagen (fig. 25). Esta relación de algunos personajes con lo que está fuera de la fotografía es un aspecto significativo en esta obra. Como se ha comentado anteriormente, hay un lugar fundamental en algunas de estas imágenes que no es visible en la fotografía mostrada, pero que sin embargo determina completamente el resultado de la misma.



Fig. 25. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 3. Fotografía digital, 110 x 330 cm, 2013.

La relación de algunos personajes de esta serie con el punto de vista del espectador está presente en las estrategias de la literatura de ficción, y también en el lenguaje cinematográfico a través de la secuencia *plano-contraplano*. Sobre este aspecto, Wolfgang Iser considera que “las perspectivas particulares no permiten sólo un punto de vista sobre la objetividad pretendida, siempre abren a la vez un punto de vista relacionándolo con otros”. En su estudio

Iser combina cuatro puntos de vista: “las perspectivas del narrador, de los personajes, de la acción o fábula, así como la de la ficción del lector subrayada”²⁶. Todos estos puntos de vista confluyen en el espectador, y le dan un lugar y un punto de vista que es la síntesis de todos los anteriores comentados por el citado autor. En el cine tenemos conocimiento del *fuerza de campo* por la sucesión de los planos y contra-planos, pero cuando ese fuera de campo no se muestra y es señalado por el protagonista de la escena, el espectador llena inconscientemente ese fuera de campo especulando sobre su contenido²⁷.

Sin embargo, cuando nos encontramos en el cine, ese *otro lugar* del que no tenemos información es un lugar siempre ajeno, porque en algún momento de la película el guión nos ofrecerá el desenlace, y los implicados siempre son otros. Pero en algunas de estas fotografías el plano representado en la fotografía no nos ofrece el contra-plano al que señala el protagonista con su mirada. De modo que esta mirada nos afecta directamente, pues nos hallamos en el mismo *fuerza de campo* al que miran los protagonistas, compartiendo su espacio como testigos inesperados del suceso.

Con respecto al ritmo creado por estas cabezas reunidas en la fotografía, J. Villafaña señala que: “Si la intención del creador de la imagen es que ésta posea un carácter dinámico, una de las fórmulas para conseguirlo es el contraste”²⁸. Por esta razón, para la captura de la fotografía he elegido un ángulo donde los personajes vestidos con atuendos oscuros quedan enmarcados por el muro blanco del fondo (fig. 25). Además, si tenemos en cuenta el orden de lectura, que inconscientemente es de izquierda a derecha en función del orden de escritura y de lectura habitual, la secuencia de cabezas en esta imagen produce un determinado ritmo en la composición. Como indica J. Villafaña “toda posibilidad de crear direcciones dentro de la escena pasa por la ordenación de los elementos espaciales contenidos en la misma”. En los formatos de ratio largo –añade el citado autor– “una segmentación espacial a lo largo de la base del mismo produce una cierta secuencialidad, favorecida por la conexión de las distintas unidades espaciales”²⁹. Sin embargo, la fragmentación de la escena, de su principio y de su fin, pone de relieve la suspensión y el no-lugar ocupado por los protagonistas.

Por otro lado, esta imagen alude a la fotografía de Margaret Bourke-White (fig. 7), de la serie *World's Highest Standard of Living (El más alto nivel de vida del mundo)*, comentada en

²⁶ ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 160-161.

²⁷ Sobre este aspecto son interesantes los estudios de AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993. El espacio fuera de campo, también llamado “espacio off”, ofrece la posibilidad de aludir a un espacio que se encuentra más allá de los límites del encuadre y que se construye virtualmente mediante el montaje de las tomas de plano y contra-plano. Ver asimismo: BURCH, Noel, *La praxis en el cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.

²⁸ VILLAFANÉ, Justo, *Op. cit.*, p. 141.

²⁹ VILLAFANÉ, Justo, *Op. cit.*, p. 145.

el anterior capítulo: “Referencias del Proyecto en la historia de la fotografía”, en la cual aparece una fila de personas de raza negra esperando a que les den algo de comida. En esta fotografía ocurre lo mismo: una fila de personas espera a las puertas de un comedor social para poder entrar a comer. En este caso son personas de distintas razas que hacen referencia a la actual situación de crisis que sufre nuestro país, por lo tanto muestra una forma de dependencia con respecto al comedor social y a las personas que trabajan en él dispuestas a ayudarles. Asimismo, los rostros visibles se muestran abstraídos, bien por la espera o por el efecto que crea la misma situación social en la que se encuentran, pero con una mirada fija e incluso desconfiada, como revela el personaje que mira directamente al espectador, llegando a ser su mirada casi desafiante.

