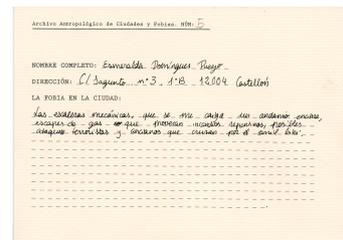


# ARCHIVO ANTROPOLÓGICO DE LA FOBIA Y LA CIUDAD

TFM realizado por Carmen María Carrión Martínez



Dirigido por el Dr. José Benlloch Serrano

Tipología de trabajo: 5

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**Índice:**

1.- Introducción	p. 4
2.- Objetivos	p. 8
3.- Metodología	p. 10
4.- Las fobias y la ciudad	p. 11
4.1.- Fobias	p. 13
4.2.- ¿Afecta la ciudad y sus continuos cambios a la fobia social?	p. 14
5.- Importancia de la fotografía como documento social	p. 18
5.1.- El retrato como documento y sistema de catalogación	p. 22
5.2.- El archivo fotográfico	p. 26
6.- Referentes	p. 30
6.1.- August Sander: <i>Hombres del siglo XX</i>	p. 31
6.2.- Hans-Peter Feldman: <i>Alle kleider         einer Frau, Die Toten</i>	p. 33
6.3.- Christian Boltanski: <i>Compra-venta,         Monument: the Children of Dijon</i>	p. 37

6.4.- Gerhard Richter: <i>Atlas</i>	p. 41
7.- Obra	p. 44
7.1.- Realización de fotografías	p. 44
7.2.- Características técnicas	p. 44
7.3.- Fichas	p. 45
7.4.- Sello	p. 46
7.5.- Archivador	p. 46
7.6.-Fotografías	p. 47
8.- Exposición	p. 59
8.1.- Vistas de la sala	p. 59
8.2.- Elementos de la exposición	p. 61
8.3.- Montaje (render)	p. 61
8.4.- Edición del catálogo	p. 66
9.- Presupuesto	p. 67
10.- Conclusiones	p. 68
11.- Bibliografía	p. 70
12.- Agradecimientos	p. 74

## 1. Introducción

*La fotografía, nacida antes que el cine, ha entrado en el arte más tardíamente que este último.*<sup>1</sup>

En origen, no se tomaba como forma de arte, y quedaba relegada como un medio secundario al que ningún discurso teorizaba, adquiriendo su primer estatuto de arte bajo el pictorialismo. Los campos del fotoperiodismo y la fotografía de publicidad, industria o moda fueron los que impulsaron su difusión. No fue hasta el texto de Walter Benjamin, *pequeña historia de la fotografía*, publicado en 1931 ésta fuera promovida al rango de objeto teórico.

En el ámbito artístico de finales de los años 60 y posteriores, la fotografía comenzó a filtrarse en forma de documentación de otras obras artísticas, de carácter efímero, como podrían ser los accionismos o el Land-Art. De este modo, la fotografía era una herramienta para poder exponer este tipo de obras, y que tuvieran mayor accesibilidad. En cambio, autores de este tipo como Richard Long o Hamish Fulton, las fotografías no son la simple reproducción documental, sino que forma parte del proyecto, de su conceptualización.

*Con la entrada de la fotografía en el campo de las artes plásticas, se abre también la posibilidad -que desarrollará ad infinitum el posmodernismo- de la hibridación, de la mezcla y el mestizaje, la contaminación de los medios que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo.*<sup>2</sup>

La fotografía, entonces, comenzó a tomar importancia el ámbito de las artes plásticas, pasando por las propuestas antes mencionadas, incluyendo el arte conceptual, tomando por ejemplo la obra de Joseph Kosuth (*One, tree chairs*). Otros planteamientos conceptuales dieron lugar

---

<sup>1</sup> BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica*. 1º ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.81

<sup>2</sup> Íbidem, p.43

a grandes proyectos fotográficos, como podrían ser la obra de Walker Evans o la de Bern y Hilla Becher (Anonyme Sculpture), que veremos más adelante.



JOSEPH KOSUTH, One, three chairs, 1965-1966

La cualidad de la fotografía para captar instantáneas, una vez que el medio evolucionó y las tomas fueron cada vez más rápidas, constituiría el arte del tiempo, que permitiría ver el instante decisivo y absoluto. Esta propiedad sería de gran importancia en la obra de André Breton.

La fotografía contemporánea alberga también un potente poder crítico. Las apropiaciones, los fotomontajes y las hibridaciones entre diferentes técnicas y materiales sugirieron nuevas formas de expresión artística que contenían, y contienen, fuertes críticas sociales o políticas.

Este proyecto está centrado en la fotografía documental y, más concretamente, en el archivo fotográfico como obra artística, con una propuesta conceptual acerca de la sociedad actual y el entorno urbano.

Se plantean las relaciones entre la ciudad y los individuos que la habitan, tomando como objetivo o medio los miedos y fobias que la ciudad

genera en ellos, teniendo en consideración la situación social actual, en la que el miedo es un sentimiento común, potenciado además por la necesidad de seguridad en el entorno, necesidad impuesta por el modelo de vida "ideal": la ciudad cambia según cambian nuestras necesidades, pero también según nuestros miedos.

Se propone entonces un modelo de archivo que muestre los diferentes miedos o fobias de diferentes personajes, que serán retratados después de haber escrito una ficha en la que indiquen sus miedos y fobias en la ciudad, o una breve reflexión acerca de ello. Las personas retratadas formarán también parte de ese archivo, en base a poner rostro a las diferentes fobias, tan variadas como individuos que conviven en la ciudad.

Será importante entonces hacer un breve estudio teórico para sentar las bases del proyecto, partiendo de diferentes textos acerca del miedo, desde el campo de la sociología y la psicología; y comparar diversas formas de ver la sociedad actual y cómo el miedo se filtra en ella a través de diversas vías, como por ejemplo podrían ser los medios de comunicación.

Al mismo tiempo, se estudiará el retrato como documento, la fotografía documental y la cuestión del archivo para conocer las bases de este tipo de fotografía, su historia y sus diferentes soluciones en el mundo del arte y su repercusión en la sociedad; para entonces establecer una metodología práctica para este proyecto, a través de diferentes referentes prácticos y teóricos; y ver qué diferentes propuestas en torno a la fotografía documental y al archivo han sido ya planteadas.

Finalmente, se creará un archivo fotográfico físico, que contenga los retratos de todas las personas que han plasmado sus fobias y miedos en unas fichas que identifican al individuo fotografiado. Entonces, dicho retrato que forma parte de un todo, de una colectividad como serían retratos en serie, los cuales se realizarían de forma clara y homogénea, queda

aislado por la individualidad, el carácter y los pensamientos de la persona representada.

El resultado de este proyecto sería finalmente la realización de una exposición que muestre el archivo, representando lo planteado anteriormente. En ella, el espectador podrá observar los diferentes retratos y tomar referencia del número que lo representa, para poder posteriormente acudir a un armario archivador en el que podrá leer la ficha correspondiente al personaje, y conocer la situación de esa persona, comparándolas entre varios de ellos e incluso con sus propios miedos, y extraer sus propias conclusiones.

## 2.- Objetivos

Como corresponde con el modelo de proyecto elegido, este apartado establece los objetivos básicos para dicho proyecto.

- Realizar un proyecto expositivo de fotografía en el que se aborden desde la vertiente documental y del archivo fotográfico, las relaciones entre las personas retratadas, sus miedos y el entorno urbano.
  
- Realizar un estudio del retrato como documento, y como herramienta básica utilizada por la antropología y sociología, así como los diferentes artistas y autores que lo utilizan; y al mismo tiempo revisar la cuestión del documental y el archivo fotográfico.
  
- Estudiar, desde un punto de vista sociológico y filosófico, a través de varios autores, la cuestión del miedo, las fobias sociales y su relación con el entorno urbano.
  
- Hacer reflexionar a las diferentes personas retratadas acerca de sus miedos, su vida en la ciudad y la relación entre ambas cuestiones, para que extraigan sus propias conclusiones, y les ayude a superar sus fobias.
  
- Realizar y componer un archivo que pueda ser expuesto, en el que se muestren los personajes y sus fobias, plasmadas en

unas fichas identificativas, como si de un registro social se tratara, tomando como referentes a distintos artistas y el trabajo de fotógrafos que utilizan el archivo documental como herramienta para su obra, como podrían ser August Sander, Hans-Peter Feldman o Christian Boltanski.

- Establecer unas conclusiones finales, y ver si de toda la información obtenida de las fichas y las fotografías se podría hacer una catalogación por tipos, edades o zonas urbanas.
  
- Realizar finalmente la exposición planteada.

### 3.- Metodología

Este proyecto ha tomado como ejemplo la obra de diferentes artistas y autores, para establecer una metodología concreta y un modo de trabajo adecuado para la hipótesis planteada.

Partiendo del miedo o las fobias como tema principal, se ha estudiado la obra de autores como J. A. Marina, en cuya obra *Anatomía del miedo* habla del miedo y de las fobias desde un punto de vista psicológico pero también filosófico, apoyándose a menudo en autores procedentes de la literatura. También se ha estudiado el tema del miedo desde la sociología, la cual nos ofrece un punto de vista de un miedo mucho más global y relacionado con el entorno social y político. En este campo la obra de Zygmunt Bauman es interesante y ha servido de referente para el proyecto, ya que habla también de las relaciones entre lo social, lo político y su relación con los miedos, así como las cuestiones de la seguridad y el miedo en el entorno urbano.

“Lo que caracteriza a la fobia social es la intensidad de las emociones que despierta... el mundo social es un campo minado”<sup>3</sup>

“Los peligros que se temen (y, por tanto, también los miedos derivados que aquellos despiertan) pueden ser de tres clases. Los hay que amenazan el cuerpo y las propiedades de la persona. Otros tienen una naturaleza más general y amenazan la duración y la fiabilidad del orden social del que depende la seguridad del medio de vida (la renta, el empleo) o la supervivencia (en el caso de la invalidez o la vejez). Y luego están aquellos peligros que amenazan el lugar de la persona en su mundo: su posición en la jerarquía social, su identidad (de clase, de género, étnica,

---

<sup>3</sup> MARINA, J. A. *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama 2006. p. 179.

religiosa) y, en líneas generales, su inmunidad a la degradación y exclusión sociales”<sup>4</sup>.

En cuanto al carácter más práctico de la obra, se han estudiado las diferentes formas y modelos de generación de archivos, y cómo se han abordado estos temas desde la fotografía documental y la fotografía antropológica. Así, la obra de Galton y Bertillon, en el Siglo XIX nos habla de las propiedades de la fotografía y sus usos dentro del campo de lo judicial y lo antropológico, así como la de August Sander, ya en el siglo XX, cuya manera de realizar sus retratos marcaron una clara metodología en la fotografía como documento.

La claridad, la frontalidad y la exigencia de una serie bien ejecutada son puntos clave en la realización del proyecto, así como la relación de las fotografías con un texto relacionado con cada una de ellas, que será finalmente la ficha identificativa, que hablará de los miedos en la ciudad de esa persona concreta.

