

TFG

REVELACIONES Y OCULTACIONES.

Presentado por Mireia Oltra I Bea
Tutor: José M^a López Fernández

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

1.1. RESUMEN

El proyecto llevado a cabo, engloba un trabajo de experimentación técnica a caballo entre la fotografía y la pintura. Un diálogo entre los dos lenguajes en el que se trata un tema tan amplio, abstracto y atrayente como es el de la identidad.

Se trata de una serie de diez retratos fotográficos realizados en blanco y negro pero no revelados de la manera tradicional, sino haciendo partícipe de ello a la herramienta clave de la pintura: el pincel. Reveladas a brochazos, estas imágenes simbolizan aquello que nos deja entrever cada persona de sí misma partiendo de “la frágil belleza contenida en un instante”¹ que se consigue mediante la fotografía.

El objetivo es hacernos pensar en qué hay más allá de lo que aparentamos, de lo que somos por fuera y dejamos que la gente vea de nosotros. Las imágenes intentan expresar el alma de un individuo cómo si lo de dentro saliera en forma de explosión dejándonos ver los detalles ocultos de su persona.

Dentro del trabajo también es importante el color, tomado como la mejor forma de intentar representar algo tan abstracto, algo intangible pero tan importante como es el estado de ánimo, una emoción, el alma en sí. Por ello, mediante suaves veladuras se cierra el proceso en el que de una manera poética se trata el tema del retrato y con él, el de la identidad.

En este proyecto cobra la misma importancia el camino experimental que se ha trazado técnicamente para llegar al final como el resultado mismo.

¹ GAMÓN, C. *Poesía plástica*.

RESUME

This project embraces a work of experimental technique mixing the photography and the painting. It creates a dialogue between these languages about the identity theme.

The work consists in a set of ten black and white portraits revealed in a different way from the classic one. They are revealed with the help of a paintbrush. All these images represent how people show and hide things about themselves.

The objective is to meditate about what is inside of us. These photographs try to express the soul of the portrayed like if the interior came out in an explosive way showing the hidden details of them.

Inside this project the color is important too because it is the better way to represent the mood, the emotion, the soul by itself. Then, with soft glazes this project finishes and talks about identity in a poetical manner.

1.2. PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Diálogo	Dialogue
Experimentación	Experimentation
Revelado	Revealed
Instante	Instant
Identidad	Identity
Retrato	Portrait
Intangible	Intangible



Figura 1.
Sin título, Mireia Oltra, 2014
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro, 30'5 x 40'6 cm
Uno de los 10 retratos definitivos de la serie.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor: José M^a López Fernández. A mi familia y a mis amigos. Gracias por todo el apoyo.

ÍNDICE

	Pág.
1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	3
2. INTRODUCCIÓN	8
3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
3.1. OBJETIVO	9
3.2. PLANTEAMIENTO	9
3.3. METODOLOGÍA	10
4. INFLUENCIAS Y REFERENTES	12
4.1. RELACIÓN ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFÍA	12
4.2. REFERENTES	15
4.2.1. Gerhard Richter	15
4.2.2. Arnulf Rainer	16
4.2.3. Helena Almeida	17
4.2.4. Cristina Gamón	18
4.2.5. John Batho	19
4.2.6. Dirk Braeckman	20
4.2.7. Daido Moriyama	21
4.2.8. Marco Rea	22
4.2.9. Julio Álvarez Yagüe	23
4.2.10. Vladimir Zidlicky	24
5. DESCRIPCIÓN	25
5.1. ESPACIO DE TRABAJO Y MATERIALES	25
5.2. PRIMERAS PRUEBAS	26
5.3. EXPERIMENTACIÓN	27
5.4. APLICANDO LA PINTURA	29
5.5. ¿POR QUÉ 10 RETRATOS?	32
5.6. ENMARCADO	33
6. CONCLUSIONES	34
7. BIBLIOGRAFÍA	35
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	37

2. INTRODUCCIÓN

El concepto de identidad, la preocupación por los sentimientos, la esencia de las personas, de cada individuo que conforma una sociedad, me hizo y me hace plantearme muchas preguntas. ¿Qué somos? ¿Qué hay bajo la apariencia de cada persona? ¿Qué mueve a una masa? ¿Realmente somos todos lo mismo? ¿Iguales? En muchos aspectos, puede que sí, pero ¿qué hay de puertas para dentro? ¿No hay sino un mundo detrás de cada persona? ¿Cómo son las relaciones que guardamos con los demás? ¿Vemos en realidad como son aquellas personas que creemos conocer? ¿Todos guardamos u ocultamos algo incluso para las personas más cercanas y con las que más confiamos?

“[...]una cabeza puede ser pretexto para determinadas confidencias personales lo mismo que un paisaje y que un rostro peculiar con sus profundidades y secretos, así como sus revelaciones y ocultamientos cambiantes, no es un espacio menos vasto que una atmósfera marina o un motivo forestal.”²

El proyecto “Revelaciones y Ocultaciones” se realizó con la misión de tratar el tema de la identidad mediante una serie de retratos en blanco y negro creando un contraste visual mezclando estas imágenes con veladuras de pintura. Imágenes incompletas que mostraban y ocultaban partes de las facciones de los retratados. Esta acción planteaba preguntas acerca de las partes incompletas, ¿qué se escondía detrás? ¿Por qué no se desvelaba toda la imagen? ¿Por qué ocultarse? ¿Por qué revelar otras partes? Estas preguntas eran las que me interesaban, las que hacían cobrar vida al mensaje objeto de todo. Crear una reflexión sobre este tema, algo que sucede, que es real, que no se puede tocar, pero que está ahí. Lo vemos en nuestros amigos, en nuestros familiares, en conocidos...y cuando más evidente se hace, es con los desconocidos. Decides que ven de ti, que pueden conocer y qué no, al menos al principio, aunque siempre se elige hasta el final.

El trabajo constituyó una forma poética de referirme a aquello que muestran y ocultan los retratados y al igual que ellos, todos nosotros.

“Cuando fotografías a gente en color, fotografías su ropa, su apariencia. Pero cuando fotografías a gente en blanco y negro, fotografías sus almas.”³

² RILKE, R.M.: “Diario Florentino”, Diarios de juventud. Valencia, Pre-Textos, 2000, pp 103-104

³ GRANT, T.: Cita textual. Medio desconocido.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3.1. OBJETIVO

La meta propuesta a alcanzar con este proyecto es hablar de la identidad desde un punto de vista íntimo y poético intentando vislumbrar como llegan hasta nosotros los destellos, los claros y las oscuridades del alma, y en definitiva aquello a lo que llamamos “personalidad”.

Me propuse conseguirlo utilizando dos técnicas contrapuestas en la historia pero que muchas veces van de la mano, como son la pintura y la fotografía, y así ayudarme de las dos para poder reflejar aquello que sucede dentro de cada individuo, aquello ajeno a la mirada como mera apariencia.

Objetivos principales:

-Hablar de lo íntimo, lo interior, aquello que construye o que significa la esencia del ser humano.

-Explorar o investigar las técnicas plásticas y comprobar qué cosas me permitían hacer y de qué forma podía encaminarlas en pro del mensaje a transmitir.

3.2. PLANTEAMIENTO

Este proyecto de producción buscaba por encima de todo la experimentación con las técnicas de pintura y fotografía en torno al tema de la identidad.

Llevo años realmente obsesionada con el tema de la identidad en la fotografía y no puedo parar de observar imágenes, buscar artistas que trabajan con el tema y dejarme atrapar por sus mensajes, a veces explícitos y a veces no tanto. Las imágenes generan sensaciones sin necesidad de palabras. La fotografía hace que disfrutes de la sensación de observar algo o a alguien sin ser observado, poder quedarte observando horas, de cerca, de lejos...