Cabe preguntarse si el motivo de sus rostros de ceño fruncido es debido a los efectos propios de su situación, o si se trata de una respuesta hacia el resto de la sociedad, donde una pared lisa los resguarda y aleja del espacio que les rodea, dándole un carácter casi carcelario a la imagen, que remarca la dureza de los rostros. Sin embargo, no se percibe en estas expresiones esperanza alguna, sino una realidad sin sentido donde a veces cabe no esperar nada, al igual que ocurre en la expresión del perro atado de la siguiente fotografía (fig. 26).



Fig. 26. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 4. Fotografía digital, 110 x 165 cm, 2012.

A diferencia del resto de las imágenes de esta serie en las que el personaje comparte su entorno con otras personas, en esta fotografía (fig. 26) vemos que el animal invade gran parte de la imagen, en la que se encuentra sólo en compañía de su cadena, la cual está atada en la verja. Éste aislamiento muestra una clara soledad que refuerza la mirada vacía del animal, en la que se intuye una espera apesadumbrada. Además, el cuerpo tumbado con una postura de recogimiento crea un espacio independiente y ajeno al mundo que le rodea. El lomo del perro forma una curva que concluye en la cabeza, de manera que crea una línea descendente que refleja el carácter depresivo de la escena, frente a la estabilidad que crea la repisa de piedra donde se encuentra tumbado. Asimismo, las sombras profundas del fondo y la reja situada detrás del animal dotan a la imagen de un carácter carcelario, pese a que se encuentra en un espacio exterior. También su correa atada a la verja en la parte derecha, como conclusión en el orden habitual de lectura, que tiene una fuerza expresiva por su anclaje, como unión entre el animal y dicha verja, la cual tiene un saliente de perfil que se encuentra situado en la cabeza del animal actuando como enlace y eco de la misma.



Fig. 27. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 5. Fotografía digital, 90 x 110 cm, 2013.

Si el espacio carcelario del perro se ubica paradójicamente en un espacio exterior, en la fotografía nº 5 de esta serie (fig. 27), el espacio carcelario lo configura la propia casa de la protagonista. También en este caso vemos las diagonales descendentes que expresan una declinación depresiva o negativa, tanto en los ladrillos de la fachada como en el marco de la ventana. Aunque en esta imagen no vemos correas o rejas, la propia estructura arquitectónica de su casa aísla a la mujer de su entorno, y si la mirada del perro es nostálgica y humana, la expresión del rostro de dicha señora es fría y displicente. A diferencia del perro, el aislamiento ahora es aparentemente voluntario, pero expresa claramente el vacío que la separa de los demás. La soledad como conclusión de este proceso la observamos igualmente en los siguientes personajes. Pero el entorno burgués de la anterior foto es ahora un espacio anónimo, en este caso acorde con el denominado “no-lugar” por M. Augé (fig. 28)



Fig. 28. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 6.
Fotografía digital, 117 x 110 cm, 2013.

Como se ha comentado anteriormente: la mirada perdida que por distintos motivos no encuentra apoyo ni sosiego en su realidad, que ya reflejó en su momento Avedon augurando el suicidio de Marilyn Monroe, está presente en la fotografía nº 6 de esta serie (fig.28). En realidad, estamos viendo, en ésta y en la anterior fotografía con la señora mirando por su

ventana, los polos opuestos de un mismo eje, que es el eje de la tensión social propiciada por la crisis. Pero sorprendentemente vemos que el asilamiento y soledad se dan igualmente con independencia del hogar, que en este último caso ha perdido su protagonista. Y donde veíamos una mirada recelosa y displicente, ahora vemos inseguridad y desesperación; un abatimiento que comparte el siguiente protagonista de la serie (fig. 29).



Fig. 29. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 7. Fotografía digital, 165 x 110 cm, 2013.