*“Las fotografías están hechas también de aquello que se dice de ellas, los temas que se cree ver en ellas, de las esperanzas que se proyectan, de las apropiaciones, incluso de los malentendidos o las interpretaciones excesivas de las que son objeto”<sup>5</sup>.*

Este “estilo” documental, el cual no debería confundirse con el reportaje fotográfico, más orientado a los medios de comunicación, interviene directamente con la sistemática del archivo, para el cual August Sander es uno de los grandes referentes, y no sólo los fotógrafos de la época como Walker Evans o Berenice Abbot aplicaron esta metodología, sino que diversos artistas usaron esta sistemática de archivo para generar

---

<sup>4</sup> BAUMAN, ZYGMUNT. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. 1ª ed. Madrid: Paidós 2007. p. 12

<sup>5</sup> LUGON, OLIVIER *El Estilo Documental, de August Sander a Walker Evans*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca 2010. p. 32

sus obras, como por ejemplo Christian Boltanski<sup>6</sup>, con su gran acumulación de fotografías encontradas, ropas y demás objetos, siempre con un cierto tono melancólico que nos lleva directamente a la idea de la muerte y la memoria. Hans Peter Feldmann, el cual colecciona ávidamente imágenes y objetos, archiva, recorta y pega en viejos libros de contabilidad de su padre para hacer álbumes. En definitiva, los examina y clasifica y cuyo trabajo sigue vigente, o también el Atlas de Gerard Richter<sup>7</sup>, un proyecto enciclopédico, inacabado y en curso, que cuenta ahora con aproximadamente cuatro mil reproducciones o recortes de fotografías e ilustraciones, agrupadas aproximadamente en seiscientos paneles separados. Estas imágenes son el sujeto de las pinturas de Richter, revelando los motivos centrales de su obra, basada en elementos fotográficos. Comenzó a acumular y a clasificar en paneles fotografías que había ido recopilando algunos años antes, en base a utilizarlas para su obra pictórica, y otras para su propio uso personal. August Sander o Evans comenzaron sus proyectos con un interés sociológico, pero podemos ver gracias a la obra de estos artistas que el archivo o el documento no está en oposición con la práctica artística.

---

<sup>6</sup> SEMIN, DIDIER. *Christian Boltanski*. 1ª ed. London: Ed. Phaidon, 1997. 160p.

<sup>7</sup> V.V.A.A., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. 1ª Ed. Barcelona: Museu de'Art Contemporani de Barcelona, 1999, 265p.

## 4.- Las fobias y la ciudad.

En este punto se hará una breve investigación sobre las fobias, y la relación de éstas con el entorno urbano y la sociedad globalizada; al margen de las reflexiones aportadas por las personas fotografiadas, desde un punto de vista sociológico y filosófico.

### 4.1.-Fobias

Las fobias son miedos que alcanzan un nivel más alto: cuando el enfrentarse a ese miedo se hace insoportable y dejamos de ser dueños de nuestra voluntad y de nuestro cuerpo. Del griego φόβία, que significa temor, es una aversión obsesiva a alguien o algo, o un temor irracional compulsivo.

Por tanto, la fobia es un miedo o temor llevado al extremo, hasta tal extremo que puede incluso provocar crisis de ansiedad y angustia.



CARMEN CARRIÓN, *Agorafobia Norte*, 2010

J.A. Marina, ensayista y filósofo, mantiene que existen muchos tipos de fobias, y destaca las fobias específicas, entre las que se encuentran la agorafobia, una de las más graves, y que está relacionada con la acumulación de personas y los espacios amplios. Destaca también y les dedica un capítulo especial en su ensayo “Anatomía del miedo” a las fobias sociales, relacionadas con el entorno próximo del sujeto, citando una famosa y acertada frase de Sartre: “el infierno son los otros”<sup>8</sup>.

Básicamente la fobia social es el miedo a los demás, pero también se desencadena a partir de los que queremos dar de nosotros a los demás y de lo que somos capaces de demostrar, la imagen que damos de nosotros mismo al mundo. Estas fobias varían según las culturas y el entorno social en el que nos movamos.

“La fobia social es una timidez invalidante. Provoca una angustia que en numerosas ocasiones puede desembocar en pánico. Y las conductas de evitación que el sujeto pone en práctica para librarse de ese malestar pueden acabar determinando su vida entera, ocupada en permanente trabajo de anticipación de situaciones temibles”<sup>9</sup>.

#### **4.2.-¿Afecta el entorno urbano y sus cambios a las fobias sociales?**

Llegados a este punto hay que destacar que todo lo que se explica aquí son hipótesis, ideas extraídas e inspiradas de diversos autores contemporáneos, para enmarcar la hipótesis principal del proyecto, que son el individuo, las fobias y la ciudad.

---

<sup>8</sup> MARINA, J. A. *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama 2006. p. 167.

<sup>9</sup> *Íbidem*, p. 178.

La ciudad está cambiando, y cada vez más rápido. La vida en la ciudad se hace más intensa, las comunicaciones y las relaciones personales cambian con las nuevas tecnologías y medios de comunicación. Es por eso quizá que nuestros miedos y temores, o incluso fobias, estén cambiando.

Sociólogos como Zygmunt Bauman relacionan los temores de la sociedad contemporánea con los cambios provocados por la globalización y los medios de comunicación, las alteraciones en la cultura y las nuevas clases sociales.



CARMEN CARRIÓN, *die Angst tragen wir in uns*, 2011, litografía Offset.

El uso del miedo como herramienta de sometimiento político ha existido desde siempre. El terrorismo, es un medio de usar el miedo con fines políticos, y uno de los temores más actuales. La necesidad de seguridad es una necesidad para aplacar todos estos temores, y debido a eso las estructuras urbanas cambian, las medidas de seguridad se hacen más estrictas y eficientes, y las ciudades se guetifican para crear espacios cerrados seguros para luchar contra todos estos temores.

La ciudad transforma poco a poco su morfología para protegernos de lo que tememos. Poco a poco vemos más urbanizaciones y espacios

privatizados, encerrados en sí mismo y con todas las necesidades dispuestas de tal forma que no hace falta desplazarse a otro punto de la ciudad, no es necesario correr ese riesgo. Los habitantes de esas zonas apenas tienen contacto con el exterior con “las calles” de la ciudad. Se protegen de lo que temen, se protegen del “otro”. Al contrario de lo que las calles ofrecen, esa pluralidad y multiculturalidad, la riqueza de las relaciones con personas diferentes, este tipo de espacios homogeneiza, protegen del que es diferente, el objeto de ese miedo que no les deja descansar, y abogan por este tipo de zonas que rompen con el carácter fluido y continuo característico de la ciudad contemporánea.

“Con el nacimiento de estos enclaves o urbanizaciones con determinado carácter identitario (bien sea por nivel económico, social o racial), se erigen las fronteras que buscan proteger de la diversidad de la que hoy en día es fruto la ciudad contemporánea”<sup>10</sup>.

Esta necesidad de seguridad hace que, poco a poco, el espacio público vaya perdiéndose, a favor de zonas privadas ultravigiladas y protegidas, levantándose muros contra las diferencias que provocan ese miedo social, e impulsados por una imperiosa necesidad de seguridad. Se habla incluso de una “arquitectura de búnker”:

“Los diversos ejemplares de arquitectura de búnker por los que se decantan los habitantes que pueden permitírselo son monumentos a las amenazas sospechadas y encarnaciones del miedo que las propias ciudades despiertan”<sup>11</sup>.

Este tipo de edificios son arquitecturas blindadas, sin entradas visibles, parques o terrazas. Están conectados por otros similares por medio de puentes suspendidos sobre las calles, orientados en sentido

---

<sup>10</sup> G. CORTÉS, JOSÉ MIGUEL. *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. 1ª ed. Madrid: Akal 2010. p. 117.

<sup>11</sup> BAUMAN, ZYGMUNT. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. 1ª ed. Madrid: Paidós 2007. p. 93

opuesto al centro de la ciudad. Su monumentalidad es un gesto de desprecio hacia lo urbano.

Un aspecto que enfatiza esa relación entre la ciudad y el miedo es la noche, donde todo parece siniestro y peligroso; provocado en parte también por la degradación de áreas urbanas en pos de las políticas de exclusión y separación, por lo que el centro urbano se degrada y las áreas seguras se desplazan hacia las periferias. Y, aun así, estas áreas se encuentran de igual modo sometidas a una gran vigilancia, fomentada por nosotros mismos con el afán de sentirnos más seguros. El ser humano se encuentra vigilado, además por este tipo de sistemas, tanto de exclusión como de vigilancia, como por el temor punitivo que emplea la sociedad para protegerse y por la propia coerción que el hombre ha interiorizado.

“En la gran ciudad, -hábitat que compartimos tres cuartas partes de los occidentales- nos sentimos estrechados por el miedo a los desconocidos que nos rodean, son sospechosos de convertirse en hostiles agresores potenciales. De ahí que evitemos mirarlos a los ojos haciendo como si les ignorásemos mientras disimulamos como podemos nuestra desconfiada suspicacia”<sup>12</sup>.

Ver si todo lo explicado es una realidad pasmosa y preocupante que se extiende por todo el mundo o sólo queda localizada en determinados ámbitos y lugares es el objeto de estudio del archivo fotográfico: las reflexiones de las personas retratadas nos llevarán a la conclusión de todo lo apuntado.

---

<sup>12</sup> GIL CALVO, E. *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. 1ª ed. Madrid: Alianza 2003. p. 209

## **5.- Importancia de la fotografía como documento social.**

En este proyecto es necesario destacar algunos aspectos de la Historia de la Fotografía relacionados con la fotografía documental, el retrato fotográfico y la cuestión del archivo, ya que son las bases prácticas de la realización del proyecto.

La introducción a este tema sería un breve repaso histórico a algunos aspectos de la fotografía documental y al cuestionamiento de ésta como obra de arte.

FSA son las siglas de la Farm Security Administration, organismo gubernamental estadounidense que en los años 30 y gracias al genio de Walker Evans revolucionó un estilo fotográfico e introdujo el concepto de archivo fotográfico como testimonio de la Historia.

En 1937, a partir de las necesidades archivísticas y publicitarias de la Resettlement Administration, surgió un organismo del gobierno Roosevelt que pasó a llamarse Farm Security Administration. Este organismo se encargaba de la ayuda a la agricultura en forma de subvenciones, programas de planificación, etc. Para promover estas reformas se creó una división de información, encargada de reunir todos los documentos posibles. Debido a que en la FSA no disponían de profesionales en el campo de la fotografía, se optó por contratarlos; Walker Evans, por ejemplo, fue uno de los que fijarían las líneas de acción a la hora de realizar las fotografías.



AUGUST SANDER, *Brick Worker*,  
1920/30

Sin embargo, no fueron pioneros en el género documental, aunque bien el término no se acuñó hasta entonces. Diez años antes, August Sander, realizó un completo trabajo de documentación fotográfica sobre la sociedad alemana del siglo XX, un trabajo titulado *Hombres del Siglo XX*, donde cientos de hombres (y de hecho, muy pocas mujeres) de diversas profesiones fueron retratados por el fotógrafo para dar testimonio de la sociedad de la época, haciendo mella en una época de cambios y estableciendo una nueva manera de hacer. Esto marcó el estilo del retrato y comenzó uno nuevo: el documento. La frontalidad, la claridad y el rigor, y la intervención mínima del fotógrafo, así como el protagonismo del modelo como parte activa de la fotografía marcaron un estilo artístico: el estilo documental, tal como lo llamaría Walker Evans cierto tiempo después.

Fotógrafos como Walker Evans o Dorothea Lange formaron parte de la FSA para documentar la situación en el campo y las granjas estadounidenses, pero esto tomó un cariz mucho más rico que el simple

hecho de “documentar”; se convirtió una forma de arte. Según John Tagg<sup>13</sup>, fue la primera forma de arte producida por la socialdemocracia, y fue además uno de los primeros proyectos artísticos colectivos.



WALKER EVANS,  
*Subway Portraits*,  
1938-1941

A partir de aquí, surgen dos corrientes (que pueden o no ir de la mano) que marcarán la historia de la fotografía, al mismo tiempo que marcaba a la propia Historia: la consolidación de un género, el documental, y el nacimiento de los archivos fotográficos como testimonios de la Historia, quedando registrados fotográficamente todos los hechos relevantes que iban ocurriendo, tanto a raíz de encargos gubernamentales o de instituciones o como trabajo personal artístico.