Observar me atrapa y supongo que es el motor que mueve este proyecto, todos mis proyectos.

3.3. METODOLOGÍA

En cuanto al proceso de trabajo era clave organizar el proyecto en fases claramente delimitadas.

En primer lugar, la búsqueda de referentes que trataran el tema o utilizaran una técnica interesante, muchas veces a caballo entre la pintura y la fotografía aunque también en otras ocasiones, cada una de ellas por separado.

En segundo lugar barajar las posibles técnicas que podrían ayudarme a tratar el tema de la forma que más me interesaba.

Planteado esto, me dispuse a comenzar con el trabajo de búsqueda e investigación.

Dado que se trataba de una idea muy amplia había que centrarse en algunos aspectos concretos, así pues, decidí jugar con las revelaciones y ocultaciones ya que me permitía hablar de aquello que cada persona muestra y oculta a los demás. Realmente aquello sobre lo que quería hablar.

Para tratar este tema era de gran importancia encontrar la técnica más adecuada conforme al resultado que se buscaba.

De este modo, realicé una amplia investigación de artistas que mezclaban estas dos ramas artísticas (también busqué artistas que trabajaran con una sólo pero con influencias de la otra) y me empañé de las técnicas que empleaban. Algunas ya las conocía, otras me cogieron en la ignorancia.

Después de investigar y leer sobre ello en webs, libros, revistas... y centrarme en las técnicas con las que trabajaban me dediqué a elaborar una lista con aquellas que estaban más a mi alcance.

Puesto que revelar en color es una tarea mucho más compleja que hacerlo en blanco y negro, por la utilización de más productos, procesos más complicados y también tóxicos (aparte de muy costoso económicamente), me salía mucho más rentable y cómodo revelar imágenes en blanco y negro.

En la búsqueda, di con una técnica que trata la fotografía utilizando pinceles y dándole un aspecto propio de la pintura en la que se notan los brochazos y otras marcas. Esta técnica llama mucho mi atención y decido experimentar con ella para ver qué me puede ofrecer. Los resultados me permitían tratar de excelente manera el significado que quería darle a la obra. Era posible jugar con partes visibles y ocultar otras.

El proyecto se vería separado en dos partes claras. La primera en la que tiene cabida esencialmente la parte fotográfica. El retrato revelado mediante la técnica mencionada jugando con partes visibles y ocultas del rostro de los protagonistas.

La segunda parte es la dedicada a la pintura, en la que debía intervenir como matización de aquello que proviene del interior de cada individuo. El aspecto poético recaería con más fuerza en esta segunda parte.

Debido a que el acabado de esta primera parte ya ofrecía un ritmo importante, sabía que en segundo término, si quería meterme en el color debía hacerlo de una manera muy sutil, que no ofreciera más ruido a la imagen, sino que la compensara. Esto me era posible mediante veladuras de óleo.

Experimenté el resultado de aplicar bastante carga pictórica pero no terminaba de ayudar al conjunto de la imagen. Así que fui diluyéndolo con aguarrás, de este modo conseguía una capa semitransparente que era lo que deseaba, pero aún así el resultado era demasiado mate, le quitaba esmalte a la imagen. Por tanto probé aceite de linaza, lo cual tardaba mucho más en secarse pero le daba un acabado mucho mejor.

De esta manera sólo me quedaba ir experimentando con cada imagen las formas y los colores adecuados para cada una.

También debían acercarse a aquello que yo quería transmitir de cada retratado.

4. INFLUENCIAS Y REFERENTES

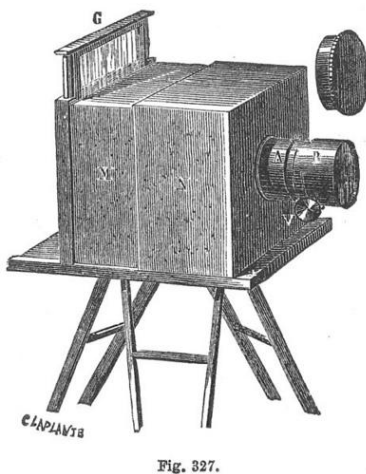
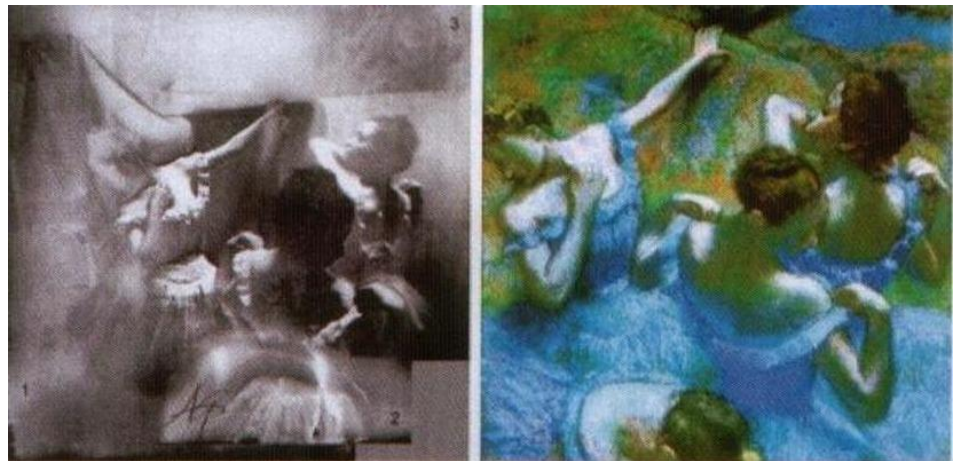


Fig. 327.

Figura 2. Dibujo del Daguerrotipo.

Figura 3. Degas. Fotografías combinadas.

Figura 4. Degas, *Bailarinas detrás del escenario*. 1895.

4.1. RELACIÓN ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFÍA

Desde el inicio, desde su invención, la fotografía ha estado estrechamente ligada a la pintura. Al principio, mucho antes de que por sí misma fuera considerada una modalidad de arte, muchos pintores se servían de ella para ganar tiempo y facilitarse las cosas. Incluso antes del daguerrotipo, en el siglo XVIII, ya podemos observar el uso de la cámara oscura en pinturas de artistas tan importantes como Canaletto. A finales de este siglo, aparecen toda clase de inventos que se servían de la luz para crear siluetas y retratar perfiles. Estos inventos fueron denominados por Gisèle Freund “precursores ideológicos”⁴ de la fotografía. Más adelante, con el invento del Daguerrotipo en 1839, ya no hacía falta que el modelo estuviera posando horas frente al artista, con una foto quedaba retratado y el pintor incluso podía realizar composiciones con varias imágenes sin tener realmente nada delante. También se servían de la fotografía para realizar el abocetado o dibujo de base. Finalmente, había algunos artistas que fijaban la imagen en el lienzo y posteriormente pintaban por encima, era la llamada “fotopintura”.

En cuanto hablamos de retrato, podemos observar varias similitudes entre fotografía y pintura. Al principio, con ninguna de estas dos técnicas se representaba a nadie de forma que apareciera en una mala pose ni situación que pudiese perjudicarlo de alguna manera. El retrato cumplía la misión de

⁴ FREUND, G.: *La fotografía como documento social*. Barcelona, G.Gili, 1974, p. 19



Figura 5. Fotografía pictorialista.

mostrar lo mejor del retratado. Las personas retratadas debían transmitir lo mejor de ellas mismas puesto que sería así como quedarían recordadas para la posteridad. Aun así, había una gran diferencia entre ambas técnicas y era la que correspondía al tema económico. Mientras que un retrato pintado era muy costoso y sólo podía permitírselo la gente adinerada, los daguerrotipos constituían una forma de retrato más barata, por ello la fotografía alcanzó muchísima popularidad a mediados del siglo XIX. Poco a poco esta nueva técnica comenzó a despegar y a cobrar nombre propio frente a la pintura, esto desencadenó muchos debates en torno a si podía ser la fotografía considerada por sí misma una técnica artística o era simplemente una herramienta al servicio de la pintura.

