



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

"Paraluz" Un fotolibro y una reflexión
alrededor de la narrativa en las imágenes

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Cardona Peláez, Alejandro

Tutor/a: Martínez Arroyo, Emilio José

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El fotolibro es un medio artístico en crecimiento con un auge que se ha mantenido constante durante nuestros tiempos contemporáneos. Estos son una postura frente al consumo de las imágenes, donde su lectura de tipo pausada y contemplativa hacen que estos proyectos visuales obliguen a trabajar al espectador/a su manera de percibir y observar.

El proyecto que se expone en este documento se basa en la creación, producción y conceptualización de un fotolibro, desde sus motivaciones, el concepto, y un proceso donde la toma fotográfica, la edición y la selección de imágenes conforman un camino variante y dudoso que lleva a diferentes y cambiantes posibilidades.

Además de comentar el resultado final, se comentarán partes fundamentales del proceso, de donde surge la idea conceptual, el porqué de las imágenes utilizadas y la inspiración desde otros medios o referentes. Por otro lado en el marco teórico ahondaremos en conceptos como la secuencia en fotolibros o la ficción del cine y en como este tipo de narración ha servido de referencia.

PALABRAS CLAVE: Fotolibro; imagen; fotografía; ficción; narrativa.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Photobooks are a medium in constant growth with a boom that has remained during our contemporary times. These are a posture on the consumption of images, where their paused and contemplative reading makes these visual projects to force the viewer to work on his or her way of perceiving and observing the images.

The project presented in this document is based on the creation, production and conceptualization of a photobook, from its motivations, the concept, a process where the photographic shooting, the edition and the selection of images create a variant and doubtful path that takes us to different possibilities.

In addition to commenting on the final result, fundamental parts of the process will be discussed, from where the conceptual idea arises, the reason for the images used and the inspiration from other media or referents. On the other hand, in the theoretical framework we will delve into concepts such as the sequence in photobooks or film fiction and how this type of narrative has been a reference for us.

KEYWORDS: Photobook; image; photography; fiction; narrative.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a las personas de mi realidad, amigas, amigos, Jorge, Simon, Emilio. A los textos, las imágenes y las historias ya contadas.

“Haz lo que en verdad quieras, igualmente es ficción”

Jhon Gossage a Gerry Badger hablando sobre secuencia fotográfica y narrativa.

ÍNDICE

1. Introducción	6
2. Objetivos	8
3. Metodología	9
4. Marco teórico	10
4.1 El fotolibro	10
4.1.1. <i>El objeto</i>	11
4.1.2. <i>La secuencia</i>	12
4.1.3. <i>La narrativa</i>	13
4.2 Cine, ficción y fotografía	15
4.2.1. <i>La cinematografía</i>	15
4.2.2. <i>Narrativa y cine</i>	17
4.2.3. <i>La ficción</i>	18
5. Referentes.....	20
5.1. “Cinco elementos” Cris Bartual	20
5.2. “Grass” Michel Tagliaferri	20
5.3. “Las babas del diablo” Julio Cortazar	21
5.4. “News from home” y “From the east” Chantal Akerman	23
6. Producción artística.....	25
6.1. Conceptualización.....	25
6.2. Toma fotográfica y postproducción	27
6.3. Selección y diseño.....	29
6.4. Cuento “Paraluz”.....	32
6.5. Mockups	34
7. Conclusiones	36
8. Bibliografía	37
9. Referencias electrónicas	37
10. Índice de imágenes	39
11. Anexo I	43

1. INTRODUCCIÓN

La fotografía ha sido concebida desde sus orígenes como una manera de representar e inmortalizar la realidad, gracias a su formato de selección y fragmentación, en sus comienzos fue una revolución para el arte y la sociedad. Una de sus funciones es documentar lo que nos rodea o el uso de las imágenes como registro de la sociedad y la humanidad, esto ha generado un entendimiento de la imagen como medida de las cosas y un sello de la representación realista.

En este proyecto hablamos de las imágenes como base de una representación, sea de algo real o ficticio, y no hablamos tanto de fotografías ya que entender estas simplemente como imágenes nos permite situarnos en una posición actual de estas, dejando de un lado la idea de que solo las fotografías realizadas con una cámara pueden ser las que hacen parte de un fotolibro; el material de archivo y la nuevas tecnologías hacen parte de diferentes proyectos que su fin es el libro fotográfico, demostrando que entender los libros como portadores de información visual -sean fotografías, ilustraciones o material de archivo-, pueden ser clasificados dentro de este medio.

Nuestro trabajo es el resultado de imágenes fotográficas, realizadas con cámaras digitales y analógicas, posteriormente editadas digitalmente, muchas veces recortadas, resaltando sus píxeles o textura de la película como parte del discurso del proyecto y una concepción personal de las imágenes. El proyecto se rige principalmente por la idea de la ficción, lo irreal y lo subjetivo, donde se busca por medio de imágenes representar sensaciones físicas, mentales o perceptuales; partiendo de la realidad y de como la fotografía materializa esta, se buscan diferentes formas de representar desde lo real una subjetividad o un imaginario personal, cuestionando constantemente la idea de que las imágenes -y en especial las fotográficas-, solo pueden representar lo verídico.

Lo ficticio se entiende como algo falto de verdad o realidad, una representación de lo subjetivo, algo fingido o incluso falso; de esta manera hay una hipótesis clave en nuestro proyecto ¿Cómo poder materializar algo ficticio con un medio como el fotográfico que naturalmente representa la realidad?.

En diferentes referencias a lo ficticio, esta se junta con la subjetividad de las personas que observan, creando universos y narraciones muchas veces totalmente personales o subjetivas, permitiendonos poner a la vista el cuestionamiento de ¿Cuándo algo no es ficticio?, ¿Cuándo una representación de la realidad es realmente una prueba verídica de lo que nos rodea?, es allí donde podemos notar que lo que consideramos real es solo porque no es

fruto de nuestra imaginación o subjetividad.

Por otro lado ahondaremos en ideas sobre los fotolibros, como estos conllevan una narración diferente a la del cine o la escritura; se comentará el cine, sus maneras de narrar y como la visualidad hace parte de la manera de contar, además de como conectar el cine a la narración que hay en un fotolibro donde la narración se crea gracias a una línea de imágenes.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS GENERALES

- Concebir y concluir un proyecto de fotolibro con un resultado físico y que se pueda compartir con más personas interesadas.
- Concluir un proyecto fotográfico que tenga un carácter de ficcionalidad o irrealidad.
- Exponer ideas teóricas que aporten al proyecto sobre la imagen, la fotografía, el fotolibro, el cine y la narrativa.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar sobre fotolibros, referentes de este medio y tomar referencias de estos.
- Aprender a trabajar de manera personal a nivel fotográfico y encontrar una línea visual determinada para el proyecto basada en un imaginario subjetivo.
- Aprender a diseñar un fotolibro de manera que la experiencia del objeto en sí aporte al discurso de las imágenes, pensando en que el libro en sí es un medio artístico.
- Utilizar la post-producción como un medio artístico de experimentación y de aportación al discurso o concepto.
- Realizar un texto para el fotolibro que desde una perspectiva personal pueda aportar al proyecto basados en una mirada personal o imaginaria, siendo este texto una parte más del trabajo.

3. METODOLOGÍA

Nos hemos planteado diferentes metodologías:

- Disciplina, constancia y estar abiertos a las pruebas y los errores.
- Utilizar la experimentación como un medio para encontrar diferentes posibilidades o formas de hacer.
- Investigar, indagar y mantener la curiosidad o fijación por otros medios y representaciones artísticas que su contenido se relacione con lo ficticio.
- Explorar otros discursos en medios como literatura, películas, videoarte o música.
- Investigar sobre conceptos como lo imaginario, subjetivo, onírico e irreal.
- Utilizar técnicas fotográficas y de edición que permitan tener resultados visuales que tengan un carácter alejado de lo real y tangible.

También hemos trabajado de la mano de las personas del curso “Desarrollo de proyectos” de la Fotoescuela en Valencia, con la dirección de Jorge Alamar que también ha sido editor del libro, participando en la selección de imágenes y en las primeras maquetas del libro.

4. MARCO TEÓRICO

A continuación expondremos cuestiones conceptuales y específicas de lo que se entiende como un fotolibro, algunos planteamientos sobre lo que conlleva utilizar este medio, sus propiedades e importancia dentro del medio fotográfico. Además de cómo se liga su narrativa con el cine y la ficción propia de diferentes medios, demostrando la versatilidad y facetas de un medio clásico en la fotografía, entendido desde los inicios como la sucesión de imágenes en un formato libro.

4.1. EL FOTOLIBRO

Ha sido de conocimiento general que desde una temprana edad de la fotografía en el siglo XIX, una de sus formas de democratización y difusión ha sido por medio del fotolibro, gracias a ser un formato portable y fácil de comercializar similar al libro tradicional se conoce a este formato como un medio físico donde su mensaje y contenido se desarrolla por medio de imágenes normalmente fotográficas, muchas veces acompañadas de texto, donde su edición, formato y tipografía forman parte de esa lectura dirigida a espacios privados y/o personales.

El formato libro para la fotografía ha estado presente hasta ahora, con sus declives y auges en ciertas épocas, aunque actualmente que los medios digitales facilitan nuevos formatos y la intersección de estos, la fisicidad ha persistido; el fotolibro ha estado en constante aumento gracias a un acercamiento a la persona creadora y la experiencia que brindan formatos portables, además de cierta atemporalidad que se puede crear al adquirir una copia, siendo esta el resultado o la pieza cuando hablamos del ámbito artístico.

Si entendiéramos el fotolibro como una selección (término de por sí parte del acto fotográfico) el autor elige una cantidad determinada de imágenes, con ciertas cualidades y en general encaminadas a un tema en concreto, una temática que gracias a esa selección se vuelve presente para el espectador; aunque el fotolibro no presenta una colección de “grandes éxitos”¹ y no necesariamente utiliza “lo mejor de lo mejor” de un autor, por el contrario, ya mencionado, selecciona mediante la imagen una temática y concepto. El tema y motivo es presentado de una manera que se separa de la espacialidad y temporalidad de la exposición física, utilizando comúnmente instalaciones, esculturas o de una manera tradicional utilizando superficies donde fijar o colgar las fotografías, en galerías o museos; pasa de

1. PARR, M y BADGER, G. *The Photobook: A history, Vol 1*. En: LOCKEMANN, B. *Thinking the photobook. A practical guide*. Berlín. Hatje Kantz. 2022. p18

ser algo relacionado con el recorrido del espacio a una acción más íntima por parte del espectador, de esta manera surge cierta performatividad en la acción activa de “leer” un fotolibro, a diferencia del libro más textual/narrativo, en fotolibros las imágenes tienen múltiples lecturas que se superponen, dejando el camino libre para volver, avanzar, saltar o repetir la lectura de imágenes como el espectador desee.