Paralelamente a la FSA, Walker Evans llevó a cabo otro proyecto de características parecidas, el cual se convertiría en la primera exposición monográfica dedicada a un fotógrafo por el MOMA; junto al libro “American Photographs”, centrada en la documentación arquitectónica de Estados Unidos. Evans recorrió todo el país con una cámara de gran formato fotografiando la arquitectura y el día a día de la sociedad americana.

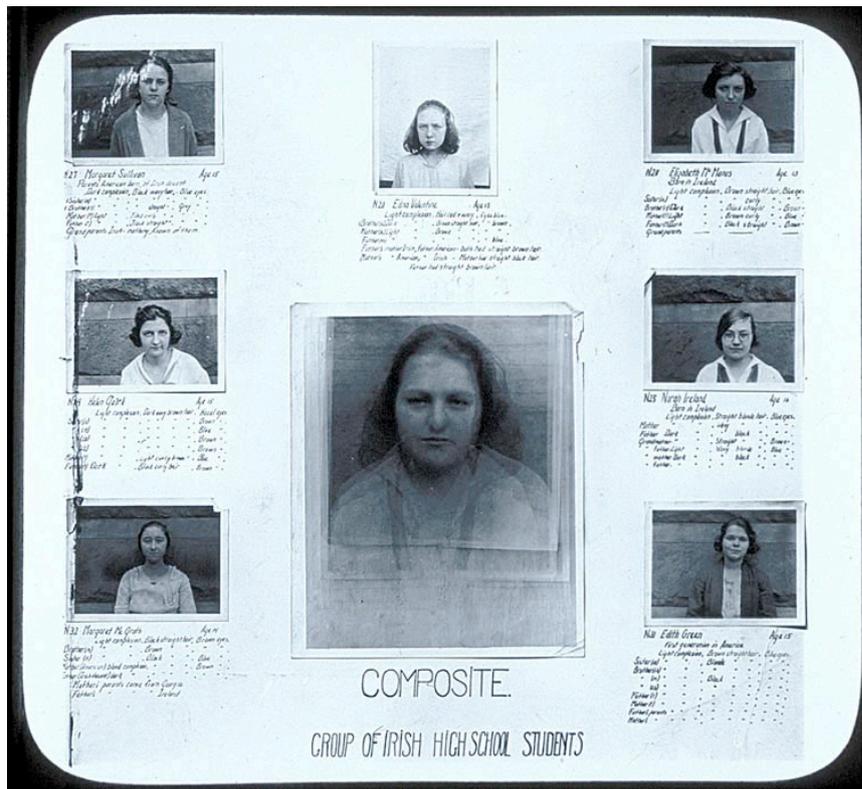
---

<sup>13</sup> TAGG, JOHN. *El peso de la representación*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili 2005. 359p.

Hay que resaltar que a partir de este proyecto se propagó el uso de cámaras de gran formato para el trabajo documental y la lógica del archivo, así como el comienzo de las primeras publicaciones de libros fotográficos.

Este interés por la catalogación, directamente relacionado con los trabajos que Sander hacía en Alemania y Evans, en Estados Unidos, las fotografías de arquitectura, de sociedad, y de paisaje son agrupados de tal manera que configuran el retrato de un país, y provocando un cambio en el modo de ver la fotografía y el arte a partir de entonces. A Sander y Evans le seguirían muchos más autores, como Berenice Abbott, que con su proyecto Changing New York creaba un archivo de la ciudad en continuo cambio, y sirvió para guardar testimonio de lo que fue Nueva York en aquella época, muy diferente a la de ahora.

## 5.1.- El Retrato como documento y sistema de catalogación.



Truman State University. Noncommercial, educational use only.

SIR FRANCIS GALTON, *composición de un grupo de estudiantes de un instituto irlandés, 1878.*

El retrato fotográfico fue principalmente el que marcó los inicios de la fotografía y revolucionó el concepto de la organización social a partir del siglo XIX, tanto en materia administrativa o gubernamental como en otro tipo de estudios, tanto psicológicos, científicos o antropológicos, llegando más tarde al cuestionamiento de la fotografía como arte.

Sir Francis Galton (1822-1911), explorador, matemático y antropólogo, realizó un estudio en 1878 sobre tipologías sociales mediante la composición de varios retratos fotográficos en un único, un “retrato tipo”. Su objetivo era crear un retrato de un tipo social concreto a partir de imágenes de personas que cumplieran con dicho perfil, y valorar el resultado final. Obtenía así retratos que no representaban a nadie en

concreto, sino un tipo social.

El primer estudio de este tipo que realizó fue un retrato compuesto de una serie de ocho retratos de criminales, asesinos y demás personas violentas.

“Cabe señalar que los rasgos de los retratos compuestos resultan mucho menos inquietantes que los de cada uno de sus componentes. Han desaparecido las espantosas irregularidades específicas y prevalece la común humanidad subyacente. Representan no al criminal, sino al hombre propenso a cometer un crimen”<sup>14</sup>.

Sir Galton realizó varios estudios de este tipo e incluso utilizó estereoscopios para fusionar visualmente y de manera instantánea dos retratos y comprobar el resultado de inmediato. Para Galton, este tipo de retratos podían tener muchas utilidades, como imágenes tipificadas de diferentes razas humanas, por ejemplo. También enunciaba que de esta manera se podía hacer un retrato perfecto de una persona concreta, aquel en el que las diferentes expresiones que la caracterizaban estuvieran plasmadas en una única fotografía; e incluso propone la realización de retratos compuestos de todos los retratos de un personaje histórico, para llegar a su parecido más probable, y hace referencia a posibles estudios fisiológicos relacionados con la transmisión hereditaria de caracteres.

Relacionado también con el retrato fotográfico y su repercusión social, Alphonse Bertillon, antropólogo, fundador de la Policía Científica Francesa y jefe del servicio fotográfico de la jefatura de policía de París, escribe en 1890 su ensayo “la fotografía judicial”<sup>15</sup>, donde explica aspectos relacionados con la técnica, la pose de la persona fotografiada y el formato correcto, y establece sus hipótesis mediante ejemplos psicológicos y humanos, relacionándolos con la elección de la fotografía, las diferencias

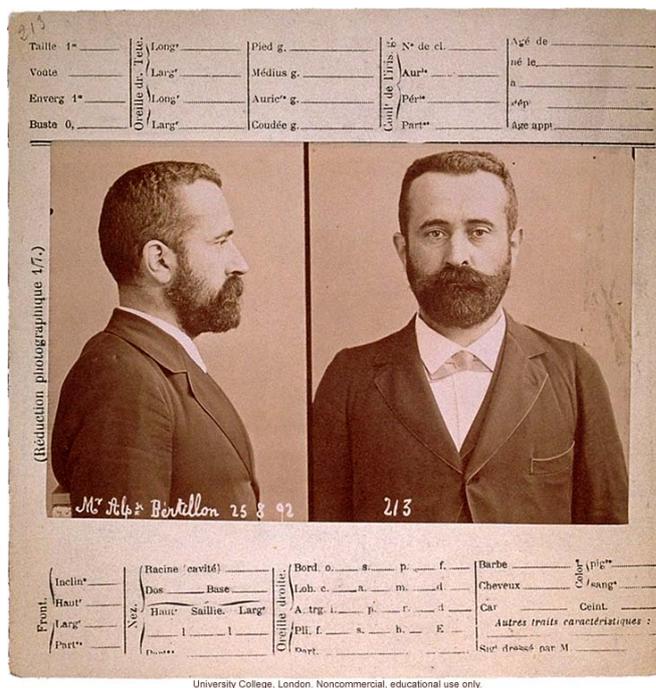
---

<sup>14</sup> NARANJO, JUAN (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili 2006. P67.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.102.

con el retrato pintado y con la aceptación de la propia imagen, cómo se ve cada uno a sí mismo en una fotografía (el típico caso de ver a todo el mundo favorecido menos a unos mismo), y establece las premisas para realizar un buen retrato fotográfico, para llegar a la conclusión de que el retrato de perfil es el más indicado para reconocimientos e identificaciones, mientras que el retrato de frente es más familiar y mejor en términos administrativos. También critica el retoque fotográfico en el retrato, estableciendo lo siguiente:

“La escrupulosa concentración en un pequeño espacio de todas las imperfecciones, arrugas y pliegues de la piel de la figura se alejan demasiado de las tradiciones de la pintura y del grabado para no afectar a nuestros sentimientos artísticos íntimos. El punto de vista cuando se trata de un retrato judicial es muy distinto, aquí la exactitud se convierte en la primera y única cualidad. Destruirla o atenuarla con un retoque constituye casi un delito”<sup>16</sup>.

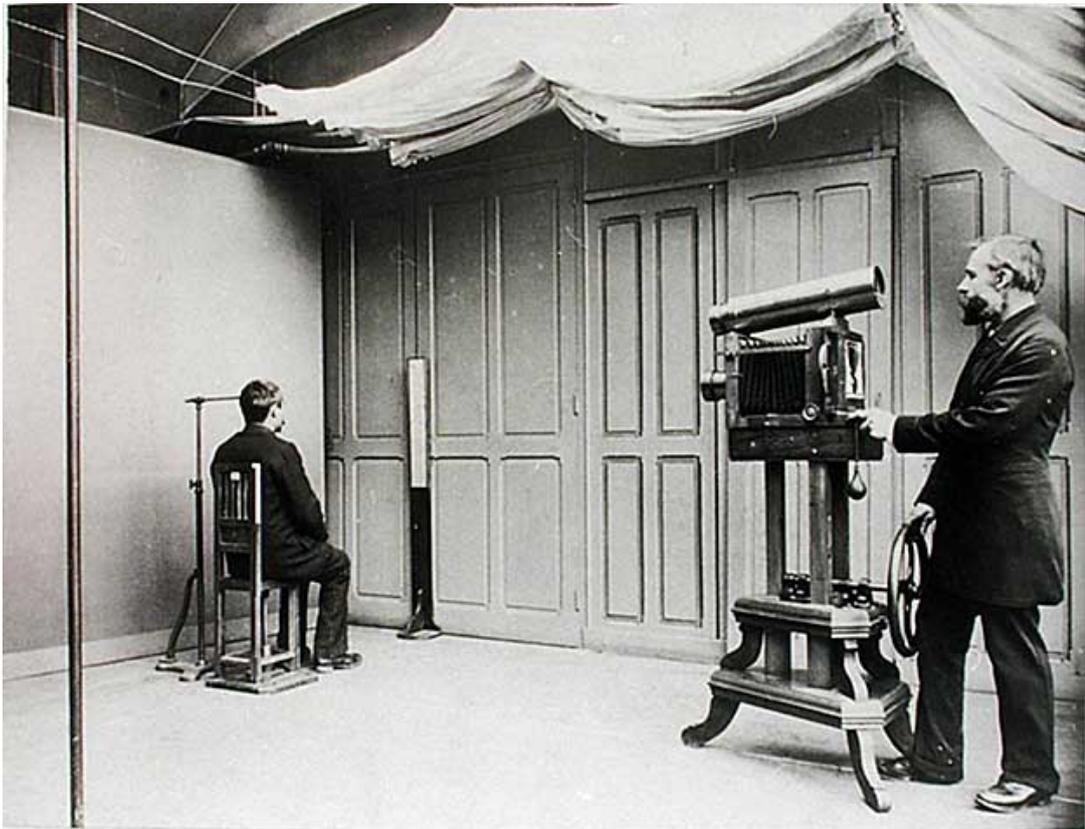


ALPHONSE BERTILLON *autorretrato judicial*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.102

En su ensayo, establece también las directrices para una buena toma, desde la iluminación y la disposición de los elementos en el espacio según de dónde proceda la luz (hay que tener en cuenta que en aquella época no disponían de luz eléctrica), y establecía un modelo de horario de trabajo y disposición de la luz natural con respecto al espacio.

