

TFG

**IMAGEN, FOTOGRAFÍA Y CRÍTICA SOCIAL.
PRÁCTICA**

**Presentado por Daniel Martínez Pascual
Tutor: José Luis Cueto Lominchar**

**Facultat de Belles Arts de San Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

En este trabajo **experimental**, se hicieron una serie de pruebas **fotográficas** físicas en diversos soportes, usando diferentes técnicas, con el fin de explorar la temática del **miedo** en todos sus niveles, desde los miedos más superficiales hasta los miedos intrínsecos de la existencia humana, junto con una **crítica** social en tono de **humor** negro. Para la consecución de este trabajo, se usó una metodología de expansión y selección, para más tarde sintetizar los aspectos que se encontraron más interesantes. Es decir, se generaba un amplio abanico de posibilidades para su exploración, una vez hecha dicha exploración se seleccionaban unos pocos y se repetía el proceso sucesivamente hasta ir sintetizando los elementos en ideas abstractas. Con estas ideas ya asentadas, se procedió a la realización de un **cuadro**, siguiendo una tendencia experimental, pero con más peso estético.

In this **experimental** work, a series of physical **photographic** tests were made in various formats, using different techniques, in order to explore the thematic of the **fear**, at all levels, from the surface to the intrinsic fear of human existence along with a social **critique** in tone of black **humour**. In order to achieve this work, was used a methodology of expansion and selection to synthesize aspects that afterwards they found the most interesting. That is, a wide range of possibilities for exploration were generated. Once this scan done, a few were selected and the process was repeated successively until synthesizing elements into abstract ideas. With these ideas already established, we proceeded to the completion of a **painting**, following an experimental trend, but with more aesthetic weight.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, que siempre me ha apoyado, a mis amigos y a todos aquellos que han despertado en mí la curiosidad y las ganas de superación.

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	5
1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
1.1. OBJETIVOS	7
1.2. METODOLOGÍA	8
1.3. REFERENTES.....	9
1.3.1. PICTÓRICOS.....	9
1.3.1.1. FRANCIS BACON	10
1.3.2. LITERARIOS	14
1.3.2.1. CHARLES BUKOWSKI	14
1.3.3. PSICOLÓGICOS	15
1.3.3.1. STANLEY MILGRAM	15
2. CUERPO DE LA MEMORIA.....	16
2.1. EXPERIMENTACIÓN FOTOGRÁFICA PURA.....	16
2.2. EXPERIMENTACIÓN HÍBRIDA: FOTOGRAFÍA Y PINTURA.....	17
2.3. EXPERIMENTACIÓN FOTOGRÁFICA HÍBRIDA	22
2.4. EXPERIMENTACIÓN PICTÓRICA PURA	29
3. CONCLUSIONES.....	32
3.1. CONSECUCCIÓN DE OBJETIVOS	32
3.2. PROBLEMAS Y SOLUCIONES.....	37
3.3. ANÁLISIS DEL MÉTODO EMPLEADO.....	39
BIBLIOGRAFÍA	40
ÍNDICE DE IMÁGENES	41
ANEXOS.....	43

INTRODUCCIÓN

La línea de trabajo general del proyecto gira en torno a la experimentación fotográfica y la exploración del miedo.

Durante todo el trabajo se llevaron a cabo una serie de pruebas, tanto fotográficas como pictóricas, en las que se pretendió abordar el tema del miedo de una manera sutil, con humor y en todo momento única y personal. Dichas pruebas consistían en la realización de una serie de positivados fotográficos, sobre lienzo, que fueron intervenidos mediante pintura al óleo; y sobre papel fotográfico comercial, que se modificaron aplicando sobre éste, emulsión cianotípica para posteriormente fijarla al soporte.

La estética de la que se hizo uso, fue una estética lúgubre, tenebrosa y misteriosa, con subexposiciones acentuadas e iluminaciones fuertes, así como un alto contraste, lo que dota a la imagen fotográfica de una gran rotundidad y contundencia.

Por la parte que corresponde a la temática de las fotografías empleadas, siguen todas una línea melancólica, evocadora de sensaciones universales y miedos. En dichas fotos, aparecen, por lo general, personas, tanto individual, como colectivamente y en casos puntuales, animales y paisajes, tanto urbanos como naturales, siempre con poca luz: al anochecer o con iluminación artificial tenue.

En lo que respecta a la intervención pictórica, se realizó usando óleo, con una paleta compuesta por una escala de grises contrastada para que quedase lo más integrada posible, que se aplicó sobre lienzos sobre los cuales se habían positivado previamente las imágenes fotográficas.

Ésta serie de intervenciones pictóricas buscaban crear imágenes muy ácidas, con un tono humorístico macabro y cruel, que evocara angustia existencial, sufrimiento y agobio. Con esta serie de pruebas no se buscaba un efecto estético, sino en cierto modo, lo contrario, transgredir el soporte en el que se encontraban esas imágenes, obviar lo intrínsecamente estético para poder transformar esas imágenes en sensaciones que conecten de algún modo con el espectador.

Tras haber concluido la parte de experimentación de técnicas fotográficas, se pasó al uso exclusivo de la pintura, pero absorbiendo e implementando los conceptos más propios de la técnica fotográfica, de forma que se fusionaron ambas disciplinas en una misma técnica, intentando conversar la esencia de ambas. De esta manera se pintó un cuadro que aunaba los conceptos concernientes tanto a la pintura como a la fotografía, aunque esta no estuviera presente como técnica propiamente dicha.

Se buscó, de esta manera, que el conjunto de la obra impactase e hiciese reflexionar al espectador sobre la complejidad de la parte más profunda y escondida de la psique humana, la crueldad de las sociedades y el sufrimiento que generan estas a los individuos. Se intentó pues, apelar a la parte irracional, esa parte animal que está fuertemente unida a nosotros, pero que permanece oculta la mayor parte del tiempo.

Tal como decía Gilles Deleuze en relación a la pintura de Francis Bacon y la parte animal escondida en el hombre:

“Eso que la pintura de Bacon conforma es una zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal [...] hasta el punto que la figura más solitaria de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado con su animal.”¹

En base a la cita de Gilles sobre la pintura de Bacon, se pudo deducir que no hay nada que esté más unido al ser humano, que su parte irracional, subconsciente e instintiva. Ese entramado de conocimientos, miedos y emociones, universales y muy fuertes, que han quedado arraigados en la psique humana desde los primeros homínidos.

Muchos de estos conocimientos, miedos y emociones, no son exclusivos del ser humano, ya que la gran mayoría de animales hacen gala de ellos día a día para poder sobrevivir, pero en el caso de los seres humanos, esa parte instintiva e irracional está potenciada al máximo debido al análisis exhaustivo al que nos sometemos día a día y a nuestra capacidad de racionalizar y buscar explicaciones para cualquier fenómeno. De este modo, me propuse usar imágenes y metáforas que sumergieran al espectador en su lado más oscuro y más primitivo, para así intentar crear una experiencia que arraigue lo máximo posible y remueva la psique, dando pie a posibles interpretaciones de la obra.

¹ DELEUZE, G. Francis Bacon: lógica de la sensación, p. 20.

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El planteamiento de este proyecto surge en base a mi experiencia personal y trato con los individuos que conviven dentro de una misma sociedad. Durante gran parte de mi vida he tenido vivencias que me han mostrado una parte oscura y perversa de la psique humana, que siempre me han atraído y fascinado y han sido el detonador teórico de este trabajo.

De esta manera, surge la necesidad de transmitir estas vivencias y conocimientos, utilizando como hilo conductor a la figura humana, donde el espectador se ve directamente representado. Esta serie de vivencias trasladadas a un soporte físico mediante las técnicas pictórica y fotográfica, pretenden crear una reflexión interna en el espectador y cuestionarse como es la psique del ser humano, tanto individual como colectivamente.

1.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de esta propuesta es desarrollar una serie de piezas de carácter experimental, inéditas, donde reflexione sobre el papel actual de la fotografía, la pintura, la sociedad y aquellos aspectos teóricos, conceptuales, técnicos y de proceso directamente relacionados con ellas, utilizando como hilo conductor el comportamiento humano y social, encarnado en la figura humana. De tal forma, los objetivos del trabajo se agruparían en dos objetivos principales, que son:

- Experimentación sobre soporte físico de diversas técnicas fotográficas híbridadas con la pintura, explorando el tema de los miedos y la sociedad moderna.