4.1.1. El objeto

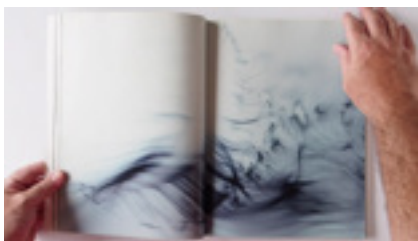
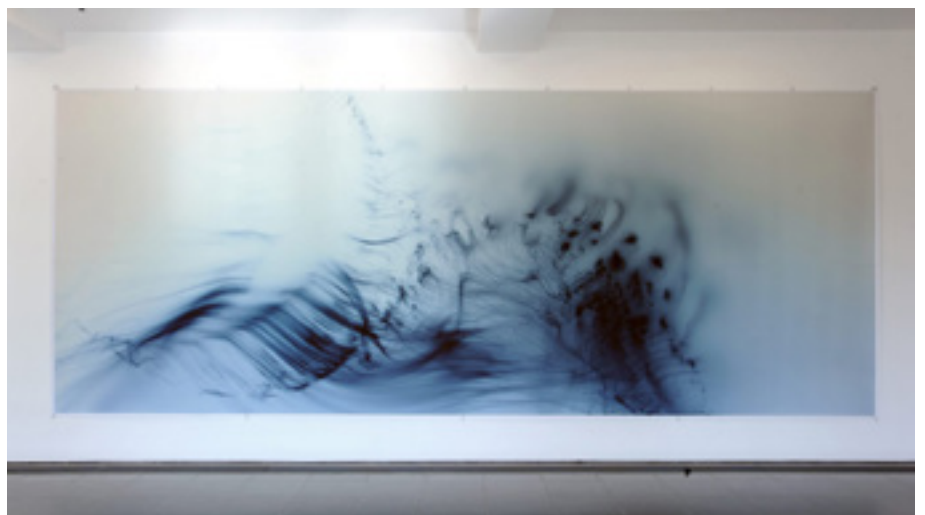


Fig. 1. *Truth Study Center*, Wolfgang Tillmans, 2005.

Cuando se comenta una intención de un fotolibro, el porqué utilizar esta manera de presentación, puede surgir la pregunta de si al ser un libro puede este conllevar una narrativa, lo que surge de la ambigüedad y lo errante de las imágenes fotográficas, las posibilidades que llega a tener una imagen pensando en su manera de presentación.²

Wolfgang Tillmans es del tipo de autores que su trabajo está ligado a la imagen, y no tanto a lo fotográfico, más bien abordando la cuestión de imagen física y objeto imagen, donde la imagen física es lo que se enseña, se ve y observa, con un contenido y sus diferentes significaciones o interpretaciones de lo que se percibe y por otro lado el objeto imagen se desarrolla sobre la imagen fotográfica en sí, donde es un objeto, una superficie con cierta impresión química o digital, aquí se posiciona la imagen, una pared, un papel, un libro o un material seleccionado.



Tillmans experimenta con el tamaño, la superficie, la disposición en el espacio e incluso con el fotolibro, presenta en un formato normalmente de página completa, libros de tamaño A4 o cercano, donde los libros hacen el

Fig. 2. *Nadador libre de Ostgut*, Wolfgang Tillmans, 2004.

2. EVANS, D. *Wolfgang Tillmans and the wandering image*. En *Image & narrative*. Katholieke Universiteit Leuven. 2010. Vol.11, p.98-112.

papel de archivo para sus imágenes, aquí varían y deambulan en lecturas; mientras que en sus presentaciones en lugares físicos llegan a convertirse en instalaciones con la imagen, interconectando estas, variando sus escalas y su disposición sobre “el cubo blanco”.

Al iniciar el camino de concebir un fotolibro, factores como la edición (sea autorrealizada o en conjunto y compartida) se encargan de dirigir esa lectura general a los/as lectores/as, entendiendo como lectores/as a un público que se interesa por las imágenes y sus posibilidades, donde al hojear a través de esa selección hecha por el autor o autora se hace presente una nueva narrativa proveniente de la realidad que todos habitamos; con soporte del tamaño utilizado, el formato elegido, la tipografía, el material que usa y la textura como posibles vías de significación. Un ejemplo de esa experiencia de lectura dependiendo de su formato físico puede verse entre *House Haunting* de Todd Hido y *Cinco elementos* de Cris Bartual donde por parte de Hido permite una experiencia más cinematográfica, envolvente e imponente; cuando en el trabajo de Bartual tiende a lo dinámico, tangible y material.

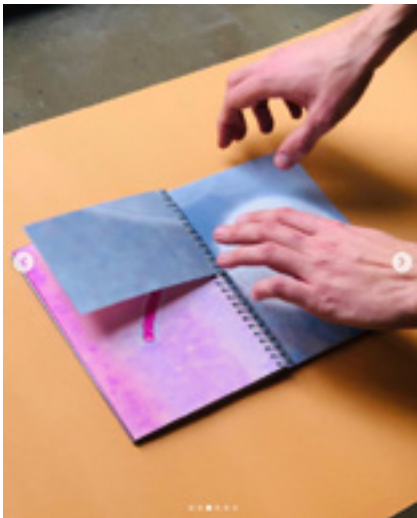


Fig. 3. *Cinco Elementos*, Cris Bartual, 2023.

Fig. 4. *House of haunting*, Todd Hido, 2001.



4.1.2. La secuencia

Una de las herramientas que se generan intuitivamente al ordenar las imágenes en un fotolibro es conocida como secuencia, al igual que se han hablado de series o grupos como maneras de edición en el fotolibro (Lockemann, 2022), aunque aquí nos enfocaremos en la secuencia ya que suele ser la más notable en temas de narrativa lineal, una serie por ejemplo se describe como un grupo de imágenes sin orden aparente donde hay posibilidad de aislar una de sus imágenes y esta puede comunicar la línea conceptual del grupo completo, con lo que su orden no suele ser muy relevante al verlo desde una vista general. (Ver figura 5)



Fig. 5. *Torres de agua (Wassertürme)*, Bernd and Hilla Becher, 1980. Ejemplo de serie, si una sola imagen fuera extraída (como en su portada) puede representar su contenido.

Por otro lado la secuencia se ve como una sucesión de imágenes donde se tiende a generar un orden de lectura y/o interpretación determinado, por tanto alterar el orden o retirar una de las fotografías en representación del grupo puede llegar a ser más ambiguo que comunicativo si se desea una lectura predeterminada.

En el caso de la secuencia *Louisiana* de Paul Graham en su compilado de libros *A Shimmer of Possibility*³ las imágenes tratan la vida cotidiana desde una mirada narrativa, con lo que Graham con un número de fotografías, pone en secuencia una situación que hace parte de esa deriva del *flâneur*⁴, del fotógrafo documental o que trabaja con su entorno cercano en el exterior; llevando así al que hojea a una lectura de las fotografías de manera dinámica, donde se debe retroceder entre las páginas para entender lo que sucede, como se va desarrollando y la conclusión de una situación relatada a base de imágenes.



Fig. 6. *Louisiana*, Paul Graham, 2007. Se entrega una primera narrativa intencionada, a pesar de esa intención, la lectura siempre fluctúa a ojos del espectador. (Secuencia)

4.1.3. La narrativa

A nivel personal ha habido una conexión muy presente entre fotografía y cine, donde la ficción (se desarrollará más adelante en el apartado de cine) y la narrativa pueden de diferentes maneras estar implícitas o explícitas en las imágenes de un fotolibro; para el desarrollo de este proyecto personal se tuvo en cuenta la narrativa que se desarrolla a base de la relación en las diferentes capas de un proyecto fotográfico. Indagando en todo esto surgen autores que presentan o crean una conexión entre las imágenes de diversas maneras, ya que como se enseñará, no siempre deriva en una lectura lineal narrativamente hablando, como si sucede en literatura o cine, donde se entrega al espectador imágenes (mentales o visuales) en un orden determinado, con una duración determinada y que es constante sin dar pie la pausa que sí permite la fotografía.

Adentrándonos en esta conexión entre narrativa, cine y fotografía autores como ya se mencionó anteriormente, Paul Graham en *Louisiana*, evoca cierta linealidad, que a base de elipsis (supresión de fragmentos en la línea

3. GRAHAM, P. *A shimmer of Possibility*. Gottingen, 2007

4. BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Tres Cantos, 2005.

temporal) se puede entender la narrativa retratada, y así con más de una imagen como base de la secuencia en el fotolibro, se genera significación y lectura, aunque este orden de significación consigue crear un discurso, no significa por el contrario que una sola fotografía no pueda actuar por sí misma. Jeff Wall, autor canadiense utiliza la fotografía como un medio narrativo, instalativo y de gran escala; sus imágenes exhibidas en un estilo de gran formato y de un acabado casi pictórico, el uso de la imagen singular lleva una narrativa implícita, donde el espectador crea coherencia gracias a lo que ve, y a pesar de que son imágenes “realistas” se genera una ficción, algo entre la vida y el artificio, las imágenes no enseñan una realidad absoluta, si no que crean la suya propia.⁵

Fig. 7. *Eviction Struggle*, Jeff Wall, 1989.

La imagen es expuesta junto a un texto y otras fotografías que relatan lo sucedido, trata sobre un desahucio, además del recorrido, las acciones y las perspectivas de cada personaje en la imagen, al tener un formato grande en exhibición el espectador tiene una experiencia cercana y visual de la narrativa.



Hay otro punto de vista como el de John Szarkowski, curador del departamento de fotografía del MOMA por treinta años durante el siglo pasado, en su libro *The Photographer's eye* se refiere a la fotografía como un medio que reemplazó la narrativa de la pintura, pero que irónicamente nunca ha sido concluyente o exitoso cuando a narrativa se refiere⁶, y aunque la postura planteada en su libro tiene más de cinco décadas de haberse propuesto, es acertada cuando se refiere a la lectura de las imágenes, la ambigüedad que genera inquietud, crea en la fotografía una espera del lector, obliga a permanecer, llega a generar incomodidad, y es realmente en imágenes muy pictóricas como el trabajo ya mencionado de Wall, o en la sucesión de imágenes haciendo de secuencia, que se llega a una resolución, muchas veces borrosa y así confirmando a Szarkowski, se crea una vacilación en lo que llamamos narrativa.