Alejándonos de estos ensayos, más centrados en la técnica y en la cuestión fisiológica y antropológica, es interesante destacar el trabajo del modelo en la ejecución de un retrato fotográfico.



Alphonse Bertillon tomando una foto antropométrica. Finales del XIX

Es evidente que el fotógrafo tiene la última palabra a la hora de hacer la toma, desde la elección del modelo (exceptuando los encargos), el lugar, el encuadre y el momento de la toma; pero el modelo ocupa en este

caso un papel activo muy importante. Es el modelo el que decide la pose y el gesto finales, la imagen que quiere dar de sí mismo en la fotografía y por consiguiente al resto del mundo; y esto se plasma de gran manera en la obra de August Sander, el cual analizaremos más adelante. La frontalidad en el retrato fotográfico acentúa más si cabe este trabajo del modelo. Olivier Lugon lo describe así:

“La vista frontal, [...] insiste en el trabajo de representación del modelo: apenas revela otros pensamientos que los que nacen de la confrontación con la cámara: la concentración, los temores y las ambiciones del sujeto en relación con su imagen”<sup>17</sup>.

## 5.2.- El archivo fotográfico

Debido a que la naturaleza del proyecto en sí es generar los contenidos para un archivo social, constituido por retratos fotográficos, hemos creído necesario hacer un breve resumen acerca de la evolución, las características y aplicaciones del archivo, incluyendo las expresiones artísticas de las que puede partir.

Es importante destacar que para la realización de un archivo, además de toda la documentación obtenida para el objeto de estudio al que el mismo se dedica, y el material, hay que sentar unas bases metodológicas para la serie fotográfica, como el encuadre, el objeto a fotografiar, la disposición de los elementos, el fondo, las poses... para llegar después al archivo.

La idea de la serie fotográfica surgió principalmente con la evolución de las cámaras fotográficas, que permitían poses más cortas, y se empezó a utilizar la fotografía como proyecto de artista, buscando una forma de arte

---

<sup>17</sup> LUGON, OLIVIER. *El estilo documental, de August Sander a Walker Evans. 1920-1945*. 1oed. Salamanca. Universidad de Salamanca /Focus 11. Junio 2010, p.167

más colectiva. Además la serie formó parte integrante de la fotografía documental. Las series fotográficas comenzaron, desde Sander, en Alemania a principios del siglo XX, y culmina con la aparición del movimiento conceptual del que podemos extraer el trabajo de los Becher, un componente conceptual y teórico para la realización de la serie o el archivo, una temática que marca el comienzo de un proyecto.

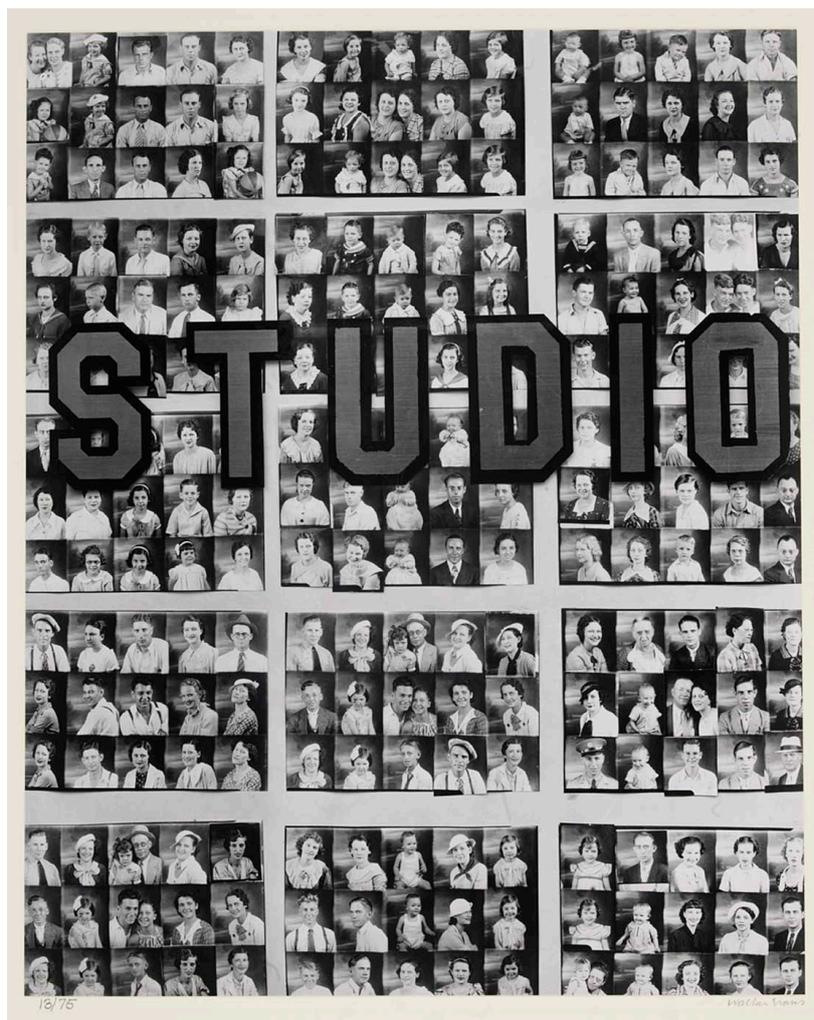


BERN Y HILLA BECHER, *Framework Houses, Wiesenstrasse 35 steigen*, 1993.

El archivo, como tal, tiene su inicio en la edición de los primeros libros fotográficos, editados en los años 20 del siglo pasado, y definidos

como especies de inventarios, con fotografías tomadas de una forma normalizada (frontalidad, claridad...) y una maquetación muy limpia.

Volviendo brevemente al retrato, y en relación con la serie, es de gran singularidad “el escaparate de fotos a un penique”, tomada, en Birmingham, Alabama, en 1936 por Walker Evans. Dicha fotografía contenía en una sola un escaparate de un estudio fotográfico que contenía cientos de fotografías de retratos de pequeño formato. Esta fotografía fue referente para sus series sobre el metro y la serie fotográfica en general, e influyó una nueva manera de fotomontaje.



WALKER EVANS, *Escaparate de fotos a un penique*, 1936

Según Olivier Lugon,

“En numerosas ocasiones se ha intentado, en los últimos años, relacionar la fotografía documental – que pretende ceñirse a la pura constatación- con el Ready-made artístico – el objeto encontrado-, de tal manera que el gesto del artista parece, en ambos casos, ceñirse al acto de selección...”<sup>18</sup>

Pero mantiene algunas diferencias importantes, relaciona más este tipo de fotografía con el arte de coleccionar, y se basa en la búsqueda del número, de la cantidad, tal y como ocurre en la mayoría de proyectos fotográficos documentales de entreguerras; y en la ampliación lo más grande posible de esa colección o archivo. Los sistemas de imágenes como archivo-exposición son estudiados como herramientas de representación y creación de un discurso artístico, histórico, sociológico...

Finalmente, en el documental, el archivo incluye no sólo la gran cantidad de fotografías obtenidas, sino una buena realización de las mismas, y gestionarlas inteligentemente.

Hay que añadir que la fotografía ha servido también al arte como archivo y documento de acciones performáticas desde el Dadá, el Arte de acción y como documento del land-Art, gracias su inmediatez y la posibilidad de mostrar la obra tal y como debería ser vista, y tomó un papel importante a la hora de la posibilidad de exponer dichas acciones en salas expositivas. Pero un mismo archivo fotográfico como tal, también ha llevado a planteamientos expositivos, y por consiguiente, al sistema de organización de las imágenes en el espacio, y a la inclusión de subtítulos y numeraciones. Esta relación imagen-texto se convirtió finalmente en algo propio de la cultura visual.

---

<sup>18</sup> Íbidem, p.279.

## 6.-Referentes:

Los autores y las obras que a continuación se describen podríamos considerarlos como referentes para ejemplificar trabajos de corte documental, de archivo o de recopilación masiva de imágenes, y aunque algunos de los autores no sean estrictamente fotógrafos, los proyectos que se presentan resultan de gran interés por la manera de mostrar y componer su obra.

La obra de August Sander, es un claro ejemplo del retrato fotográfico como documental. Marcó un punto importante en la historia de la fotografía documental, una fotografía que en un principio fue rechazada como obra artística, e incluso los propios autores no la consideraban como tal. La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada *documental*. Cualquier fotografía puede entenderse como documento si se indica que contiene información útil sobre el tema específico que se estudia. El término fue utilizado con frecuencia en el siglo XIX en un contexto fotográfico: The British Journal of Photography urgió la formación de un vasto archivo de fotos que contuvieran un *registro, tan completo como se pueda lograr, de la situación actual del mundo*<sup>19</sup>; concluyendo que tales fotos serían los más valiosos documentos dentro de un siglo.

Hans-Peter Feldman combina la realización de fotografías en serie sobre los mismos temas, pero al mismo tiempo acumula y recopila imágenes encontradas, para realizar sus libros. Otros artistas trabajan la idea de documento y archivo sin ser estrictamente fotógrafos, como por ejemplo Christian Boltanski, que acumula imágenes encontradas y las

---

<sup>19</sup> NEWHALL, BEÁUMONT. *Historia de la Fotografía*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.235

archiva y organiza con respecto a objetos, que dan una identidad concreta al sujeto, aunque ésta no quede definida, componiendo monumentales instalaciones que hablan continuamente de la relación sujeto-objeto, con la idea de la muerte y la memoria. Gerhard Richter convirtió su archivo de imágenes, que utilizaba principalmente para sus pinturas, en su obra más completa. Lo que interesa destacar aquí es cómo trabajan estos autores y las posibles variantes que se pueden ver en torno a la idea de la clasificación, la fotografía documental y la instalación fotográfica.

### 6.1.- August Sander

Nace en Herdorf, Alemania, en 1876. A partir de los años 30 la fotografía documental se desarrolla y queda en oposición a la Nueva Visión y a la Nueva Objetividad. El término preferido por Sander para denominar a su fotografía documental era el de *Fotografía exacta*, término reemplazado por Raoul Hausmann para referirse a la fotografía documental<sup>20</sup>. Relativamente mayor en el momento en el que alcanza su notoriedad, Sander lleva consigo varios años como retratista profesional, en Linz, además obtiene varios premios en diversos salones internacionales. En 1910, de regreso a Colonia, se encuentra con una escasa clientela burguesa y emprende la búsqueda de una nueva fuente de ingresos en zonas rurales, ofreciendo sus servicios a familias campesinas de Westerbald. Esta ampliación social va acompañada de un cambio formal, regresa al retrato de apariencia más convencional: vistas frontales con poses claramente preparadas, incluso rígidas, y a menudo en exteriores.