Desde que tengo uso de razón me ha fascinado la fotografía, la comprensión de lo que somos y por qué nos movemos como seres racionales y sobre todo, la pintura. Durante este año pude cursar la asignatura de pintura y fotografía, y me resultó tan interesante que decidí proseguir con la experimentación de ese campo. Y es que, ambas son técnicas que representan imágenes: la fotografía muestra aquello físico que esté frente a la cámara en el momento de exponer el fotograma, pero la pintura puede llegar más lejos en el sentido en el que es capaz de crear cualquier tipo de imagen que el artista desee.

Se me ocurrió entonces, la idea de asignarle a cada técnica un rol: a la fotografía, representar el mundo tal como era, tal como lo veíamos; mientras que a la pintura, modificar esa representación de tal manera que se acercara lo máximo posible a mi visión personal del mundo. De ese modo, pretendía crear un espacio ilusorio donde algo que en el mundo real no sería posible pudiese ocurrir. Lo que pretendí con el uso de la fotografía en este trabajo era darle al conjunto de la obra un aura de credibilidad y jugar con la creencia de que lo fotografiado ha de ser real, es decir: esto lo captó la cámara, ergo es real y fiel.

- Reflexión sobre el papel actual de la fotografía y la pintura.

Durante el paso de diferentes asignaturas fotográficas he ido siendo consciente de que la fotografía en muchas ocasiones está infravalorada, que no tiene el reconocimiento que se merece, e incluso no se le llega a considerar como un arte. Es por esto, que me marqué como objetivo indagar acerca de esta cuestión a lo largo de la historia, y por ende, la relación entre la fotografía y la pintura, ya que desde el nacimiento de la fotografía han estado ligadas.

1.2. METODOLOGÍA

Para la consecución de cualquier proyecto, es indispensable una forma de hacer, una metodología en la que basarnos, para poder alcanzar los resultados deseados de la mejor forma posible. A continuación se expone la metodología empleada durante el tiempo en el que se trabajó en este proyecto.

Emprendí el trabajo con la idea de aquello que quería transmitir muy clara, pero no tenía conocimientos de la manera idónea de llevarla a cabo, de modo que la primera tarea que debía completar era una búsqueda de información extensa, es decir, una investigación para seleccionar la o las técnicas por las cuales llegaría a ese resultado deseado.

Tras esto, era necesario una aproximación a la técnica en cuestión, en este caso la sensibilización de soportes mediante la aplicación de emulsión a las sales de plata y posterior positivado, con lo que se inició un proceso de experimentación con la técnica fotográfica exclusivamente.

Posteriormente, se llevó a cabo una segunda investigación referente a los soportes y estilos que mejores resultados podrían dar en base a los objetivos planteados, y a productos químicos o procesos con los cuales intervenir la emulsión o el positivado sobre la superficie fotosensible.

A continuación, comenzó otro proceso de experimentación, en el que se incluyeron las técnicas fotográficas sobre soporte físico del positivado mediante emulsión a las sales de plata y el positivado mediante la sensibilización cianotípica. Este proceso se vio truncado dado el elevado coste que suponía la adquisición de materiales, por lo que, aún dando resultados muy satisfactorios, se dejó en suspensión.

Seguidamente a eso, tuvo lugar un proceso de síntesis de información referente al concepto de fotografía, del que más tarde, se derivaría en la implementación de los conceptos sintetizados resultantes, en la técnica pictórica.

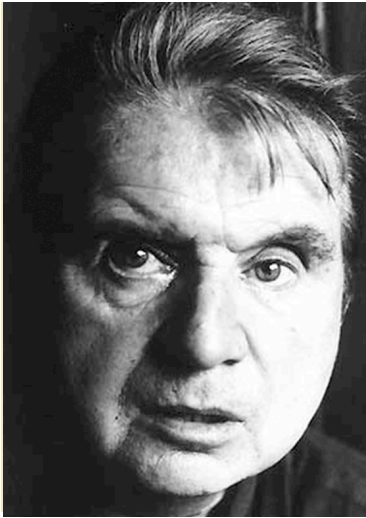
Por último, se inició el proceso de creación de una obra pictórica en la que se recogiera de forma satisfactoria toda la experiencia adquirida a lo largo del desarrollo del trabajo y cumpliera con los objetivos establecidos.

1.3. REFERENTES

A continuación se exponen una serie de personajes de todo tipo de ramas del saber, tanto artísticas como científicas, que me han inspirado parcial o totalmente para la adecuada consecución del trabajo final de grado.

1.3.1. Pictóricos

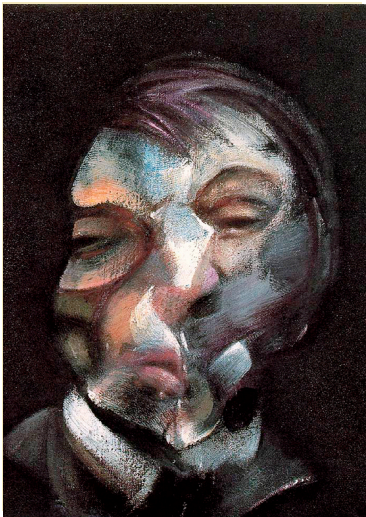
Una de las vías de expresión más antiguas y con más tradición que posee el ser humano es la pictórica, con la que se pueden expresar toda clase de ideas o sucesos, y que en este trabajo ha tenido como referente a Francis Bacon.



1.3.1.1. Francis Bacon

Francis Bacon fue un pintor anglo-irlandés de estilo figurativo idiosincrásico, caracterizado por el empleo de la deformación pictórica y una gran ambigüedad. Sus obras reflejan la belleza de la violencia.

Desde que tuve constancia de Bacon y su obra, quedé fascinado por la rotundidad, la violencia y la crudeza con la que trata tanto a sus pinturas como a todo lo que le rodea. Su obra, sobre todo, me inspira por su búsqueda del realismo más completo, en todos los ámbitos, ya que busca acercarse lo máximo posible, trata de hacer una biopsia y analizar aquello que tiene frente a él, tal como explica en esta conversación con Franck Maubert:



Fotografía de Francis Bacon, tomada por Jane Bown

Francis Bacon: Autorretrato, 1971

“-Yo quería hacer una pintura «clínica» en mi opinión, ¿comprende? Los objetos de arte más grandes son «clínicos».

-¿Podría precisar ese término, por favor?

-En inglés se dice «clinical». De modo que cuando empleo la palabra «clínico» quiero decir el realismo más total. Como hoy día es imposible de definir, es imposible hablar de él.

-Clínico ¿es algo frío, distante?

-Una especie de realismo, pero no tiene por qué ser frío, Ser «clínico» no es ser frío, es una actitud, es como cercenar alguna cosa. Pero es verdad que todo esto está relacionado con la frialdad y la distancia. A priori, no hay sentimientos. Pero, paradójicamente, puede provocar un enorme sentimiento. «Clínico» es estar lo más cerca posible del realismo, en lo más profundo de uno. Algo exacto y tajante. El realismo es algo que te turba...”²

Al hablar de realismo se nos viene a la mente, aquello tangible, que se pueda medir con certeza, lo matemático e incluso, lo correspondiente al ámbito físico; y es precisamente la fotografía, una técnica que se sirve de procesos físicos para la obtención de imágenes.

² MAUBERT, F. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*, p. 23-24.



La imagen fotográfica es una gran herramienta para el pintor, ya que le sirve como referencia, tanto espacial como temporal. En mi opinión, la fotografía, debe transgredir esa “represión” a la que está sujeta como fuente de imágenes, debe “romper” el molde de la imagen directa, la imagen que es copia de la realidad física de nuestro entorno.