En esta última imagen observamos el grado extremo de desalojo del hogar. Un hogar que anteriormente lo configuraba la arquitectura que envuelve a la señora (fig. 27) y que en

este caso se resume en una bolsa que acompaña al personaje. El aislamiento y la escisión con respecto a su entorno de este protagonista viene expresado igualmente por las diagonales, que ofrecen un carácter especialmente significativo para expresar la carga sicológica de la imagen. Tal y como señala textualmente R. Arnheim, en ocasiones “las diagonales, al igual que las verticales y las horizontales, no sólo sirven para sostener o crear formas, sino también para crear separaciones”³⁰. El entorno exterior de este último protagonista viene definido por el plano negro de la parte superior izquierda, que podemos asociar igualmente con su pasado, si consideramos la secuencia temporal de nuestro orden de escritura o de lectura: de izquierda a derecha. Aunque este pasado oscuro encarnado por la lona negra ya no está en el plano terrenal, es decir, en el cuadrante inferior de la imagen correspondiente a lo real, sino en el plano superior, de manera que ya no forma parte de su realidad.

En la zona derecha de la imagen, correspondiente a la conclusión y al futuro, se encuentra la figura, pero ésta mira hacia la izquierda, es decir, hacia el pasado, desde el futuro, lo que da lugar a una contradicción de fuerzas y a la paralización o irresolución de la circunstancia descrita. Por su parte, el marco arquitectónico, que ofrece un cierto apoyo o solidez, también está formado por diagonales por la inclinación de estos pilares de ladrillos, que abundan sobre la inestabilidad del conjunto.

También el aspecto desenfocado del personaje, con respecto a la definición del muro del primer plano, define el estado de soledad en el que se encuentra, y refuerza el vacío en el que se sitúa frente a la realidad enfocada de los espacios arquitectónicos que lo envuelven. El motivo del desenfoque del personaje no es un hecho accidental, sino un refuerzo a la hora de crear la composición de la imagen para expresar el estado psicológico del protagonista en el encuadre. La situación de su cuerpo frente a la lona, en sentido descendente, expresa la situación en la que se encuentra, con una fuerte carga psicológica de desaliento, en la cual su rostro nos muestra un aislamiento con respecto a la sociedad en la que se encuentra, no sólo por su evidente situación de indigente, sino también por la mirada vacía que refleja la soledad que le acompaña en ese espacio que crea en sí mismo.

La bolsa que se encuentra junto a él aporta a la escena un aspecto paradójico en la imagen, ya que el personaje aparece anclado en una realidad estática, la cual hace referencia a un sinsentido. Dicha bolsa es un detalle importante para el personaje, pues en ella se encuentran sus pertenencias, su pasado, pero finalmente es su compañera de viaje a ninguna parte.

³⁰ ARNHEIM, Rudolf, *Op. cit.*, p. 120.

El hombre que aparece en la siguiente imagen (fig. 30) presenta una postura recogida, que destaca por el contraste de sus prendas, y acentúa el ensimismamiento que muestra ante el entorno que le rodea, de manera que crea así un no-lugar fruto del aislamiento que se refuerza con la posición cabizbaja, reflejando una cierta tristeza y soledad.



Fig. 30. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 8.
Fotografía digital, 165 x 110 cm, 2012.

Su rostro se muestra distraído, con la mirada fija en el suelo, que abunda sobre el aislamiento. Además, el protagonista se encuentra sentado en una esquina de un banco situado en el margen de la gran plaza. Su posición en el encuadre de la imagen también se encuentra

declinada hacia la parte inferior derecha, pero este es el lugar en el que se encuentra verdaderamente consigo mismo. Su único acompañante en la vida es su bastón, con el que muestra una evidente dependencia, que se refleja en la firmeza y la expresividad que muestran sus manos al agarrarlo.



Fig. 31. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 9. Fotografía digital, 150 x 110 cm, 2013.

Al contrario que en la fotografía anterior (fig. 30) en el que se refleja un rostro de abatimiento, el protagonista de esta imagen muestra una faz de cierto orgullo indicado por su cabeza alzada, a la vez que su mirada observa a la sociedad con incomprendión, expresando el

sinsentido que para él tiene el entorno que lo envuelve. El personaje en este caso aparece atenazado entre las columnas y las sillas que lo rodean, ocupando de este modo un no-lugar, que acentúa su expresión corporal cerrada, que contrasta con su cabeza alzada, de hecho sus manos unidas y recogidas entre las piernas reflejan esta cerrazón. Aunque el personaje aparece en la imagen observando a la sociedad, se encuentra a su vez abstraído de esta, con un cierto carácter de crítica y de reflexión hacia ella o hacia su posición en la misma.