---

<sup>20</sup> LUGON, OLIVIER. *El estilo documental, de August Sander a Walker Evans. 1920-1945*. 1oed. Salamanca. Universidad de Salamanca /Focus 11. Junio 2010, p.70

### *Hombres del Siglo XX*

El propio Sander comienza en 1920 su proyecto "*Hombres del Siglo XX*", cuya idea se remonta 10 años atrás, en los primeros retratos de Westerbald. Sander convive en esa época con la idea de un segundo uso de esas producciones comerciales. Sin embargo, antes de la guerra, ese interés sociológico no pasó del medio rural. El impulso definitivo para esa ampliación social y esa intención enciclopédica data más bien de comienzos de los años 20, cuando se une al grupo de Artistas Progresistas de Colonia. Se proponen construir obras que en su estructura misma revelen la estructura de la sociedad. Apelan también a la superación de la obra de arte capitalista, definida como individual y subjetiva, a favor de un arte más anónimo, despojado del expresionismo personal y de inspiración más colectiva. Serviert fue muy influyente en Sander después de conocerse. Fue a mediados de los años 20 cuando Sander se lanza a la realización concreta y a gran escala de *Hombres del Siglo XX*. El primer documento escrito que se conserva data de 1925. Es una carta al historiador de fotografía Erich Stenger. Ahí explica cómo pretende realizar un *corte* de la sociedad de su época, con una *fotografía clara, pura y absoluta*, agrupando sus retratos en una serie de carpetas organizadas según las categorías sociales y profesionales. Una segunda edición estaría dedicada a la descripción del entorno de dicha sociedad, *desde el campo hasta la metrópolis más moderna*.<sup>21</sup>

Sander tendrá siempre en mente esa segunda fase, pero, enfrentado con la inmensidad del proyecto, en un primer período se dedica sobretudo a los retratos. Por una parte, acumula fotografías, por otra, redacta, en la perspectiva de una presentación clasificada, largas listas ordenadas en grupos y subdivisiones, tal y como lo haría un archivero, y tal como se

---

<sup>21</sup> Íbidem, p.47

pretende realizar en este proyecto. En definitiva, lo que constituye es un amplio catálogo de personajes representativos de la sociedad alemana de la época.



August Sander, *Pastry Cook*, 1928

## 6.2.-Hans-Peter Feldmann

Nace en Düsseldorf en 1941, en plena Guerra Mundial. Crece en Hollen, una pequeña ciudad cercana, mientras el país pasaba la penuria de la posguerra a la sociedad del bienestar de los años 60.

El despertar de la catástrofe de 1945 supuso, entre otras cosas, el final de una tradición cultural. Después de la posguerra, el miedo al pensamiento inmediato y la necesidad de olvidar significaron arrinconar no

sólo la etapa nacional-socialista, sino toda la cultura alemana del siglo XX. Con las tropas aliadas entraba una nueva imagen del mundo, una imagen que venía de los EEUU.

El resultado fue que la cultura norteamericana se elevó a la categoría de modelo internacional. A través del cine y los medios de comunicación, y como consecuencia de su deseo de olvidar, Alemania recibió toda la influencia de la cultura y el mundo de las imágenes estadounidense. De su infancia en la posguerra, Feldman guarda un recuerdo muy vivo de la fascinación que le producían las escasas imágenes a su alcance. Los sellos y las ilustraciones de los libros, las postales y los catálogos de venta de grandes almacenes, eran para él ventanas a otros escenarios, vehículos de ensoñación. Las imágenes constituían un punto de partida para la fantasía o bien confirmaba su idea del mundo físico, de los países lejanos y de otras culturas. Algunas de las imágenes de entonces siguen vivas en su memoria. A los 12 años consiguió su primera cámara de fotos y emprendió una actividad que sigue practicando hoy.

Colecciona ávidamente imágenes, las archiva, las recorta y pega en viejos libros de contabilidad de su padre para hacer álbumes, en definitiva, los examina y clasifica. Y todavía hoy sigue haciéndolo.

El trabajo de Feldman se divide cronológicamente en dos etapas, separadas entre sí por 10 años de silencio. Trabaja y expone desde principios de los 60 hasta 1980 y luego decide retirarse, hasta 1989.

#### *Alle Kleider einer Frau (1974-1995).*

Es su trabajo más poético. Crea un espacio metafórico, fotografiando en blanco y negro las prendas de una mujer desconocida, colgadas de hilos y perchas contra la pared, después las fotografía, las ordena para crear un espacio compositivo, para crear finalmente un libro. Son 71 prendas, colocadas en el orden en el que nos vestimos, de dentro hacia

fuera. La mujer a la que pertenece la ropa queda vedada y se convierte en un enigma, presente sólo a través de las prendas convertidas en objetos fetichistas. También la acción queda vedada, la acción del vestirse y quizá la del desvestirse, si es que la hubo, al terreno de la intimidad. La acción que no se da no se menciona porque pertenece a un campo común entre el autor y el público. Este trabajo da una idea muy clara de la manera de trabajar de Feldmann. Sus trabajos son descriptivos, pero suelen delimitar un trabajo más metafórico, y mantiene la distancia emocional de su lenguaje, y proporciona un significado inconcluso.



Hans-Peter Feldmann, *Eine Kleider einer Frau* (1974-1995).

### *Die Toten 1967-1993*

Es el último de los libros que hablan sobre la comunidad. Es un libro

abiertamente sociopolítico, y trata básicamente sobre las víctimas del terrorismo en Alemania. En este caso Feldmann buscó las fotografías que habían ido apareciendo en prensa durante el período de 1967 y 1993 y elaboró un archivo que documenta la muerte de todas las personas de ambos lados del conflicto, en los enfrentamientos entre los grupos terroristas (*Revolutionäre Zellen* y la *RAF*) y las fuerzas del Estado. No hay texto, en cada página sólo aparece una reproducción fotográfica, el nombre de la persona fallecida y la fecha de su defunción.

Lo que registra este trabajo es un conflicto donde las personas fueron asesinadas, asesinatos justificados desde una u otra ideología política. *Los grupos terroristas intentaban cambiar la sociedad, pero han dejado un rastro de muerte tras ellos sin conseguir sus objetivos, y el Estado, que representa a todos sus ciudadanos, ha sido incapaz de integrarlos y los ha ejecutado*<sup>22</sup>.

Cada vez que el libro se ha expuesto en Alemania ha despertado la memoria colectiva del conflicto y ha sido fuente de discusiones. Sin embargo, Feldmann utiliza esas fotografías de prensa para mostrar un conflicto reciente con distancia y neutralidad y, al contrario de lo que podría ocurrir en el fotoperiodismo, el libro simplemente evoca la memoria de una persona, el de una persona asesinada.

El trabajo de Feldmann es otro ejemplo de fotografía documental y de archivo, siendo referente importante para el proyecto aquí a presentar.

---

<sup>22</sup> TATAY, Helena, *Hans-Peter Feldmann: 272 pages*. 1ªEd, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001, p 286.



Hans-Peter Feldmann *Die Toten* (1967-1993) Portada del libro y página.

### 6.3.- Christian Boltanski

Nace en París, en 1944. El concepto de tiempo y la presencia obsesiva de la muerte son temas centrales en este autor. Sin embargo, esta discusión sobre el tiempo se engarza con la intimidad del ser, le interesa producir un trabajo en el límite entre el arte y de la vida cotidiana. Sus obras redefinen el tiempo y proponen una experiencia directa de reconstrucción de la memoria, por lo que el trabajo de catalogación y archivo son muy recurrentes en su obra, sobretodo en los proyectos más fotográficos.

#### *Compra-Venta* (1998)

En la exposición creada para el Almudí de Valencia, *Compra-Venta* relaciona íntimamente las ideas centrales que rigen su trabajo con las características del lugar. Está formada por un gran número de objetos de diversas personas de la ciudad y alrededores, con la intención de venderlos. Entonces todos estos objetos se colocaron en la sala de tal modo que daban el ambiente de un almacén de muebles. Además todos los objetos se encontraban debidamente etiquetados y clasificados para su

identificación, así como la mayoría de ellos han sido fotografiados para el catálogo y acompañados de su propia historia personal. Entonces, a medida que se van vendiendo los artículos van siendo tapados, a modo de cadáveres que han perdido la esencia de su antiguo propietario: el paso del tiempo y la intervención de los espectadores, que son a la vez compradores, modifican el aspecto de la exposición.

Trabaja en gran parte con *la memoria de la persona ausente, en deseo de acumular trazos y huellas que nos hablan de una vida pasada*<sup>23</sup>. Este aspecto determinará la idea del archivo, a Boltanski le preocupa sobremanera la memoria como un registro del tiempo ligado a la inmortalidad. Graba los recuerdos, fotografía los objetos, hace inventarios y clasifica los más diversos utensilios, con el deseo de *preservarlos de la muerte que significa el olvido*<sup>24</sup>.

Boltanski clasifica, enumera y almacena, lo incluye todo. Guarda y archiva todo lo que pueda contar una pequeña historia, y las cuenta a su manera registrándolas y mostrándolas. La idea de colección se desarrolla en la serie *Inventaires*, donde el artista no inventa nada nuevo, sino que sólo clasifica, organiza y relaciona los objetos de un modo particular. Hace del inventario una obra de arte, y mantiene simultáneamente los conceptos de presencia y ausencia. Sus fotografías de archivo son sólo eso, fotografías meramente informativas objetivas y neutrales, a diferencia de los fotógrafos como Sander o Feldmann, en los cuales aparece un estilo mucho más personal y definido.

---

<sup>23</sup> BOLTANSKI, CHRISTIAN: *Compraventa*. Texto de José Miguel G. Cortés: *la memoria del olvido*. consell general del Consorci de Museu de la Comunitat Valenciana. Generalitat Valenciana, 1998 vol.1. p. 35

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.36



*Christian Boltanski, Compra-Venta (1998). El Almudí, Valencia.*

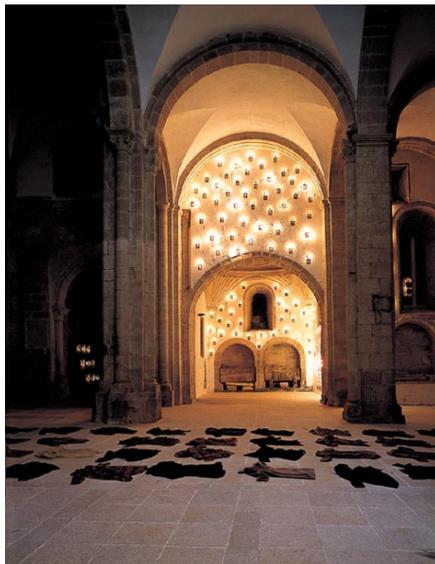
#### *Monument: The Children of Dijon*

Esta obra, realizada en 1986 e instalada en diversos lugares, y en concreto en la Capilla de la Salpêtrière de París, está compuesta por 142 fotografías en color y blanco y negro, iluminadas con bombillas, de niños que vivieron en Dijon, junto con sus ropas, expuestas y extendidas en el suelo de la capilla. Fotografías encontradas o recopiladas, utilizando un modelo de instalación precario, tanto por el espacio como de la iluminación empleada, con bombillas simples y los cables de la iluminación a la vista, que bien puede recordar a la iluminación con velas, a modo de recuerdo de la muerte y el ritual de monumento. Las fotografías adquieren una dimensión espiritual. Al mismo tiempo podría aludir a una pintura, con una sencilla luz que la ilumina. Hay muchas maneras de mirar el trabajo, de manera que cada uno pueda reconocer algo de sí mismo en él.

Lo realmente interesante de esta pieza es precisamente cómo utiliza la iluminación de las fotografías para crear un determinado ambiente. Sería un ejemplo un tanto opuesto respecto al ambiente expositivo que se

pretende dar en este proyecto, ya que en principio se ha pensado en un ambiente más iluminado y limpio. Al mismo tiempo y respecto a esto, Boltanski no realiza las fotografías que utiliza para sus archivos ni sus obras; son todas fotografías encontradas, no se considera un fotógrafo, sino un *recolector* de fotografías, que luego almacena y clasifica. Le interesa la fotografía por su relación sujeto-objeto. El sujeto sigue vivo de alguna manera a través del objeto, y éste conserva algo del sujeto cuando no está presente.

Algo característico es que prefiere dejar el verdadero significado de su obra abierto. Se ha dicho que ésta puede contener diversos significados religiosos, pero Boltanski dice, en una entrevista realizada por Tamar Garb, *un buen trabajo artístico nunca debe leerse en un único sentido. Un trabajo artístico está abierto cuando los espectadores que lo miran componen la pieza. Una lámpara en mi trabajo puede sugerirte la luz de un interrogatorio policíaco, pero a la vez puede ser algo religioso, como una vela.*<sup>25</sup>



Christian Boltanski, *The Children of Dijon* (1986), Chapelle de la Salpêtrière, París.

