

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

# TFG

---

## **A LA VELOCIDAD DE LA SOMBRA.**

**REVISIÓN DE LA MIRADA EN EL TIEMPO DE LOS DISPOSITIVOS  
MÓVILES.**

**Presentado por Maria Alcalá Gastaldo**

**Tutora: Pepa López Poquet**

**Cotutor: Miguel Corella Lacasa**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2015-2016**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El proyecto consiste en la realización de varias series fotográficas en blanco y negro con la sombra como elemento principal, utilizando para ello la cámara de mi dispositivo móvil. A raíz de las cuales se plantea una reflexión teórica con el objetivo de analizar la situación actual de la mirada y los mecanismos que influyen en el espectador contemporáneo principalmente en torno a las cuestiones del *tempo* en la contemplación y asimilación. Para ello se decide tomar la sombra como metáfora que reivindique la desvinculación del tempo social 24/7, para adoptar uno más sereno, fiel a las exigencias del arte, tanto para creadores como para espectadores.

## PALABRAS CLAVE

Fotografía, dispositivo móvil, mirada, contemplación, tempo, ritmo, sombra.

## **ABSTRACT**

The project involves the realization of several photographic series in black and white with the shadow as the main element, using the camera of my mobile device. Following which a theoretical reflexion with the aim of analysing the current situation of the look and the mechanisms that influence the contemporary spectator mainly around issues of tempo in contemplation and assimilation arises. For it is decided to take the shadow as a metaphor claiming the separation of social tempo 24/7, to adopt a more serene, faithful to the demands of art, both for creators and spectators.

## **KEY WORDS**

Photography, mobile device, look, contemplation, tempo, rhythm, shadow.

*Gracias a E.E, por enseñarme  
el valor de conocerse y  
respetarse a uno mismo.*

*A mi tutora Pepa López por la  
dedicación y el esfuerzo y a  
mi cotutor Miguel Corella.*

*A mi padre por acompañarme  
y guiarme en este proyecto.*

*A mi madre, por creer en mi y  
estar siempre a mi lado.*

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN. Pág. 7

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA. Pág. 9

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA. Pág. 10

### 3.1. El *tempo*. Pág. 10

3.1.1. *Los “tiempos” que corren*

3.1.2. *Repercusión en la fotografía*

3.1.3. *Referentes*

### 3.2. La imagen técnica generada a través de nuevos dispositivos móviles. Pág. 15

3.2.1. *El uso del dispositivo móvil para la creación artística*

3.2.2. *Revisión crítica de las figuras de artista y espectador*

3.2.3. *¿Cómo exhibir las imágenes?*

3.2.4. *Referentes*

### 3.3. La mirada. Pág. 20

3.3.1. *Mirada y tempo actual*

3.3.2. *La mirada dentro de la fotografía*

3.3.3. *Referentes*

## 4. TRABAJO DE CAMPO: La *sombra*. Pág. 24

### 4.1. Las Series. Pág. 29

4.1.1. *Geometrías y Arquitecturas*

4.1.2. *Naturalezas*

4.1.3. *Retratos*

**5. CONCLUSIONES. Pág. 37**

**6. BIBLIOGRAFÍA. Pág. 39**

**7. ÍNDICE DE IMÁGENES. Pág. 42**

# 1. INTRODUCCIÓN

“A la velocidad de la sombra” pudo surgir en el momento en que acepté mi propio tempo. Al principio tenía muchísimas ideas en la cabeza y no hacía más que imaginar cosas, pero no era capaz de ponerme a redactar y dar forma a todas esas ideas. Estaba tan pendiente de cómo quería que fuese que no comprendía que primero debía empezar por cosas más simples. Esto empezó a crearme ansiedad y cada día que pasaba no podía parar de pensar en que no era capaz de empezar a redactar y no hacía más que castigarme comparándome con el trabajo de otros compañeros; el tiempo se me echaba encima y cada día me angustiaba más. Me costó mucho llegar a comprender que el trabajo de otros compañeros no podía ser mi referencia, que yo trabajaba con mis propios tiempos. Sólo en el momento en que dejé de presionarme a mí misma marcándome unos tiempos ajenos pude sentarme a trabajar de manera fluida. Creo que no hay mejor prueba del planteamiento que desarrollo en este proyecto que mi propia experiencia al respecto. La realización de este proyecto me ha ayudado a aceptarme con mis ritmos, mis dudas, mis miedos y mis deseos más de lo que jamás hubiese imaginado. Y a entender que el tiempo del “¡Ya! aquí y ahora” predominante en la sociedad actual no puede serme impuesto, pues no me lleva a ninguna parte más que a la frustración y a la ansiedad continua. Espero pues que la reflexión que planteo pueda llegar a otras personas y ayudarlas tanto como me ha ayudado a mi, aunque sólo sea haciéndoles cuestionarse si el ritmo que llevan es el que ellos quieren/necesitan o, más bien, el que se les ha impuesto.

De este modo, el proyecto trata el tema de los ritmos en la sociedad actual a través de la construcción de la mirada fotográfica, y se ocupa de la sombra como metáfora de la calma y la serenidad, que considero imprescindibles, tanto para la creación artística como para la vida cotidiana de cualquier individuo. Siendo que la sombra ha ocupado una gran parte de mis trabajos durante el Grado, creo que, gracias a este proyecto, he llegado a comprender el por qué de mi fascinación hacia este elemento.

Así introduzco conceptos como la mirada, que creo necesario revisar, pues en su contexto actual está sufriendo, a mi modo de ver, un daño importante con el auge de la fotografía amateur en las redes sociales y a través de los dispositivos móviles. Mi posición trata de ser crítica, haciendo un análisis de cómo son esas imágenes, cómo se producen, y en qué punto considero que debe el arte tomar conciencia de esta nueva situación. Proponiendo así soluciones y distintos modos de actuar frente a ello.

Siendo plenamente consciente de que tal vez el devenir de la fotografía como técnica y lenguaje para la construcción de la imagen contemporánea va a estar indisolublemente ligado al uso de los dispositivos móviles, me sumo a esta corriente. Sintiéndome plenamente contemporánea opto por la utilización para la realización de mis imágenes de la cámara de mi dispositivo móvil; y planteo en este proyecto un análisis de su uso como herramienta de creación artística.

Para la realización de este proyecto, aunque partiendo de lo teórico como base para llevar a la práctica, he procurado que la experiencia que deviene de mi práctica personal de mis trabajos artísticos y su confrontación con las ideas y el corpus teórico de mi análisis y de mi estudio, fuese recíproca. Ambas pues, retroalimentándose mutuamente de forma constante.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal que da pie al planteamiento de este Trabajo Fin de Grado es la justificación teórico-práctica de la representación de la sombra mediante imágenes fotográficas. A medida que va tomando forma el proyecto este primer objetivo queda a un lado y deja paso al objetivo principal del TFG:

-Abordar la sombra como metáfora del *tempo* calmado mediante la práctica artística.

Consecuentemente surgen otros objetivos a desarrollar:

-Investigar el cambio del tempo en la sociedad actual capitalista y su influencia en la fotografía.

-Estudiar el “tempo” de observación de la imágenes fotográfica como tiempo de pausa ante el ritmo social 24/7.

-Reflexionar sobre el uso de dispositivos móviles para la creación de imágenes artísticas y su repercusión en las figuras de artista y espectador.

-Analizar las consecuencias causadas en la conformación de la mirada actual.

A través del desarrollo teórico de estos conceptos se intenta demostrar que la sombra se puede utilizar como elemento plástico-visual para generar tales reflexiones.

La metodología empleada para el desarrollo de dichos objetivos se basa en una estrategia de análisis y desarrollo de trabajos prácticos como sistema binario retro-alimentario. Partiendo de una investigación teórica en la que se han leído las teorías de distintos autores se ha llevado a cabo la producción artística. Gracias a los conceptos y reflexiones extraídos de la parte teórica del proyecto se han ido formulando unas cuestiones que han generado la necesidad de experimentar de manera práctica a través de la toma de imágenes fotográficas. A su vez la parte práctica de este proyecto ha generado nuevas cuestiones que estudiar y analizar desde la teoría. Por tanto, ambas partes se han ido nutriendo de manera recíproca a lo largo de su desarrollo y han sido igual de importantes para la consecución final del proyecto.