La mirada sobre lo humano que se expresa en esta fotografía (fig. 31), elimina finalmente cualquier aproximación a lo sublime. Como nos comenta textualmente Cioran: “Un hombre que practica toda su vida la lucidez, se convierte en un clásico de la desesperanza”³¹. Pero ¿cuáles son las razones de esta desesperanza que expresan especialmente en las personas mayores en este entorno urbano? En nuestra opinión, las causas de esta escisión van más allá de la propia edad o esperanza de vida de un adulto. Cuando vemos las fotografías realizadas a los niños en el mismo entorno (fig. 33-34-35), vemos cómo comienza este recorrido que llamamos nuestra vida. Sin embargo, la clave para analizar la vida está en su conclusión, es decir, en observar cómo termina o concluye este proceso. Pero este trabajo no pretende analizar las condiciones de vida de la tercera edad a partir de las políticas llevadas a cabo por los diferentes gobiernos, sino el sentido que este recorrido vital tiene en su conclusión, porque esta conclusión nos dirá si el recorrido tiene sentido y cuáles son las fisuras por donde se expresa el sinsentido y el fracaso de nuestro entorno urbano contemporáneo, y en definitiva los límites de nuestra cultura o civilización.

Otra imagen que muestra los límites entre el sentido y el sinsentido, y entre la realidad y la fantasía la vemos en la siguiente fotografía de la serie (fig. 32). La escena está compuesta por dos signos que dominan la composición: el hombre y los globos que sujetá, de manera que ambos elementos representan dos mundos, la realidad y la fantasía. Aunque el protagonista se encuentra en un lugar transitable y su trabajo necesita captar la atención de los transeúntes para realizar su finalidad, en este caso la venta de sus globos, el hombre se halla aislado en un vacío habitado por una cierta la esperanza que se encuentra fuera de su alcance.

En el plano superior de la imagen se encuentran los globos que hacen referencia a la imaginación, y en el plano inferior el hombre da sensación de estar anclado por su posición en la realidad. Los dos planos están unidos por un hilo frágil que crea una diagonal ascendente, originando un nexo débil de conexión entre ambos mundos.

³¹ CIORAN, Émile Michel, *El ocaso del pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 42.



Fig. 32. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 10. Fotografía digital, 165 x 110 cm, 2012.

El fondo oscuro con sombras aristadas, que recuerdan a las señaladas anteriormente en Edward Hooper, remarca el vacío y la soledad que envuelven al protagonista. Éste se muestra abstraído en su labor, y la dirección de su cabeza crea otra unión entre el plano terrenal y el plano del cielo, es decir, entre la realidad y la fantasía. El hecho de que su mirada se dirija a

dicho lugar expresa una cierta impotencia, por la distancia que lo separa de la fantasía y la esperanza.



Fig. 33. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº 11. Fotografía digital, 110 x 150 cm, 2012.

Una clara evidencia de dependencia es el periodo en el que somos niños, ya que necesitamos ayuda durante una época de nuestra vida para poder crecer y realizar nuestro día a día. En esta última fotografía (fig. 33) los cuerpos en tonos oscuros y contrastados sostienen con firmeza a la niña que aparece centrada en la imagen. Al contrario que en otras fotografías de la serie, los personajes no reflejan tristeza o soledad, dado que en este caso se muestran como un símbolo de estabilidad y protección. Aquí vemos también el ángulo perspectivo especialmente bajo en la toma de la imagen, comentado anteriormente, que favorece la sintonía con ese estado reflejado en la fotografía.

La protagonista, como todo niño, aparentemente está atenta a lo que le rodea, pero en realidad se encuentra ajena al mundo debido a su corta edad y a su innata ignorancia. Aquí el sinsentido se expresa como posible felicidad, dentro de un espacio inconsciente, por su prematura edad. Este espacio podría considerarse también como un no-lugar, ya que se trata

de un espacio de transito por el cual todas las personas pasamos en una etapa de nuestra vida, pero que al adquirir conocimiento y razón perdemos.



Fig. 34. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº12. Fotografia digital, 110 x 170 cm, 2012.