Finalmente, alrededor de 1880, surgió un movimiento de pretensiones artísticas a cargo de un grupo de fotógrafos creadores de técnicas de manipulación en la toma y en el positivado, los cuáles propusieron que el resultante de su uso fuera una obra de arte fotográfico (ya que requerían de manipulación por parte del autor y generaban obras únicas). A este movimiento se le denominó Pictorialismo. La fotografía pictorialista también se conoce como fotografía impresionista por la similitud formal y temática con esta corriente de la pintura.

Volviendo al retrato, los pintores defendían (y en la actualidad aún está vigente esta postura) que si bien era muy complicado captar el alma, la esencia de una persona mediante un retrato, puesto que las personas no tienen un sólo rostro, sino varios, la fotografía no podía ser capaz de hacerlo ni de lejos con sólo un punto de vista.

“Concentrarse en el “retrato” significa aislar falsamente; supone que la superficie más externa contiene a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo.”⁵

Los pintores defienden que no se debe pintar de la misma manera a dos personas diferentes, con ello argumentan que la fotografía no puede mostrar cómo es de verdad una persona.

⁵ BERGER, J.: “La imagen cambiante del hombre en el retrato”. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili. 2006 (1ªEd. 1959)



Figura 6. Hippolyte Bayard. *Pruebas de fotosensibilización*. 1839

En cuanto a técnicas, cabe destacar el Quimigrama que es una técnica de carácter pictórico que consiste en la producción de imágenes como resultado de la combinación de materiales y procedimientos habituales de la pintura y de la fotografía. Los materiales fotográficos sensibles a la luz se utilizan sin la mediación de una cámara y en un ambiente iluminado obteniendo resultados similares a los de la acuarela. Las pruebas de sensibilización realizadas en 1839 por Hippolyte Bayard podrían ser consideradas como precursoras de esta técnica al igual que los fotogramas de László Moholy-Nagy o los rayogramas de Man Ray. Sin embargo es el belga Pierre Cordier quien se dedica a explorar y realizar esta técnica en 1956 y la que bautizó con el nombre de Quimigrama estableciendo un paralelismo con el fotograma dado que ambos se obtienen sin el empleo de una cámara.

“La fotografía recoge una irrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica.”⁶

Según se desarrollaron las técnicas fotográficas, algunos intrépidos llevaron su talento fuera de los estudios: en los campos de batalla, en la espesura de los bosques o en los océanos. Willian Shew con su *Salón de Daguerrotipos*, Roger Fenton con su caravana fotográfica, o Mathes Brady con su carromato *What-is-it?* (¿esto qué es?) sentaron las bases de los retratos y otras fotografías de exterior.

Los representantes principales del retrato fotográfico en sus inicios son Nadar, Disdéri, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Gustave Le Gray, Etienne Carjat, Antoine Samuel Salomon, Pierre Petit o Lady Clementine Hawarden.

Por otra parte, también encontramos el no-rostro tanto en la pintura como en la fotografía. Es la parte más extrema de la expresión, de aquello que se siente y se transforma paradójicamente en todo lo contrario, la desaparición del propio rostro, la desaparición de la máscara que nos cubre y deja aparecer el rostro de dentro. Esta parte del retrato es sin duda de las que más llaman mi atención ya que alberga la esencia del alma elevada a la máxima potencia, en toda su plenitud.

“[...] de tanto deformarlos, borrarlos, convertirlos en series o en espectros, no quedan ya sino cabezas sin rostro o metáforas más o menos irónicas del retrato.”⁷

⁶ BARTHES, R.: *“La cámara lúcida.”*. Barcelona, Paidós, 2003.

⁷ BUCI-GLUCKSMANN, C.: *“La desaparición del rostro”, Galería de retratos*. Cat. Exp. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Auxini, 1994.

4.2. REFERENTES

4.1.1. Gerhard Richter

Gerhard Richter (Dresde, 1932) lleva décadas trabajando con la fusión entre la pintura y la fotografía, desafiando así el debate tradicional que se entabla entre estos dos medios.

Richter es sin duda uno de mis referentes más importantes. Toda su obra en la que relaciona el medio de la fotografía con el de la pintura me ha servido mucho para trabajar, investigar y nutrirme de su experiencia.

En 1962, el artista inició pinturas que unían la iconografía periodística y sus retratos de familia con un realismo austero basado en la fotografía. En su primera exposición de Düsseldorf, en 1963, el artista presentó por vez primera un estilo de fotografía-pintura, utilizando fotografías de paisajes, retratos o bodegones como base de sus pinturas. A finales de los sesenta comenzó su fase «constructivista», que incluyó trabajos como *Color Charts*, *Inpaintings*, *Gray Paintings* y *Forty-eight Portraits*.

A inicios de la década de los años setenta, cambió de dirección y evolucionó hacia una pintura monocromática y sobria que evocaba la corriente minimalista, pero con una diferencia significativa en lo que respecta al objetivo y al sentimiento. A finales de la década y principios de los ochenta, las pinturas sobre lienzo de colores brillantes y atrevidamente delineadas sugerían pero también diferían de la pintura pirotécnica neoexpresionista que estaba entonces en boga. A lo largo romántico y aparentemente antimodernista.

La producción artística de Gerhard Richter puede clasificarse en tres categorías: figurativa, esto es, todas las pinturas se basan en la fotografía o la naturaleza; constructivista, trabajo más teórico como tablas de color, paneles de vidrio y espejos; y abstracta, casi todo el trabajo realizado desde 1976 excepto bodegones y paisajes.

Se trata de fotografías del álbum familiar del artista, imágenes de su familia, de su estudio, de su mujer amamantando a uno de sus hijos... Sobre ellas aplica capas de pintura hasta crear otra obra nueva, distinta, que no es fotografía y tampoco una pintura abstracta.

A Richter le preguntaron una vez y él respondió que sus obras eran más inteligentes que él. De hecho, él buscaba el elemento "sorpresa", y si no lo encontraba, desechaba el intento.



Figura 7. Gerhard Richter. *Untitled*, 2005
Fotografía de la serie *Family*
15.1 cm x 10.1 cm
Óleo sobre fotografía



Figura 8. Gerhard Richter. *Self-portrait, Three Times, Standing*, 1991
50.4 cm x 56.4 cm
Óleo sobre fotografía en blanco y negro

La mayor parte de las obras expuestas son de pequeño formato. La técnica es sencilla. Con la ayuda de una espátula, a veces Richter arrastra la fotografía por la pintura aún húmeda; otras veces coloca la foto al borde de la espátula y extiende la pintura sobre ésta, o salpica gotas de pintura. Heinzelman explica que el artista realizó estas piezas con el óleo que le sobraba de sus grandes lienzos.

Cada pieza adquiere un nuevo significado que será distinto para cada espectador.

"La dinámica entre foto y pintura se torna una dinámica de revelación y ocultación, de visión y ceguera, de juego de una dimensión contra la otra, de creación de ambigüedades entre ellas. ¿Dónde termina la pintura y empiezan esas hojas y ramas? Los colores de los cielos, las hierbas, los edificios, la ropa fotografiados se mezclan o contrastan con la pintura, que abre, cierra o envuelve mi visión cuando contemplo la imagen que ha recibido una nueva y asombrosa profundidad gracias a las pinceladas interventoras"⁸, escribe la novelista y ensayista Siri Hustvedt .