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA

En este capítulo expongo un análisis teórico de los tres conceptos principales que fundamentan mi proyecto; el tiempo, los dispositivos móviles como herramientas de creación artística y por último la mirada.

### 3.1. El tiempo

#### 3.1.1 Los “tiempos” que corren

Hoy en día, todos los acontecimientos que nos rodean suceden ante nuestros ojos de manera fugaz; la sociedad actual lo necesita todo para “ya”, la inmediatez nos resulta crucial, nada puede esperar. En la economía que nos define como sociedad “las cosas deben de ser rápidamente devoradas y se descartan tan pronto como aparecen”<sup>1</sup>. Llevamos un ritmo de vida frenético, y como seres humanos aún no somos capaces de asimilarlo tan bien cómo nos gustaría. Nuestros cuerpos requieren de un tiempo distinto al de las máquinas que construimos, pero que por desgracia acaban marcándonos el ritmo. Esto no es algo casual, tiene una explicación muy lógica: según nuestro modelo económico actual, el tiempo es dinero y por tanto la velocidad es poder.



Fig. 1. Martin Roemers, *7th Avenue, Manhattan, New York, USA*. Serie *Metropolis*. 2014. Impresión con pigmentos de archivo digital.

Fig. 2. Martin Roemers, *Victoria Embankment, City of Westminster, London, United Kingdom*. Serie *Metropolis*. 2014. Impresión con pigmentos de archivo digital.

Estamos ante una *domiciliación* de la velocidad. De este modo el ritmo propio de las máquinas, que tanto nos está marcando, ha sido más bien impuesto por el régimen capitalista contemporáneo, en lugar de ser adoptado por la sociedad de manera voluntaria.

“Un entorno 24/7 tiene la apariencia de un mundo social, pero en realidad es un modelo no social de rendimiento propio de máquinas y una suspensión de la vida que no revela el coste humano que se necesita para mantener su eficacia.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ARENDT, H. *La condición humana*.

<sup>2</sup> CRARY, J. *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*. p. 20.

Así pues, el ritmo 24/7 del que habla el autor ha de quedar a disposición de las máquinas dado que el ser humano no está capacitado para ello. Para estas cosas han de pasar a su debido tiempo y cada persona tiene el suyo propio. La peor consecuencia de este ritmo impuesto es la enorme frustración que supone para el individuo el no sentirse capaz de seguirlo, mientras todo a su alrededor está marcado por ese ritmo.

“Para la gran mayoría de las personas, la relación perpetua y cognitiva que tenemos con la tecnología informacional y comunicativa seguirá siendo distante y no alcanzaremos jamás un lugar de poder sobre ella. Todo esto se debe a la velocidad con la que surgen nuevos productos y tienen lugar reconfiguraciones arbitrarias de sistemas enteros. Este ritmo intenso excluye la posibilidad de familiarizarse con cualquier situación.”<sup>3</sup>

Esta exclusión de la que habla J. Crary, se traduce en una sociedad agotada, con una ansiedad incesante. Una sociedad pues, deprimida, que no es capaz de detenerse para nada, ni a disfrutar, ni a sufrir, ni a contemplar, ni a valorar aquello que tiene y ser consciente de lo que no quiere; es decir, sin tiempo para lo que realmente es importante, para uno mismo.

Una vez expuesta la apropiación del tiempo 24/7 al ritmo de la vida actual, se hace aconsejable emplear a partir de aquí el término *tempo* en lugar del de tiempo, confiriéndole a aquél una serie de propiedades que desbordan la simple noción del “paso del tiempo cronológico” con el que solemos utilizar el término español habitualmente. La propia RAE en su diccionario se refiere al término *tempo* como: “1. m. Grado de celeridad en la ejecución de una composición musical y por ext. de una composición poética. 2. m. Ritmo de una acción, especialmente la novelesca, teatral o cinematográfica”<sup>4</sup>. Resulta significativo que este término quede asignado a acciones de carácter artístico/poético.

### 3.1.2 Repercusión en la fotografía

Siendo este el contexto en el que nos encontramos, la fotografía, sin embargo, siempre ha requerido a lo largo de la historia de un tiempo distinto. Tanto el acto de fotografiar como el acto de contemplar aquello fotografiado, requerían una atención y dedicación que hoy en día contrastan con el ritmo apresurado e impaciente que caracteriza a nuestra sociedad. Pero lo cierto es que “el modo (de) los ritmos, velocidades y formatos de consumo veloz e intenso están cambiando la experiencia y la percepción”<sup>5</sup> hoy en día.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 48.

<sup>4</sup> RAE, *Diccionario de la RAE*, Tempo, [texto en línea], Consultado el 20/07/2016.

<sup>5</sup> CRARY, J. *Op. Cit.* p. 49.

Actualmente la fotografía sufre también las consecuencias devastadoras de este ritmo propio de las nuevas máquinas. Esto es más que lógico, pues estamos hablando de una máquina en sí, la cámara de fotos. La cual como herramienta, también ha tenido una evolución marcada por la velocidad; cada vez ha ido necesitando menos tiempo para la realización de las fotografías.



Fig. 3. Nicéphore Niépce, *Point de vue de la fenêtre du Gras*, 1826. Fotografía analógica.

La primera fotografía que se conoce, *Point de vue de la fenêtre du Gras* fue tomada en 1826 por el ingeniero Nicéphore Niépce, y necesitó una exposición de más de ocho horas para su realización.

Desde esa primera fotografía que se conoce, no fue hasta 1947 cuando Edwin Herbert Land presentó la primera cámara Polaroid, que revelaba y positivaba la imagen obtenida en tan solo 60 segundos. Así, la fotografía instantánea podría ser, más o menos, datada a partir de la presentación del sistema Polaroid. Pero tampoco puede definirse exactamente como fotografía instantánea, puesto que requiere una espera para ver el resultado, ya que se revela automáticamente en 60 segundos delante de los ojos del fotógrafo. Aunque sí se trata de una aportación revolucionaria ya que permitió acortar drásticamente la distancia entre lo mirado y lo capturado.

Pero lo que realmente marca una revolución es la aparición, en 1975, de la fotografía digital, o mejor dicho, de la imagen digital, que permite visualizar en “tiempo real” a través de la interfaz-pantalla, ya incorporada a la cámara, lo que se está mirando; por lo que, poco a poco, el espectador se aleja del objetivo (la mirilla) y comienza a mirar desde y a través de la pantalla.

Hoy, casi dos siglos después de que esa primera fotografía fuese tomada por Nicéphore Niépce empleando para ello más de ocho horas, la instantaneidad y velocidad que caracteriza a las nuevas tecnologías se ha apoderado de nuestra manera de mirar el mundo, entenderlo y relacionarnos con él.

Por ello parece importante plantear una revisión de esta nueva manera de ver el mundo que hemos adquirido a través de imágenes que pasan ante nosotros fugazmente, puesto que no hemos tenido el tiempo suficiente para digerir los cambios, debido a la rapidez con la que han ido surgiendo en los últimos años.

Dado que, de acuerdo con Dubouis, “la foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente la prueba: algo que es a la vez por tanto y consustancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que este “acto” no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino

que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación.”<sup>6</sup> Uno de los objetivos que me propongo en este proyecto es demostrar que la fotografía artística puede usarse como medio de reflexión, pausa y meditación, apartada de toda precipitación/velocidad impuesta por los avances en la sociedad.

### 3.1.3 Referentes

El artista Hiroshi Sugimoto (Tokio, Japón 1948) en su serie *Theaters*, trabaja el concepto del tiempo en la fotografía. A través de fotografías tomadas colocando la cámara en una posición central frente a la pantalla donde va a proyectarse la película y con el obturador abierto a lo largo de dicha proyección, Sugimoto consigue capturar en sus fotografías la totalidad de la proyección. El resultado son unas impactantes fotografías de cines al aire libre, teatros y salas de proyección que muestran una pantalla totalmente blanca que ilumina todo el espacio, con las que el artista nos invita a reflexionar sobre el concepto del tiempo contenido en fotografía.



Fig. 4. Hiroshi Sugimoto, *U.A.Play House*. Serie *Theaters*. 1978. Fotografía impresa en gelatina de plata.