5. LOCKEMANN, B. *Thinking the photobook. A practical guide*. Berlín. Hatje Kantz. 2022. p25.

6. SZARKOWSKI, J. *The Photographer's eye*. Nueva York: MOMA, 1966.

Un ejemplo que cuestiona la pregunta de la narrativa en las imágenes son los trabajos instalativos de Barbara Probst, donde su uso de la narrativa evoca una multiplicidad de miradas, e igualmente en muchas ocasiones relacionado a un instante decisivo a manera de panóptico invertido, donde el espectador tiene el poder de la mirada sobre el motivo, desde diferentes puntos de vista temporales y espaciales, se entregan al público, percibiendo cierta narrativa y ficción, pero especialmente se abre esta a un metaespacio.

En *Exposure #1: N.Y.C., 545 8th Avenue, 01.07.00, 10:37 p.m. 2000* se alude a un juego de miradas para el espectador, creando dinamismo y movimiento, se evoca una línea temporal donde se pasa de un suceso a otro a pesar de que la persona retratada parece permanecer; si entendemos narrativa como el cambio de un suceso a otro, Probst cuestiona la tradicional dándole poder al espectador como múltiple observador, creando a base de imágenes en secuencia una lectura donde el espacio y el tiempo se ponen en juego gracias a la sucesión de las fotografías.



Fig. 8. *Exposure #1: N.Y.C., 545 8th Avenue, 01.07.00, 10:37 p.m. 2000*, Barbara Probst, 2000.

4.2. CINE, FICCIÓN Y FOTOGRAFÍA

Como proyecto, los primeros acercamientos a este TFG fueron desde el cine, gracias a un interés por la narración visual, de la mano de diferentes películas y propuestas visuales el cine ha creado un interés personal por la capacidad de la imagen para contar o aludir. Siendo el cine un medio que proviene de la imagen estática podemos encontrar una relación en diferentes sentidos entre cine y fotografía, comentaremos la diferencia entre la narrativa del cine y la que hemos comentado anteriormente de la fotografía, que suele ser más abstracta.

4.2.1. La cinematografía

Cuando relacionamos imagen con cine, surge la posición y el manejo de la cámara, muchas veces el/la director/a de fotografía tienen una función dentro del resultado final a manera visual o también en ocasiones trabajan

de operadores de cámara, lo cuál no es tan común ya que suelen tener un equipo de trabajo consigo, ya sea para operar la cámara o para organizar diferentes esquemas de iluminación dependiendo de lo que se quiera conseguir. A pesar de que en la autoría de una película suele nombrarse únicamente a la persona a cargo de la dirección, tanto las personas encargadas del guión, dirección de arte, producción y el área ya mencionada de dirección de fotografía (cinematografía) también hacen parte de la autoría cuando hablamos legalmente de un producto audiovisual (esto varía dependiendo del país).



Fig. 9. *Canino*, Yorgos Lanthimos (Dir.) Thimios Bakatatakis (Foto.) 2010.

La dirección de fotografía y la dirección general comúnmente trabajan de la mano para conseguir un resultado específico, se busca un lenguaje visual que parte del guión estipulado. Hay resultados visuales que nos gustaría mencionar, dependiendo de cómo se utilicen estas herramientas puede ser una sutil manera de impacto o de cierta connotación emocional, generando que la narrativa no solo dependa del guión relatado si no de la atmósfera creada por medio de la iluminación y el trabajo de cámara. *Canino* (2010) es una película donde el trabajo de fotografía connota diferentes características dentro de la narración, con el uso de encuadres amplios, planos de larga duración, y una iluminación austera y pálida crea cierta atmósfera de ficcionalidad, gracias al guión y la historia contada, el ambiente aislado de los protagonistas se percibe frío e incómodo, así nos gustaría citar a Mikel Peña Sarrionandia, que describe de una manera acertada el papel de la imagen dentro de una narrativa cinematográfica:

El cine más allá de la narración nos muestra realidades, sensaciones y emociones que están más allá de lo textual y lo conceptual; un cine donde la verdad, la emoción y la profundidad están en la imagen y no en la narrativa.⁷

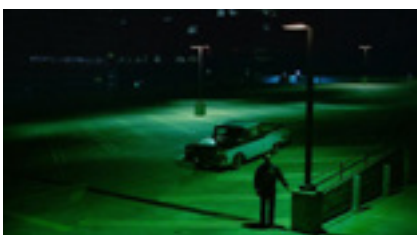
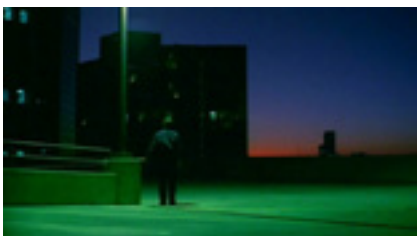


Fig. 10 y 11. *Paris, Texas*, Wim Wenders (Dir.) Robby Müller (Foto.) 1984.

Diferentes películas muchas veces crean un ambiente, una estética o cierta connotación emocional donde se potencia la narrativa o ficcionalidad donde lo que se ve en la pantalla está dicho por la imagen y no por las palabras, aludiendo a la nostalgia, la melancolía e incluso a ambientes solitarios o aislados, como el caso de *Paris, Texas* (1984) con Robby Müller en la cinematografía, conocido por trabajar junto a Wim Wenders o Jim Jarmusch, crea estilos visuales coloridos, llamativos e inmersivos.

Así como en la obra ya mencionada de Wim Wenders, Theo Montoya, director colombiano utiliza también la ficción y un estilo visual para aludir a lo inexistente, inhumano y onírico, esto se puede ver en su película *An-*

7. PEÑA, S. M. *Retrato del individuo posmoderno en el cine de Yorgos Lanthimos*. Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación, 2021. p.3.

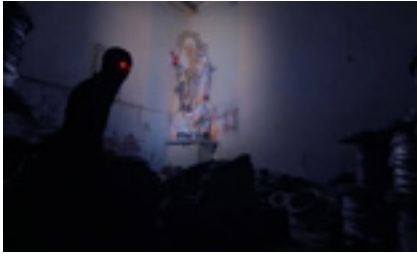


Fig. 12. *Anhell69*, Theo Montoya (Dir. y Foto.) 2022.

hell69 (2022) (Ver figura 12) donde el mismo se encarga de la dirección y la fotografía, con el estilo del documental, la película es un híbrido ficción/documental exponiendo un universo post-apocalíptico, hedonista y queer.

4.2.2. Narrativa y cine

Una vez ejemplificadas algunas relaciones cámara-narrativa en el cine, queremos comentar sobre la idea del fotolibro y como comparte similitudes con el cine, ya que como se ha comentado, la narrativa es algo que puede estar presente en ambos medios. Si entendemos el cine como una sucesión de imágenes entregadas al espectador, podemos encontrar algo similar en la ya mencionada secuencia del fotolibro, y aunque ambos medios conllevan en sí esta linealidad, en el cine está estipulada, es una entrega de imágenes pero con un orden determinado y tiempo determinado para su observación, por lo que la narrativa se entiende en el proceso del movimiento de 24 fotogramas por segundo, cuando en la secuencia fotográfica, es más libre, el orden aunque se seleccionó uno determinado no es limitante como en la imagen en movimiento, esa lectura del fotolibro desbloquea una narrativa ambigua, alternativa y diversa.

Aunque suelen ser medios individuales, diferentes autores han experimentado con los lenguajes de fotografía-cine, entrelazando el ritmo del cine, pero con la imagen estática, un referente siempre presente es el largometraje de 29 minutos *La Jetée* (1962) de Chris Marker, donde la narrativa se desarrolla entre el voice-over, el sonido, y la pausa dada gracias a las imágenes fotográficas, gracias al uso de las imágenes se cuenta la historia de una posguerra apocalíptica donde los protagonistas intentan cambiar el suceso de la guerra gracias a los viajes en el tiempo, una referencia de la ciencia-ficción, y donde la comprensión de la historia se soporta en ese límite entre narración e imagen estática. Marker cuestiona el cine, pero al mismo tiempo el entendimiento de las imágenes, que al usarlas en grupo y en secuencia, se crea ese entendimiento, sin necesidad de que sea cine de 24fps. El siguiente planteamiento sobre la naturaleza de las imágenes dibuja muy bien ese territorio de como las entendemos, en especial para nuestro campo del fotolibro, demuestra porqué la secuencia suele crear un significado diverso y no más direccional como el cine:



Fig. 13. *La Jetée*, Chris Marker (Dir. y Foto.) Jean Chiabaut (Foto.) 1962

Una imagen no es plenamente autosuficiente, no opera esencialmente por sí misma, sino que un mayor conocimiento del territorio, una mejor comprensión de los posibles recorridos y de sus flujos de significados, permite descubrir con cierta precisión la posición relativa de cada imagen.⁸

8. EXPÓSITO, M. *Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros)*. En *Chris Marker: Retorno a la memoria del cineasta*. Valencia : Ediciones de la Mirada, 2000. p.27.

Es importante aclarar por otro lado, que el cine contiene un sentido de presencia que la fotografía no, esta discusión sobre la quietud o inmovilidad de las fotografías se ha cuestionado por diferentes autores que trabajan sobre las imágenes más allá de la fotográfica, sea Joan Fontcuberta o Roland Barthes, la idea de esta quietud de la fotografía se asocia muchas veces a la muerte, la selección y la limitación de la realidad que el encuadre fotográfico produce, entendiendo esto, la fotografía es más estática, austera e incluso más nostálgica a comparación del cine, que crea presencia, movimiento, e inmersión; así la secuencia del fotolibro es lo que más se acerca al cine, captura, encuadra y muestra selectivamente esa realidad deseada, donde esas imágenes son muestras de algo que fué en la realidad, pero que ya no lo es, creando una interrogante constante entre realidad y ficción, algo que persiste en esa quietud propia de la fotografía.

4.2.3. La ficción

En el concepto del proyecto práctico desarrollaremos más estas ideas de la ficción y subjetividad por medio de la fotografía, en cuanto se refiere a la ficción en el cine es importante distinguir esta naturaleza del cine, que como narración visual y de guión muchas veces remite a lo irreal o ficcional, ya sea en cuestiones de escenarios, temporalidad o personajes, y hace que este medio de imagen en movimiento esté bien equipado para no remitir a la realidad física.