Pese a ser una herramienta muy útil, la fotografía está falta de esa “emoción” que puede tener la pintura, ya que, se restringe al ámbito puramente físico, lo que da unas posibilidades limitadas, ya que permite jugar solo con la exposición, el encuadre, la distancia focal y el diafragma, por lo que a aquel que desee trabajar con ambas técnicas, le será necesario suplir las carencias de la fotografía, en lo referente a la imposibilidad de crear imágenes que pertenezcan al campo imaginario, con el uso de la pintura, que aporta expresividad y le da esa emoción que no tiene la fotografía por sí sola, tal y como comparte Francis Bacon a continuación:



Fotografías en el estudio de Bacon
Fotograma de “Un perro andaluz”

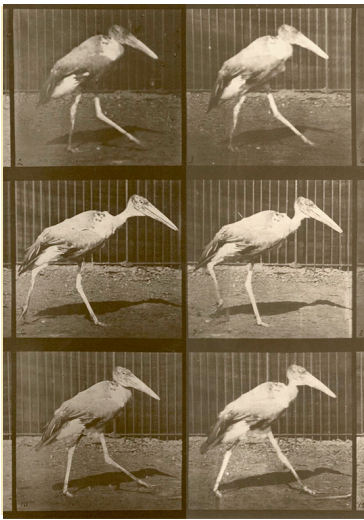
“-Sus «detonadores» pueden ser también fotografías o imágenes, ¿no?”

-Sí, por supuesto, imágenes animadas, como las del ojo cortado de Un perro andaluz, de Buñuel y Dalí. ¡Es fantástico! La foto me echa una mano, me sirve de apoyo, me recuerda y me provoca imágenes. La fotografía me permite arrancar; después borro, resto, hago desaparecer. Al final de todo ya no queda gran cosa de la fotografía del principio. De hecho, me libera de la necesidad de exactitud. Es un disparador maravilloso. ¿Sabe usted?, desde que se inventó, la fotografía ha transformado totalmente la pintura y la visión de los pintores. La fotografía engendra otras imágenes. ¿Quién puede ignorarla? Hay instantáneas que ningún pintor hubiera podido captar. Movimientos...

[...]

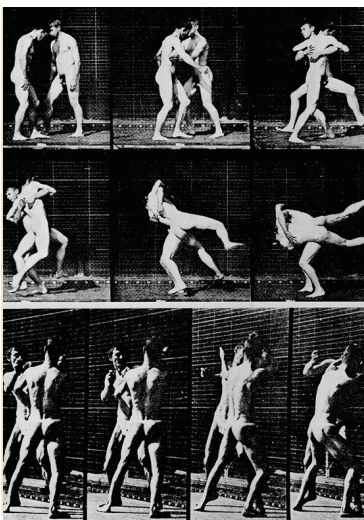
-Hacia finales de los años cuarenta un amigo me enseñó las laminas de Human and Animal Locomotion y de The Human Figure in Motion: eso fue un descubrimiento valiosísimo para mí, para el enfoque del movimiento de los cuerpos, pero faltaba la emoción... Intento siempre ir más allá de la fotografía.”³

³ MAUBERT, F. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*, p. 27-28.



Tal vez, lo que tanto fascinó a Bacon de las láminas de *Human and Animal Locomotion* y de *The Human Figure in Motion* fue el cuerpo humano, sobretodo, el cuerpo humano en acción, en movimiento.

Y es que, las representaciones de otros seres humanos son una de las imágenes que más nos transmiten, por el mero hecho de estar contemplando a un igual. Es por eso que Francis Bacon, en la inmensa mayoría de ocasiones, tiene como objeto principal la figura humana, deformada, que aunque es una posición estática, está inundada de movimiento. Crea una figura que no tiene detalles, que es ambigua y a la que de hecho, no le hace falta una gran cantidad de detalles, y es en mi opinión, uno de los puntos fuertes de su obra, ya que gran parte del poder de comunicación del arte se podría atribuir a la simplificación y en cierto modo a la abstracción. Si, por ejemplo, se representa una matanza, el espectador se puede imaginar estando físicamente en el lugar u observando la escena, pero por otro lado, si se logra plasmar esa escena o sensación de una forma mucho más simple y esquemática, con pocos detalles o de una manera confusa, el espectador tratará de completar o darle forma a la escena desde su punto de vista, lo que le hace partícipe de la escena, lo que se traduce en un mayor impacto a nivel emocional, una implicación total con el sentimiento.



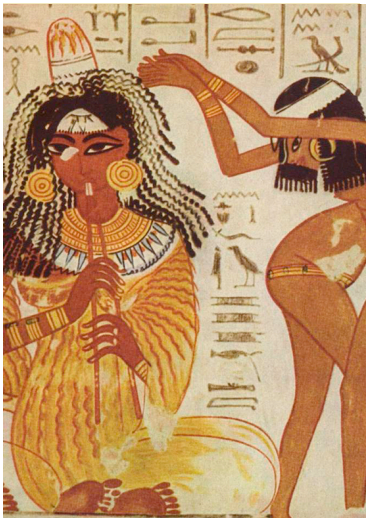
Fragmento de lámina de *Human and Animal Locomotion*

Lámina de *The Human Figure in Motion*

Esta técnica de reducir los elementos a sus mínimos, conservando la idea a la que hacen referencia se viene usando desde el arte más primitivo, cuando se representaba a un bisonte con una mancha y unas pocas líneas a modo de patas y cuernos.

Los egipcios por su parte, también usaron este método de un modo mucho más depurado, que de un simple vistazo permitía reconocer símbolos e imágenes y sus asociaciones con las demás sin dirigir la atención a detalles innecesarios. Era una representación sencilla y directa para expresar una idea concreta.

Posteriormente, Pablo Picasso y la corriente cubista, volvieron a usar este recurso. En el caso concreto de Pablo Picasso, lo usaba de un modo muy personal, ya que, además de la simplificación de las formas, añadía un elemento distorsionador, lo que creaba un cierto grado de confusión a los espectadores y los retenía más tiempo en esos detalles que si simplemente los hubiera representado con formas sintéticas. La confusión y la incertidumbre son un potente medio para atrapar a aquel que observa, para hacerle sentir y reflexionar, para llegar a ese realismo clínico al que se refiere Bacon en las líneas que acontecen:



Fragmento de arte egipcio

Guernica: Pablo Picasso, 1937.

Fragmento.



“-¿Qué le apasiona tanto de Picasso?”

-Todo. Todo Picasso. Como hombre es fascinante. Y su abundante obra, tan imprevisible. Sus esculturas, sus dibujos. Si no llega a ser por él, creo que yo jamás hubiera tocado un pincel.

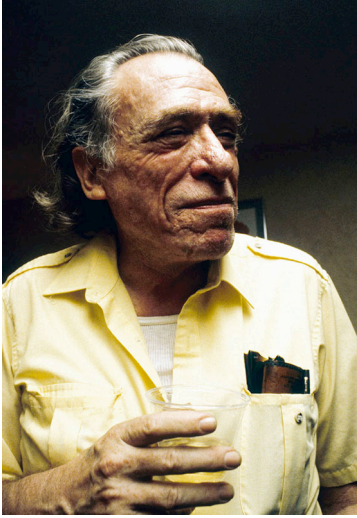
-Tiene usted también una verdadera pasión por el arte egipcio.

-Adoro el arte egipcio. La estatuaria egipcia es algo que nos está gritando de verdad.

[...]

-La estatuaria egipcia es la mas grande del mundo. ¡Mire, mire! Este escriba con los ojos perfilados en verde, por ejemplo: es de un realismo que te salta a los ojos como un estallido. Es lo que querían hacer los surrealistas pero no lo consiguieron. Sólo, tal vez, Picasso ha llegado a ello alguna vez.”⁴

⁴ MAUBERT, F. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*, p. 64-65.



Charles Bukowski sosteniendo una bebida

1.3.2. Literarios

La literatura es siempre una fuente de imágenes inagotable, así como de sensaciones e ideas, que son, entre otras muchas cosas, tremendamente útiles a la hora de plasmar imágenes sobre un lienzo.

1.3.2.1. Charles Bukowski

Charles Bukowski, bautizado como Heinrich Karl Bukowski, fue un escritor y poeta estadounidense nacido en Alemania, conocido por su crudo y particular estilo.

Bukowski me fascina, me causa admiración, su forma de escribir tan cruda, tan real y visceral muestra a la sociedad en su más puro estado, sin adornos ni florituras. Nos descubre desde su peculiar punto de vista a la sociedad en la que vive, la gente con la que se rodea. La miseria y la crudeza son los ejes sobre los que gravita su obra, una obra fresca y viva, que puede pasar de la melancolía más relajada a la rabia más encarnizada, pasando de los hechos más triviales a los temas de más carga existencial.