Estas palabras de Siri Hustvedt sobre la obra de Richter, me ayudaron a comprender mejor el diálogo entre estos dos medios y adaptarlo a mi propio proyecto.

4.1.2. Arnulf Rainer

Rainer (Baden, Austria, 1929), es un famoso artista conocido por su arte informal abstracto. Evolucionó hacia la destrucción de las formas con enmascaramientos de ilustraciones y fotografías en las cuales representaba su trágica visión del hombre. Su utilización de la pintura sobre las imágenes es escasa y con voluntad expresionista, por ello relaciono mucho sus pinceladas con los brochazos de revelador que actúan sobre los rostros de mis fotografías.

Siempre inquieto en su arte, Rainer comenzó a tomar fotografías de sí mismo y a aplicar colores vibrantes y caóticos a esas mismas capturas. De esta manera surgía, en la pintura aplicada a la fotografía, una de las metodologías de composición más admirables de este creativo.



Figura 9. Arnulf Rainer. *Braids*, 1966
Barra de óleo y lápiz sobre
fotografía, 29.2 x 25.1 cm

⁸ HUSTVEDT, S. *Misterios del rectángulo: Ensayos en pintura*. 2007



Figura 10. Helena Almeida.
Inhabited Painting, 1976
Acrílico sobre fotografía



Figura 11. Helena Almeida. *Study for Inner Improvement*, 1976
Acrílico sobre fotografía

4.1.3. Helena Almeida

La artista plástica portuguesa (Lisboa, 1934), realiza sus obras a través de la fotografía, realizando un ejercicio crítico por el que desmantela la estructura lógica y la percepción de la pintura en sus inicios, y luego de la propia fotografía.

Helena Almeida realmente me conquistó con sus juegos de contrastes entre las imágenes en blanco y negro y sus pinceladas de acrílico azul. Me parecían imágenes con mucho poder visual y mucha fuerza. Me atrajo mucho de ella la relación que guardan sus obras con ella misma, ya que si siempre la relación entre el artista y su obra es muy estrecha, en ella, su cuerpo muchas veces pasa a ser su misma obra.

Su trabajo artístico está basado en el empleo de la fotografía, en blanco y negro principalmente, teniendo como objeto de sus capturas a la propia autora en lo que podría considerarse como autorretratos, sin embargo ella niega que se trate de autorretratos en sentido estricto e incluso que sea fotógrafa. El motivo de esta afirmación se debe a que las fotografías que realiza las ha planificado previamente y ha hecho bocetos de ellas, al contrario que en mi caso ya que dejo muchos motivos al azar (especialmente en el revelado). Además quién pulsa el disparador de la cámara fotográfica es su marido. Finalmente las fotografías sufren una manipulación posterior al pintarlas, al añadirles objetos tridimensionales o acompañarlas de grabaciones sonoras o de vídeo.

Su trabajo artístico se inicia a finales de los años sesenta cuando comenzaban a desarrollarse los movimientos del Body art y la Performance.

“Mi obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra.”⁹

⁹ ALMEIDA, H.: Cita textual. Medio desconocido.



Figura 12. Cristina Gamón. *La bañista*, 2009
Técnica mixta con acrílico sobre tabla.



Figura 13. Cristina Gamón. *Tras la bruma*, 2010
Técnica mixta con acrílico sobre tabla.

4.1.4. Cristina Gamón

Cristina Gamón (Valencia, 1987) Comenzó a trabajar sobre materiales plásticos transparentes como metáfora de contradicción entre esencia y apariencia presentando siempre las piezas por la cara pulida del material de modo que la fisicidad de la pintura, la sensualidad de la materia, no fuera nunca desvelada. El plástico, es el hilo conductor de su obra y, al igual que la ventana o la pantalla, queda siempre al otro lado de la emoción contenida en la pintura como una barrera invisible que nos hace creer en un mundo aparentemente accesible gracias a la transparencia de su mentira.

Esta artista valenciana llama mucho mi atención, en especial su técnica de superponer fotografías (generalmente trabaja con la misma imagen en serie) con pintura sobre metacrilato. Toda su obra se caracteriza por una gran carga poética. Esa es una de las cosas que más me gustan de ella, el mensaje. Sus acabados con veladuras de óleo evocan a corrientes marinas, a las mareas en las que sumerge sus imágenes.

“La naturaleza romántica de mi trabajo plantea la búsqueda nostálgica de un espacio emocional posible y reflexiona sobre la pérdida del aura.”¹⁰

¹⁰ GAMÓN, C. *Discurso plástico*



Figura 14. John Batho. 044, 1998
Fotografía en blanco y negro sobre lienzo

Figura 15. John Batho. 041, 1998
Fotografía en blanco y negro sobre lienzo

4.1.5. John Batho

John Batho (Normandía, 1939).

De este artista en especial me atrae una serie que realizó en el año '98, llamada *Présents & Absents*. Se trata de siluetas de transeúntes, de los cuáles no sabemos su identidad. En blanco y negro, en lienzo sin enmarcar. Estas figuras se desvanecen, se dibujan y desdibujan debido a que estas fotografías están realizadas con una cámara oscura equipada con un vidrio de gran formato empañado. Me parece una idea muy bonita y representativa.

Se ha dedicado a la fotografía desde 1961. En una época en que el blanco y negro era predominante, su investigación a partir de 1963 se centró en las cualidades visuales del color, en su capacidad de sorprender a la percepción.

En 1977 ganó el Premio Kodak de la crítica fotográfica. A lo que siguieron numerosas publicaciones en medios internacionales y exposiciones: Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París (1977), el Museo Fratelli Alinari en Florencia (1987) y recientemente el museo Niepce (2000 y 2001), el Musée des Beaux-Arts de Dijon (2008) y en la Galerie Nicolas Silin (2009, 2010 y 2011).

Paralelamente a su producción artística, Batho ha realizado una actividad docente, como profesor en la Universidad de Paris VIII (Dirección General de Bellas Artes) de 1983 a 1990, y luego como profesor de la Escuela Nacional de Arte de Dijon hasta 2001. A partir de 1979, impartió regularmente talleres de fotografía en color.

Representado desde 1977 hasta 1996 por la Galería Zabriskie en París y Nueva York, su trabajo es distribuido internacionalmente. Sus obras se encuentran en numerosas colecciones públicas y privadas en Francia y en el extranjero. Está representado actualmente por la Galerie Nicolas Silin, Paris.

Batho investiga continuamente las áreas visuales de la fotografía: quietud y misterio, estudios de luz y sombra que responden al dinamismo, la vibración, el volumen nacidos del color. Incluso, en un momento en que la fotografía en color ocupa casi exclusivamente el panorama, ha realizado en su serie *Ombres* (1999 y 2000) un experimento relacionado con la presencia de la luz pura. Otras series son *Photocolore* (1974-1992), *Papiers froissés* (1987-1990), *Papiers lumière* (1988-1992), *Surfaces* (1994-1996), *Cartes* (2008), *Nuages peintures* (1998) donde utiliza la técnica de la doble exposición, *Manèges* (1980) donde la larga exposición diluye los colores, *Parasols* (1981-2002), *Nageuses* (1990) *Visages* (1998), *Neige* (2004).