Es interesante abordar el fotolibro desde la ficción, al ser el acto fotográfico una falsedad, la ficción está presente, ya que no existe y no es una verdad absoluta; podemos así también abordar las imágenes desde la irrealidad, como ya comentamos antes la fotografía se mantiene en ese límite realidad - ficción, lo irreal es lo que es falso, no es real y por consiguiente no está presente en nuestra realidad, y lo ficticio puede aludir a algo fingido o imaginario con lo que lo solemos asociar al cine gracias a las representaciones realizadas con ese medio. Lo que es irreal alude a la ficción, con lo que se puede conjuntar irrealidad y ficción como sinónimos, así como el paralelismo entre cine y fotografía:

El cine es ciertamente una forma de acercarse a la narrativa fotográfica, pero creo que Lewis Baltz dió en el clavo por encima del resto cuando afirmó qué: posiblemente sea útil pensar de la fotografía creativa como una zona angosta y profunda entre el cine y la novela ⁹

9. BADGER, G. *It's all fiction. Narrative and the photobook*. En Imprint. *Visual narratives in books and beyond*. Art And Theory Publishing, 2014 .p.17.

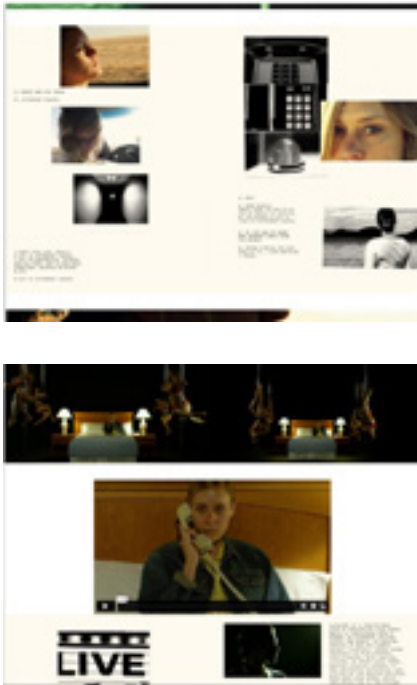


Fig. 14 y 15. *Black Mirror*, Doug Aitken, 2011.

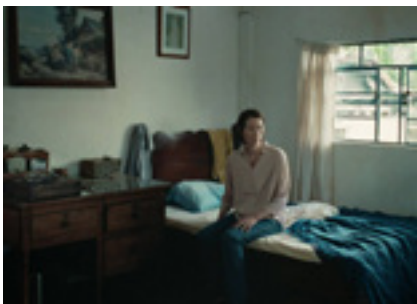


Fig. 16. *Memoria*, Apichatpong Weerasethakul (Dir.) Sayombhu Mukdeeprom (Foto.) 2021.

Cuestionar el diálogo de la fotografía es remitirse a la narrativa propia del cine o la literatura, y preguntar hasta dónde una imagen por sí misma puede contar algo, entendiendo la imagen fotográfica como una falsedad o como lo llamaremos aquí, una ficción, una subjetividad -que es lo que nos interesa abordar en este fotolibro-, que crea esa línea entre realidad que la fotografía captura, y ficción que se crea desde lo subjetivo de las imágenes.

Juntar la ficcionalidad de la fotografía, la narrativa del cine y el relato de la literatura resulta en representaciones que son muy variadas, alusivas y evocadoras, en el caso del artista Doug Aitken, utiliza la puesta en escena, la imagen, la iluminación y el texto como un medio narrativo, con evocación y linealidad, en su proyecto *Black mirror* (2011) utiliza videos, fotografías, textos y sonido donde todos se conjugan en una historia ficcional extraída de la realidad ya que presenta motivos comunes y cercanos al espectador, conlleva además una carga poética desde el texto y las imágenes. Dentro de su página web presenta toda un serie de imágenes dispuestas de diversas formas donde mediante el desplazamiento dentro del medio web se crea la lectura de la narrativa, consiguiendo un resultado visual, poético, emocional y diverso gracias a la pluralidad de medios.¹⁰

Nos gustaría terminar el apartado de la investigación teórica con una referencia importante a nivel personal, dando importancia a la ficción dentro de la imagen y cómo esta puede construir una narrativa a nivel fotográfico. Es la película *Memoria* (2021) que con el uso de la narrativa y la fotografía el espectador es enfrentado al uso de planos de video de larga duración, la cámara se mantiene en una posición por largos periodos de tiempo, sin el uso de cortes de cámara ni movimientos añadidos, el plano fijo y la actuación junto al uso del guión crea una realidad alejada, onírica y austera dentro de una historia que lleva al espectador a una realidad alterna, una ficción dentro de nuestro mundo. Este trabajo audiovisual es una referencia para la subjetividad que nos interesaba conseguir dentro del fotolibro a presentar.

Llamamos real a lo que creemos que verdaderamente existe, e irreal a aquello que consideramos que solo es fruto de nuestra imaginación, por tanto, una fantasía.¹¹

10. AITKEN, D. *Black Mirror*. [En línea] 2011. Disponible en <http://www.dougaitkenblackmirror.com/>

11. BATISTA, R, M. *Lo real y lo irreal pueblan nuestra existencia*. [En línea] Nuevo Consultorio. Marzo 2023. Disponible en <https://blogs.e-consulta.com/blogs/nuevoconsultario/nota/desde-el-sur/lo-real-y-lo-irreal-pueblan-nuestra-existencia#:~:text=Por%20eso%2C%20llamamos%20real%20a,%2C%20por%20tanto%2C%20una%20fantas%C3%ADa>

5. REFERENTES

5.1. “CINCO ELEMENTOS” CRIS BARTUAL

Se trata de su proyecto en formato fotolibro de 2023, donde explora la relación de los 4 elementos naturales que constituyen la materia, y para muchas culturas, el universo. En su trabajo mediante imágenes fotográficas crea relaciones con cada elemento natural, además añadiendo el 5 elemento conocido como éter o vacío.

Este trabajo nos ha sido de relevancia y fundamental debido a la similitud de las imágenes con las de nuestro fotolibro, a pesar de que el haber conocido este trabajo surgió en el proceso de “Paraluz” la relación y atracción que generó “Cinco elementos” fue inmediata. Bartual trabaja con imágenes que muchas veces son intervenidas de cierta manera donde la experimentación y lo accidental forman una realidad propia en sus imágenes, debatiéndose entre la realidad y la ficción.

Lo más relevante de este referente para nuestro fotolibro es la calidad de las imágenes, su carácter, y los tipos de motivos que fotografía, su relación con lo onírico, los colores, la luz y los brillos, con lo que es un proyecto similar al nuestro y además local de nuestro contexto valenciano.



Fig. 17. *Cinco elementos*. Cris Bartual. Fotolibro, Handshake y Dito Publishing, Valencia, España, 2023.

5.2. “GRASS” MICHELE TAGLIAFERRI

Michele es un fotógrafo italiano afincado en Madrid hace más de diez años, sus trabajos fotográficos se debaten entre lo bello y lo invisible de la realidad. En su trabajo Grass hace hincapié en el marco de la imagen, como estas siempre limitan y seleccionan algo de la realidad, y esas imágenes al



Fig. 18-19. *Grass*, Michele Tagliaferri. Dalpine, 2015.

final representan únicamente lo que está dentro de ellas.

No me obsesiona la energía de nuestra realidad, me obsesiona la belleza de la vida y el hecho de que muchas veces en nuestro día a día prescindimos de ella y la dejamos detrás de montones de obligaciones y de “tener que hacer”.¹²

En su trabajo Grass selecciona y muestra las cosas que le gustaría que fueran vistas de otra manera, gracias a esa selección de las fotografías, las pone en alto para presentarlas de manera que sean especiales y que denoten lo que hay más allá de las cosas.



Nos llamó especialmente este trabajo debido a su presentación, la calidad de la impresión, del papel y especialmente por su dialogo entre imágenes, donde tienen un carácter muy estético y en opinión personal algo sublime, ponen a la vista una manera personal de ver la realidad, una subjetividad representada en imágenes.

5.3. LAS BABAS DEL DIABLO - JULIO CORTAZAR

Durante el proceso de realización del libro surgió la idea de la narrativa, de la ficción y de lo ambiguo, Cortazar se caracteriza por utilizar narraciones de tipo abiertas, donde la historia o hilo conductor llevan consigo con-

12. MORILLO, A. La fotografía me ha dado la capacidad de transformar las cosas para verlas con la magia que yo quisiera que tuviesen», Michele Tagliaferri, autor de “Grass”. En Línea. Disponible en: <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/la-fotografia-me-ha-dado-la-capacidad-de-transformar-las-cosas-para-verlas-con-la-magia-que-yo-quisiera-que-tuviesen-michele-tagliaferri-autor-de-grass>.



Fig. 20. *Las armas secretas*, incluye cuento "Las babas del diablo", Julio Cortázar, 1959.

tinuas alteraciones del tiempo, del espacio y de la posición del narrador o y lector en sí.

El libro *Las armas secretas*¹³ recopila una serie de cuentos donde se destacan especialmente los juegos lingüísticos, las contradicciones y la obra abierta o final abierto, con lo que convierte este libro y otros como *Bestiario* (1951) en obras donde la ficción, la realidad y lo imaginario están presentes continuamente llevando al lector por un hilo conductor que fluctúa.

En *Las babas del diablo* es el lector/a quien se adentra en una posición pasiva, donde el narrador y estilo de escritura del cuento, crean una lectura discontinua. Durante todo el cuento que narra la historia de Michel, un traductor de profesión y fotógrafo de afición, que cuenta por medio de la escritura un suceso puntual en París, es curioso ya que este relato es un metacuento, es un cuento donde el protagonista está escribiendo un cuento también, y donde Michel habla de la fotografía, del papel de la cámara, y como las imágenes seleccionan y limitan la mirada.

Además de ser un cuento que habla de fotografía en sí y hace énfasis en este carácter más romántico de las cámaras y el acto fotográfico, lo interesante realmente y que generó interés para nuestro proyecto es la manera de relatar lo sucedido, con el uso de incongruencias, repeticiones, contradicciones, ambigüedad, discontinuidad y generando un espacio para la reinterpretación continua de lo escrito, sitúa al lector/a en un espacio tiempo confuso, ya que se hablan de tres espacios diferentes. Es la ficcionalización de una escena, de un suceso, incluso de un objeto, que desvela la cuestión irreal de las fotografías, como estas son una selección que construyen una realidad alterna y personal de la persona que hace la fotografía.



Fig. 21. *Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1966.