Fig. 5. Hiroshi Sugimoto, *Tri City Drive-In*. Serie *Theaters*. 1993. Fotografía impresa en gelatina de plata.

<sup>6</sup> DUBOUIS, P. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. p. 11.

Otro artista que ha trabajado a lo largo de su trayectoria profesional el concepto del tiempo contenido en la fotografía es el fotógrafo canadiense Jeff Wall (Vancouver, Canadá 1946). Sus famosas fotografías son trabajos complejos, estudiados y planificados previamente pero con una apariencia casual. Su proceso de creación comienza en la calle, observando atentamente las situaciones que se producen, pero no las fotografía en el momento en que suceden sino que se espera a recrearlas minuciosamente en su estudio. Wall intenta pues condensar todo un acontecimiento en una única fotografía.

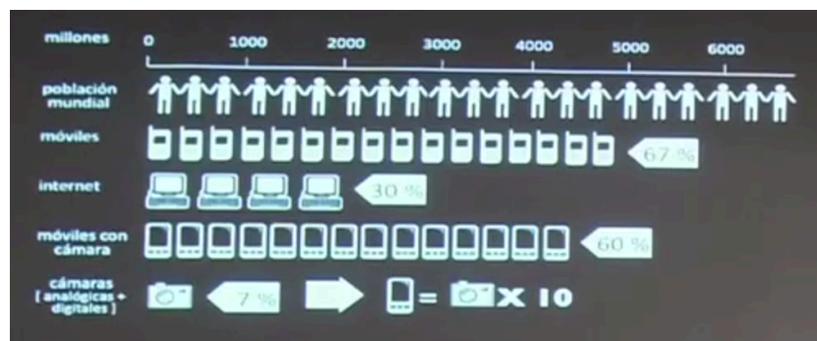


Fig. 6. Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind*. 1993. Cibatrans montada en caja retro-iluminada.

## 3.2 La imagen técnica generada a través de nuevos dispositivos móviles.

### 3.2.1 El uso del dispositivo móvil para la creación artística

Para la elaboración de este proyecto se decide usar como herramienta de creación de las imágenes la cámara del dispositivo móvil. De acuerdo con lo que dice Fontcuberta, “(...) el futuro de la fotografía es el móvil, nos guste o no. Cambiarán los paradigmas de calidad, cambiarán los usos, etc., pero tenderemos a dejar de lado las cámaras como tales, que quedarán como reducto a una minoría de profesionales. Pero lo que es el *mainstream*, lo que es una sociología de la fotografía nos lleva al uso cada vez más generalizado de unos dispositivos complejos de comunicación, que entre muchas otras cosas harán fotografías.”<sup>7</sup>



Hoy en día, el 60% de la población mundial dispone de un móvil con cámara integrada (como podemos observar en el gráfico que muestra J. Fontcuberta en la conferencia “Verdades Excesivas”), lo cual quiere decir que hay millones de fotografías tomadas con el móvil. El problema surge porque como comenta Susan Sontag: “(...) la fotografía, como toda forma de arte masivo, no es practicada como arte por la mayoría. Es primordialmente un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder”<sup>8</sup>. Es por esto que, llegados a este punto, aparece otro de los objetivos principales de mi trabajo: poner en valor la creación artística mediante estos dispositivos móviles con cámaras integradas frente a la fotografía amateur. Ya que como explica J.M. Prada, el hecho de “(...) que toda persona pueda ser productora y distribuidora de materiales visuales y audiovisuales de todo tipo ha desencadenado todo un imparable e intenso proceso de <<amateurización>> de las prácticas creativas (...)”<sup>9</sup>. Por ello, resulta conveniente antes de continuar con este punto dejar bien definido lo que se entiende por la figura del *amateur* en la actualidad.

Fig. 7. Captura de pantalla del video de la conferencia de Joan Fontcuberta, *Verdades excesivas: en la era de las imágenes furiosas*. 2011.

<sup>7</sup> FONTCUBERTA, J. *Verdades excesivas: en la era de las imágenes furiosas*. En: Vimeo [video]

<sup>8</sup> SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. p. 18.

<sup>9</sup> PRADA, J. M. *La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0*. p. 69.

La única diferencia cualitativa entre ambas figuras, es decir, entre la figura del fotógrafo *profesional* y la del fotógrafo *amateur*, desde mi punto de vista, reside en la toma de conciencia del propio acto. El profesional, a diferencia del *amateur*, desde el principio toma conciencia de que esas imágenes formarán parte de un relato más profundo que tiene la intención de provocar una reflexión en los demás.

Así pues, cuando el profesional, el artista, crea sus imágenes digitales (o bien pinta, esculpe, dibuja, graba...), sabe que está incidiendo en las preguntas que está haciendo, en las problemáticas que se están dejando encima de la mesa.

Como consecuencia de esta falta de conciencia en la fotografía amateur a diferencia de la artística profesional, el tiempo que se le dedica a una y a otra, tanto a la hora de tomarlas como a la hora de su contemplación, es, por lo general, muy distinto. Las nuevas cámaras integradas en los dispositivos móviles llevan consigo unos mecanismos que eliminan toda dificultad a la hora de realizar un disparo, dificultad que otro tipo de cámaras, como puede ser la réflex, si posee. Este automatismo de los nuevos dispositivos hace que tomar fotografías sea muy fácil para cualquiera.

Pero, ¿qué ocurre si utilizamos la cámara integrada en el móvil, un medio generalmente usado de modo amateur, para generar imágenes que parten de esta voluntad artística reflexiva?

Creo que el artista ha de trabajar la fotografía con un tiempo de reflexión, característico de la toma de conciencia del acto, distinto al del *amateur*. Esto es algo que caracterizaba a la fotografía en los tiempos de las cámaras analógicas, principalmente debido a su complejidad. Pero el hecho de que hoy en día los dispositivos sean más rápidos no implica que el acto de tomar la foto haya de serlo también. El artista necesita de un tiempo distinto para mirar, contemplar, observar, decidir, revisar y encuadrar.

Pertenezco a una generación que sabe o que ha crecido aprendiendo a mirar “a través de la cámara (pantalla), (pues) ya no miramos directamente sino que delegamos nuestra percepción del mundo, nuestra relación con el mundo a esta especie de interfaz que es la cámara digital o el teléfono móvil, etc.”<sup>10</sup>

Pero si analizamos el significado que hoy en día se le atribuye a la imagen, nos damos cuenta de que en su uso *amateur*, el objetivo principal es la comunicación; mientras que para el artista es una herramienta de creación o construcción de relatos y reflexiones.

Por este motivo, desde mi trabajo artístico hago un estudio de cuál es la mirada apropiada para la creación artística a través de estos “nuevos” dispositivos. Puesto que, como estudiante de bellas artes, he adquirido los conocimientos necesarios para hacerme este tipo de planteamientos y reflexiones que acompañen a mi trabajo práctico.



Fig. 8. Oliver Gang (@oggsie), *Sin título*, 2016. Fotografía hecha con Smartphone.

<sup>10</sup> FONTCUBERTA, J. *Op. Cit.*



Fig. 9. Sion Fullana (@sionfullana), *Stripes and Spots*. 2008. Fotografía hecha con Smartphone.

### 3.2.2 Revisión crítica de las figuras de artista y espectador

Como consecuencia de esa amateurización de las prácticas artísticas que analizaba en el apartado anterior, “lo que está aconteciendo es, así, la conversión de los consumidores en productores de determinados productos, haciendo coincidir a consumidores y productores, esto es, generando <<prosumidores>>”<sup>11</sup>. Como explica Mery Cuesta: “El origen de este concepto lo hallamos en el libro *The Third Wave* de Alvin Toffler, quien, en 1980 explicaba que el consumidor era un fenómeno propio de la era industrial. Este arquetipo sería paulatinamente desplazado en la era postindustrial por el prosumer, en referencia al individuo que produce sus propios bienes y genera sus propios servicios”<sup>12</sup>. Pero el auge actual de esta figura del prosumidor genera una gran dificultad a la hora de pensar en el espectador como consumidor de las imágenes generadas por el artista. ¿Existe diferencia alguna entre la manera en que el espectador se planta ante aquellas imágenes generadas por el *amateur* de las generadas por el artista? Lo que está claro es que el espectador ha de adquirir cierta responsabilidad en la manera de posicionarse frente a las imágenes creadas por el artista; pues, como toda pieza artística “invita a la contemplación; (...) podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas”<sup>13</sup>. Para Benjamin, la velocidad con que el cine expone las imágenes no nos permite pensar, mientras que el arte tradicional, la pintura, por ejemplo, se ofrecía a una *contemplación concentrada* e intensa. Así pues, las imágenes creadas por el artista deberán ser descifradas por el espectador a través de su contemplación activa, a diferencia del resto de imágenes que son consumidas, pues al estar acostumbrados a su presencia nos relacionamos con ellas de manera *distendida* o *disipada*. De este modo, el espectador ha de ser consciente de que el tiempo de contemplación que se le dedique a las imágenes deberá de ser distinto para poder lograr una comprensión más profunda de la obra, es decir, para poder descifrarlas.