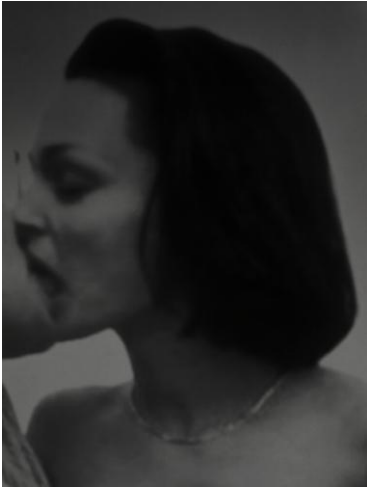


Figura 16. Dirk Braeckman. *N.P.-I.K.-04*, 2004
57 x 43 cm
Gelatina de plata sobre aluminio
Edición de 10

Figura 17. Dirk Braeckman. *A.D.F.-V.N.1-03*, 2003
180 x 120 cm
Gelatina de plata sobre aluminio
Edición de 3

4.1.6. Dirk Braeckman

Dirk Braeckman (Eeklo, 1958) vive y trabaja en Gante. Es uno de los fotógrafos belgas actuales más reconocidos. Juega con parámetros fotográficos como la luz, el enfoque y el encuadre con el fin de crear imágenes muy individuales. Sus fotografías en blanco y negro capturan momentos perdidos y esquinas. Revela los puntos ciegos de nuestra percepción tradicional.

“De alguna manera trabajo contra el medio y hago lo contrario de lo que la fotografía significaba originalmente. Nunca sigo la reglas comunes de la fotografía.”¹¹

Comenzó su carrera artística como fotógrafo de retratos (de conocidos, principalmente mujeres) y autorretratos. Más tarde, eligió temas de espacios abandonados y habitaciones desiertas, partes del cuerpo, superficies de escritorios, paredes, camas, etc. para sus fotos en blanco y negro. Los fragmentos se agrandan y toman la dimensión de bodegón global. Al dirigir la atención al detalle, lo minúsculo es elevado a dimensiones de icono. Sus imágenes son diáfanas y sugerentes: uno reconoce una narrativa personal detrás de sus grandes fotos sin enmarcar, en blanco y negro, pero mayoritariamente en grises.

Braeckman estuvo trabajando con la galería Zeno X a partir de 1999. Su obra también ha sido objeto de exposiciones individuales en SMAK en Gante y en De Pont Foundation, en Tilburg (Holanda). La Familia Real de Bélgica encargó al artista una instalación permanente en la Sala de la Esfinge del Palacio Real de Bruselas y también ha retratado al rey belga Alberto II y la reina Paola.

En 2002 recibió el premio cultural de la Universidad de Lovaina y recibió el Premio Cultural de la Comunidad Flamenca, en la Sección de Bellas Artes en 2005.

Una retrospectiva suya, incluyendo también nuevas obras realizadas especialmente para la exposición, se pudo ver en el M Museum en Lovaina y The Appel Center for Contemporary Art en Ámsterdam en el período 2011-2012 .

¹¹ BRAECKMAN, D.: Cita textual. Medio desconocido



Figura 18. Daido Moriyama.
Autorretrato, 1989, París
Gelatina de plata



Figura 19. Daido Moriyama. *Tokyo*,
1981
Gelatina de plata

4.1.7. Daido Moriyama

Daidō Moriyama (Ikeda, 1938) es un importante fotógrafo japonés.

Estudió diseño en Osaka, lo que le permitió trabajar como grafista, pero en 1961 empezó a interesarse por la fotografía y decidió aprenderla. Moriyama tuvo como primer maestro a Takeji Iwamiya y después aprendió de Eikoh Hosoe con quien trabajó como asistente. Posteriormente, en 1963, tras contraer matrimonio se estableció como fotógrafo freelance.

Fue miembro fundador del grupo *Provoke*, creado en 1969, junto a Takuma Nakahira y Koji Taki.³ En 1974 fundó la *Photo Workshop School* en Tokio junto a Nobuyoshi Araki, Masahisa Fukase, Eikoh Hosoe, Noriyaki Yokosuka y Shomei Tomatsu. Su principal alumno fue Keizō Kitajima.

Su obra se caracteriza por una técnica que utiliza con frecuencia efectos tipo *flo* o desenfocados en las figuras, sobreexposiciones y fuertes contrastes en blanco y negro, por lo que podrían parecer fotos imperfectas. Los temas que trata se refieren en su mayoría a la vida en la ciudad, empleando un lenguaje visual radical inspirado en Robert Frank, Shōmei Tōmatsu, Andy Warhol y William Klein.

Moriyama ha realizado numerosas publicaciones, su primer libro se llamaba *Japan: A Photo Theater* y lo editó en 1968, a éste siguió *Documentary 1-5, Another Country, Tales of Tono* y *Japan: A Photo Theater II*. Tras una crisis creativa que tuvo en 1977 volvió a publicar *Ligth and Shadow* en 1982 al que han seguido numerosos libros.



Figura 20. Marco Rea. *La Sacerdotessa*
Pintura de espray sobre papel de revista.

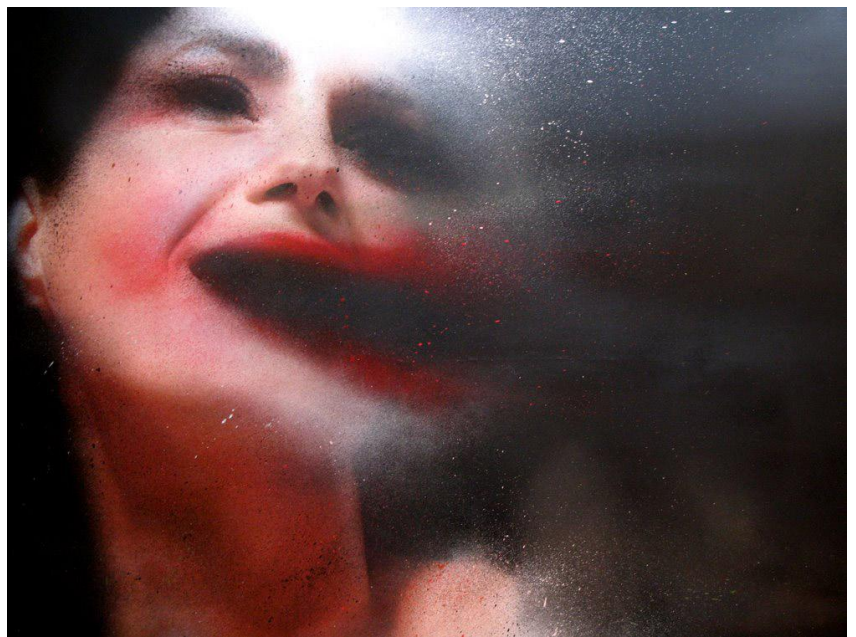


Figura 21. Marco Rea. *Ideoplasia*
Pintura de espray sobre papel de revista.

4.1.8. Marco Rea

Marco Rea (Roma, 1975) es conocido por su estilo artístico a caballo entre el Street Art y el Pop Surrealista haciendo que sus trabajos sean fácilmente reconocibles por su originalidad.

Su técnica consiste en utilizar esprays sobre imágenes y carteles publicitarios. El artista coge una imagen brillante de publicidad, creada con el fin de vender un producto, llena de mensajes de deseo y fascinación que despiertan en las personas el fetichismo material común en la cultura de masas de hoy en día.

Marco elimina el producto de esta imagen y la atmósfera cambia totalmente, el tema se dobla a su voluntad y el sujeto se convierte en otro de sí mismo.

Sus modelos favoritas son mujeres en la intimidad, perdidas en sus pensamientos, sueños, atrapadas en sus espacios mentales.



Figura 22. Julio Álvarez Yagüe. Obra de la serie *Miedos-Medios*



Figura 23. Julio Álvarez Yagüe. Obra de la serie *Quimigramas*

4.1.9. Julio Álvarez Yagüe

Álvarez Yagüe (Madrid, 1957) comenzó como fotógrafo aéreo y esto incrementó su interés por la fotografía de autor como una prolongación de su actividad profesional. Ha realizado trabajos publicitarios para Telefónica y Amper y su división de desarrollo. A principio de los 80, se relacionó con grupos de carácter artístico en Madrid, Cataluña y otros puntos de la geografía española. Es cofundador del Grupo 28, después llamado colectivo 28.