Lo más destacable es el final abierto de la obra, ya que gracias a esta se sitúa al lector/a en una posición inquietante donde se pone en duda que es realmente lo que ha sucedido, o si todo es motivo de la imaginación del personaje, jugando entre realidad y ficción tanto del personaje como de la historia misma. Esta fijación por las fotografías y lo que estas develan se describe mejor pero de manera más sutil en la película *Blowup* (1966) la cuál toma inspiración del cuento de Cortázar, y donde a pesar de que este punto inquietante y ambiguo del cuento original no está tan presente, es una buena reinterpretación del acto fotográfico, del recorte y de la acción de la contemplación, donde los detalles en las imágenes muchas veces son más interesantes que las imágenes originales.

13. CORTÁZAR, J. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.



Fig. 22. *News from home*, Chantal Akerman, 1977.

De esta manera, resaltamos el recorte fotográfico visto en *Blowup* y el estilo literario de Cortázar.

5.4. NEWS FROM HOME Y FROM THE EAST - CHANTAL AKERMAN

La cineasta Belga es conocida por ser una de las más influyentes del siglo pasado, sus trabajos fueron llamativos por su experimentación, hay personas que denotan su trabajo como feminista, pero para ella este calificativo no aplicaba en sus películas. En sus proyectos percibimos el uso de la experimentación con la imagen, un estilo muy personal, el uso del color y la expansión del espacio/tiempo a lo largo de sus trabajos más importantes.

Queremos resaltar dos de sus trabajos más reconocidos debido al uso del tiempo y el espacio creado para la contemplación, donde el/la espectador/a se puede permitir el adentrarse en una imagen en movimiento sin cortes ni lenguajes masivos visualmente hablando gracias a las tomas estáticas y de larga duración. *News from home* es uno de estos casos, donde se muestran tomas de las calles y subterráneos de Nueva York en la época de los setenta, el audio que se reproduce es el de las escenas grabadas y además hay un VoiceOver de la lectura de cartas que Chantal recibe de su madre que está en Europa, mientras ella se acaba de mudar a la metrópolis estadounidense. Así como en la mayoría de sus trabajos, Chantal utiliza el recurso del tiempo como narrador de los espacios retratados, se muestran varias tomas fijas donde la cámara se queda en un punto fijo sin movimiento alguno, y donde muchas veces no hay cortes de cámara hasta que no pasa a otro plano o lugar diferente.

Igualmente es similar en su trabajo *From the west (D'est)* donde la función de las imágenes es retratar directamente lo que se quiere enseñar, sin demasiada selección de encuadre -o limitando-, sobre los motivos. En este segundo trabajo retrata una Europa del este que en su momento era post-comunista, como se viven estos espacios luego de la caída del muro de Berlín en 1989, y como a manera de documento de viaje, la película/documental muestra una Europa golpeada, decaída y en constante pero lento ascenso. A comparación de *News from home* que llega a ser una visión más romántica, en su trabajo sobre el este europeo llega a manejar una crudeza y realismo que conllevan un discurso social y político.

De esta manera queríamos resaltar las películas de Akerman no tanto por su tipo de narración que es más documental o de archivo, si no de el lenguaje que utiliza, donde las tomas de larga duración, algunas de cinco o incluso diez minutos sea con la cámara estática o en movimiento, no utiliza cortes de edición y permite expandir la imagen en movimiento a algo más,



Fig. 23. *From the east*, Chantal Akerman, 1993.

llega a compartir similitud con la imagen estática como la fotográfica que permite esta contemplación y apreciación de los detalles. Así, tomas como la del salón de baile (Figura 23) en *From the east* son especialmente llamativas debido a que se crea el espacio para contemplar, para utilizar el tiempo en la sala de cine como fijación en las cosas mínimas que el lenguaje de cortes y movimientos rápidos no permite. Akerman apreciaba las imágenes y su sentido estético de una manera pausada, algo que ha sido de inspiración para nuestro fotolibro, ya que como si se tratara de una de sus escenas donde se puede tomar el tiempo para detallar algo de lo encuadrado, el recorte y la fijación en los detalles más puntuales han hecho que el libro tenga una línea estética y visual, donde recortar es al mismo tiempo una postura frente al aura de la imagen “única” de la fotografía más tradicional.

6. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En este apartado comentaremos y explicaremos el proyecto llevado a cabo para este TFG, el cuál fue desarrollado durante los meses de Septiembre de 2023 a Junio de 2024. El resultado final ha sido un fotolibro basado en un concepto personal y desarrollado junto al tutor Emilio Martínez y también con el acompañamiento de Jorge Alamar como editor del curso “Desarrollo de proyectos” de La Fotoescuela de Valencia durante los meses de Febrero a Junio del año en curso.

6.1. CONCEPTUALIZACIÓN

Durante los inicios de la apertura hacía una nuevo proyecto se tuvieron en cuenta diferentes factores para llevar a cabo durante dos dos cuatrimestres un concepto sin importar su medio artístico. Una de las primeras aproximaciones a una idea conceptual fue pensada desde la imagen visual, fuera en movimiento o estática, con esto se buscaba representar la idea de lo subjetivo o lo imaginario. Una de las primera referencias fue el cine, debido al carácter ficcional o fantasioso que este carga consigo y como el lenguaje visual que se usa también forma parte de la narrativa contada.

Partiendo de la ficción representada en el cine, y junto a un interés personal por la fotografía, una de las primeras hipótesis consistía en ¿Cómo representar una ficcionalidad, irrealidad o ficción mediante un medio como la fotografía que de cierta manera encierra la realidad?, para así empezar a indagar en diferentes lenguajes como el cine, la música, la literatura y en especial la imagen estática, buscando lenguajes donde una representación remitiera a lo irreal o ficticio.

El resultado del concepto se dio a cabo durante un proceso de experimentación con la imagen, a la par que se buscaban referencias a otras obras ya creadas, simultáneamente ya se empezaba a utilizar o dialogar con imágenes que a nivel personal ya remitieran a conceptos como irrealidad, extrañesa, absurdo, abstracción, sublime, divinidad, surreal, entre otros. Inicialmente se hizo una revisión del archivo fotográfico personal, intentando buscar lenguajes visuales que remitieran a cosas que en lo personal sugirieran algo irreal; así surgió una de las primeras herramientas visuales utilizadas para nuestro proyecto, donde la exploración de imágenes pasadas que su gran mayoría tenían una intención de documentar o de ser fotografía de calle de las calles de Valencia se buscaban motivos llamativos o sujetos que fueran atractivos visualmente. Las fotografías que se revisaron en el archivo tenían una intención de pertenecer a un estilo de imagen realizada en la toma como perfecta y concluída, aludiendo y siguiendo los



ideales de gran parte de la fotografía de la segunda mitad del siglo XX; la intención que hubo en su momento permitió reflexionar sobre las imágenes y el aura que rodea algunas posturas sobre la fotografía de calle o documental, donde la imagen se debe dejar tal cuál se hace en la toma y como sale de la cámara, sin recortes o cambios muy abruptos.

Gracias a esa exploración personal y visual, la herramienta de recorte permitió resaltar o detallar secciones de una imagen que eran más interesantes que la imagen completa en sí, haciendo así que muchas veces al recortar una fotografía se expusieran los píxeles o el grano de una película fotosensible (Figuras. 24-25), resultando con imágenes más abstractas o menos convencionales para los lenguajes fotográficos ya existente cuando se trata de fotografías en la calle o del día a día. El recorte realizado en postproducción proviene precisamente de una fijación por los detalles, debido a que en varias ocasiones hay limitaciones técnicas de no poder ver motivos desde tan cerca continuamente o de que en el momento de la toma no había fijación por ese motivo luego seleccionado; el método toma/recorte permite que la edición también sea un medio de experimentación junto a la imagen, situando el recorte específico en un factor determinante en la lectura de una imagen haciendo que el espacio de la edición también conlleve un trabajo de seleccionar como el fotográfico.



A medida que se iban explorando estas herramientas con la postproducción el concepto sobre representar lo irreal se empezó a formar, gracias a las imágenes que resultaban con la edición post-toma fotográfica, el lenguaje visual que se puede conseguir con el recorte es más abstracto o ambiguo visualmente hablando. Durante años anteriores se trabajó en proyectos artísticos el concepto de la percepción, y sobre como esta puede ser alterada o afectada por diferentes motivos, sean externos o internos, donde nuestra vista, tacto o escucha llegan a verse modificadas permitiendo que la manera de percibir la realidad sea distinta a la común. Si entendemos lo irreal como algo que carece de verdad o realidad entonces un estado perceptivo alterado puede entenderse como algo que no pertenece a la realidad, aunque se esté percibiendo como tal.

Una vez denotada la fijación por lo estados de la percepción alterada y como estos pueden ser entendidos como una irrealidad, se iniciaron a crear relaciones entre las sensaciones, la percepción, el cuerpo y en especial la vista ligando conceptualmente estos a lo ficticio, lo imaginario e incluso lo surreal. Esto permitió iniciar a experimentar con la realización de imágenes fotográficas y su respectiva edición, buscando motivos que desde lo subjetivo y un imaginario personal denotaran relaciones a la percepción alterada ya mencionada o a motivos que visualmente pudieran aludir a una irrealidad o una ficción dentro de lo que nos rodea.

Fig. 24 y 25. Primeras aproximaciones con la herramienta de recorte. Revisión de archivo personal.

6.2. TOMA FOTOGRÁFICA Y POSTPRODUCCIÓN

Las imágenes seleccionadas para el proyecto fueron parte de un grupo general de alrededor de 200 fotos, donde 44 fueron elegidas para el fotolibro final. En estas los motivos son variados, en algunas de las imágenes son motivos abstractos con lo cuál el carácter lo da la imagen en sí y no tanto lo que es el motivo, en su mayoría son objetos o superficies, se repiten en varias ocasiones fuentes de luz o reflejos de luz en superficies reflectantes, está presente a nivel general un motivo común, el cual es la luz como foco, muchas veces la luz tiene una intensidad fuerte y con tonos fríos o colores saturados.

Para la toma de las fotografías seleccionadas se utilizó para su mayoría una cámara digital Canon EOS 750D, a excepción de 10 imágenes del grupo tomadas con una cámara analógica compacta. Las fotografías fueron realizadas en su totalidad en las calles de Valencia durante el periodo ya mencionado, y con una cantidad mayor durante los meses de Febero y Marzo.