### 3.2.3 ¿Cómo exhibir las imágenes?

Tras reivindicar una actitud activa por parte del espectador, es importante analizar el modo en que serán expuestas las imágenes de este proyecto. Siendo que el tiempo de contemplación ha sido expuesto como parte fundamental para el correcto desciframiento de la obra, a la hora de exhibir las imágenes resulta conveniente dotarlas de un tiempo fijo, invariable, por parte del espectador. En este apartado se barajarán distintas propuesta de exhibición:

<sup>11</sup> PRADA, J. M. *Op. Cit.* p.69.

<sup>12</sup> CUESTA, M. *La rue del Percebe de la cultura y la niela de la cultura digital.* p. 20.

<sup>13</sup> BENJAMIN, W. *Discursos Interrumpidos I.* La obra de arte en la era de su reproductividad técnica. p. 51.



Fig. 10. Aik Ben Chia (@aikbenchia), *Life In Technicolor*, 2016. Fotografía hecha con Smartphone.

Por un lado, se plantea la opción de usar Internet como expositor de las imágenes; puesto que las imágenes han sido creadas a través de nuevos dispositivos móviles pertenecientes a la era de la web 2.0. Pero las redes sociales hoy en día son plataformas de consumo rápido de imágenes que no acostumbran a dejar hueco a la contemplación activa de la que se viene hablando en los puntos anteriores. Así, cabría descartarlas desde un principio, pues podría perderse el sentido con el que fueron creadas las imágenes de este proyecto. De este modo, para su muestra en internet, la opción que más se ajusta a las necesidades expuestas, sería la creación de una página web exclusiva para el proyecto. Los usuarios al acceder a la web de manera voluntaria y consciente estarían adoptando una actitud más activa, similar a la que se adopta al entrar en un museo o en una galería.

Otra opción que se plantea es su exposición de un modo más convencional; es decir, mostrarlas en una sala de exposiciones. De esta manera, de entrada el público que la visitase adoptaría una actitud más consciente y activa en su modo de enfrentarse a las imágenes. En este caso, la opción que se baraja es crear una instalación en la cual éstas fuesen proyectadas en una pared o pantalla. Del mismo modo que en la opción para la web, dichas imágenes estarían dotadas de un tiempo de proyección preconcebido, por lo que cada imagen estaría proyectada durante un tiempo determinado hasta que se pasase a la siguiente.

Por último, otra opción que se contempla es la creación de un foto-libro. De esta manera, las imágenes creadas en este proyecto serían tratadas como breves textos, dedicándoles así un tiempo más bien de lectura, en cuanto que las imágenes habrían de ser descifradas como si de textos se trataran. En este caso, el tiempo dedicado por el espectador quedaría fuera del alcance, pero el libro en sí dotaría de una intención de atraer al "lector" a través del juego de imágenes a descifrar la idea del proyecto.

Siendo plenamente consciente de que este es un tema importante y muy amplio, pero considerando que el tiempo del que se dispone no es suficiente para abordar las tres opciones barajadas se decide tomar para la presentación del proyecto ante el tribunal la primera opción. Por lo que se creará una página web en la que se podrá contemplar la obra completa. Aún siendo esta la opción escogida el resto no se descartan y quedan como opciones abiertas para un futuro desarrollo más extenso del proyecto puesto que se consideran igual de válidas para la puesta en escena de la obra en otros contextos.

### 3.2.4 Referentes

En 2011 surge en Instagram un colectivo de fotógrafos bajo el nombre de *Mobile Photo Group*. El grupo estaba compuesto por 11 fotógrafos de distintas partes del mundo: Oliver Lang (@oggsie) principal fundador del MPG, Benedicte Guillion (@iphoneographic), Sion Fullana (@sionfullana), Anton Kawasaki (@anton\_in\_nyc), AikBeng Chia (@aikbengchia), Jim Darling (@mrdarling), Star Rush (@starrush360) y Misho Baranovic (@mishobaranovic). El nexo de unión entre los distintos miembros del grupo se encontraba en la decisión de promover su trabajo a través de las redes sociales y presentar la fotografía tomada con *Smartphone* como una forma igual de apta y buena de fotografía; lo cual se toma como referencia para la construcción teórica de este proyecto.

Más adelante, en 2013, debido a disputas internas el grupo se disuelve, aunque los miembros continúan trabajando por su cuenta y publicando sus trabajos en Instagram y otras redes sociales.



Fig. 11. Oliver Lang (@oggsie), *McKenzie In West London*, 2015. Fotografía hecha con *Smartphone*.



Fig. 12. Benedicte Guillion (@iphoneographic), *Serie Istanbul*, *Sin título*, ca. 2012. Fotografía hecha con *Smartphone*.



Fig. 13. Oliver Gang (@oggsie), *Searching for shadows in London*, *Liverpool St.*, 2016. Fotografía hecha con *Smartphone*.

### 3.3 La mirada

#### 3.3.1 Mirada y tiempo actual

Como bien apunta Fontcuberta, vivimos en “una sociedad que obtiene placer mirando, donde la visión encarna una cierta hegemonía en la manera de aprehender el mundo. Una sociedad escópica, una sociedad que vive en la imagen (...) Vivimos en la imagen, pero el problema es cómo aprendemos a sobrevivir a la imagen.”<sup>14</sup> Vivimos rodeados de imágenes, el bombardeo por parte de los medios de comunicación y las redes sociales es continuo, y no sólo se trata del que recibimos, sino que nosotros también formamos parte de este bombardeo.

Debido al valor informativo que se le ha otorgado actualmente al uso de la fotografía, como explicaba anteriormente, tendemos a consumir las imágenes por lo que cada vez nos resulta más difícil pararnos a contemplarlas y descifrarlas.

“La multiplicación exponencial de las imágenes industriales, su omnipresencia, su facilidad, su rapidez, nos han anestesiado contra los placeres demorados de un arte que exige lo más raro y lo más anacrónico de nuestro mundo presente, la contemplación y la lentitud.”<sup>15</sup>

Nuestra mirada se ha vuelto vaga, lo cual supone un problema pues “una imagen a menudo requiere mucho tiempo para desvelar todo su potencial expresivo, estético y narrativo”<sup>16</sup>, si no somos capaces de concederles ese tiempo no seremos capaces de descifrarlas y aprender de ellas.

Como explica Magdalena Bosch: “Otro obstáculo para la educación ética y estética es la prisa. Mientras corremos, no podemos contemplar. Los bienes del espíritu no se ven con mirada fugaz, sino que requieren la contemplación, precisamente porque no son tangibles. Lo sutil exige atención.”<sup>17</sup>

Esta prisa que se ha instalado de forma permanente en nuestra percepción, “nos ha convertido en observadores globales llenos de ansiedad. Somos ansiosos, lo que desarrolla en nosotros un sentimiento permanente de impotencia.”<sup>18</sup>

Con este proyecto se pretende poner de relieve el valor contemplativo de la imagen profesional, que parece estar desapareciendo cada vez más entre las miles de imágenes que bombardean cada instante nuestra sociedad.



Fig. 14. Eric Kessel, *24 hrs in photos*. Fotografía de la instalación en el museo FOAM de Amsterdam, Diciembre 2011 – Enero 2012.