Estos niños, cuyos carros son empujados por dos hombres en este caso (fig. 34), revelan en primer lugar la dependencia de la infancia, comentada anteriormente. Pero la composición transmite un cierto ritmo por la alternancia entre el contraste de las figuras y los vacíos. Por otro lado, la dependencia se refleja de diferente modo, pues el niño situado a la izquierda de la imagen mira con curiosidad, mostrando una cierta soledad por la desatención que recibe de los niños que se están dando la mano. Estos últimos niños son las únicas personas de la serie que han vencido ese vacío que nos separa de los demás, y se muestran ausentes del entorno que les envuelve y ajenos al resto de personas que les acompañan. De manera que la inocencia supone un triunfo para superar el aislamiento, en esta fotografía.

También la niña de la siguiente imagen (fig. 35) muestra un rostro alegre y sonriente de satisfacción en el juego que crea al perseguir la paloma. Dicho juego está inmerso en un espacio de aislamiento frente al resto de viandantes que le rodean, de manera que crea un vacío entre su ilusión y el entorno. La inocencia le permite satisfacción y gozo en la diversión creada con esta acción.



Fig. 35. Ana Gilabert, *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, nº13. Fotografía digital, 110 x 270 cm, 2013.

En la composición de esta fotografía se ha utilizado la fragmentación de las tomas con el objetivo de crear una secuencia rítmica. Siguiendo los argumentos de Justo Villafaña: “Al contrario de lo que sucede en la realidad la imagen sí es capaz de crear estructuras temporales y, por tanto, de producir significación”, a través de “una estructura temporal de secuencia”³². La secuencia encadenada de estas imágenes en la fotografía establece una relación entre la niña y la paloma que expresa su anhelo por poseer no tanto el ave como la libertad representada en su vuelo. Dicho anhelo aparece ya cancelado en los protagonistas adultos estas fotografías, como se ha visto. La serie, por lo tanto, termina en el principio de este proceso de nuestra vida, para expresar lo que no deberíamos perder por el camino.

³² VILLAFAÑE, Justo, *Op. cit.*, p. 139.

5. Consideraciones técnicas:

Serie: *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, 2012-2013.

Número de fotografías: 13 obras.

Captura:

Cámara: Cannon EOS.1000.

Objetivos: 18-55 mm, 55-250 mm.

Escenario: Espacio urbano (luz ambiente).

Edición de la obra:

Edición de 6 unidades numeradas de cada obra (más una prueba de autor de cada obra).

Impresión: Epson Stylus Pro 9-900. Tintas: Ultracrome HDR

Soporte: Papel fotográfico Ilford Galerie. Encapsulado (plastificado por ambas caras).

Montaje: Sobre barras de aluminio.

Dimensiones:

Nº 1: 110 x 165 cm.

Nº 2: 110 x 165 cm.

Nº 3: 110 x 330 cm.

Nº 4: 110 x 165 cm.

Nº 5: 90 x 110 cm.

Nº 6: 117 x 110 cm.

Nº 7: 165 x 110 cm.

Nº 8: 165 x 110 cm.

Nº 9: 150 x 110 cm.

Nº 10: 165 x 110 cm.

Nº 11: 110 x 150 cm.

Nº 12: 110 x 170 cm.

Nº 13: 110 x 270 cm.

6. Conclusiones.

Este proyecto nace, como se ha comentado anteriormente, a raíz de un accidente sufrido en el cual tuve un importante traumatismo quedando en una silla de ruedas durante un largo periodo de tiempo. Las circunstancias en las que tomé las fotografías, por lo tanto, fueron especialmente duras, pero me permitieron sintonizar con el no-lugar que ocupan los dependientes en la sociedad, a través de una nueva mirada de la realidad que enfoca al dependiente y su intimidad conquistada frente a la multitud.

La fotografía documental elaborada sin intervención por parte del fotógrafo en el entorno cotidiano tiene especiales dificultades. El nerviosismo que muestran las personas al detectar una cámara que les enfoca directamente, crea una falsedad entre el fotógrafo y el fotografiado debido al estado de alerta generado. Por esta razón, la mayoría de veces ha sido necesario esconderse tras visualizar una posible imagen atrayente, para encontrar el momento y el encuadre correctos, es decir, el denominado por Cartier-Bresson “instante decisivo”, que ha supuesto los largos periodos de tiempo que han sido necesarios para realizar esta serie.

Este método también lo propuso Foucault, en el ámbito de la filosofía, para detectar los “verdaderos acontecimientos”, y propone “localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona, atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos–; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las distintas escenas en las que se han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido”³³.