El proceso de toma fotográfica y postproducción fue un proceso personal, seleccionando las más llamativas y que se adecuaban tanto al concepto como al lenguaje entre ellas, permitiendo que cada semana se pudiera hacer una selección de entre 10 a 30 fotografías realizadas durante esos días anteriores. La toma se dirigía a motivos que fueran en lo posible abstractos o ajenos al contexto, buscando que las imágenes no remitieran a personas o lugares puntuales, permitiendo una separación del contexto y construyendo un diálogo entre las imágenes que no remitieran necesariamente a algo terrenal o humano.

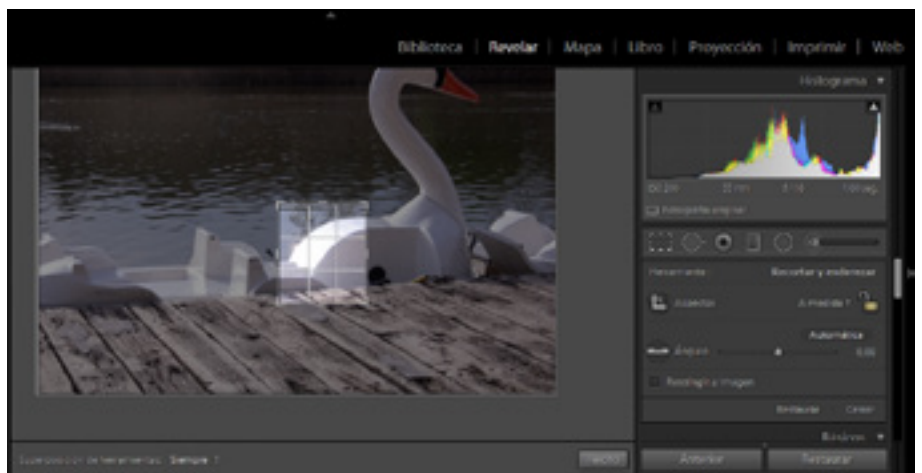


Fig. 26 y 27. Ejemplo del uso del recorte. Fotografía final y recorte en postproducción.

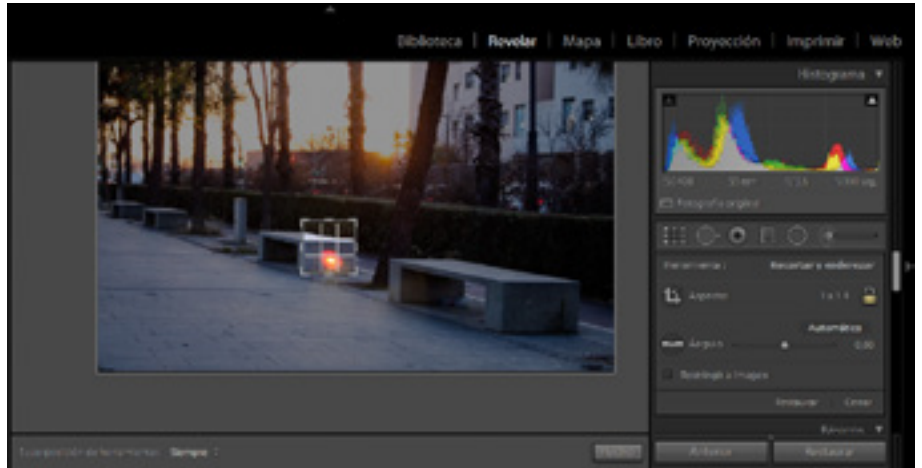


Fig. 28 y 29. Ejemplo del uso del recorte. Fotografía final y recorte en postproducción.

En repetidas ocasiones la toma fotográfica era como el boceto de la imagen final, ya que además de los recortes en las fotos permitiendo que estas quedaran más aisladas de su contexto, las imágenes están editadas visualmente, contraste, exposición, saturación, temperatura o curvas de luces y sombras. A continuación enseñaremos diferentes ejemplos de los usos de las edición digital de las fotografías, tanto en sus valores de exposición o de temperatura, como en sus recortes y diferencias de tamaño de las imágenes originales salidas de la cámara.

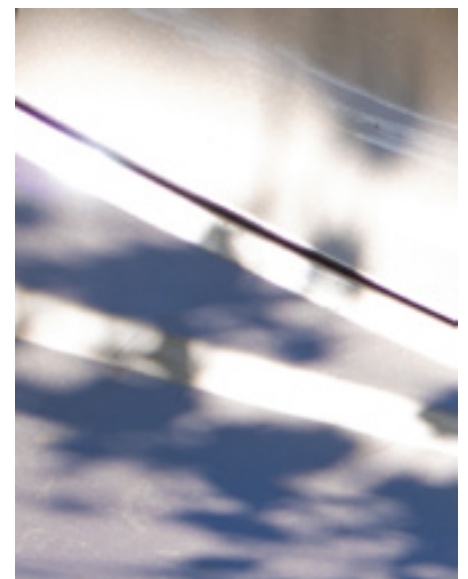


Fig. 30, 31, y 32. Ejemplo del uso del recorte y los valores de exposición.

En el proceso de descubrir un lenguaje visual común por medio de las fotografías que se iban consiguiendo, se empezaron a utilizar valores de edición similares, blancos y luces muy claras o casi quemadas, sombras medias, colores saturados o blanco y negro, además de variación de la temperatura de color para que tuviera tonos más fríos, violetas o azules. Teniendo en cuenta que eso estuviera presente en la mayoría, buscando siempre evocar extrañeza o resultados atractivos visualmente pero complejos de lectura e identificación por parte del/la espectador/a.

6.3. SELECCIÓN Y DISEÑO

Las 44 fotos seleccionadas para el fotolibro final fue parte de un proceso de algunos meses, especialmente desde Enero a Junio, de la mano de amigos, amigas y Jorge Alamar, el segundo editor del libro, la selección se realizó en base a aspectos visuales que tuvieran similitudes entre ellos, donde lenguajes como lo abstracto, lo ambiguo o imágenes que no sé percibe directamente cuál es el motivo de esta, crearon una línea visual donde el/la espectador/a debe situarse en una posición activa como suele suceder con lo abstracto o poco figurativo.

Cada semana se solía hacer un recuento de fotografías nuevas realizadas, y se procedía a hacer una selección, al menos tener 10 imágenes cada semana era un buen balance para elegir una o dos, aunque al final no fueran a ser incluidas en la selección final.



Fig. 33. Ejemplo de selección y balance semanal de las imágenes nuevas tomadas (En azul las seleccionadas).

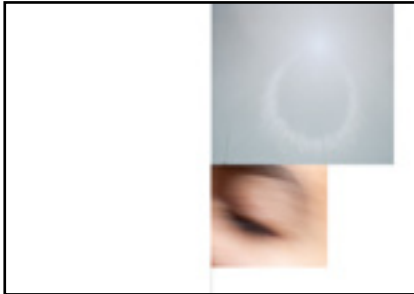
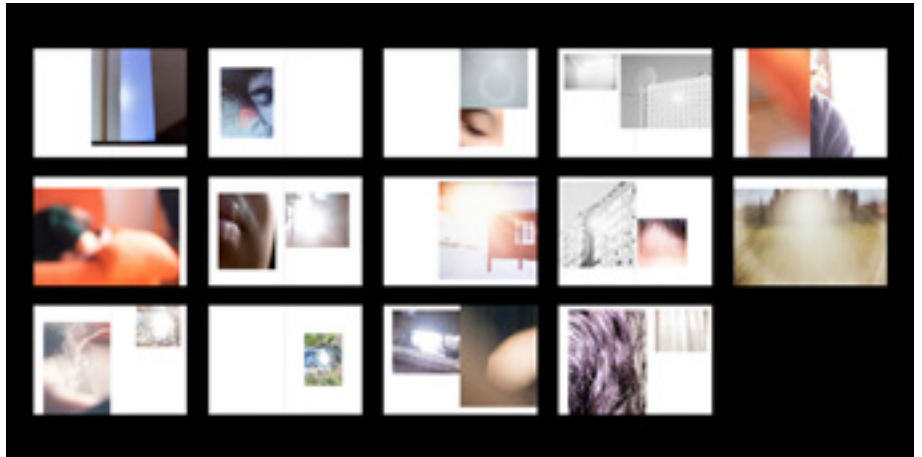


Fig. 34. Ejemplo de primeros acercamientos a una puesta en página.

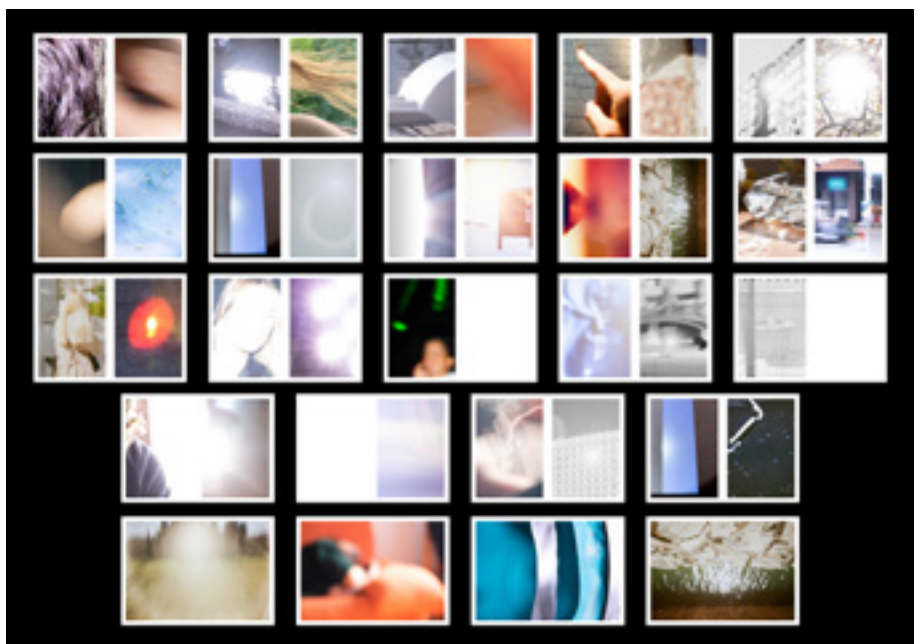
Simultáneamente a la toma de fotografías y encontrando un lenguaje visual que se adecuara a los conceptos ya mencionados se hicieron diferentes puestas en página para el fotolibro, donde partimos de un modelo básico A4 en vertical y donde se disponían las imágenes buscando una manera de crear un diálogo entre ellas así como un ritmo de lectura para el conjunto de todas.

Fig. 35. Primeras ideas de puesta en página con diferentes imágenes en conjunto.