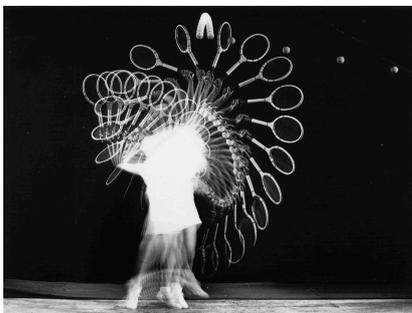


Fig. 15. Harold Edgerton, *Guissie Moran*, 1949. Fotografía impresa en gelatina de plata.

<sup>14</sup> FONTCUBERTA, J. *Op. Cit.*

<sup>15</sup> MUÑOZ MOLINA, A. Contemplación de las imágenes. En: *El País, ideas*.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> BOSCH, M. *El poder de la belleza*. p. 9.

<sup>18</sup> JARAUTA, F. “Cuenca: Desde el puente de los años.” Notas personales de la ponencia.



Fig. 16. Harold Edgerton, *Milk Drop*, 1936. Fotografía impresa en gelatina de plata.



Fig. 17. Joan Fontcuberta, *Solenoglypha Polipodida*, Serie Fauna, 1985. Fotografía impresa en gelatina de plata.

### 3.3.2 La mirada dentro de la fotografía

En sus comienzos, la fotografía era un medio técnico para sustituir la función mimética de la pintura, que en algunas de sus líneas de actuación estaba tratando de definir con precisión la realidad. Más adelante con la aparición de las vanguardias y sus manifiestos a comienzos del s. XX, la fotografía empieza a ser utilizada por los artistas con una concepción propiamente artística; es decir, empieza a ser entendida como un proceso más de la creación de la práctica artística de las vanguardias.

En esta segunda etapa, algunas vanguardias trabajan sobre el problema de la representación del tiempo contemporáneo, del tiempo de la sociedad industrial, que es un tiempo veloz, fugaz, difícil de capturar desde la pintura. Es aquí donde la fotografía deja de tener una función específicamente técnica para convertirse en una herramienta de creación artística. De este modo, la fotografía empieza a generar una voluntad en el artista de conformar una mirada distinta, una mirada más mecánica, quizá, menos humana. La preocupación principal de la fotografía es capturar/registrar el acontecimiento que el ojo no es capaz de percibir. “La temporalidad más común en fotografía, la instantánea, se presenta en muchas piezas capturando ese <<momento decisivo>>, como dirá Cartier-Bresson, aislando un fragmento único y rescatándolo del continuo flujo de apariencias.”<sup>19</sup>

Esta preocupación llega a su fin a finales del s. XX y principios del XXI con la aparición de la tecnología digital. “Una vez la fotografía fue comprendida y aceptada en la sociedad, se fueron produciendo grandes cambios en su concepción temporal. La fotografía como documento dejaría paso a una fotografía controlada y manipulada”<sup>20</sup> como archivo. La mirada en esta nueva etapa está más vinculada a las ficciones y simulaciones creadas a través de los nuevos programas que aparecen como es el caso de Photoshop.

Dado que esta nueva imagen fotográfica es digital, no va a resistirse a incorporar los parámetros específicos de estas nuevas tecnologías. Entre ellos y de forma fundamental, la interactividad. Puesto que hoy “cualquier acto de visión está caracterizado por capas de acciones simultáneas e interrupciones, elecciones y respuestas. La idea de largos bloques de tiempo dedicados exclusivamente a ser espectador está pasada de moda.”<sup>21</sup> Así, el espectador contemporáneo se resiste a ser un mero espectador pasivo ante la imagen, reforzado por su natural ansiedad, lo cual le lleva al deseo irrefrenable de interactuar con dichas imágenes.

Pero esta situación, que nació como la presentación de un escenario idílico, donde el espectador comenzaría a formar parte del entramado artístico, ha acabado por tener su cara B. Es decir, ese lado negativo que ha terminado por

<sup>19</sup> GARCÍA MARTINEZ, F. M. *Fotografía y tiempo: La temporalidad contenida en la fotografía conceptual a partir de los 90's* [tesina fin de máster]. p. 43. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>21</sup> CRARY, J. *Op. Cit.* p. 62.

pasar de las utopías a una decepcionante realidad dominada por los intereses macro-económicos y políticos que conducen al espectador hacia su control que es lo que hoy se denomina como “la economía de la atención”.

Esto es a lo que se refiere Crary cuando afirma que: “El filósofo Bernard Stiegler ha escrito mucho sobre las consecuencias de lo que considera la homogeneización de la experiencia perceptual dentro de la cultura contemporánea. (...) Ahora es más importante no tanto capturar la atención a través de un objeto delimitado –una película, un programa de televisión, una pieza musical- cuya recepción masiva parece ser la preocupación principal de Stiegler, sino más bien redirigir la atención hacia operaciones y respuestas repetitivas que siempre se superponen con actos de observación o escucha.”<sup>22</sup>

### 3.3.3 Referentes

Henri Cartier-Bresson (Chanteloup, Francia 1908 – Montjustin, Francia 2004) es considerado uno de los fotógrafos más influyentes de nuestro tiempo, por lo que resulta indispensable aludir a su trabajo en este proyecto. El hecho de que Bresson trabajara en blanco y negro y tomara la luz como moderadora de las formas, hace que sus representaciones fotográficas sean todo un referente para elaborar la mirada a través de las sombras. En sus composiciones el tiempo es un elemento esencial para la captura del “instante decisivo”, que Bresson siempre persiguió. Pero la captura de ese instante no era ni mucho menos algo azaroso, sino que requería de mucha preparación y paciencia por parte del fotógrafo y sobretodo de una atención visual perpetua. Esta es una característica que ha marcado de forma importante el devenir de este trabajo.



Fig. 18. Henri Cartier-Bresson, ITALY. Salerno. 1933. Fotografía impresa en gelatina de plata.



Fig. 19. Henri Cartier-Bresson, IRELAND. Munster. Tipperary County. Thurles. 1952. Fotografía impresa en gelatina de plata.

<sup>22</sup> CRARY, J. *Op. Cit.* p. 59/60, 61.

Otro artista referente para la elaboración de este proyecto es el famoso fotógrafo Charles Harbutt (Nueva Jersey 1935 – Tennessee 2015). Harbutt llegó a ser en dos ocasiones presidente de la Agencia Magnum, y su obra ejerció una gran influencia sobre la fotografía documental. A pesar de que su obra sea considerada como fotografía documental, está caracterizada por su capacidad de síntesis y claridad compositiva, lo cual confiere a sus imágenes un valor estético y una elegancia en lo cotidiano que trascienden lo puramente documental. Con sus fotografías, el fotógrafo estadounidense consiguió desdibujar los límites entre el foterperiodismo y el arte, explorando a través de su mirada la magia de lo cotidiano dentro de su entorno.



Fig. 20. Charles Harbutt, *Man on Escalator, Park Avenue, NYC.* 1961. Fotografía impresa en gelatina de plata.

Fig. 21. Charles Harbutt, *Chrysler Building, Park Avenue, NYC.* 1970. Fotografía impresa en gelatina de plata.

## 4. TRABAJO DE CAMPO: LA SOMBRA

A lo largo del apartado 3 se han ido exponiendo los principales conceptos teóricos a través de los cuales los objetivos del proyecto han sido desarrollados. Una vez expuesto el qué, las ideas, falta por mostrar el cómo; es decir, cómo representar estas ideas a nivel visual.

En este apartado pues, se desarrollará la idea principal, tomando la sombra como elemento para exponer los conceptos teóricos.

“Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias.”<sup>23</sup>



Fig. 22. María Alcalá Gastaldo, *A la velocidad de la sombra*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.

Es importante, llegados a este punto dejar bien definido lo que se entiende como “sombra” en relación a este proyecto. Entre las catorce definiciones que ofrece la Real Academia de la Lengua Española, la más relevante para este contexto es: “f. Imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco, interceptando los rayos directos de la luz”<sup>24</sup>. Esta definición resulta relevante puesto que para la realización de las fotografías en todo momento se ha considerado esa proyección del objeto como el elemento principal. Considerando menos importante el objeto generador de dicha proyección, se ha dejado fuera de campo en las imágenes, por lo que en ningún momento se llega a ver. De igual modo que, a pesar de ser consciente de que la luz es un requisito fundamental para generar las proyecciones capturadas, se ha decidido no profundizar en el tema de la luz y no experimentar con este otro elemento. Siendo que el proyecto tiene unos límites y que se considera insuficiente el tiempo para poder abordar ambos

<sup>23</sup> TANIZAKI, H. *El elogio de la sombra*. p. 69.