Álvarez Yagüe ha trabajado con foto fija en varias películas y ha sido jurado y asesor para la creación de colecciones fotográficas contemporáneas.

En el comienzo de los 80, paralelamente y hasta hoy en día, desarrolla dos líneas totalmente opuestas en su obra, una puramente fotográfica y otra de creación e investigación sobre el fotograma, también suele trabajar la técnica del quimigrama.

Ha realizado más de 200 exposiciones tanto en España como en otros países de diferentes continentes.

Su obra se encuentra en diversas colecciones públicas, Museo Reina Sofía, Museo IVAM, etc., y en numerosas colecciones privadas.

Su obra ha sido reproducida en libros como el que le dedico Caja Madrid en la colección *Fotógrafos del Siglo XX*, N^º8, Cajastur sobre sus trabajos en el campo del fotograma, *Aliens*, *Miedos-Medios*, y recientemente editado por Actual, el libro *Así Trabaja el fotógrafo Julio Álvarez Yagüe*.

Desde 1980 realiza talleres de positivado de calidad y conservación, también talleres de fotogramas.



Figura 24. Vladimir Zidlicky. Stela 1, 1979/1980



Figura 25. Vladimir Zidlicky. Autorretrato en estudio, 1981



Figura 26. Vladimir Zidlicky. Couple 1, 1984

4.1.10. Vladimir Zidlicky

Zidlicky (Hodonín, República Checa, 1945) es un artista que experimenta sobretodo con la imagen analógica. Interviene en ella durante el revelado y también en el post-revelado rallando, pintando o quemando.

A principios de los 70, Zidlicky dejó la pintura para introducirse de lleno en la fotografía, pero no fue hasta la década de 1980 que atrajo la atención internacional. Desde entonces, su trabajo ha sido presentado en galerías y museos, formando parte de colecciones públicas y privadas de todo el mundo. A pesar de esto, el desinterés de Zidlicky en la autopromoción ha trabajado en contra de la accesibilidad de su obra al público en general.

"Mi preocupación es cumplir mis ambiciones creativas al máximo y transmitir al mundo lo que quiero", explica. "La vida es demasiado corta y no quiero desperdiciarlo en la comercialización de mi trabajo."¹²

El medio en el que Zidlicky se siente más cómodo es en el de fotografía analógica, suele trabajar con impresiones de gelatina-plata y sus experimentos más recientes con el color tratan la deconstrucción de los sueños. Las partes de los cuerpos femeninos desnudos que emergen sutilmente de las superficies perforadas y teñidas evocan las obras brumas de Joel-Peter Witkin.

¹² ZIDLICKY, V. Cita textual. Medio desconocido.

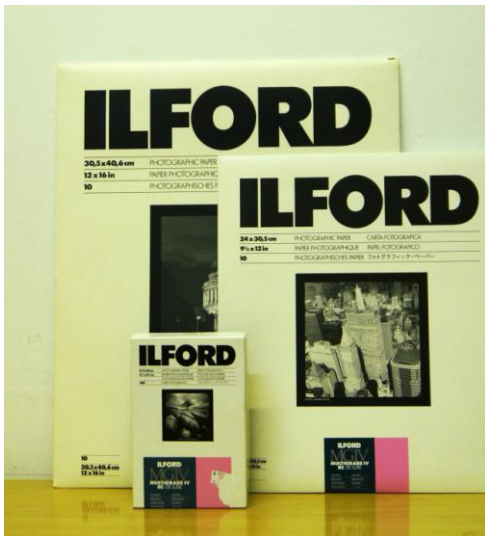


Figura 27. Diversos tamaños de papel fotográfico.



Figura 28. Revelador de negativos, revelador de papel y fijador.

5. DESCRIPCIÓN

5.1. ESPACIO DE TRABAJO Y MATERIALES

El proyecto comienza con la puesta a punto de un espacio de trabajo que pueda albergar las actividades concernientes al revelado en blanco y negro y las posteriores con pintura.

Así pues, se procede al montaje del laboratorio fotográfico para el que era necesario una ampliadora de negativos en blanco y negro (puesto que las imágenes finales serían monocromáticas para luego poder contrastarlas con veladuras a color).

El proceso de revelado en blanco y negro es mucho más sencillo de realizar por cuenta de cada uno, más económico, y menos tóxico.

También había que disponer de tanques para el revelador, el baño de paro, que se constituye de agua y vinagre, y por último, el fijador.

En muchos casos se añade un cuarto líquido, el cual se llama Humectador, para darle un mejor acabado a la imagen sin ningún tipo de marca en su superficie. En mi caso no hice uso de este último líquido ya que podía prescindir de él y económicamente era un gasto que podía eliminar.

5.2. PRIMERAS PRUEBAS

Puesto que para realizar las primeras pruebas disponía de negativos antiguos de familiares y lo que necesitaba era aprender y hacerme con la técnica del revelado, me serví de estas imágenes (en su mayoría retratos que había realizado mi padre en su juventud) para hacer un previo estudio y ver qué camino podría ir tomando el proyecto de cara al final, sobretodo para romper mano e ir perfeccionando la técnica de cara a introducirme de lleno en el revelado de mis propias fotografías sin que la cosa se torciese demasiado.

Con estos negativos aprendí a revelar manualmente mediante la técnica tradicional y fui haciendo pruebas en formatos pequeños de 10 x 15 cm y posteriormente de 20 x 30 cm. A medida que aumenta de tamaño el papel fotográfico, también aumenta de precio. Era importante por ello comenzar con los formatos pequeños.

Una vez captados los tiempos de exposición (variables dependiendo de la imagen) y el debido en cada uno de los tanques, comencé a revelar.

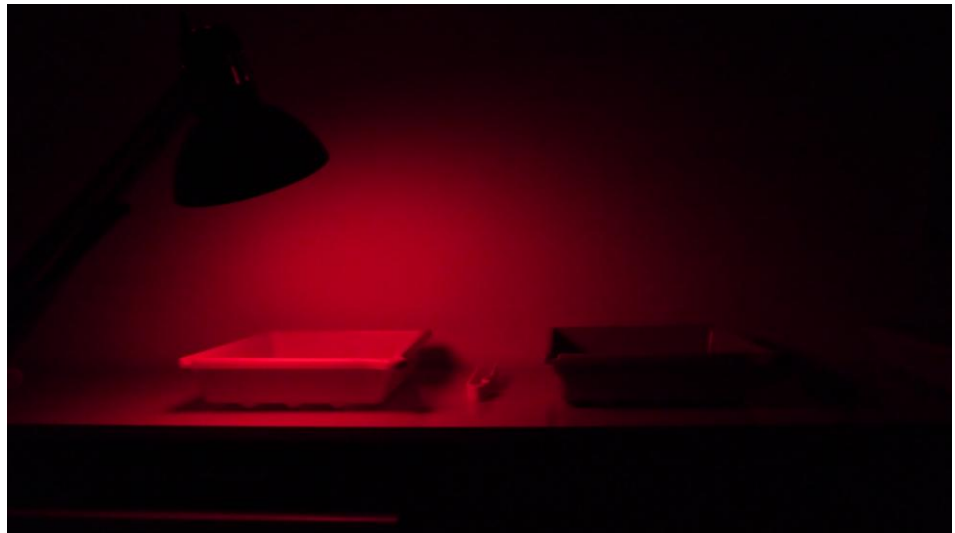


Figura 29. Laboratorio con luz roja.