A Charles le gusta acompañarse de alcohol, prostitutas, drogas y delincuentes, está acostumbrado a ellos y al estrato social más bajo, aquel al que todos le dan la espalda y se niegan a ver. Frecuenta un mundo crudo y salvaje, en el que todo vale y el más inteligente es el que sobrevive.

Un ejemplo de su obra, es el poema “Abraza la oscuridad”, una de sus más íntimas obras en la que hace un análisis y una síntesis personal sobre la vida y la sociedad americana en la que le ha tocado vivir, con contundentes afirmaciones y crudas imágenes.

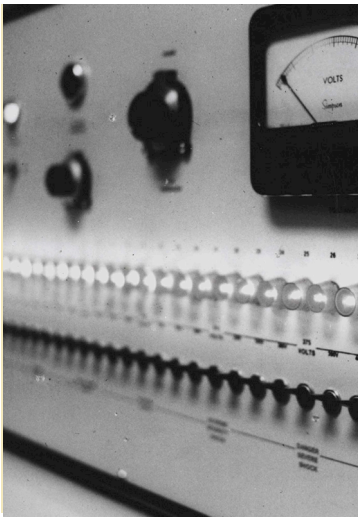


1.3.3. Psicológicos

Como uno de los pilares de este trabajo de experimentación e investigación, el factor psicológico no podía dejar de estar presente, en concreto, de la mano de Stanley Milgram y sus estudios enfocados en la obediencia.

1.3.3.1. Stanley Milgram

Stanley Milgram fue un psicólogo estadounidense graduado en la Universidad de Yale que condujo los experimentos del mundo pequeño (la fuente del concepto de los seis grados de separación) y el Experimento de Milgram sobre la obediencia a la autoridad. De familia hebrea, su padre era húngaro y su madre rumana. Se lo considera uno de los más importantes psicólogos del siglo XX.



Los experimentos de Milgram, sobretodo el referente a la obediencia a la autoridad, han sido reveladores en cuanto al comportamiento humano bajo la presión de una autoridad y el control que puede llegar a ejercer esta.

El experimento sobre la obediencia pone de manifiesto la facilidad con la que las personas acatamos órdenes provenientes de autoridades y la exención de responsabilidad que cree tener la persona sobre sus acciones, ya que se considera una simple herramienta en manos de dicha autoridad.

Los resultados de este experimento sobre la conducta humana revelaron que los que se sometieron a él, demostraron un nivel de sadismo mucho más alto de lo que a priori se consideró, al igual que el conformismo, ya que la gran mayoría de los participantes que se sometieron a este experimento no pusieron en duda las órdenes de la autoridad, o la habían puesto en entredicho al cabo de mucho tiempo, habiendo acatado por entonces, gran cantidad de órdenes.

Todo este experimento, en mi opinión, se puede extrapolar a la sociedad moderna, siendo las autoridades ordenantes, las esferas más altas del capitalismo, o incluso el propio capital, mientras que las órdenes se dirigirían a un cierto sector de la población, que acatarían, de igual manera que se demostró en el experimento, la gran mayoría de estas, sin apenas contradecirlas.

Fotografía de Stanley Milgram
Detalle de la máquina usada en el experimento sobre la obediencia a la autoridad



2. CUERPO DE LA MEMORIA

La consecución de los objetivos planteados con anterioridad en el apartado 1.1. ha sido posible gracias a un proceso que ha pasado por varias etapas y ha ido mutando con el paso del tiempo y gracias a la implementación de ideas nuevas y diferentes con las que se estaba trabajando. A continuación se detallan las diferentes fases por las que ha pasado el trabajo hasta conseguir abordar los objetivos propuestos.

2.1. EXPERIMENTACIÓN FOTOGRÁFICA PURA

Como primer paso en el trabajo experimental, se hicieron una serie de positivados sobre papel fotosensible comercial para tener una idea general de las posibilidades que ofrecía la técnica fotográfica analógica y ver que resultados generaba el tratamiento del papel fotográfico de una manera no convencional.

Dichos positivados estaban hechos sobre una superficie irregular, es decir, se había manipulado mecánicamente el papel fotográfico de diversas formas, como por ejemplo, arrugando el papel o doblándolo; o bien estaban hechos sobre una superficie mal tratada, es decir, sin retirar el fijador del papel en un largo periodo de tiempo o mantener el químico revelador un tiempo excesivo, consiguiendo así una imagen manchada y muy oscura.

El resultado fue una serie de fotografías poco corrientes: escenas quebradas, si se hizo la exposición con el papel fotosensible arrugado o doblado; positivados amarillentos y turbios con poco contraste si no se había lavado la copia tras el baño químico al que se somete el papel, o positivados muy oscuros, poco contrastados y manchados (si se había aplicado el revelador con un pincel), si se había dejado un tiempo excesivo el líquido revelador en contacto con el papel fotosensible.



Prueba fotográfica #1

Prueba fotográfica #2



Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #1



Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #2



Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #3

2.2. EXPERIMENTACIÓN HÍBRIDA: FOTOGRAFÍA Y PINTURA

Tras haber experimentado con papel fotosensible comercial, la vía natural de desarrollo se reveló como el cambio a otro tipo de soportes y la introducción del componente pictórico para modificar y añadir diferentes aspectos a la imagen positivada original. Se inició este episodio con la familiarización de la emulsión fotográfica de blanco y negro de la serie Work de Tetenal. Dicha emulsión debía calentarse al baño María durante un mínimo de 45 minutos y 40°C, y un máximo de 60 minutos y 45°C hasta que su consistencia fuese completamente líquida. Tras tener el producto en estas condiciones, se debía trabajar en un cuarto oscuro con la iluminación de una luz de seguridad y procurando en todo momento manipular la emulsión con pinceles de pelo natural que no tuviesen partes de metal, ya que contaminaría el producto. La emulsión fue aplicada sobre tela (lino y loneta) previamente imprimada con Gesso comercial.

Los resultados que se obtuvieron no fueron los deseados, ya que durante el baño químico y más concretamente durante la inmersión en el baño fijador, la fina capa de emulsión positivada se desprendía muy fácilmente del soporte.

Tras investigar más detenidamente la técnica, se concluyó que las condiciones idóneas para que el producto se comportara adecuadamente debían ser la utilización de productos naturales, el control de la temperatura de la emulsión líquida y la rugosidad de la superficie a tratar, tal como se explica a continuación:

“Cuanto mas porosa sea una superficie menos definición y menos contraste tendrá la imagen final. Al mismo tiempo, mayor será el tiempo de exposición y mayor cantidad de emulsión necesaria. Por lo tanto, resultará más difícil la eliminación de las sales no expuestas lo que influirá en la conservación y permanencia de la imagen. Todo ello debido a que la emulsión en lugar de quedar en la superficie, penetra en la fibra del material utilizado. Para mantener la emulsión en superficie hay que impermeabilizar el soporte. Y para la impermeabilización pueden usarse gelatina o almidón, siendo ambas sustancias igual de efectivas. En algunos casos, puede ocurrir que la sustancia impermeabilizan reaccione con la emulsión sensible produciendo variaciones en la escala tonal o en el color resultante.”⁵

Con esta información presente, se dedujo que la serie de problemas que se tuvieron fueron causados tanto por el tipo de superficie, ya que era demasiado lisa, como a la naturaleza de los productos aplicados sobre el soporte, ya que al ser químicamente incompatibles, se desprendía la capa de emulsión fotosensible aplicada sobre la imprimación de Gesso comercial.

Habiendo localizado la causa de los problemas, se procedió a hacer un muestreo más amplio sobre varias telas de lino y algodón, algunas, con una imprimación a base de gelatina de cerdo, para evitar cualquier tipo de impureza en el soporte y otras, sin esa imprimación.

La imprimación de gelatina de cerdo se hizo diluyendo 28 gramos de gelatina de cerdo, que habían estado previamente en remojo, en 1 litro de agua destilada templada.

Las pruebas resultantes, se hicieron siguiendo el mismo procedimiento, pero alcanzaron resultados notablemente diferentes, pasando de imágenes muy oscuras o con resultados desiguales, a otras veladas o tan apenas expuestas.

Tras este error o problema, se comenzaron a aislar variables y controlar cualquier tipo de filtración de luz solar en el espacio del cuarto oscuro en el que se hacían todas esas prácticas. Al mismo tiempo, se inició un proceso de búsqueda de información en diversas fuentes, que culminó al encontrar el texto que sigue:

⁵ ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, p. 23.



Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #4

Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #5

Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #6

“Cuanto más líquida sea la emulsión, más dificultad tendrá para adherirse de forma homogénea, sobre todo si la superficie es lisa. En general se recomienda utilizar soportes con cierta textura, pero en caso de querer emulsionar superficies pulidas y prácticamente sin porosidad - como por ejemplo vidrio, plástico o láminas metálicas-, deberán ser tratadas previamente.”⁶

Gracias a la información obtenida y al aislamiento y control de variables, se clarificaron los principales orígenes de la incorrecta exposición del positivado, concluyendo que:

Una de las causas principales fue la utilización de una luz de seguridad incompatible con la emulsión fotosensible y a su vez, la prolongada exposición a esta;

mientras que la otra, fue la manera en la que se aplicaba la emulsión fotosensible, ya que se extendía de forma irregular, con una consistencia bastante líquida, y a mayor grosor de la capa de emulsión, más tiempo de exposición requerirá, mientras que ocurrirá el caso contrario en la medida en que menos grosor tenga dicha capa.

Con todo lo anterior en mente y los problemas anteriores ya solucionados, se procedió a hacer una última serie de pruebas usando únicamente la emulsión líquida fotosensible, cuyos resultados fueron los esperados, sin encontrar ningún tipo de inconveniente.

⁶ ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, p. 25.

Con las imágenes deseadas positivadas sobre tela correctamente se procedió a la manipulación de una de ellas por medio de la pintura. Dicha manipulación fue posible gracias a que el soporte aún mantenía gran parte de su textura y la capa fotosensible no era oleofóbica y el óleo era capaz de adherirse al soporte.

En la imagen positivada se puede observar una escena cotidiana: una mujer que tras ir al mercado, vuelve a casa por medio de la calzada con dos bolsas de la compra, una en cada mano.

Mediante la edición pictórica del soporte, se añadió a la mano izquierda (la más cercana al espectador y más visible), el cuerpo de Jesucristo, de manera que la mujer estuviese arrastrando el cuerpo, asiéndolo por los pies.

La postura del cuerpo de Jesucristo y la constitución, se inspiraron en las múltiples imágenes del asesinato y posterior exhibición del cuerpo de un hombre palestino por las calles de Gaza y en diversas imágenes anatómicas.

Con la mujer cargando el pesado cuerpo de Jesucristo, quería hacer una crítica a las religiones y más en concreto, a las guerras y cargas que suponen en muchas ocasiones por sus fanatismos y sus dogmas inamovibles, sobretodo a las tres que se encuentran en la zona del medio oriente, que propugnan la paz entre iguales.

Prueba fotográfica con emulsión
fotosensible pintada





2.3. EXPERIMENTACIÓN FOTOGRÁFICA HÍBRIDA

Seguidamente a la fase experimental, usando únicamente la emulsión líquida fotosensible de la serie Work de Tetenal, se prosiguió la indagación referente a las diferentes técnicas fotográficas de fijación de imágenes sobre soportes físicos, en ese caso, la cianotipia.

Dado que nunca antes trabajé con la técnica de la cianotipia, se hizo necesario coger experiencia, por lo cual, se hicieron una serie de positivados en papel de acuarela para familiarizarse con la técnica.

Para la sensibilización del papel de acuarela se hizo necesaria la preparación del líquido de sensibilización de la cianotipia, para lo que fue necesario antes que nada, preparar dos tipo de soluciones que luego se mezclarían, que correspondían a:

La primera solución, que se consiguió a partir de la disolución de 20g de citrato férrico amoniacal, de color verde, en 100cc de agua destilada a 25°C, mientras que,

la segunda solución, se obtuvo a partir de la disolución de 8g de ferricianuro de potasio en 100cc de agua destilada a 25°C.



Prueba con cianotipia #1

Prueba con cianotipia #2

Ambas soluciones se guardaron en frascos herméticos y completamente opacos para evitar el deterioro de los compuestos, ya fuese por medio de la oxidación o por medio del contacto de luz solar directa.

Cuando se tuvo el líquido de sensibilización preparado, se aplicó sobre una serie de papeles de acuarela, que una vez que estuvieron secos, se expusieron a la luz solar directa bajo diversos objetos, de forma que al crear sombra sobre el papel, las zonas en penumbra quedarían blancas debido a que no se fijaría la solución de cianotipia una vez lavado el soporte.

Para poder positivizar imágenes fotográficas concretas, con esta técnica, se tuvieron que imprimir una serie de imágenes digitales en blanco y negro, en negativo, sobre acetatos transparentes y del mismo modo que como se hizo con los objetos, disponer los acetatos impresos sobre el papel sensibilizado.



Posteriormente, se les aplicaron diferentes productos como té, café o agua oxigenada, que reaccionaban químicamente con la solución de hierro y potasio adherido al soporte e hicieron las veces de tinte.

Hecha la primera toma de contacto con la técnica y conociendo el funcionamiento de la técnica de la cianotipia, se procedió a la hibridación de ambas técnicas fotográficas: el positivado a las sales de plata y el positivado a las sales de hierro. Así pues, se aplicó la cianotipia sobre papeles comerciales fotosensibles previamente positivados, que a algunos de los cuales se les había dado una imprimación a base de gelatina de cerdo.



Justo después de haber aplicado la mezcla cianotípica, se pudo observar que las zonas más claras del papel se tornaban amarillentas, del mismo color que la mezcla. Tras haber expuesto el papel fotográfico junto con la cianotipia y lavarlo, se observó que en los lugares donde no había estado expuesto a la luz solar, el papel estaba teñido de un color amarillento y las zonas más oscuras se habían aclarado notablemente, mientras que en las partes que sí habían recibido la luz solar, adquirían un tono azul, hecho que se pudo explicar en parte, gracias a una reacción química entre ambos compuestos, tal como apunta Cristina Zelich:

“Si la superficie que se quiere emulsionar contiene partículas de otros materiales, es posible que reaccionen con las sales de hierro apareciendo manchas en la imagen final.”⁷

Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #1

Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #2

Este efecto, esta interacción química entre los químicos de la emulsión fotográfica y las sales de hierro procedentes de la cianotipia me resultó realmente interesante, ya que se abrían las puertas a los accidentes y la posibilidad de jugar con el significado que podrían tener las manchas sobre ciertas imágenes o zonas, por no hablar que el efecto producido por la reacción química me resulta muy evocador.

⁷ ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, p. 46.



Prueba con cianotipia sobre papel
fotográfico #3

Prueba con cianotipia sobre papel
fotográfico #4



Por otra parte, las copias a las que previamente se les había aplicado gelatina de cerdo presentaban un resultado idéntico a excepción de que en ciertas partes, el efecto anteriormente descrito era más tenue, debido a que la capa de gelatina dificultaba el paso de los químicos, por lo que se concluyó que a mayor grosor, menos efecto y viceversa.

Como finalización de esta fase de experimentación, se produjeron una serie de imágenes positivadas, tanto sobre papel, como sobre tela, a las que posteriormente se les aplicaría la emulsión cianotípica y se expondrían a la luz solar directa. Además de eso, se positivaron con emulsión fotosensible sobre tela, una serie de imágenes que serían intervenidas pictóricamente.

Decidí abandonar la idea de trabajar con esta hibridación de técnicas fotográficas debido a su alto coste, ya que al hacer tamaños considerablemente más grandes, el precio de producción se elevaría mucho, sin embargo, no descarto retomar dicha idea más adelante.



Positivado sobre lino intervenido
pictóricamente #1



Positivado sobre lino intervenido
pictóricamente #2



Prueba con cianotipia sobre papel
fotográfico #5



Prueba con cianotipia sobre papel
fotográfico #6

2.4. EXPERIMENTACIÓN PICTÓRICA PURA



Pasada esta última fase experimental, decidí dejar de usar la fotografía directamente como imagen, como resultado final, ya que me di cuenta de que podía usar los elementos que me proporcionaba la fotografía, mediante la abstracción y la generalización de conceptos, para introducirlos mediante la pintura y así emular ciertos aspectos de la fotografía, creando lazos muy fuertes entre las dos técnicas.