En un punto del proceso se decidió utilizar una puesta en página básica y que generara una línea visual y así poder desde esta utilizar otras plantillas diferentes que pudieran igualmente generar un buen conjunto final y un ritmo visual de lectura adecuado. Al ser imágenes que son en su mayoría abstractas y de lectura lenta o contemplativa, fue una buena opción estandarizar todo a una misma puesta en página y desde ahí experimentar con otras alternas.

Fig. 36. Puesta en página estandarizada que permite organizar mejor una continuidad visual.



Más adelante en la selección nos dimos la libertad de utilizar otras puestas en página diferentes, esto una vez ya habían suficientes imágenes para tener un conjunto visual mucho más conciso. En estas nuevas plantillas utilizamos diferentes posiciones en la página blanca, hasta llegar a las cinco diferentes modalidades para el libro, a sangre de página, a doble página a sangre, formato cuadrado, formato pequeño y formato horizontal 3:2.

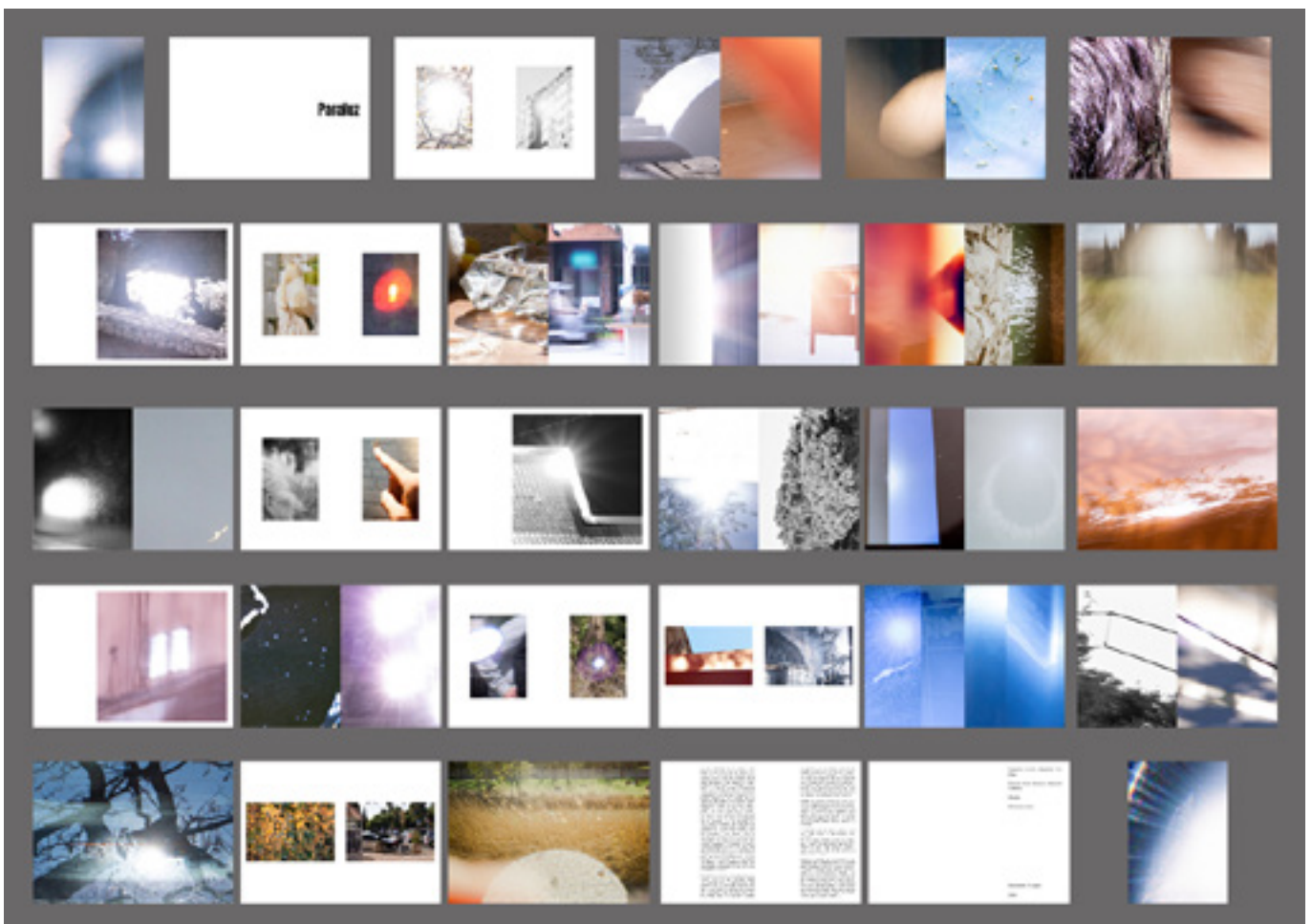


Fig. 37. Puesta en página final, con su orden respectivo.

Durante la etapa final del proyecto se estuvo realizando un texto literario -se explicará en el siguiente apartado-, y un diseño general para el fotolibro pensando en este como un objeto en sí y que es visto como la pieza artística. Por esto se trabajó junto al diseñador Alejandro Seva, el cual se encargó de diseñar una tipografía para el título elegido, un diseño para el texto escrito y una página de créditos, detalles finales del objeto los cuales hacen parte fundamental de la lectura que se puede darle. Inicialmente se pensaron diferentes tipografías y diseños de texto (Figura 38) pero preferimos recurrir a una persona especializada en diseño y que tuviera un bagaje fotográfico para poder tener un resultado del objeto mejor conseguido, lo consideramos oportuno ya que en nuestro caso personal tenemos más bagaje y experiencia en imagen y fotografía, con lo que recurrir a personas



Fig. 38. Diseño de tipografía para el título (Pag. 2 y 3). Alejandro Seva.



Fig. 39. Diseño y disposición para el texto literario (Pag. 54 y 55). Alejandro Seva.

6.4. CUENTO “PARALUZ”

Como hemos mencionado anteriormente, en la parte final del desarrollo del proyecto se tuvieron en cuenta complementos como un texto que acompañara este. Se pensaron diferentes planteamientos sobre que podría

funcionar y acompañar correctamente las imágenes, ya que estas debían ser el lenguaje principal.

Por otro lado también se tuvo la posibilidad de incluir un texto descriptivo, que exponga ideas sobre el concepto, desde la idea de la ficción, la irrealidad, la imaginación y la percepción; lo cuál fue descartado gracias a que para nuestra perspectiva y lo que nos gustaría que el proyecto comunique es un lenguaje más ambiguo, donde no se acerque demasiado a un concepto o una idea, pero más a un universo visual, ya sea conteniendo una narrativa detrás o no.

Finalmente nos decidimos por un texto propio inspirado en cuentos narrativos como el mencionado de Cortázar, donde el estilo de escritura sea descriptivo, subjetivo e introspectivo; de esta manera y de forma personal se hizo un texto nombrado como este TFG, "Paraluz" la cuál es una palabra mencionada y creada para el cuento:

-En la mano izquierda con media mandarina comida y con la vista un poco difusa pero más clara, estiró el brazo derecho por su costado y abrió su maletín de cuero con rayones, sacó una hoja blanca de todas las que suele llevar, y la usó como si fuera su sombrilla; la hoja hacía de paraluz, el papel se sostenía en su mano derecha por el lado corto y así-.
Fragmento del cuento al final del fotolibro.

La historia de unas cuatro páginas de extensión relata la historia de una persona que al despertar, percibe que tiene una sensibilidad muy alta a la luz solar, por lo que se le dificulta ver al sol, ver por las ventanas e incluso salir a la calle. El personaje está situado en escenarios íntimos, contados desde una narración omnisciente, hace que la historia se perciba desde una perspectiva externa. Mencionar también que la intención del cuento es de tener un carácter irreal, absurdo y onírico, con lo que se menciona en el texto que todo lo que sucede es un sueño que se repite en bucle, haciendo que la rutina repetitiva mencionada realmente sea irreal y parte de la subjetividad del personaje.

6.5. MOCKUPS

Visualización del libro físico.



Fig. 40. Portada de *Paraluz*.



Fig. 41. Portada y Contraportada de *Paraluz*.



Fig. 42 (Izq). Páginas 8 y 9 de *Paraluz*.



Fig. 43 (Der). Páginas 18 y 19 de *Paraluz*.



Fig. 44. Páginas 4 y 5 de *Paraluz*.



Fig. 45. Páginas 22 y 23 de *Paraluz*.



Fig. 46. Páginas 12 y 13 de *Paraluz*.

7. CONCLUSIONES

Durante los últimos meses hemos estado dedicados completamente al proyecto artístico debido a que ha sido utilizado la totalidad del tiempo académico para este. Desde los inicios nos hemos permitido adentrarnos y enfocarnos en la concepción de un fotolibro, lo cual ha generado un espacio de trabajo y un ritmo que no se percibe o no es posible conseguir en el modelo de estudios de Bellas Artes, al ser un formato académico cuatrimestral muchas veces no se puede dedicar el tiempo suficiente a un proyecto como para desarrollarlo con más tiempo y espacio.

Entre los objetivos cumplidos, encontramos los generales como concluir un proyecto fotográfico que se relacione con lo subjetivo o imaginario, además de investigar, conocer y compartir libros de fotografía y nuevas maneras de ver y representar la realidad. Por otro lado específicos como haber trabajado en el diseño del libro como experiencia con herramientas como la puesta en página, el ritmo, la secuencia y el texto, además de aportar a las imágenes presentadas una estética común con recursos como el recorte fotográfico y el detalle del píxel o grano de la película.

Durante los diez meses en los que se trabajó el proyecto se creó el espacio para descubrir una manera de trabajar, de proyectar una serie de ideas que se pretenden representar con un medio como la imagen estática. Gracias al tener tiempo suficiente para explorar, se abrió paso a disfrutar del proceso, a darle valor a la constancia y disciplina como fundamento base de un proyecto artístico, donde no solo la idea y lo espontáneo son fundamentales, si no que el compartir ideas, imágenes, textos y opiniones permiten que un proyecto sea enriquecido constantemente, estando abierto a las diferentes direcciones que un medio como el fotolibro puede tomar.

En proyectos como este en el que los conceptos muchas veces son ambiguos y difíciles de encontrar una manera de ser representados o llevados a cabo, pueden ser desarrollados gracias a la experimentación y las pruebas así como suele suceder con trabajos fotográficos extensos, imágenes, fotografías y capturas, muchas de estas descartadas y más bien pocas seleccionadas para el universo visual propuesto.