Pese a las dificultades encontradas, se ha logrado completar una serie de fotografías que se articula a través de un guión coherente, y en ellas se han elegido los encuadres que más favorecen la composición y el mensaje que se desea transmitir. A lo largo de la memoria se ha realizado un análisis de la obra que considera no sólo las cuestiones técnicas relacionadas con la composición de imágenes –desde la teoría de la imagen o la estética– que ponen en relieve las competencias adquiridas en el Grado de Bellas Artes, sino también algunas reflexiones sobre la calidad de vida en nuestro entorno urbano, que revelan un aislamiento de los protagonistas. Pero éstos no sólo son los marginados habituales, sorprendentemente la soledad ha sido capturada especialmente en las personas que consideramos comunes, que aparecen abstraídas del entorno urbano, sin dejar de estar presentes en la multitud de la sociedad.

Esta nueva mirada quiere despertar la empatía y el conocimiento sobre realidades habitualmente solapadas por el ritmo frenético de nuestras ciudades. Finalmente hemos

³³ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 12.

descubierto, en los protagonistas de esta serie, la necesidad de aislarlos del ruido que nos rodea, y de este modo ellos mismos han creado un lugar (personal y único) dentro de otro lugar, ajeno y de anonimato. Este espacio de intimidad conquistado nos recuerda a las palabras de Rilke citadas por Bachelard en su célebre ensayo sobre *La poética del espacio*: “Por todos los seres se despliega el espacio único, el espacio íntimo en el mundo”. Como añade después Bachelard: “El espacio se le aparece entonces al poeta como el sujeto del verbo desplegarse, del verbo crecer. En cuanto un espacio es un valor –¿hay acaso un valor más grande que la intimidad?– crece. El espacio valuado es un verbo; en nosotros o fuera de nosotros, la grandeza no es jamás un objeto”³⁴.

Un lugar conquistado dentro de un no-lugar supone, como conclusión del trabajo, una interesante paradoja. En este proyecto expositivo hemos descubierto que los personajes teóricamente dependientes tienen un dominio propio en el entorno urbano gracias a su voluntad y a su fuerza, a pesar de encontrarse en un contexto adverso, tal y como se ha visto en la independencia y valentía que muestra la protagonista en silla de ruedas de la fotografía nº 2 de esta serie. Otro hecho a resaltar es el momento en el que los personajes de algunas de estas imágenes –que se encuentran abstraídos del mundo que los envuelve– comparten con otro ser ese vacío en el espacio conquistado donde se encuentran aislados, como ocurre con el muchacho y su perro en la fotografía nº1 de la serie. También hemos observado el vínculo afectivo que tiene el protagonista indigente con su bolsa de viaje (fotografía nº 7 de la serie), a pesar de ser un objeto inanimado, revelando una dependencia no sólo material hacia dicho equipaje, dado que en él se encuentran sus únicas pertenencias, pero también el bagaje de su memoria.

Paradójicamente la serie refleja la soledad con independencia de las posesiones materiales de los protagonistas, ya sea en la imagen de la señora burguesa que mira por su ventana en la fotografía nº 5 o en el hombre desahuciado de la imagen nº 6. Por consiguiente, todos comparten la soledad más allá de su clase social; hecho que reflejó Richard Avedon en la fotografía realizada a Marilyn Monroe, abstraída de la sesión fotográfica y revelando una verdad sincera de la realidad sicológica en la que se encontraba.

Como conclusión de la serie, se ha puesto de relieve la importancia de la infancia y sus cualidades que se pierden, para llamar la atención sobre esta pérdida que podemos recuperar, aunque sólo sea en nuestro propio mundo, desde nuestra intimidad, ya que una vez vista la serie en su conjunto podemos observar la dificultad que tienen los adultos para vencer el aislamiento y el vacío que los separa de los demás, como si de una impotencia se tratara. En

³⁴ BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 240.

consecuencia la serie invierte la secuencia vital y propone la importancia de la infancia y sus cualidades como un proyecto de futuro para el espectador.

Finalmente, para la edición de la serie se ha teniendo en cuenta el tamaño natural de los protagonistas en el soporte fotográfico, es decir, su ampliación responde a la escala real que tendrían estos personajes si estuvieran realmente ante nuestra mirada, con la intención de que el espectador perciba estos espacios de intimidad conquistados como un lugar común.