5.3. EXPERIMENTACIÓN

El primer paso en el camino de la experimentación fue probar la técnica del Quimigrama ya que había leído sobre ella y había visto varias imágenes con sus resultados, así que me dispuse a probarla con manchas sobre el papel de fotografía con líquidos como aceite, alcohol y barniz.

Las pruebas que realicé primero fueron manchando el papel, luego proyectando la imagen y viceversa, también experimenté depositando materiales sobre el papel fotográfico antes de la exposición (como cristales de tierra para gatos o sales marinas).

En segundo lugar, intervine algunas imágenes con spray y los resultados eran de lo más variados e interesantes. En muchos casos, los retratos ofrecían una especie de nebulosa que recordaba a una imagen primitiva, casi como volviendo a los daguerrotipos. Otras ofrecían muchas alteraciones de formas que a veces hacían perderse a la imagen. Desde luego ofrecían mucho ritmo y ruido.

Por otra parte, realicé otro experimento sometiendo el papel fotográfico a una exposición normal del negativo para posteriormente, en vez de sumergir el papel en el tanque de revelado, utilizar una brocha, con la cual, bañándola en el líquido mencionado, se “pintaba” la imagen en el papel fotosensible y pasados unos segundos la imagen comenzaba a revelarse sólo por las zonas tocadas con el pincel, era como si la imagen surgiera desde dentro del papel. Edmund Kesting y Maurice Tabard obtuvieron imágenes mediante el dibujo con revelador y fijador sobre el papel fotográfico entre 1930 y 1940, esta técnica me pareció curiosa y por ello decidí ponerla en práctica para ver qué podía ofrecerme.



Figura 30. Pruebas con retratos de familiares en 9 cm x 14 cm.

Este aspecto me recordó muchísimo a cómo describía Richter la dinámica de revelación y ocultación que acontecía en su obra con el diálogo entre los medios de pintura y fotografía. Era como conseguir esa dinámica sólo ya con la fotografía, estando implícita la pintura sin llegar a estar presente físicamente. A su vez también creaba una especie de marco dentro del mismo soporte, descontextualizaba la propia imagen dentro del papel.

Esto, al igual que las manchas creadas con aceite antes de la exposición, me ayudaba mucho a ocultar unas partes y mostrar otras. Encajaba a la perfección con la idea que quería tratar sobre la identidad y en concreto para evidenciar el mensaje de las cosas que cada individuo oculta y guarda para si mismo y aquellas que muestra, exhibe o exagera de cara a fuera, de cara a los demás.

Así pues decidí mezclar estos dos experimentos.



Figura 31. *Sin título*. Mireia Oltra, 2014
Fotografía en blanco y negro, 30'5 x 40'6 cm

5.4. APLICANDO LA PINTURA

De cara a la segunda parte del proyecto, aquella en la que interviene la pintura, debía pensar en que una vez instaurara esta, no podría resultar una imagen liosa, cargada o ruidosa. Quería un mensaje más claro y también más liviano al ojo del espectador.

Por ello suprimí muchos de los elementos del primer experimento, dejando únicamente las marcas de aceite que me ayudaban a ocultar parte de la imagen de una manera muy similar a como lo hacía cuando esparcía el revelador por la superficie del papel con un pincel.

De este modo comencé a aplicar suaves veladuras de óleo encima de las imágenes de prueba, quedaba una capa transparente que dejaba ver la imagen del fondo levemente tintada de color. Empecé a aplicar un poco más de pintura y a disolverla sobre la misma foto con aguarrás. Se creaban círculos y se abría la pintura formando figuras abstractas y de resultados bastante psicodélicos debido a la separación de los tonos con los que había realizado las mezclas.

El resultado llamaba muchísimo mi atención, era muy interesante pero demasiado caótico y confuso para aquello que quería conseguir. Quería ser más rotunda y además esto hacía que la imagen de bajo apenas se entendiera.

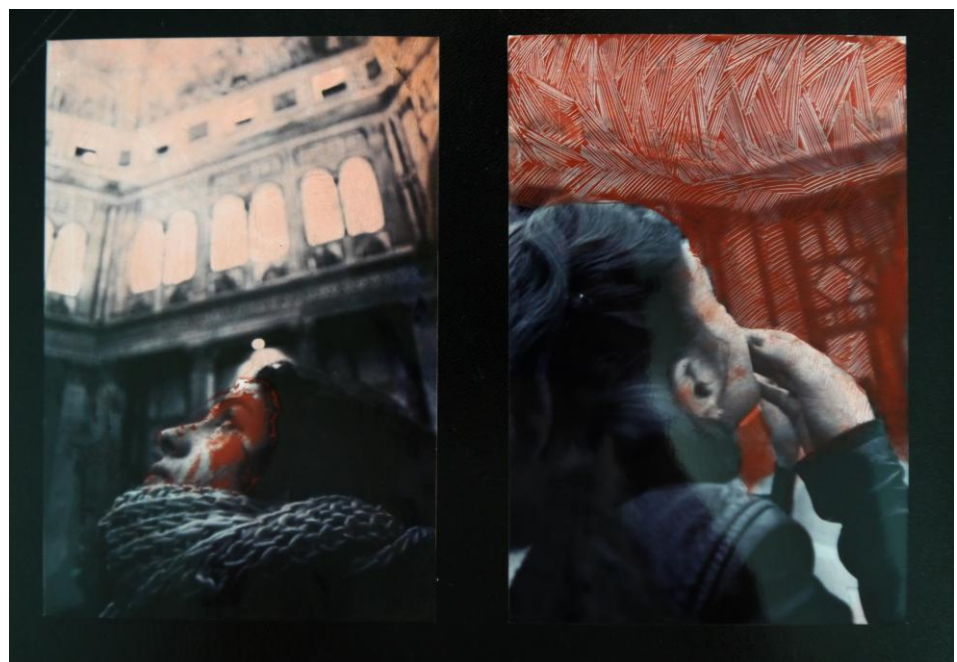


Figura 32. Pruebas con óleo y aguarrás en 10 cm x 15 cm.



Figura 33. Pruebas con óleo y aguarrás en 9cm x 14 cm

Por otra parte, con el tiempo empecé a desesperarme con el ritmo del secado. Sobre la superficie de la fotografía las veladuras tardaban muchísimo en secarse, es más, nunca han llegado a secarse del todo y eso suponía muchos problemas para su enmarcación y presentación, así que después de consultar las técnicas de los artistas que tenía como referentes decidí utilizar acrílico en vez de óleo. Algunos de ellos lo utilizaban y se secaba muchísimo más rápido (esto solucionaba muchos problemas que habían surgido en esta fase y que empezaban a hacerme replantearme muchos aspectos del trabajo).

Al fin, introduje el acrílico en el proyecto y el resultado me gustaba, ahora había que pensar en los tonos que elegir. Una posibilidad era utilizar el mismo tono para todos, sería algo contundente y destacable como serie, pero a la vez no quería que resultase monótono y aburrido. Por otra parte tampoco quería aplicar un tono diferente a cada retrato, porque resultaría demasiado mareante. De este modo llegué a la conclusión de que lo mejor sería ir de un tono a otro, que entrase dentro de la misma gama. Una leve progresión y degradación. Así obtendría el punto justo entre las dos posibilidades iniciales y podría representar un elemento común a todos pero sutilmente variado en cada retrato porque si bien es verdad que las suaves veladuras no aportan un valor sustancial al retrato, considero que sin ellas se perdería parte de la carga poética del mensaje ya que para mí es un todo. Las pinceladas con el revelador me ayudan a representar el concepto de las revelaciones y ocultaciones del alma que constituyen la propia identidad de los retratados y pretendo emplear la pintura como simbología de el hecho de que aunque cada uno muestre y oculte cosas diferentes, este propio acto es común en todos, eso es lo que nos hace iguales a pesar de ser cada uno un misterio en sí.