Fotolibros como el nuestro donde el tema o motivo no son del todo claros en sus primeras lecturas, abren la puerta para ser conjuntos de imágenes en forma de libro que construyen un imaginario o una mirada subjetiva, entre todas las imágenes que nos rodean, siempre habrá diversas y múltiples maneras de ver o percibir nuestra realidad.

8. BIBLIOGRAFÍA

- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1989.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- KAFKA, F. *La metamorfosis*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- CORTÁZAR, J. *Bestiario*. Bogotá: Ediciones Debolsillo, 2016.
- CORTÁZAR, J. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- VARIOS/AS AUTORES/AS. *Ficciones desde Brasil*. Bogotá: Libro al viento, 2012.
- BELLOUR, R. *Chris Marker : retorno a la “inmemoria del cineasta.”* Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.
- LOCKEMANN, B. *Thinking the Photobook : A Practical Guide*. Berlín: Hatje Cantz, 2022.
- SCHAEFER, D. SALVATO, L. *Maestros de la luz : conversaciones con directores de fotografía*. Madrid: Plot Ediciones, 1998.

9. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- VÁZQUEZ, A. *Una Burbuja: Conceptualización y realización de un fotolibro* (Tesis de grado) [En línea]. Universitat Politècnica de València, 2022. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/184280>
- EVANS, D. *Wolfgang Tillmans and the Wandering Image* [En línea]. *Image & Narrative*, vol. 11, no. 4, 2010, pag. 98–112. Disponible en: <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/111/84>
- PEÑA, M. *Retrato Del Individuo Posmoderno En El Cine de Yorgos Lanthimos* [En línea]. *Ámbitos* (Sevilla), no. 55, 2022, pag. 163–80. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/129392/Retrato%20del%20individuo%20posmoderno%20en%20el%20cine%20de%20Yorgos%20Lanthimos>

mos.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- SERRA, P(editor). *Aula de los medios : poesía, cine y fotografía en el <<Seminario Permanente Arcadia Babélica>>* [En línea]. Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecaupves-ebooks/reader.action?docID=3224113>

- BADGER, G. *It's all fiction. Narrative and the photobook.* [En línea] En: Imprint. Visual narratives in books and beyond. 2014. Disponible en: https://images.xhbtr.com/v2/pdfs/1000/Badger_It_s_All_Fiction.pdf

- COSTA, I. *La ficción en platón* [En línea]. Síntesis. Revista de Filosofía. I (2) Agosto-Diciembre 2018; pgs. 12-30. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7438310>

- HONORATO, D. *Lo "Irreal" en Xavier Zubiri el problema filosófico del arte y la literatura* [En línea]. Revista de Filosofía, Volumen 73. 2017. pgs. 71-86. Universidad de los Andes. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6284058>

- BATISTA, M. Lo real y lo irreal pueblan nuestra existencia. En: *Blog Nuevo Consultorio* [En línea]. Marzo, 2023. [Consulta: 15 enero 2024]. Disponible en: <https://blogs.e-consulta.com/blogs/nuevoconsultorio/nota/desde-el-sur/lo-real-y-lo-irreal-pueblan-nuestra-existencia#:~:text=Por%20eso%2C%20llamamos%20real%20a,%2C%20por%20tanto%2C%20una%20fantas%C3%ADa>

- SANTOYO, S. *Tiempo y Mirada En La Obra de Hiroshi Sugimoto y Wolfgang Tillmans* [En línea]. Acta Poética, vol. 34, no. 1, 2017. pgs. 61-70. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v34n1/v34n1a4.pdf>

- DOBÁK-SZALAI, Z. Las babas del diablo» de Julio Cortázar como la ruptura de la interpretación al traspasar sus límites. En: *Centro Virtual Cervantes* [En línea]. Universidad Eötvös Loránd. [Consulta: 24 abril 2024]. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/dobak.htm

- CORTÉS, L. DÍAZ, L. *El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica.* En: El productor y la producción en la industria cinematográfica [En línea]. Actas del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Editorial Complutense. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009. Disponible en: <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/34134>

10. ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1: Truth Study Center, Wolfgang Tillmans, 2005. Extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=8yV0GPKOg5w> (Página 11)

- Figura 2: Nadador libre de Ostgut, Wolfgang Tillmans, 2004. Extraída de: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/wolfgang-tillmans/> (Página 11)

- Figura 3: Cinco Elementos, Cris Bartual, Dito Publishing, 2023. Extraída de: https://www.instagram.com/p/C16zMJqo8ZO/?hl=es&img_index=3 (Página 12)

- Figura 4: House of haunting, Todd Hido, 2001. Extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=CBgyCwNG4Yw&t=1s> (Página 12)

- Figura 5: Torres de agua (Wassertürme), Bernd and Hilla Becher, 1980. Extraída de: <https://www.guggenheim.org/artwork/500> (Página 13)

- Figura 6: Louisiana, Paul Graham, 2007. Extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=MerfqBccNFM&t=1s> (Página 13)

- Figura 7: Eviction Struggle, Jeff Wall, 1989. Extraída de: <https://www.parkettart.com/editions/p/wall-jeff-22> (Página 14)

- Figura 8: Exposure #1: N.Y.C., 545 8th Avenue, 01.07.00, 10:37 p.m. 2000, Barbara Probst, 2000. Extraída de: <https://barbaraprobst.net/installations/galerie-rudolfinum-prague-czech-republic-2014/> (Página 15)

- Figura 9: Canino, Yorgos Lanthimos (Dir.) Thimios Bakatatakis (Foto.) 2010. Extraída de: <https://www.filmaffinity.com/es/film270437.html> (Página 16)

- Figura 10 - 11: Paris, Texas, Wim Wenders (Dir.) Robby Müller (Foto.) 1984. Extraída de: <https://video.filmschoolrejects.com/understanding-the-cinematography-of-robbey-muller/> (Página 16)

- Figura 12: Anhell69, Theo Montoya (Dir. y Foto.) 2022. Extraída de: <https://es.rollingstone.com/anhell-69/> (Página 17)

- Figura 13: La Jetée, Chris Marker (Dir. y Foto.) Jean Chiabaut (Foto.) 1962. Extraída de: <https://www.imdb.com/title/tt0056119/> (Página 17)

- Figura 14 - 15: Black Mirror, Doug Aitken, 2011. Extraída de: <http://www.dougaitkenblackmirror.com/> (Página 19)

- Figura 16: Memoria, Apichatpong Weerasethakul (Dir.) Sayombhu Mukdeeprom (Foto.), 2021. Extraída de: <https://valenciaplaza.com/memoria-recuperar-el-recuerdo> (Página 19)

- Figura 17: Cinco elementos. Cris Bartual, Fotolibro, Handshake y Dito Publishing, Valencia, España, 2023. Extraída de: <https://handshake.fun/Cinco-Elementos> (Página 20)

- Figura 18 - 19: Grass, Michele Tagliaferri. Dalpine, 2015. Extraída de: <https://www.dalpine.com/es/collections/michele-tagliaferri/products/grass-michelle-tagliaferri> (Página 21)

- Figura 20: Las armas secretas, cuento "Las babas del diablo", Julio Cortázar, 1959. Extraída de: <https://www.amazon.es/secretas-Cuentos-blanda-CORTAZAR-Julio/dp/B00525C8VW> (Página 22)

- Figura 21: Blow up, Michelangelo Antonioni, 1966. Extraída de: <https://www.imdb.com/title/tt0060176/> (Página 22)

-Figura 22: News from home, Chantal Akerman, 1977. Extraída de: <https://mustradecinedelanzarote.com/evento/news-from-home/> (Página 11) (Página 23)

- Figura 23: From the east, Chantal Akerman, 1993. Extraída de: <https://bc.cinema.com.hk/festival/chantalakerman/> (Página 24)

-Figura. 24 - 25. Primeras aproximaciones con la herramienta de recorte. (Página 26)

- Fig. 26, 27. Ejemplo del uso del recorte. Fotografía final y recorte en postproducción. (Página 27)

- Fig. 28 y 29. Ejemplo del uso del recorte. Fotografía final y recorte en postproducción. (Página 28)

- Fig. 30, 31, y 32. Ejemplo del uso del recorte y los valores de exposición. (Página 28)

- Fig. 33. Ejemplo de selección y balance semanal de las imágenes nuevas tomadas (En azul las seleccionadas). (Página 29)

- Fig. 34. Ejemplo de primeros acercamientos a una puesta en página. (Página 30)
- Fig. 35. Primeras ideas de puesta en página con diferentes imágenes en conjunto. (Página 30)
- Fig. 36. Puesta en página estandarizada que permite organizar mejor una continuidad visual. (Página 30)
- Fig. 37. Puesta en página final, con su orden respectivo. (Página 31)
- Fig. 38. Diseño de tipografía para el título (Pag. 2 y 3). Alejandro Seva. (Página 32)
- Fig. 39. Diseño y disposición para el texto literario (Pag. 54 y 55). Alejandro Seva. (Página 32)
- Fig. 40. Portada de *Paraluz*. (Página 34)
- Fig. 41. Portada y Contraportada de *Paraluz*. (Página 34)
- Fig. 42 (Izq). Páginas 8 y 9 de *Paraluz*. (Página 34)
- Fig. 43 (Der). Páginas 18 y 19 de *Paraluz*. (Página 34)
- Fig. 44. Páginas 4 y 5 de *Paraluz*. (Página 35)
- Fig. 45. Páginas 22 y 23 de *Paraluz*. (Página 35)
- Fig. 46. Páginas 12 y 13 de *Paraluz*. (Página 35)

10. ANEXO 1



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Nuestro proyecto TFG posee un carácter fundamental de educación y difusión. Pensando un proyecto fotográfico como un medio de comunicación que utiliza diferentes lenguajes visuales, formales y conceptuales es parte de este el compartir, sea de manera educacional y académico o de una manera informal. Teniendo esto en cuenta lo podemos clasificar en ODS 4. Educación de calidad, debido a que nuestro proyecto en forma de fotolibro puede ser utilizado como referencia de como desarrollar y concluir la representación de ideas o conceptos en este medio artístico. Por otro lado encontramos relación con el ODS 3. Salud y bienestar, debido a que igualmente como se puede compartir en espacios de enseñanza sobre la imagen o la fotografía, el fin social es el compartir con la población general que se sienta interesada por las imágenes o experiencias visuales y físicas como nuestro fotolibro "Paraluz"; haciendo que este TFG tenga un fin de compartir y disfrutar de la experiencia física de un imaginario visual.