<sup>24</sup> RAE, Diccionario de la RAE, sombra [texto en línea] consultado el: 25-05-2016.

elementos, a pesar de resultar un tema igual de importante e interesante, se ha decidido centrar la atención única y exclusivamente en la “sombra” o mejor dicho, en la proyección resultante de los cuerpos opacos receptores de los rayos de luz.

Sin embargo, en términos técnicos, dentro de la práctica artística desarrollada en el contexto del presente TFG, sí que ha habido un estudio más profundo tanto de los objetos generadores como de la luz, con la finalidad de obtener los mejores resultados posibles en las fotografías. De este modo, durante la realización de las fotografías se decide, tras varias pruebas, optar por trabajar siempre con luz natural. A partir de entonces, las fotografías se toman siempre durante las horas de luz solar a lo largo de todo el curso. Así, las proyecciones que se fotografían no son en ningún momento manipuladas a través del empleo de distintos focos de luz artificial, pues se toman directamente del natural; los escenarios no sufren ninguna modificación. De acuerdo con el análisis teórico del proyecto, se intenta evitar la luz artificial como generadora de sombras, puesto que está relacionada directamente con el ritmo 24/7 que se pretende apartar de los momentos de creación.

Los objetos generadores de sombras fueron considerados otro asunto importante que estudiar a lo largo del desarrollo práctico. De tal modo que se fueron tomando distintas fotografías según qué objetos estuviesen proyectando sus sombras con el fin de obtener resultados variados. En este caso, tampoco se manipulaban los objetos para conseguir unos resultados específicos, sino que se fotografiaban aquellas proyecciones que iban apareciendo de manera fortuita por el camino. Posteriormente, para la organización del proyecto, las imágenes han sido divididas en tres grupos según el origen de los objetos que generaron las proyecciones fotografiadas: Geometrías y Arquitecturas, Naturalezas y, por último, Retratos.

También resultó importante el estudio de la superficie sobre la que se proyectaban los cuerpos opacos, puesto que hacía variar y deformar la forma original del objeto. A lo largo del proyecto se buscaron distintas superficies, (verticales, horizontales, lisas, rugosas, planas, volumétricas, etc.) con la finalidad siempre de obtener los mejores resultados visuales. En algunas ocasiones se buscaba la deformación total del objeto generador, mientras que en otras podía seguir reconociéndose sin ninguna dificultad. Para ello se hacían varias pruebas buscando sombras de los mismos objetos o similares que se proyectaran sobre superficies distintas. A veces simplemente con cambiar el ángulo en que se tomaba la foto era suficiente para conseguir la deformación de las proyecciones.

Resulta conveniente explicar todo el proceso de creación puesto que en ningún momento se manipula ninguno de los elementos con el fin de obtener unos resultados mejores. Las imágenes obtenidas son resultantes de la observación calmada y consciente de la que tanto se ha hablado a lo largo del apartado conceptual del proyecto. De este modo, durante la práctica artística no se ha intentado experimentar con los elementos causantes de dichas sombras, sino que se trataba de trabajar con la mirada activa y paciente que tan fundamental resulta para la creación.

De acuerdo con Susan Sontag, “la visión fotográfica (entraña) una aptitud para descubrir la belleza en lo que todos ven pero desestiman por demasiado común.”<sup>25</sup> Este es pues el caso de la sombra, que, como explica Diego Gómez: “en nuestra experiencia cotidiana, las sombras propias de los objetos y las proyectadas por éstos son accidentes en los que no reparamos con demasiada frecuencia.”<sup>26</sup>; por lo que pasa desapercibida ante nuestros ojos en el día a día.

Así como Occidente a lo largo de la Historia, ha demostrado verdadera fascinación por la belleza que reside en la luz, en la estética tradicional japonesa, sin embargo, lo esencial es captar el enigma en la sombra. En su cultura, como describe el autor japonés H. Tanizaki, este elemento “consigue apaciguar el corazón y calmar los nervios”<sup>27</sup>. Pero no sólo en la representación visual, ya que, por ejemplo, en el teatro *Kabuki* el silencio es trabajado de forma precisa y plástica frente al sonido que es el elemento esencial en la cultura occidental. John Cage incorpora en Occidente con sus composiciones y performances ese silencio tal y como es concebido y desarrollado en las culturas orientales, fundamentalmente en la Japonesa; abriendo así la contemporaneidad de las artes a partir de la segunda mitad del s. XX.

Con la aparición de la fotografía (que es precisamente el lenguaje que se decide utilizar para este proyecto), encontramos una situación tecno-representacional que nos remite a esas zonas oscuras, a esos espacios de no-luz y que fueron explotados en una primera fase muy incipiente del desarrollo del aparato tecno-fotográfico a través de procedimientos como el dibujo fotogénico, o la “fotografía directa”, que fue experimentada principalmente por William H. F. Talbot. Y, en un segunda fase, por los artistas de la Bauhaus y de estos, a través de sus herederos, mediante el uso de los rayogramas y también de los procesos electrográficos directos (como la cianotipia o la heliografía), destacando los trabajos de Moholy-Nagy, Christian Schad, Arthur

---

<sup>25</sup> SONTAG, S. *Op. Cit.* p. 93.

<sup>26</sup> GOMEZ, D. Ver o no ver las sombras: La esquiiva presencia de las sombras en la realidad y en sus imágenes. p. 70.

<sup>27</sup> TANIZAKI, H. *Op. Cit.* p. 31.

Siegel, Raoul Hausmann, Man Ray, Theodore Roszak, y posteriormente Robert Rauschenberg, Susan Weil, Yves Klein o Sigmar Polke.

“Y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos (...) que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. En definitiva, cuando los occidentales hablan de los “misterios de Oriente”, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.”<sup>28</sup>

Partiendo de esta concepción oriental de la sombra y de sus aplicaciones y consecuencias en el arte occidental contemporáneo, la sombra se convierte para este proyecto en la metáfora más adecuada y eficaz de un tempo (ritmo) calmado, opuesto al tiempo acelerado 24/7 que predomina en la actualidad. Pero, ¿por qué motivo la sombra resulta el elemento ideal para hablar del cambio de tempo?

Para desarrollar esta hipótesis, considero pertinente retrotraerse a los orígenes de la noción de luz y las connotaciones que a dicho concepto se le atribuyeron. La “luz” siempre ha ido ligada a la noción de conocimiento. ¿Por qué? Desde una perspectiva casi Rousseauiana, el control de la luz vino dado por parte del dominio del fuego, en tanto que por primera vez quedaba ‘reducida’ a un objeto maleable por el ser humano y podía ser llevada a lugares donde antes reinaba la oscuridad, la calma para traer consigo la actividad y la posibilidad de alargar el día. Son estos momentos de actividad extra los que trajeron consigo un desarrollo de ciertas habilidades cognitivas humanas que solo pueden fundamentarse sobre el ejercicio de la razón y el diálogo, que ahora resultaba mucho más frecuente debido al nuevo espacio de reunión público que proporcionaba el nuevo hallazgo. El concepto de luz ha crecido desde entonces en sintonía con relación al conocimiento. Resulta inevitable hacer referencia al mito de la caverna de Platón, en el que la luz se toma como metáfora para hablar del conocimiento y, por tanto, las sombras no son más que deformaciones de la realidad que nos alejan de la verdad. Pero, para Platón, el individuo sólo conseguiría conocer la verdad una vez se encontrase fuera de la caverna, puesto que dejaría de intentar alcanzar la verdad a través de las sombras, que no hacen más que deformarla. Sin embargo cabe destacar que la luz que Platón asociaba al conocimiento era una luz natural. Mientras que, más tarde, como consecuencia de las últimas revoluciones científico-capitalistas, la luz se acaba asociando a las nociones de tiempo e industria. Esta consecuente relación entre el tiempo y la actividad, que viene dada a través de la definición de la luz, es la que se sintetiza en el ritmo 24/7, que podemos observar desde las grandes revoluciones industriales. Un ritmo que se asocia, como decía, a la actividad constante radicalizada en las grandes sociedades capitalistas donde más ha sido explotado este uso de la luz artificial.