Con esta idea en mente, comencé a abocetar, de forma aproximativa, lo que posteriormente se plasmaría en un lienzo sobre tabla con unas dimensiones de 100x70cm. Se partió de una fotografía antigua de una morgue, totalmente en blanco y negro, que mediante programas de edición fotográfica digital, como Adobe Photoshop, se modificó, añadiendo una figura semidesnuda sentada en el centro de la imagen y omitiendo ciertos objetos de la imagen original. Una vez hecho esto empecé a trasladar el boceto aproximativo al lienzo sobre tabla.



Nos encontramos ante una escena emplazada en una morgue con iluminación cenital. En el espacio, se encuentran repartidos perpendicularmente respecto al observador, y ocupando la parte central del espacio, una serie de cuerpos sin vida tapados con una sábana blanca, que reposan sobre unas mesas de autopsia metálicas, a excepción del primer cuerpo que está recostado. El primer cuerpo, que se encuentra recostado sobre la camilla, como si hubiese cobrado vida, sostiene con una de sus manos unas cartas de póker, mientras que la otra la mantiene apoyada sobre su rostro.

Aproximaciones de estilo pictórico

Sobre cada mesa de autopsia reposa a su vez una pequeña mesita a los pies del cuerpo, en la que se encuentran diversos recipientes, mientras que por la parte inferior de las mesas de autopsia, se encuentran unos cubos colgando.

En la parte derecha de la estancia se disponen unas mesas oscuras con cajones en su parte inferior, mientras que en la parte izquierda de la estancia, se ubican dos puertas enfrentadas a un banco metálico que queda unido a las mesas de autopsia por la parte de la cabeza de los cuerpos. Al fondo de la estancia podemos observar una estantería en el centro, apoyada sobre la pared, mientras que a mano derecha, en esa misma pared, se encuentra una puerta abierta por la que no se puede ver nada más que oscuridad.

Tras haber planteado todas las formas principales en el lienzo, comencé a modificarlas: deformé al personaje con un estilo baconiano, emborriné los cadáveres tapados con mantas del fondo, tratando de crear el efecto de desenfoque, añadí una zona plana e irregular en la parte inferior del lienzo a modo de datos dañados en una imagen digital, anulé parte del fondo mediante líneas verticales negras y grises muy oscuras, a la par que emborrinaba los objetos que se encontraban a una mayor distancia del primer plano y creé una neblina blanquinosa en el eje derecho del lienzo a modo de ente o fantasma, cortada por el encuadre de la fotografía.

En la morgue, un cuerpo ha cobrado vida para apostarle todas sus posesiones a un ente que no tiene forma, venido de lo que las religiones nos dicen que es el cielo. Sobre la pequeña mesita a sus pies podemos ver aquello que el difunto apuesta: dinero, su reloj y un crucifijo, que simbolizan todas aquellas férreas convicciones que ha mantenido durante su vida, ahora empeñadas a la suerte con tal de conseguir un poco más de riqueza, que a un muerto de nada le sirve.



Sin título.

Tela sobre tabla.

100x70cm.

3. CONCLUSIONES

Durante todo el proceso que ha derivado en la consecución del trabajo han surgido dudas, problemas y modificaciones que han ido aportando algo a dicho proceso. A continuación se exponen de manera detallada los anteriores aspectos mencionados, así como la valoración personal del trabajo, los resultados y consecución de los objetivos y el método usado para alcanzar los objetivos propuestos.

3.1. CONSECUCIÓN DE OBJETIVOS Y VALORACIÓN DE LOS RESULTADOS

Dado que la naturaleza del proyecto es experimental y tenía como fin en sí mismo la indagación sobre la fusión de la técnica pictórica y la fotográfica en torno al miedo y la sociedad, se expone el proceso de experimentación.

Durante la mayoría del trabajo experimental que se realizó en este proyecto, se ha ido desarrollando la parte técnica fotográfica, referente al revelado y positivado de copias en blanco y negro sobre emulsión fotosensible a las sales de plata suspendidas en gelatina y más adelante, se añadió la técnica del positivado y revelado mediante la cianotipia, pero debido a la falta de recursos económicos se tuvo que dejar de lado dicha parte técnica.

En la parte final del trabajo, me concentré en la abstracción de los elementos propios de la fotografía como tal y los apliqué a la pintura pura. La técnica en la cual está el proyecto experimental actualmente, es la técnica pictórica pura, pero con la adhesión de los elementos constitutivos de la fotografía contemporánea se crea una fusión muy sólida ya no entre técnicas, sino entre conceptos.

A continuación se formulan los dos objetivos principales del trabajo final de grado, exponiendo detalladamente las conclusiones sacadas de haber trabajado sobre ellos:

- Experimentación sobre soporte físico de diversas técnicas fotográficas hibridadas con la pintura explorando el tema de los miedos y la sociedad moderna.

Desde que el ser humano tuvo uso de razón, el arte ha estado ligado a su existencia y con él, la necesidad de representar el mundo en el que vivía, tanto el mundo exterior, escenificando cacerías, como el mundo interior, exteriorizando sus miedos y preocupaciones más profundos. Conforme las sociedades primitivas fueron evolucionando, esa necesidad de comunicarse, de contar hechos y sensaciones, fue creciendo en importancia. Esa necesidad de comunicación, ha ido cambiando de cara durante toda la historia, pero ha estado siempre presente.

Durante la consecución del trabajo, se realizaron una serie de observaciones y relaciones sobre la pintura y la fotografía que se resumen a continuación:

Se consideró que la fotografía es la vertiente científica de la pintura en tanto en cuanto representa imágenes, pero siempre circunscritas al ámbito físico de la realidad, de ese modo, se relacionó la técnica fotográfica con lo físico, con aquello que se puede medir y constatar, con aquello que se considera “verdad” y no fruto de nuestra imaginación, ya que el proceso por el que se transfieren las imágenes al papel fotográfico es un proceso físico, en el cual los fotones interactúan con las partículas fotosensibles de la emulsión.

Pero, ¿qué es la verdad?

La verdad es aquello que percibe cada persona, pero estas percepciones no se limitan al campo puramente sensorial, en aquello que vemos, oímos, tocamos, degustamos u olemos, sino a todo lo que estos sentidos nos producen a nivel interno, a nivel cognitivo y proveniente del campo de los sentimientos e incluso sensaciones que se general exclusivamente a nivel interno, sin tener en cuenta los sentidos. Sólo aunando ambos campos de la percepción se consigue un realismo completo, que pueda conmover realmente a aquel que mira la obra.

Para alcanzar el realismo completo, deberíamos complementar la fotografía, deberíamos mirar al lado opuesto, donde nos encontraríamos con la técnica pictórica, que sería el medio por el cual plasmar el mundo interior del individuo, aquello intangible y personal, aquello que no se ve, que deja una huella única, que es íntimo y queda resguardado del mundo exterior. Con la pintura se pueden representar cualquier tipo de fantasía, se pueden transgredir todas las leyes físicas, se puede crear y modificar lo que es inamovible.

Sobre los temas referentes al miedo y a la sociedad se podrían afirmar las siguientes cuestiones:

El instinto ha formado parte del hombre desde que es hombre, desde que es animal, porque antes que seres humanos conscientes y racionales, primordialmente, somos animales y nos movemos por los mismos instintos que los animales, pero hay algo que nos diferencia de ellos sobre todas las cosas y es que, nosotros vivimos en una sociedad que se basa en el uso de razón.

Al ser racional dicha sociedad, impone una serie de normas y reglas de conducta para oprimir, reconducir o desviar la parte irracional o más animal, del ser humano. Esto puede ser bueno a priori y evita problemas, pero hay casos en los que esta represión lejos de ser beneficiosa, perjudica gravemente a la sociedad, no en general, pero sí en determinados sectores, como por ejemplo: el capitalismo salvaje, el egoísmo desmesurado o un canon físico inalcanzable para ambos sexos, son muestras de ello.

Se construye también una relación entre el miedo y la sociedad, una dualidad entre lo racional y social frente a lo visceral e individual.

Poco a poco, mediante esa represión social, nos han creado una serie de miedos, ataduras y fobias, que incluso pueden perjudicar gravemente la salud mental de los afectados, como por ejemplo, el pánico escénico, el miedo a no encajar, el miedo a la soledad o la obsesión con la imagen personal y que mediante ellas, hacen a la sociedad o a un estrato de ella, vulnerable o fácil de manejar.

- Reflexión sobre el papel actual de la fotografía y la pintura.