---

<sup>25</sup> SEMIN, DIDIER. *Christian Boltanski*. 1ª ed. London: Ed. Phaidon, 1997, p 98.

#### 6.4.- Gerhard Richter

Nació en el seno de una familia de clase media en Dresden, en 1932. Estuvo relativamente involucrado en el movimiento nazi, al igual que muchos alemanes de su época; su tío murió como oficial nazi mientras su tía, deficiente mental, era prisionera en un campo. Esta rigurosa ideología y la muerte atraparon a Richter desde que era sólo un niño, y quizá por ello causó su ruptura y su alejamiento a cualquier ideología concreta y su acercamiento a la naturaleza.

Gracias su madre decidió estudiar arte e ingresó en la Academia de Artes de Dresde en la Alemania comunista. Años después y unos meses antes del levantamiento del Muro de Berlín, él y su mujer se mudaron a Düsseldorf, en la Alemania Oeste. Entre 1961 a 1964 estudió en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf.

En los años sesenta Richter trabajó con artistas como Sigmar Polke, Konrad Fischer-Lueg y Georg Baselitz. Su trabajo comenzó a tener un gran impacto en Alemania, y en algunos círculos internacionales. Su trabajo es mayoritariamente pictórico, y fue relevante en unos años en los que muchos artistas preferían la *performance* y los medios *ready-made*.

Junto con Polke y Fischer-Lueg, formó el grupo Capitalistas Realistas. Era un grupo satírico que derivaba su lenguaje en los diversos medio de comunicación. Richter comenzó entonces a ver el arte como algo que debía estar separado de la Historia del Arte. Para él, la pintura debía estar enfocada en la imagen en sí, en lugar del referente, lo visual en lugar del discurso. Buscaba un camino en la pintura el cual no hubiera constricción. En 1963 realizó una exposición en Düsseldorf donde combinaba fotografía y pintura. En su obra hay mucha fotografía, pero es imprescindible para este proyecto resaltar su obra *Atlas*.

### *Atlas* (1964-presente)

Es un proyecto enciclopédico, inacabado y en curso, que cuenta ahora con aproximadamente cuatro mil reproducciones o recortes de fotografías e ilustraciones, agrupadas aproximadamente en seiscientos paneles separados. Estas imágenes son el sujeto de las pinturas de Richter, revelando los motivos centrales de su obra, basada en elementos fotográficos.

En 1964 Richter comenzó a acumular y a clasificar en paneles fotografías que había ido recopilando algunos años antes, con intención de utilizarlas para su obra pictórica, y otras para su propio uso personal. Ocho años después estos paneles fueron exhibidos en Utrecht, Holanda, bajo el nombre de *Atlas van de Foto's Schetsen* (Atlas de fotos y bocetos). Desde entonces Richter ha continuado trabajando intermitentemente, y periódicamente muestra su *Atlas* al público.

Al contrario de lo que pueda parecer, *Atlas* no es tan homogéneo como sus primeros paneles pudieran predecir. Al mismo tiempo que muestra conjuntamente fotografías amateur, también las mezcla con recortes de revistas populares y periódicos, y éstas categorías se expanden hasta el punto de incluir retratos, imaginería pornográfica, fotografías de celebridades o figuras y hechos históricos (Hitler y los supervivientes de los campos de concentración incluidos, recordemos que vivió muy de cerca este período). Los paneles incluyen también las propias fotografías de Richter y bocetos de trabajos. Se podría decir que el *Atlas* es un repositorio de imágenes a modo de memoria que evidencian los bocetos de las instalaciones, las pinturas y el modo de hacer del artista, pero se ha convertido en algo más. Más recientemente, se han incluido al *Atlas* fotografías de paisajes, naturalezas muertas, vistas de viajes, sugiriendo al tiempo que la pieza crece, largos ritmos, conjuntos y referencias entre las distintas partes, estableciendo un diseño mucho más estricto que al principio.

La fotografía es el elemento central de la obra de Richter, aunque su trabajo en general sea pictórico, porque parte de estas fotografías principalmente para crear su obra. El referente del que parte, la fotografía, se ha convertido al mismo tiempo en su trabajo más extenso, y está siendo un constante desde hace tres décadas, conjugando un diálogo continuo y directo con su pintura.



Gerhard Richter, Atlas. Diacenter, New York, 1995

## **7.- Obra**

A continuación se describirán los diferentes elementos que componen este proyecto: fotografías, fichas y sus características, más todos los elementos que completan el proyecto.

### **7.1.- Realización de fotografías**

Las fotografías se realizan en diferentes espacios, aprovechando las características de los mismos y la disponibilidad de los personajes que van a ser retratados, pero buscando una luz clara y uniforme para todos ellos, utilizando si es necesario reflectores o luces adicionales. Antes de tomar las fotografías, se ofrecen las fichas a los personajes que van a ser retratados para que las rellenen con tranquilidad, dejándoles un tiempo para la reflexión. A continuación se numera la ficha y se toma la fotografía. El resultado es un retrato frontal, con expresión neutra y que muestre el rostro con claridad y matices, tal y como se ha estudiado anteriormente.

### **7.2.- Características técnicas de las fotografías**

En principio, las fotografías son tomadas con una Canon EOS400D, con una focal luminosa de 50mm, la más utilizada en retrato, ya que la distorsión que pudiera generar es mínima. Se imprimen en papel Hahnemüle Photo RAG de 188gr, con unas medidas de 30x40. Cada fotografía lleva un paspartú de papel verjurado color crema, con espacio en la parte inferior para escribir el número correspondiente con su ficha y debidamente sellado. Finalmente, se montan en un marco de madera clara y cristal anti-reflectante.

### 7.3.- Fichas

Las fichas son de papel verjurado color crema, de tamaño estándar A5, y en ellas cada personaje retratado tiene suficiente espacio para escribir su fobia o una reflexión acerca de la fobia y la ciudad, además de su nombre y dirección. Cada una va numerada y debidamente sellada.

Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. NÚM: 5

NOMBRE COMPLETO: Esmeralda Domínguez Pucero

DIRECCIÓN: C/ Sagunto, n.º 3, 1.º B - 12004 Castellón

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

Las escaleras mecánicas, que se me caiga un andamio encima,  
escapes de gas ~~o~~ que provoquen incendios repentinos, posibles  
ataques terroristas y ancianos que cruzan por el carril bici.

*Ejemplo de una de las fichas ya rellena.*

#### 7.4.- Sello

El sello ha sido diseñado de forma sencilla, y está realizado en caucho.



#### 7.5.- Archivador

El archivador escogido para guardar y clasificar las fichas es un mueble archivero para fichas DIN-A5, una estructura monobloque en chapa de 8mm. Con guías normales sobre cojinete. Sus medidas son 132 x 35 x 65cm. Se utilizarían tantas unidades con fueran necesarias.



*Modelo de archivador*

## 7.6.- Fotografías



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. N.º: 2

NOMBRE COMPLETO: *Letty Ann Puel*

DIRECCIÓN: *Santa Elena, v. 17. Mérida*

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

*- Sale, mucha gente, culpa de eso y si que en serio  
- la mejor parte, por el día de la semana y de la hora  
- tiempo a vivir, los coches me gustan, son pequeños con  
- un poder increíble, más si, el rey de la zona, el casto  
- Pero nada que la vida y de que los jóvenes, se preocupan  
- (esto, al mismo tiempo, o con algunos hijos que he)  
- en ciudad, en lugar donde todo es posible, no  
- cuando alguien, fobia en ella, la ciudad con ella  
- fobia es hermosa.*



Archivo Antropológico de Ciudadanes y Fobias. NÚM. 4

NOMBRE COMPLETO: MARISOLA FUERRÓN

DIRECCIÓN: Calle San Vicente Ferrer No 23 - LA CIUDAD

LA FOBIA EN LA CIUDAD:  
En el METRO - si voy -  
entre la gente y el BODE del autobús -  
harto pánico



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. N.º: 5

NOMBRE COMPLETO: Esmaralda Domínguez Puyo

DIRECCIÓN: C/ Sagunto, n.º 3, 1.º B, 12004 Castellón

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

Las escaleras mecánicas, que se me caiga un andamio encima,  
escapar de gas en que no estén vacías algunas personas,  
ataques de ansiedad y ataques que causen pánico en la vida.



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. N.º: 8

NOMBRE COMPLETO: MARIA GARCIA -----

DIRECCIÓN: AV. MIRAFLORES - B. 127 -----

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

Quiero con la bici entre dos coches y romper  
algún retrovisor.

Aun cuando el tráfico está parado y el semáforo de  
los peatones en verde tengo miedo a cruzar.

-----

-----

-----



Archivo Antropológico de Ciudades y Pobías: 9

NOMBRE COMPLETO: VICENTE QUIJES CASANOVA

DIRECCIÓN: C/SERRERÍA, -----

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

- Fobia a que me multen con el coche, no puedo  
- aparcar cerca de una tienda y acabar posposando  
- la compra, que inevitablemente tendré que hacer  
- otro día.

-----  
-----  
-----  
-----  
-----



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. NCM: 10

NOMBRE COMPLETO: Cintia da Rocha Wasmieuski

DIRECCIÓN: Calle Pipita, 33 p.04 Valencia

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

Fobia de mucha gente en un mismo sitio - es en el  
Nipones. Fobia de calles oscuras por la noche y del metro,  
al irse muy alto. Fobia de que personas maltratadas  
no se vayan. Fobia de salir de casa (del piso) por el ruido  
de la calle y del ruido en la calle. Fobia de la gente que muestra  
poco interés con la vida en el ascensor - si, fobia de viajar so-  
lita!



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. N.º: 13

NOMBRE COMPLETO: ROXANA MORARU

DIRECCIÓN: C. CUENCA, TRAMO XEBES 4, 17

LA FOBIA EN LA CIUDAD:  
Me asustan los lugares donde hay muchos vecinos, /  
porque siento que los dominan.



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. N.º: 14

NOMBRE COMPLETO: Eva Ferris Villosa ---

DIRECCIÓN: C/Doctor Saura Donato, n.º 2 ---

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

Fobia a pasar por debajo de los cables. Sobre todo  
cuando hace viento fuerte. Puede suspenderse algo.

-----

-----

-----

-----

-----



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. NÚM: 18

NOMBRE COMPLETO: Pablo Martínez Gullón

DIRECCIÓN: C/ Cojocates, 16

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

El tránsito acelerado, tanto de la circulación como de las personas y los flujos, y estos generan

El cansancio y exige disponer de un día reconocido

La necesidad de circular en cualquier medio y no sea a pie.