7. Bibliografía.

- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
– *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BECKETT, Samuel: <http://www.alternativateatral.com/obra464-final-de-partida> (Consultado en mayo de 2013).
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- BOUVERESSE, Jacques, *Wittgenstein y la estética*, Valencia, Collecció estética & crítica, 1993.
- BRAVO, Laura, “De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy”, en RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 2004.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Madrid, Nexos, 1986.
- BURCH, Noel, *La praxis en el cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- BURGIN, Victor, *The end of art*, Londres, McMillan, 1986.
- CALLE, Román de la, *Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- CHASSEY, Éric de, *Planitudes. Historia de la fotografía plana*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.
- CIORAN, Émile Michel, *El ocaso del pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 1995

- DANTO, Artur, *The disenfrachisement of art*, Nueva York. Columbia University Press, 1986.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética, Volumen II, La Percepción Estética*, Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980.
- *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*, Milán, Editorial Könemann, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio. El arte y el espacio*. (Introducción y notas de Félix Duque. Traducción de Mercedes Sarabia), Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2003.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- *Rutas de la interpretación*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.
- LEDO, Margarita, *Documentalismo Fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.
- LUGON, Oliver, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días* (Apéndice de Joan Foncuberta), Barcelona, Gustavo Gili, 1983
- PAGLIARI, Luca: http://www.magazinedigital.com/reportajes/sociedad/reportaje/cnt_id/2909/pageID/2 (Consultado en mayo de 2013).
- ROSLER, Martha. *Imágenes públicas. La función política de la imagen* (Jesús Carrillo ed.), Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- SOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America*, University of Chicago Prees, 1986.
- TRANCHE, RAFAEL R., *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Madrid, Ocho y medio, 2006.
- VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1987.
- VIRILIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998.

Resumen.

Este Trabajo Final de Grado, bajo el título *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano*, propone una nueva mirada sobre nuestro entorno urbano contemporáneo, a través de una serie de fotografías documentales realizadas en formato de proyecto expositivo, que ponen de relieve las competencias adquiridas a lo largo del Grado en Bellas Artes. La nueva mirada presente en este trabajo tuvo su origen en un accidente, que me permitió una cierta sintonía los estados de dependencia que nos rodean que, a su vez, pasan inadvertidos.

Estas fotografías se han realizado sin intervención por parte del fotógrafo en los escenarios captados, en sintonía con el llamado por Cartier-Bresson “instante decisivo”; método que llevaron a cabo otros fotógrafos como Walter Ballhouse o Margaret Bourke-White, cuando reflejaron en sus fotografías la depresión de los años 30 en Alemania y en Estados Unidos respectivamente. Actualmente algunos artistas como Paul Graham, en Inglaterra, o Luca Pagliari en Japón, están llamando la atención sobre el sinsentido que revelan sus protagonistas en el entorno cotidiano de nuestras ciudades, aplicando en sus fotografías el mismo procedimiento que Cartier-Bresson. Pero el extenso estudio de campo efectuado en el trabajo recalca también en aquellos fotógrafos que tienen una resonancia con otros aspectos de este proyecto. Así, algunos artistas como Richard Avedon captaron la intimidad de sus retratados, como en el caso de la célebre fotografía *Marilyn Monroe, Actress, New York City*, de una gran carga sicológica.

Las trece fotografías que configuran el proyecto expositivo *Espacios de intimidad en nuestro entorno urbano* han sido realizadas considerando los fundamentos de la teoría de la imagen para su composición, y los argumentos de la estética para analizar los efectos que se pretenden crear en el espectador de las mismas. Algunas fotografías establecen una relación directa con el visitante que da lugar a una interacción entre la obra y el espectador. Con ello se quiere llamar la atención sobre la soledad de los protagonistas fotografiados, pero este aislamiento les permite reencontrarse con su intimidad.

Si la serie comienza con fotografías que reflejan el aislamiento de personas adultas donde la soledad se observa de igual manera en varias clases sociales, concluye llamando la atención sobre algunas las cualidades de la infancia que se ponen en valor. Pero si las tendencias contemporáneas han abundado, por medio de los tratamientos digitales, sobre fotografías ficticias que simulan ser reales, en este trabajo se muestra la realidad tal cual de nuestro entorno. Por esta razón, su edición se ha llevado a cabo a través de formatos que reproducen el tamaño real de los fotografiados, para situar al espectador en el mismo espacio virtual en el que se encuentran los protagonistas de este proyecto expositivo.