La fotografía desde sus inicios fue una técnica anecdótica, secundaria, no se consideraba tan siquiera un arte y solo estaba al alcance de una minoría con alto poder adquisitivo. Con el tiempo, se convirtió en una técnica de apoyo a otras artes, sirviendo de referente formal a la pintura o una técnica idónea para la catalogación, como por ejemplo, lo fue la cianotipia a la hora de clasificar plantas en herbarios.

Poco a poco, con el paso de los años, esta técnica fue tomando reconocimiento por sí misma, hasta llegar a estar casi al nivel de las demás artes, las llamadas artes puras. Tal fue el ascenso en cuanto a popularidad de la fotografía, que durante el siglo XX, gran parte del arte y la vida social giraba en torno a la imagen fotográfica. La fotografía se había convertido en más que una forma de retratar el mundo y todo lo que en él pasaba, se había convertido en una vía de expresión, directa y en ocasiones, contundente.

Durante esta época, la segunda mitad del siglo XX, la fotografía, pese a ser tenida en alta estima, seguía relegada a otras artes, como por ejemplo, la pintura, con el arte pop, el cual se servía de imágenes, casi en su totalidad de grandes iconos populares, que más que usar la fotografía como fin en sí mismo, la usaban como vía para jugar con los símbolos y los ideales que se ponían de manifiesto en ellas.

En la actualidad y desde principios de siglo, la fotografía está consolidada casi por completo como arte, al mismo nivel que las artes puras, las clásicas con una gran variedad de movimientos artísticos que la usan, no solo para documentar, sino como un medio independiente y perfectamente válido de expresión.

Así pues, se iguala la fotografía a la pintura, pues las dos técnicas son una vía para, no solo plasmar ideas, sino también sentimientos. Son técnicas que producen un gran impacto directo y que al ser pertenecientes al ámbito de las imágenes, son perfectamente compatibles.

La fotografía es una gran herramienta para el pintor, ya que capta fragmentos, tanto de tiempo como de espacio, pero pese a ser una gran herramienta, la fotografía está falta de esa “emoción” más pura, que puede tener la pintura, ya que, se restringe a aquello puramente físico, lo que da unas posibilidades muy limitadas, ya que permite jugar solo con la exposición, el encuadre, la distancia focal y el diafragma. En mi opinión, el pintor que juegue con la fotografía, deberá transgredir la barrera que separa ambas técnicas si quiere lograr algo que pueda conmover al espectador, no por su aspecto formal, sino por las sensaciones que es capaz de transmitir en conjunto.

Por otra parte, en lo referente al nivel de satisfacción con el cumplimiento de los objetivos, he de decir que estoy muy satisfecho, porque he conseguido centrar mi atención en un tema concreto que considero muy interesante y he conseguido una amplia experiencia mediante la experimentación y el descubrimiento de nuevas técnicas fotográficas, así como con la fusión de estas con la pintura. En adición a esto, he de decir que la realización de este trabajo me ha abierto las puertas a seguir investigando una técnica que por desgracia cada vez más está en desuso que es la fotografía analógica.

En cuanto a las posibles vías de desarrollo del trabajo, en este caso en particular habrá un gran abanico de vías de desarrollo, ya que es un trabajo experimental y las otras variables técnicas me han satisfecho mucho y siempre y cuando el aspecto económico lo permita, no descartaré una exploración más profunda de esas técnicas y de las posibles vertientes que de ella surjan. En concreto, las vías de desarrollo que pueden ser más fructíferas tanto a nivel personal, como a nivel académico y profesional, son aquellas opciones técnicas que he dejado de lado por el aspecto económico, como son: la mezcla de emulsiones, tanto en estado líquido, como en estado sólido; añadir o tratar con diferentes compuestos químicos, tanto la propia emulsión, como el soporte o cualquier otro elemento que se encuentre en el proceso y por último, la exploración del resto de técnicas fotográficas del s. XIX, ya que de este conjunto de técnicas, tan solo he abordado la cianotipia.

3.2. PROBLEMAS Y SOLUCIONES

Durante el desarrollo de todo el conjunto del trabajo han ido apareciendo problemas de toda índole a los que se ha hecho necesario dar solución. A continuación se exponen los principales problemas.

Los obstáculos con los que me he ido encontrado, han sido principalmente de carácter técnico, sobretodo en las primeras fases de la toma de contacto con la emulsión líquida fotosensible, ya que surgieron varios problemas relacionados con el medio en el que se debía aplicar y el tratamiento previo que este debía tener, así como modificaciones en el tiempo de exposición y revelado debidos tanto a la naturaleza del soporte, como a la naturaleza del propio producto.

Uno de los problemas más acusados con los que tuve que lidiar, fue la incorrecta imprimación de los soportes. Las primeras pruebas se hicieron sobre loneta imprimada con gesso comercial, producto que lleva amoniacos y demás productos químicos incompatibles con la emulsión fotosensible, así como con los diferentes baños fotográficos, ambas partes reaccionaron, lo cual manchó la emulsión fotográfica y evitó la correcta reacción de los diferentes baños químicos. De igual manera, la superficie que quedaba después de la imprimación con gesso era tan lisa y con tan poca textura, que la emulsión fotosensible se desprendía del soporte con gran facilidad, lo que hacía prácticamente imposible que la fina capa de emulsión no se moviese o despegase por completo del soporte, echando a perder cualquier posibilidad de obtener una imagen clara y sin distorsionar.

Otros de los problemas más comunes, fueron los referentes a cuestiones, igualmente técnicas, pero mucho más leves, como fueron los casos de:

el uso de pinceles con elementos de metal, ya que a la hora de aplicar la emulsión fotosensible sobre los soportes, si dicha pieza de metal entraba en contacto o estaba oxidada y se desprendían partículas de oxido, reaccionaban químicamente con la emulsión;

y el uso de la luz de seguridad muy cerca de los elementos sensibilizados y durante mucho tiempo, ya que esta velaba la emulsión líquida fotosensible.

Los problemas expuestos anteriormente se solucionaron al cambiar el tipo de imprimación, ya que los problemas eran causados tanto por una imprimación sintética, que contenía gran cantidad de químicos, como por una superficie excesivamente lisa. Se procedió, pues, a cambiar el tipo de imprimación, optándose por una media creta, imprimación natural que no interfería químicamente con la emulsión fotosensible a base de plata, ni con la emulsión de cianotipia. La media creta, a su vez, dotaba a la superficie de textura, que favorecía la adhesión de la capa de emulsión fotosensible y en cuanto a el estilo pictórico se refiere, favorecía un estilo agresivo en el que la marca del pincel y la textura estuvieran presentes. Del mismo modo, también permitía el baño químico a la hora de revelar las imágenes fotográficas.

Por otra parte, no lo consideraría como error ya que fue resultado del azar, pero en el momento de combinar ambas técnicas fotográficas, emulsión fotosensible basada en las sales de plata y cianotipia, se produjo una reacción química inesperada en la que las partes más claras de la imagen, quedaban azuladas, mientras que en las zonas en las que no había sido expuesta a la luz, ese azulado daba paso a un color mostaza claro. En un principio, esperaba una superposición de motivos e imágenes, pero en ningún caso esperaba tal reacción entre los compuestos. Este accidente que se produjo por la interacción química de ambos compuestos, es, de hecho uno de los pilares sobre los que quiero seguir investigando en un futuro.

3.3. ANÁLISIS DEL MÉTODO EMPLEADO

El método empleado en este trabajo, requiere tener una premisa clara y asentada ya que será fundamental para mantener el rumbo a seguir y evitar pérdidas de tiempo debido a la dispersión. Al ser un método en el que se abren posibles vías de desarrollo constantemente y han de pasar una criba, esta premisa se hace esencial y debe estar muy presente para descartar con facilidad ideas contraproducentes o que no sean afines al proyecto.

Considero éste, un método con variedad de fortalezas y adecuado para un trabajo como el que se ha llevado a cabo, es decir, de experimentación y exploración de opciones. Este método permite compaginar práctica y teoría y dividir el tiempo entre ambas de forma equitativa, siempre y cuando, las circunstancias así lo permitan. Además de lo citado anteriormente, considero que es un método bastante flexible y versátil, ya que al generar un amplio abanico de posibilidades durante la fase de investigación, si no es posible efectuar una idea prácticamente, se puede abordar otra de las que se hayan generado fácilmente.