Archivo Antropológico de Ciudades y Fobias. NCM: 63

NOMBRE COMPLETO: *Arce Norberto Romero*

DIRECCIÓN: *el mapache #164 4000000000*

LA FOBIA EN LA CIUDAD:

*Las ciudades me parecen un caos, no se si es una fobia  
pero lo que más odio es la gente que no sabe caminar  
con un paraguas*

*CUANDO LLEVO LA BATA EN LAS CALLES PARECE UNO QUE  
CORRIENDO SIN RUMBO CON UN GIGANTE PLANICIA RESISTO  
TENGO MIEDO QUE ME SAQUEN UN OJO  
O ME COCEN LA CARA*

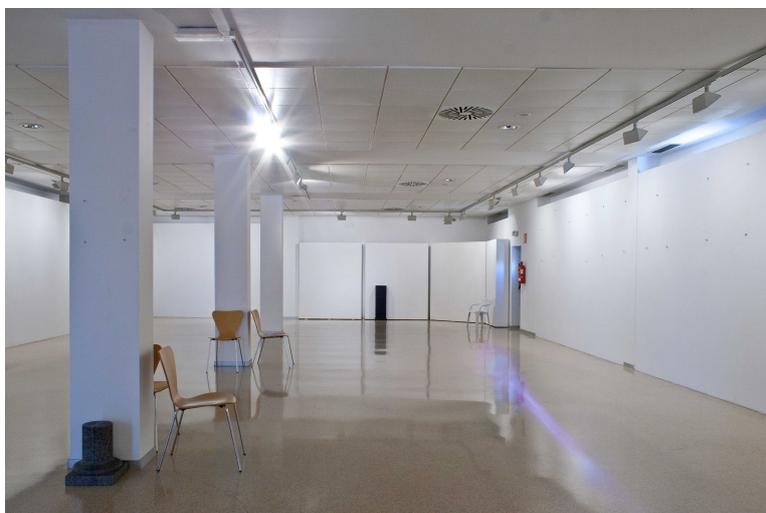
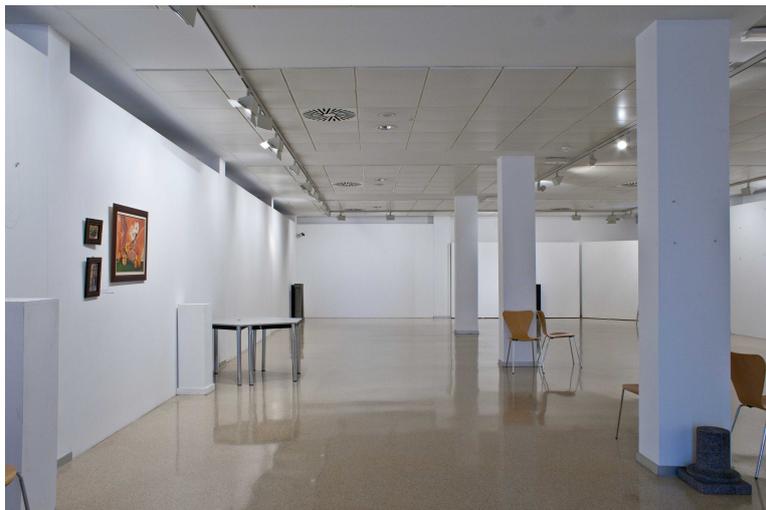


## 8.- Exposición

La sala elegida para realizar la simulación de este proyecto es la sala de exposiciones de la casa de Cultura José Peris Aragó de Alboraya. Es una sala nueva, grande y con gran disponibilidad para cambiar el recorrido y la forma de la sala.

### 8.1.- Vistas de la sala.

A continuación se muestran algunas fotografías de la sala.





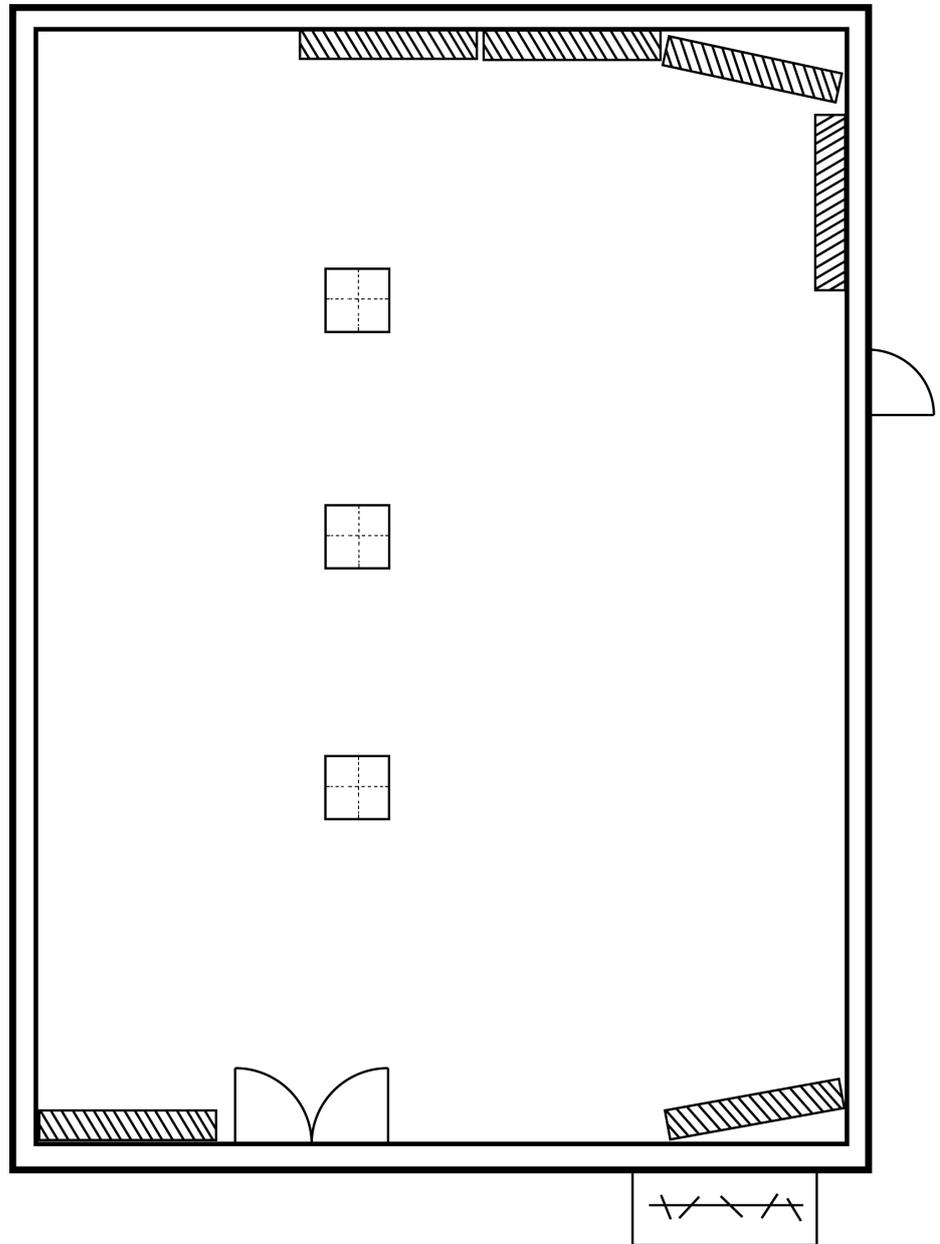
## **8.2.- Elementos de la exposición**

La exposición está compuesta de 120 fotografías (este número puede ampliarse), debidamente enmarcadas, numeradas y selladas, más los archivadores con sus fichas. En una mesa se colocará el libro de visitas y en la pared realizado en vinilo el título de la exposición y un breve texto que explique e introduzca los objetivos del proyecto.

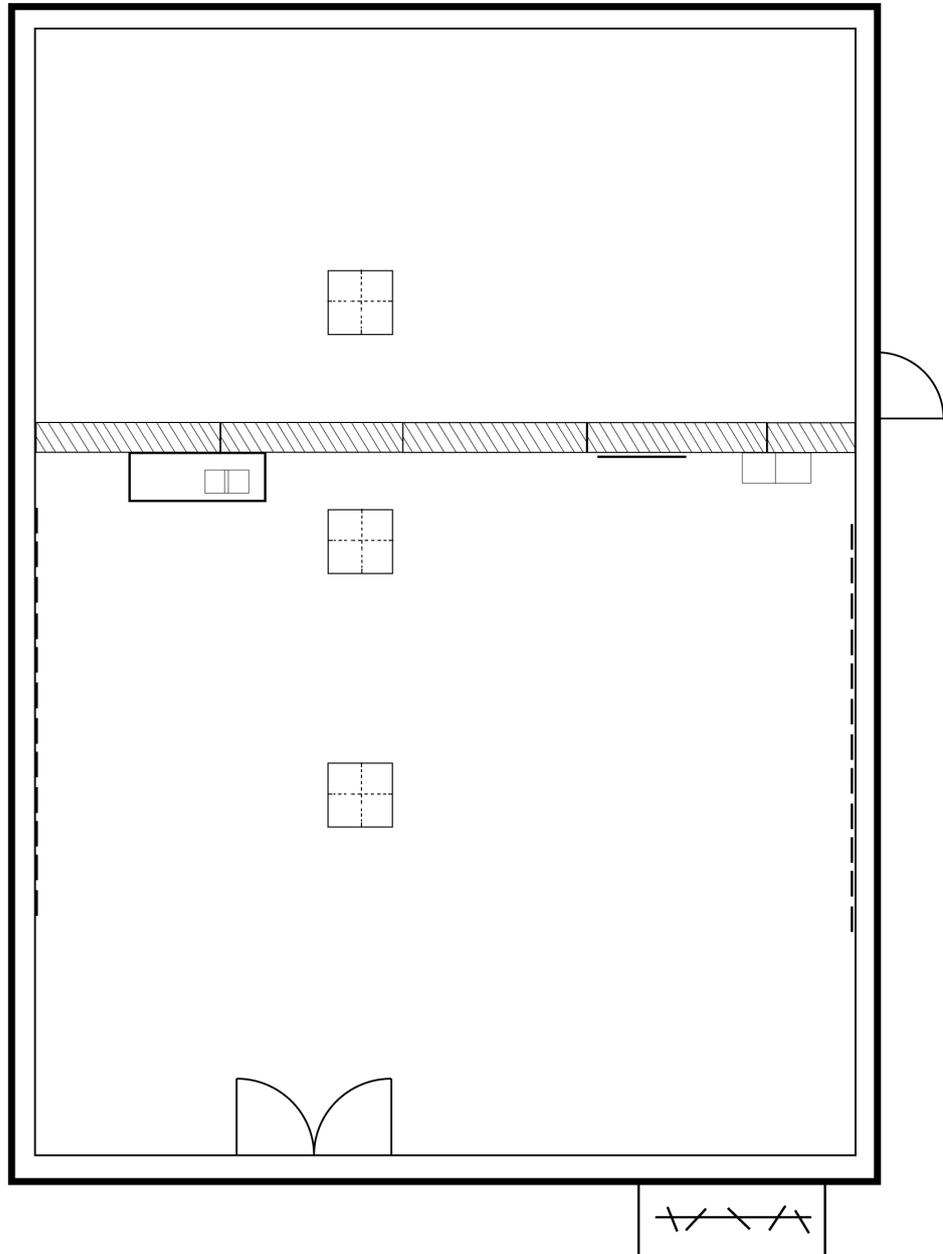
## **8.3.- Montaje de la exposición**

En este apartado se encuentran los planos de la sala con su disposición de los elementos del proyecto en la misma, así como dos vistas de la sala en perspectiva (ver páginas siguientes).