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 49.

En contraposición a estas ideas, se defiende la sombra como metáfora del nuevo espacio de reflexión. Se convierte así en el espacio de pausa ante el exceso de luz artificial que en vez de iluminarnos en cuanto a proporcionarnos conocimiento, no hace más que cegarnos. Por ello, las sombras, o más bien las proyecciones de los cuerpos opacos que interceptan los rayos de luz, resultan cruciales puesto que nos permiten ver con claridad cuando la luz es tan intensa que resulta cegadora. De hecho, para cualquier estudiante de Bellas Artes, la sombra es un elemento fundamental a la hora de realizar cualquier dibujo o pintura, pues es la clave para conseguir el volumen en cualquier trabajo realizado sobre una superficie plana y dotarlo de realismo. Este realismo que se consigue en pintura o dibujo gracias al correcto uso de las sombras es también necesario en la vida diaria. Las sombras se convierte en ese espacio alejado del ritmo 24/7 que acelera incesantemente y no deja lugar alguno para la pausa. Tal y como se ha ido defendiendo a la largo de este proyecto, la pausa resulta crucial, tanto para el artista a la hora de crear, como para el espectador a la hora de contemplar y conseguir descifrar el potencial expresivo, estético y narrativo de las imágenes.

#### 4.1. Las Series

En este apartado, una vez concluidos los planteamientos, se muestra una pequeña selección de las imágenes que conforman este proyecto. De cada serie se muestran tres imágenes y una composición. Para el proyecto se ha trabajado con imágenes individuales y se ha decidido no manipularlas posteriormente con Photoshop u otros programas de edición de imágenes. Sin embargo, algunas de las imágenes se han trabajado como composiciones. Es una línea de trabajo que ha quedado abierta al futuro por razones temporales, pero que resulta muy interesante.

En la página web se podrán observar las series al completo de manera más extendida: <http://mariaalcalagastald.wix.com/alavelocidadlasombra>

##### 4.2.1. Geometrías y Arquitecturas



Fig. 23. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Composición tomada con dispositivo móvil.

Fig. 24. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2015. Fotografía con dispositivo móvil.



Fig. 25. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.





Fig. 26. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.

4.2.2. Naturalezas



Fig. 27. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Composición tomada con dispositivo móvil.



Fig. 28. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.



Fig. 29. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.



Fig. 30. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.

### 4.2.3. Retratos

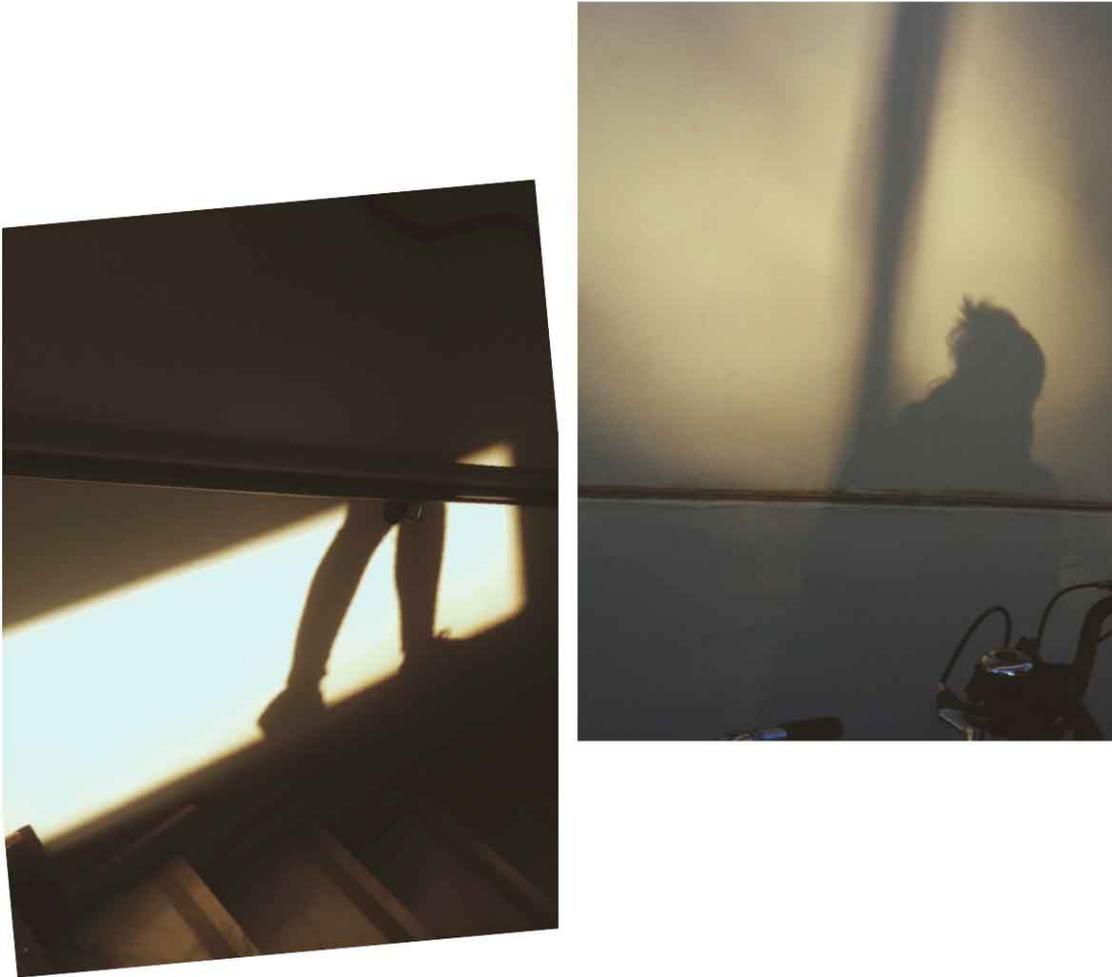


Fig. 31. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Composición tomada con dispositivo móvil.

Fig. 32. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.



Fig. 33. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.





Fig. 34. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin título*. 2016. Fotografía con dispositivo móvil.

## 5. CONCLUSIONES

La realización de este proyecto me ha servido para aplicar y desarrollar algunos de los conocimientos y habilidades adquiridas durante el grado de Bellas Artes.

Gracias a este proyecto se ha conseguido un mayor entendimiento teórico-práctico de la construcción de la imagen fotográfica centrada en la “sombra”, además de una profundización en los conceptos de mirada, contemplación y tempo. Que son asimismo tres parámetros fundamentales para medir la pulsión creativa contemporánea. También se ha conseguido un estudio en profundidad y un mayor conocimiento acerca del uso de los nuevos dispositivos móviles para la creación.

Todo esto me ha llevado a leer, estudiar y analizar a distintos teóricos y pensadores de la filosofía, la estética y la historia del arte. Así mismo he podido examinar con mayor detenimiento algunos de los trabajos de fotógrafos que más me han influido a lo largo de mis estudios y por supuesto para la construcción de este TFG.

También como conclusión, destacar que se ha abordado de manera práctica, mediante la realización de fotografías artísticas, los conceptos planteados y analizados alrededor de la temática de la que se ocupa el presente Trabajo Fin de Grado.

A partir del desarrollo de los contenidos y la observación de los resultados obtenidos con los trabajos prácticos realizados, se llega a la conclusión de que el dispositivo móvil es una herramienta totalmente válida y apropiada para la creación artística, en la medida que es capaz de adaptarse a las prerrogativas que el artista establezca para la consecución de los objetivos planteados. En el caso concreto de los planteamientos que se han querido desarrollar en torno a la sombra como metáfora del tempo calmado para la creación y contemplación de las imágenes actuales.

El estudio desarrollado para el proyecto sobre la influencia del ritmo capitalista 24/7 en la mirada hacia el arte, ha permitido estructurar y abordar el tema desde la práctica, planteando tres modos distintos de exhibición: proyectar las imágenes en una sala convencional de exhibición, agruparlas en un fotolibro y, por último la escogida para este proyecto, mostrarlas a través de una página web exclusiva para el proyecto; de manera que se pueda garantizar una actitud más activa y profunda por parte del espectador hacia las obra creadas.