Como posibles debilidades del método empleado, podría destacarse la posible confusión y pérdida de enfoque a la que se puede llegar en ciertos casos, debido al gran número de propuestas con las que se puede estar trabajando al mismo tiempo. Si se comienza un proyecto con este método sin tener clara la idea sobre la cual se quiere trabajar, es posible que no se sepa cual de todas las diferentes vías elegir o explorar y se corra el peligro de entrar en un bucle del que cueste salir y en el que se pierda gran cantidad de tiempo.

Estos posibles problemas mencionados, se pueden evitar si desde un principio se ha sabido a ciencia cierta aquello que se quería lograr, el mensaje que se debía transmitir y hasta donde profundizar, para evitar estancarse en una sola idea.

BIBLIOGRAFÍA

- MAUBERT, F. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado, 2012.
- ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Salamanca: PhotoVision, 1995.
- BUKOWSKI, C. *Antología de Charles Bukowski*. Cartagena de Indias: Arquitrave Editores, 2004.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- POLIS. *Stanley Milgram: «Los peligros de la obediencia»*. Reuves.org. Marsella. [consulta: 2014-06-05]. Disponible en: <<http://polis.revues.org/5923>>
- EXPLORABLE. *El Experimento de Milgram: la Obediencia a la Autoridad*. explorable.com. Kristiansand. [consulta: 2014-06-05]. Disponible en: <<https://explorable.com/es/el-experimento-de-milgram>>
- WIKIPEDIA. *Erwin Schrödinger*. Fundación Wikimedia. San Francisco. [consulta: 2014-06-05]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Erwin_Schrödinger>
- ASTROMÍA: TIERRA, SISTEMA SOLAR Y UNIVERSO. *La paradoja de Schrödinger*. *Astromia.com*. [consulta: 2014-06-05]. Disponible en: <<http://www.astromia.com/astrologia/paradojagato.htm>>
- WIKIPEDIA. *Albert Einstein*. Fundación Wikimedia. San Francisco. [consulta: 2014-06-05]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Einstein>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotografía de Francis Bacon, tomada por Jane Brown	10
Francis Bacon: Autorretrato, 1971	10
Fotografías en el estudio de Bacon.....	11
Fotograma de “Un perro andaluz”	11
Fragmento de lámina de Human and Animal Locomotion	12
Lámina de The Human Figure in Motion	12
Fragmento de arte egipcio	13
Guernica: Pablo Picasso, 1937. Fragmento	13
Charles Bukowski sosteniendo una bebida	14
Fotografía de Stanley Milgram	15
Detalle de la máquina usada en el experimento sobre la obediencia a la autoridad	15
Prueba fotográfica #1	16
Prueba fotográfica #2	16
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #1	17
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #2	17
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #3	17
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #4	19
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #5	19
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible #6	19
Prueba fotográfica con emulsión fotosensible pintada	21

Prueba con cianotipia #1	22
Prueba con cianotipia #2	22
Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #1.....	23
Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #2.....	23
Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #3.....	24
Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #4.....	24
Positivado sobre lino intervenido pictóricamente #1.....	25
Positivado sobre lino intervenido pictóricamente #2.....	26
Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #5.....	27
Prueba con cianotipia sobre papel fotográfico #6.....	28
Aproximaciones de estilo pictórico	29
Sin título. Tela sobre madera. 100x70cm	31

ANEXOS

Poema de Charles Bukowski "Abraza la oscuridad"

La confusión es el dios, la locura es el dios,
la paz permanente de la vida es la paz permanente de la muerte...

La agonía puede matar
o puede sustentar la vida,
pero la paz es siempre horrible,
la paz es la peor cosa.
Caminando,
hablando,
sonriendo,
pareciendo ser.
No olvides las veredas,
las putas,
la traición,
el gusano en la manzana,
los bares,
las cárceles,
los suicidios de amantes.

Aquí en Estados Unidos, hemos asesinado a un presidente y a su hermano,
otro presidente tuvo que dejar el cargo.

La gente que cree en la política es como la gente que cree en Dios:
sorben aire con pajitas torcidas.

No hay Dios,
no hay política,
no hay paz,
no hay amor,
no hay control,
no hay planes.

Mantente alejado de Dios,
permanece angustiado,
deslízate.

El experimento de Milgram

El experimento Milgram, fue una serie de experimentos de psicología social con el fin de medir la predisposición de los sujetos a obedecer órdenes dadas por una autoridad incluso cuando entraran en conflicto con su ética.

Para la consecución del experimento eran necesarias 3 personas: el experimentador, que era un investigador real; el “maestro”, el voluntario y por último, el “alumno”, un actor compinchado con el experimentador. Tanto el experimentador como el “maestro” están separados del “alumno”, con lo que no hay contacto visual. La única vía de comunicación que existe entre el “maestro” y el “alumno” es mediante un sistema sonoro, que está restringido por las órdenes del experimentador.

Los voluntarios provenían de todo tipo de estrato social y estaban comprendidos entre 20 y 50 años.

Milgram dijo al respecto de sus experimentos:

“Monté un simple experimento en la Universidad de Yale para probar cuánto dolor infligiría un ciudadano corriente a otra persona simplemente porque se lo pedían para un experimento científico. La férrea autoridad se impuso a los fuertes imperativos morales de los sujetos (participantes) de lastimar a otros y, con los gritos de las víctimas sonando en los oídos de los sujetos (participantes), la autoridad subyugaba con mayor frecuencia. La extrema buena voluntad de los adultos de aceptar casi cualquier requerimiento ordenado por la autoridad constituye el principal descubrimiento del estudio.”

El “maestro” tiene que castigar con descargas eléctricas al alumno cada vez que falle una pregunta.

Le dice que las descargas pueden llegar a ser extremadamente dolorosas pero no provocarán daños irreversibles y que el experimento estaba siendo grabado, para que de esta forma no pudiesen negar todo lo ocurrido posteriormente.

El “maestro” lee una lista al “alumno” y tras finalizar le leerá únicamente la primera mitad de los pares de palabras dando al “alumno” cuatro posibles respuestas para cada una de ellas. El “alumno” señalará cuál encaja con su pareja leída, presionando uno de los cuatro botones que corresponden a las cuatro posibilidades. Si la respuesta es errónea, el “alumno” recibirá descarga de 15 voltios que irá en aumento en intervalos de 15 voltios hasta un máximo de 450 voltios. Si es correcta, se pasará a la palabra siguiente.

El actor, a los 75 voltios se quejaría de dolencias cardíacas, luego aullará de dolor y pedirá el cese del experimento. Al llegar a los 270 voltios, gritará de agonía, y si se superan los 300 voltios, el actor no responderá a las preguntas, y emitirá estertores previos al coma.

En cualquier punto del experimento, si el “maestro” se oponía firmemente al experimentador cuatro veces seguidas, se daría por concluida la sesión.

Algunos de los resultados de este experimento son:

1. Ningún participante paró en el nivel de 300 voltios, cuándo el alumno dejaba de dar señales de vida.
2. El 65% de los participantes aplicaron la descarga de 450 voltios. Ningún participante se negó rotundamente a aplicar más descargas antes de alcanzar los 300 voltios.
3. Eran plenamente conscientes del dolor que habían estado infligiendo.
4. Ninguno de los participantes que se negaron a administrar las descargas eléctricas finales solicitaron que se dejaran de realizar ese tipo de sesiones ni acudieron al otro cuarto a revisar el estado de salud de la víctima sin antes solicitar permiso para ello.

Los resultados obtenidos distan mucho de lo que se pensó a priori, ya que se consideró que al superar los 130 voltios la obediencia al investigador sería del 0% y solo los más sádicos aplicarían el voltaje máximo.

Tom Peters y Robert H. Waterman Jr. escribieron que el Experimento Milgram era aterrador en su implicación acerca del peligro que amenazaba en el lado oscuro de la naturaleza humana.

El propio Milgram sintetizó las conclusiones del experimento en dos teorías:

1. Alguien que no sea capaz de tomar decisiones por sí mismo, transferirá esas decisiones al grupo y su jerarquía, ya que el grupo es el modelo de comportamiento de la persona.
2. La obediencia se basa en que una persona se considera un mero instrumento que sigue los deseos de otra persona y no se considera a sí mismo responsable de sus actos, recayendo la responsabilidad sobre sus superiores.