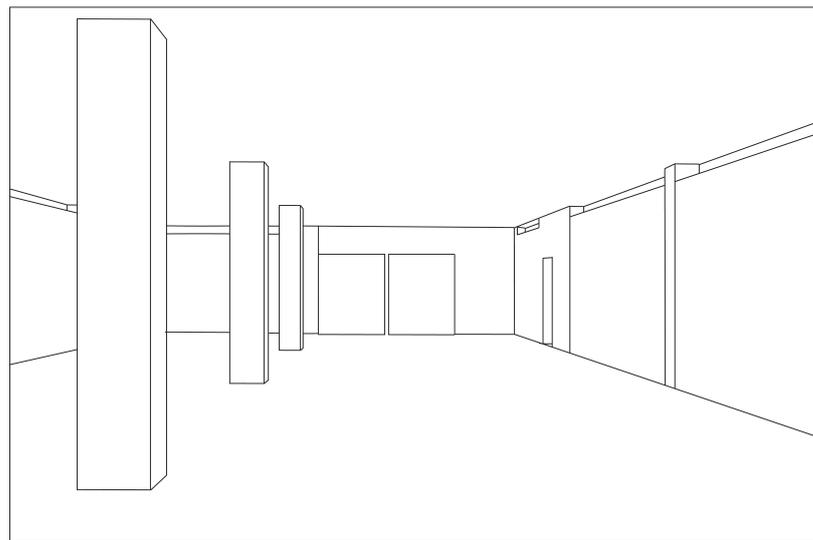
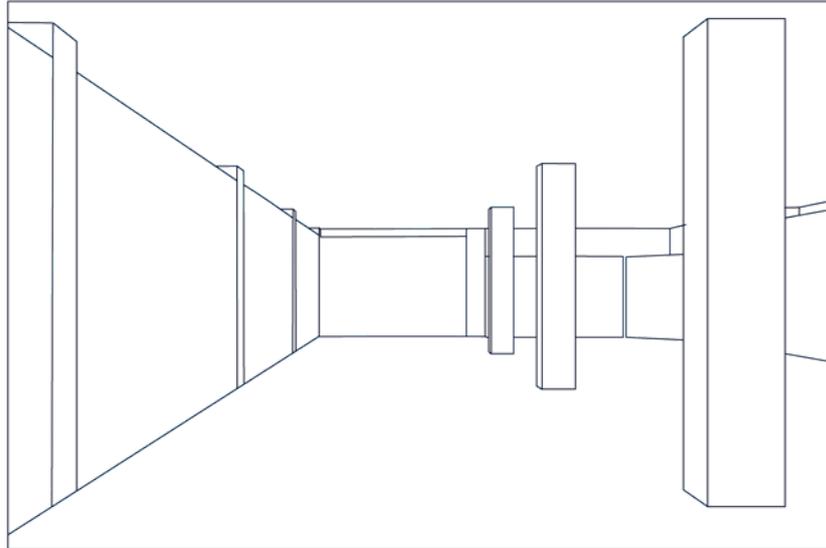
Plano de la sala.



Plano de la exposición



Vistas de la sala (en su forma original).



Vistas de la sala (renderización de la exposición)



#### **8.4.- Edición del catálogo**

Este apartado es una propuesta de edición de un catálogo del proyecto, que contenga las fotografías, con impresión de calidad, así como sus fichas y la explicación del proyecto. Se incluirán dos textos de expertos del campo de la fotografía y la psicología.

## 9.- Presupuesto

Objeto	Unidades	Precio/unidad €	TOTAL
Impresión fotografías. Papel Hahnemüle Photo RAG, 30x40cm, Color.	120	27	3.240
Montaje Fotografías (marco, paspartú)	120	29	3.480
Impresión fichas	120	0'30	36
Sello	1	25	25
Embalaje	varios	320	320
Archivador	2	483,84	967,68
Transporte y montaje en exposición	varios	1.500	1.500
Texto en vinilo 75x100cm	1	125	125
Texto en Vinilo 200x75cm	1	58	58
Banderola	1	40	40
Catálogo	50	10	500
<b>TOTAL</b>			<b>10.291,68</b>

## 10.- Conclusiones

Con este proyecto se pretende iniciar hacer un archivo de los miedos y fobias que la gente tiene con respecto a la ciudad. Este tipo de miedos son muy variados, y a través de las personas fotografiadas se pretende generar una muestra de ellos. En parte, si revisamos todas y cada una de las fichas, estaremos de acuerdo en que también tenemos muchas que son parecidas o hablan de un mismo tipo de miedo o una fobia común, pero desde distintos puntos de vista. Al mismo tiempo, aunque nunca hayamos reparado en el miedo que estemos leyendo, podremos comprenderlo al ponernos en la situación de la persona retratada.

El estudio del miedo a partir de la sociología, utilizando como referencia textos de Marina, Bauman o Cortés han sido útiles para establecer puntos en común entre los resultados obtenidos en la práctica y comprender los cambios que se producen en las ciudades y en el miedo social que la impregna.

El miedo a la noche, a la soledad nocturna de la ciudad es reiterativo; el miedo a sufrir algún ataque tanto personal como podrían ser asaltos o ataques terroristas; el miedo a sufrir algún tipo de accidente o las grandes aglomeraciones de personas son situaciones muy comunes. Otras fobias en cambio parecen ser más personales, pero al fin y al cabo en eso consiste la recopilación de un archivo: encontrar todas las variantes posibles de un mismo objeto de estudio.

Es posible que los teóricos estudiados para hablar sobre el miedo en la sociedad actual centrándonos en la ciudad lleguen a conclusiones un tanto exageradas; pero no se alejan demasiado de las conclusiones aquí obtenidas, a base del estudio de este archivo. Sí coincidimos que el miedo general de la sociedad está provocando cambios en la ciudad, como por

ejemplo los espacios exclusivos y las diferencias sociales, volviendo a una ciudad dividida por el miedo.

En la cuestión práctica del proyecto, los autores estudiados, tanto teóricos como artistas o fotógrafos que hacen referencia al retrato, a la fotografía documental y al archivo son de gran interés, y han ayudado en gran manera a realizar este proyecto siguiendo un planteamiento correcto para dar lugar a su correcta comprensión. Han sido de gran ayuda los retratos de August Sander, los libros de Feldman y las colecciones de Boltanski, así como los textos de Olivier Lugon, Francis Galton y Alphonse Bertillon. El estudio de sus trabajos han compuesto la metodología del proyecto.

Los resultados de este proyecto de archivo son satisfactorios: la hipótesis principal queda resuelta y los objetivos principales cumplidos, teniendo en cuenta que la generación del archivo fotográfico supone un proceso largo de trabajo, y sigue en fase de desarrollo.

Se espera no obstante continuar con este proyecto para realizar un archivo mucho más completo, y poder llevar a cabo físicamente una exposición del mismo, tal y como se plantea en este proyecto. De alguna manera y al estilo de Richter podría ser un proyecto que durara muchos años.

## 11.- BIBLIOGRAFÍA:

ANISI, DAVID. *Creadores de Escasez: del bienestar al miedo*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica*. 1º ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala Sanahuja. 1ª ed. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2009.

BAUMANN, ZYGMUNT: *Miedo líquido: la sociedad y sus temores*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica 2009.

BLASCO GALARDO, JORGE; ENGUITA MAYO, NURIA (ed). *Culturas de archivo/Archive Cultures*. Revisado por J. Watson y M. Anderson. 1ª edición, Vol.1 Fundación Antoni Tàpies, Barcelona; Universitat de València y Ed. Universidad de Salamanca, 2002.

BODEI, REMO. *Geometría de las pasiones: Miedo, esperanza y felicidad. Filosofía y uso político*. Traducción de José Ramón Monreal. 1ª ed. El Aleph Editores, 1995.

BOLTANSKI, CHRISTIAN: *Compraventa*. Texto de José Miguel G. Cortés: *la memoria del olvido*. Consell general del Consorci de Museu de la Comunitat Valenciana. Generalitat Valenciana, . 1998 vol.1.

CASERAS VIVES, FRANCESC XAVIER. *Comprender el trastorno de ansiedad: crisis de angustia y agorafobia: ansiedad y miedo, crisis y trastorno de angustia, agorafobia, tratamiento y futuro de la enfermedad*. 1ª ed. Barcelona: Ed. Amat, 2003.

DAVIS, MIKE. *Control Urbano: la ecología del miedo: Más allá de Blade Runner*. 1ª ed. Barcelona: La Levir, S.L. Virus Editorial, 2001.

DOWLING, COLETTE. *El complejo de Cenicienta: el miedo de las mujeres a la independencia*. 2ª ed. Traducción de Antoni Pigrau. Barcelona: Grigalbo, 1998.

FONTCUBERTA VERNET, JOAN. *Hora cero : el ayer de la publicidad y de las relaciones públicas*. 1ª ed. Barcelona: Thassália, 1998.

- . *Estética fotográfica: una selección de textos*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

- . *El beso de Judas: fotografía y verdad*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

FREUND, GISÈLE. *La fotografía como documento social*. Traducción de José Elías. 7ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

GARCÍA CORTÉS, JOSÉ MIGUEL. *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1997. Colección Argumentos.

- . *La Ciudad Cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. 1ª ed. Madrid: Akal 2010,

GÓMEZ ISLA, JOSÉ. *Fotografía de creación*, 1º ed. San Sebastián: Nerea 2005.

KAFKA, FRANZ. *Cartas a Milena*. Traducción de Juan Rodolfo Wilcock. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1998.

LUGON, OLIVIER. *El estilo documental. de August Sander a Walker Evans. 1920-1945.* 1oed. Salamanca. Universidad de Salamanca /Focus 11. Junio 2010.

MARINA, JOSE ANTONIO. *Anatomía del miedo, un tratado sobre la valentía.* 1ª ed. Barcelona: Anagrama 2009. Colección Compactos.

MARTÍNEZ GARRIDO, ALFONSO. *El miedo y la esperanza.* 4ª ed. Barcelona: Destino, 1965. Colección Ácora y Delfín.

NARANJO, JUAN (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006).* 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili 2006.

NEWHALL, BEÁUMONT. *Historia de la Fotografía.* 1ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

RIBALTA, JORGE. Actualidad del archivo. En Profecías, catálogo. 1º ed. Salamanca: centro de fotografía de la Unoversidad de Salamanca 2009.

SEMIN, DIDIER. *Christian Boltanski.* 1ª ed. London: Ed. Phaidon, 1997.

SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía.* Traducción de Carlos Gardini. 1ª Ed. Madrid: Alfaguara, 2005.

TAGG, JOHN. *El peso de la representación.* 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili 2005.

TATAY, Helena, *Hans-Peter Feldmann: 272 pages.* 1ªEd, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001.

V.V.A.A., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter : cuatro ensayos a propósito del Atlas.* 1ª Ed. Barcelona: Museu de'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

Documentos electrónicos:

MILLÁS, JUAN JOSÉ. *Son 15 minutos. Dejas de respirar. Y fuera. Reportaje vidas al límite* [boletín en línea] El País Semanal. Reportaje vía Web. Ed. El País S.L., Madrid, 5 de Diciembre de 2010 [citado el 2010-12-10]. Disponible en World Wide Web: [http://www.elpais.com/articulo/portada/minutos/Dejas/respirar/fuera/elpepusoceps/20101205elpepspor\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/minutos/Dejas/respirar/fuera/elpepusoceps/20101205elpepspor_9/Tes)

LYONS-RUTH, KARLEN. *La interfaz entre el apego y la intersubjetividad: perspectiva desde el estudio longitudinal de apego desorganizado/ The interface between attachment and intersubjectivity: Perspective from the longitudinal study of disorganized attachment"* [boletín en línea]. Traducido por Marta González Baz, y revisado por Raquel Morató. Aperturas psicoanalíticas, Revista Internacional del Psicoanálisis. N° 029. [citado el 2010-11-05]. Publicado originariamente en: *Psychoanalytic Inquiry*, 26 (4), 2006, p 595-616. Disponible en World Wide Web: <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000533&a=La-interfaz-entre-el-apego-y-la-intersubjetividad-perspectiva-desde-el-estudio-longitudinal-de-apego-desorganizado>

## 12.- Agradecimientos

En primer lugar agradecer al Máster de Producción Artística la oportunidad de presentar este proyecto fotográfico. Al tutor, Pep Benlloch, por su gran ayuda e iluminación en el camino, ninguna reunión ha sido en vano.

A los compañeros, por sus consejos y su colaboración activa en el mismo; en especial a Joaquín Ruiz, Iván Cáceres, Javier Gayet y Pablo Martínez. Y gracias a Verónica por su gran apoyo hasta el final.

A todos ellos, gracias.