Por último, quizá la parte más complicada haya sido exponer la metáfora de la sombra y conseguir relacionarla de manera clara con los conceptos desarrollados en el trabajo. Por motivos de extensión y tiempo se han excluido muchos aspectos que resultaban interesantes para nutrir la metáfora y abordarla desde distintas perspectivas. Esto, sin duda, ha supuesto un enorme reto, por lo que se considera una satisfacción el haber llegado hasta aquí, haciendo balance de aquello importante y dotarlo del valor apropiado, sin perder de vista los aspectos relevantes.

El empleo de la metodología escogida, en la que teoría y práctica se han ido relacionando recíproca y retroalimentariamente, ha favorecido los planteamientos y resultados tanto artísticos como discursivos tratados en este TFG.

Habiendo quedado satisfecha con los resultados obtenidos se plantea la posibilidad de prolongar en el futuro el proyecto, dado que las limitaciones propias del contexto que proporciona el TFG han dejado excluidos muchos conceptos e hipótesis de trabajo, aún a pesar de su evidente interés.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFÍAS:

ARENDDT, H. *La condición humana*. Barcelona: Paidós. 2005.

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili. 2001.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2º ed. 2012.

BOSCH, M. *El poder de la belleza*. Pamplona: EUNSA. 2012.

CRARY, J. *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel. 1º ed. 2015.

CUESTA, Mery: *La rue del Percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*. Bilbao: Consonni. 2015.

DUBOIS, P. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós. 2º ed. 1994.

FLUSSER, V. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis. 2001.

HUBERMAN, G. *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC. ca. 2010.

MOHOLY-NAGY, L. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili. 2005.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo. 8ª ed. 2014.

TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. 34ª ed. 2015.

### ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

CREPO MACLENNAN, G. Joan Fontcuberta: “Las imágenes se han vuelto ideas”. En: *El País, El cultural*. Madrid: Grupo PRISA, 2016. [consulta: 2016-02-19]. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/18/babelia/1453133408\\_940701.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/18/babelia/1453133408_940701.html)>

DIAZ-GUARDIOLA, J. El disco duro es el museo. En: *ABC Cultural*. Madrid: ABC, 2016. [consulta: 2016-04-12]. Disponible en: <[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-disco-duro-museo-201604112030\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-disco-duro-museo-201604112030_noticia.html)>

FERNANDEZ-SANTOS, E. Hablamos Fotografías. En: *El País. Ideas*. Madrid: Grupo PRISA, 2015, num. 13.986. [consulta: 2015-10-20]. Disponible en: <[http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/10/16/actualidad/1445005357\\_012040.html](http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/10/16/actualidad/1445005357_012040.html)>

GÓMEZ, D. Ver o no ver las sombras: La esquivada presencia de las sombras en la realidad y en sus imágenes. En: *Revista Internacional de la Imagen*. Madrid: Common Ground España, 2016, num. 1, ISSN: 2386-8554. [consulta: 2016-04-05]. Disponible en: <<http://sobrelaimagen.com/>>

MUÑOZ MOLINA, A. Contemplación de las imágenes. En: *El País, El cultural*. Madrid: Grupo PRISA, 2016, num. 1.277. [consulta: 2016-05-14]. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/babelia/1462899240\\_850885.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/babelia/1462899240_850885.html)>

PRADA, J. M. La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0. En: *Estudios Visuales*. Murcia: CENDEAC, 2008, num. 5, ISSN: 1698-7470. [Consulta: 2016-05-02]. Disponible en: <[http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/prada\\_20.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/prada_20.pdf)>

#### TESIS, TESIS DE MÁSTER, TRABAJOS FIN DE GRADO:

GARCÍA MARTINEZ, F. M. *Fotografía y tiempo: La temporalidad contenida en la fotografía conceptual a partir de los 90's* [tesis fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011. [consulta: 2016-04-16]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/14682#>>

#### AUDIOVISUALES:

FONTCUBERTA, J. Verdades excesivas: en la era de las imágenes furiosas. En: *Vimeo* [video], New York: Vimeo LLC, 2012. [consulta: 2016-03-23]. Disponible: <<https://vimeo.com/36007063>>

FONTCUBERTA, J. La postfotografía. En: *rtve.es* [video], 2013-05-13. [consulta: 2016-03-23] Disponible: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>>

PÁGINAS WEB:

Instagram. *BLOG DE INSTAGRAM*. [CONSULTA: 2016-05-04]. INSTAGRAM, 2015. DISPONIBLE EN: <[HTTP://BLOG.INSTAGRAM.COM/POST/14181966093/FEATURED-MOBILE-PHOTO-GROUP](http://BLOG.INSTAGRAM.COM/POST/14181966093/FEATURED-MOBILE-PHOTO-GROUP)>

MARTIN ROEMERS. [CONSULTA: 2016-05-09]. DISPONIBLE EN: <<http://www.martinroemers.com/work.php>>

RAE, Diccionario de la RAE, sombra. [CONSULTA: 2016-05-25]. DISPONIBLE EN: <<http://dle.rae.es/?id=YK6utrG>>

RAE, Diccionario de la RAE, tempo. [CONSULTA: 2016-06-20]. DISPONIBLE EN: <<http://dle.rae.es/?id=ZR8KSNZ>>

CONGRESOS, JORNADAS Y CONFERENCIAS:

JARAUTA, F. "Cuenca: Desde el puente de los años." Cuenca y sus colecciones y archivos de arte contemporáneo. Jornadas Internacionales. Ponencia Inaugural. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca 21-04-2016. Por publicar, apuntes personales.

## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. Martin Roemers, *7th Avenue, Manhattan, New York, USA*. Serie Metropolis. 2014.
- Fig. 2. Martin Roemers, *Victoria Embankment, City of Westminster, London, United Kingdom*. Serie Metropolis. 2014.
- Fig. 3. Nicéphore Niépce, *Point de vue de la fenêtre du Gras*, 1826.
- Fig. 4. Hiroshi Sugimoto, *U.A.Play House*. Serie Theaters. 1978.
- Fig. 5. Hiroshi Sugimoto, *Tri City Drive-In*. Serie Theaters. 1993.
- Fig. 6. Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind*. 1993.
- Fig. 7. Captura de pantalla del video de la conferencia de Joan Fontcuberta, *Verdades excesivas: en la era de las imágenes furiosas*. 2011.
- Fig. 8. Oliver Gang, *Sin título*, 2016.
- Fig. 9. Sion Fullana, *Stripes and Spots*. 2008.
- Fig. 10. Aik Ben Chia, *Life In Technicolor*, 2016.
- Fig. 11. Oliver Lang, *McKenzie In West London*, 2015.
- Fig. 12. Benedicte Guillon, , *Sin título*, Serie Istambul, ca. 2012.
- Fig. 13. Oliver Gang, *Searching for shadows in London, Liverpool St.*, 2016.
- Fig. 14. Eric Kessel, *24 hrs in potos*. 2011.
- Fig. 15. Harold Edgerton, *Guissie Moran*, 1949.
- Fig. 16. Harold Edgerton, *Milk Drop*, 1936.
- Fig. 17. Joan Fontcuberta, *Solenoglypha Polipodida*, Serie Fauna, 1985.
- Fig. 18. Henri Cartier-Bresson, *ITALY. Salerno*. 1933.
- Fig. 19. Henri Cartier-Bresson, *IRELAND. Munster. Tipperary County. Thurles*. 1952.
- Fig. 20. Charles Harbutt, *Man on Escalator, Park Avenue, NYC*. 1961.
- Fig. 21. Charles Harbutt, *Chrysler Building, Park Avenue, NYC*. 1970.
- Fig. 22. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.
- Fig. 23. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.
- Fig. 24. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2015.
- Fig. 25. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.
- Fig. 26. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.
- Fig. 27. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.
- Fig. 28. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.
- Fig. 29. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.

Fig. 30. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.

Fig. 31. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.

Fig. 32. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.

Fig. 33. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.

Fig. 34. Maria Alcalá Gastaldo, *Sin Título*, Serie A la velocidad de la sombra. 2016.