Figura 34. *Sin título*. Mireia Oltra, 2014
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro. 30'5 x 40'6 cm

5.5. ¿POR QUÉ 10 RETRATOS?

Esta es una de las cosas que tenía claras desde el comienzo. Quería realizar un estudio sobre la gente más allegada a mí.

En un principio pensé en realizar los retratos sólo de amigos pero dado que el proyecto comenzó en una época en la que pasaba mucho tiempo con mis abuelos, decidí incluirlos a ellos también. Además me parecía muy interesante el contraste entre personas jóvenes y personas mayores. Era como cerrar un círculo, una especie de rueda que demuestra que da igual la edad que tengamos, siempre seguiremos “jugando” en el terreno de las ocultaciones y de las revelaciones. Cada uno encierra su propio misterio y pienso que cuanto más mayor, al contrario de desvanecerse, el misterio incluso se va haciendo más interesante.

Tenía la fijación con alternar los retratos entre hombre y mujer, seguir un orden dentro del caos que podía surgir dentro de cada uno, así que establecí que se trataría de 5 retratos de cada género enmarcados por las dos imágenes de mis abuelos, una al principio y otra al final.



Figura 35. *Sin título*. Mireia Oltra, 2014
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro. 30'5 x 40'6 cm



Figura 36. *Sin título*. Mireia Oltra, 2014
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro. 30'5 x 40'6 cm

5.6. ENMARCADO

Al tratarse de fotografías las posibilidades de soporte se veían bastante reducidas. Opté por recurrir al método clásico y tradicional del enmarcado. Pensé que era la mejor solución que podía aplicar a esta serie, un marco igual para cada retrato. El símbolo que caracteriza a uno de los dos medios con los que he trabajado y el idóneo sin duda para separar una imagen de otra y así otorgarle a cada una la importancia que merece.



Figura 37. *Sin título*. Mireia Oltra, 2014
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro. 30'5 x 40'6 cm



Figura 38. *Sin título*. Mireia Oltra, 2014
Acrílico sobre fotografía en blanco y negro. 30'5 x 40'6 cm

6. CONCLUSIONES

El resultado de “Revelaciones y ocultaciones” se ha acercado mucho a la idea que tenía en mente cuando me embarqué en este proyecto. Aún así nunca llega a acercarse lo suficiente a aquello que imaginas. Por el camino surgen contratiempos y también caminos alternativos que no esperas y descubres que no te disgustan en absoluto, así que tiendes a expandirte en varias direcciones ya que te gustaría poder hacerlo todo pero es muy fácil perderse, por ello es necesario el orden y unas prioridades claras. Este proyecto me ha enseñado mucho en cuanto a trabajar con nuevas técnicas. Me ha hecho no cerrarme tanto en una sola cosa, estar abierta a todo.

La principal conclusión que obtengo de este proyecto es que es muy complicado captar la esencia de una persona, ya sea mediante la pintura, la fotografía o el vídeo. Muy pocas veces conseguimos llegar a “ver” a alguien tal y como es en la realidad, de modo que capturándolos en un sólo instante es casi imposible, por ello es el triple de emocionante el intentar conseguirlo. Aún así, luego está el enfoque que le damos a las cosas, nuestra propia visión, nuestra forma de expresar aquello que vemos o sentimos. Así pues, considero que todo el proceso, desde hablar con los retratados, dejar que se relajaran, que llevaran su mente a otra parte, observarlos, descubrir y recordar el momento en el laboratorio con la emoción de no saber qué es lo que va a salir, volverlos a observar de cerca sin que ellos sean conscientes, aplicar técnicas interesantes y nuevas para mí con ellos de fondo, en pequeño, en grande, con manchas, con ruido, claros y nítidos, con mezclas de aceites y color, dejando al azar que intervenga siempre en la justa medida...todo, ha hecho que sea muy placentero y gratificante.

Después de haber realizado el proyecto, no he estado más cerca de descubrir qué ocultan ni por qué lo hacen, pero forma parte del encanto de las personas. Si conociéramos exactamente todo, cada detalle, dejaría de tener emoción, dejaríamos de sorprendernos. La identidad será siempre un tema atrayente porque el misterio nunca termina, incluso en nosotros mismos, pensamos que ya está todo dicho, hecho, pero siempre hay una situación que provoca algo nuevo en nosotros.

“Pero no hubo ni hay uno: cada uno es un todo. Pero no hay todo: siempre falta uno. Ni entre todos somos uno, no cada uno es todo. No hay uno ni todo: hay unos y todos. Siempre el plural, siempre la plétora incompleta, el nosotros en busca de su cada uno: su rima, su metáfora, su complemento diferente.”¹³

¹³ PAZ, O.: *El mono gramático*. Barcelona, Seix barral, 1996.

7. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

RILKE, R.M.: “Diario Florentino”, Diarios de juventud. Valencia, Pre-Textos, 2000

FREUND, G.: La fotografía como documento social. Barcelona, G.Gili, 1974

BERGER, J.: “La imagen cambiante del hombre en el retrato”. Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Barcelona, Gustavo Pili. 2006 (1ªEd. 1959)

BARTHES, R.: “La cámara lúcida.”.Barcelona, Paidós, 2003.

BUCI-GLUCKSMANN, C.: “La desaparición del rostro”, Galería de retratos. Cat. Exp. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Auxini, 1994.

PAZ, O.: El mono gramático. Barcelona, Seix barral, 1996.

WEBSITES

GERHARD RICHTER. *Gerhard Richter*. [Consulta: 2014-07-25]. Disponible en: <http://www.gerhard-richter.com/>

CRISTINA GAMÓN. *Cristina Gamón*. [Consulta: 2014-06-14]. Disponible en: <http://www.cristinagamon.com/>

JULIO ÁLVAREZ YAGÜE. *Julio Álvarez Yagüe*. [Consulta: 2014-07-17]. Disponible en: <http://julio-biografia.blogspot.com.es/>

REAL SOCIEDAD FOTOGRÁFICA. *LARSF*. [Consulta: 2014-06-05]. Disponible en:
http://www.rsf.es/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=45

JOHN BATHO. *John Batho*. [Consulta: 2014-07-17]. Disponible en:
<http://www.johnbatho.com/>

WIKIPEDIA. *Quimigrama*. [Consulta: 2014-06-05]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Quimigrama>

CADA DÍA UN FOTÓGRAFO. *Cada día un fotógrafo/ Fotógrafos en la red*. [Consulta: 2014-08-03]. Disponible en: <http://www.cadadiaunfotografo.com/>

IGNANT. *Ignant*. [Consulta: 2014-07-26]. Disponible en:
<http://www.ignant.de/?lang=de>

ROSSANA JONES. *Destroy*. [Consulta: 2014-06-21]. Disponible en:
<http://cargocollective.com/rosannajones/Destroy>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1.....	5
Figura 2.	12
Figura 3.	12
Figura 4.	12
Figura 5.	13
Figura 6.	14
Figura 7.	15
Figura 8.	15
Figura 9.	16
Figura 10.	17
Figura 11.	17
Figura 12.	18
Figura 13.	18
Figura 14.	19
Figura 15.	19
Figura 16.	20
Figura 17.	20
Figura 18.	21
Figura 19.	21
Figura 20.	22
Figura 21.	22
Figura 22.	23
Figura 23.	23
Figura 24.	24
Figura 25.	24
Figura 26.	24
Figura 27.	25
Figura 28.	25
Figura 29.	26
Figura 30.	27
Figura 31.	28
Figura 32.	29
Figura 33.	30
Figura 34.	31
Figura 35.	32
Figura 36.	32
Figura 37.	33
Figura 38.	33

