

TFG

A CAUSED FICTION SERIES

ARTIFICIALIDAD EN LA FOTOGRAFÍA URBANA

Presentado por Alina Vélez Nadolu

Tutor: Martina Botella

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

Trabajo teórico-práctico que presenta los resultados de la serie fotográfica *A Caused Fiction*, donde se analiza la estrecha línea que separa la ficción del documento. Las imágenes capturan la presencia de sujetos ajenos al proyecto en pleno espacio urbano y nocturno, el cual está alterado mediante luces artificiales que, a su vez, dotan de teatralidad a la escena cotidiana.

Desde el nacimiento de la fotografía han surgido hacedores de imágenes que, con la intención de idealizar la realidad, al final, se alejan de ella. El proyecto propone la búsqueda de un equilibrio que permita plasmar la frontera entre la realidad y la ficción, fotografiando así un espacio seleccionado junto con una iluminación planificada, pero al mismo tiempo retratando la espontaneidad y el carácter documental del transeúnte.

PALABRAS CLAVE

Fotografía, Ficción, Realidad, Espacio urbano, *Staged photography*, *Street photography*, Flash, Teatralidad

SUMMARY

A theoretical-practical exercise that presents the results of the photographic series *A Caused Fiction*, where the narrow line that distinguish between fiction and document is analyzed. The images capture the presence of subjects unconnected to the project in the urban environment, which is modified through artificial light that dramatizes the scene.

From the birth of photography, picture-takers have had as a purpose the idealization of reality so much that, during the process, they have moved away from it. The objective of this project is to find a balance that allows us to capture the borderline between fact and fiction. Therefore, a selected area and illumination is photographed, but, at the same time, the spontaneous and documentary nature of the pedestrian is also portrayed.

KEYWORDS

Photography, Fiction, Reality, Urban environment, *Staged photography*, *Street photography*, Flash, Theatrical

AGRADECIMIENTOS

A Martina Botella por ofrecerme su ayuda y apoyo.

*A los que me han acompañado en las salidas nocturnas:
Sofía, Luna, Mona, María, Marina, Daniela y Miquel.*

A Javier por todo el ánimo y sugerencias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. MARCO TEÓRICO	7
3.1. FOTOGRAFÍA REAL O FICTICIA	7
3.2. LA FICCIÓN COMO IDEALIZACIÓN DE LA REALIDAD	14
4. MARCO PRÁCTICO	17
4.1. CONCRECIÓN DE LA IDEA	17
4.1.1. LA OBRA DE PHILIP-LORCA DICORCIA	18
4.2. TEATRALIDAD: PLANTEAMIENTO FINAL	21
4.3. ELABORACIÓN DE LA OBRA	23
4.3.1. CAPTURA DE LAS IMÁGENES	23
4.3.2. RESULTADO FINAL	29
4.4. ANÁLISIS	33
5. CONCLUSIONES	34
6. BIBLIOGRAFÍA	35
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	38
8. ANEXOS	40

1. INTRODUCCIÓN

La fotografía nació como un mecanismo idóneo para representar la realidad. Sin embargo, como ha sucedido con otras artes y movimientos, junto con la fotografía emergen también infinitas posibilidades de escenificar ficciones que, con frecuencia, aprovechan el carácter verdadero que se le otorga a la imagen fotográfica para crear realidades alternativas. Así, muchos artistas y fotógrafos recurren a la manipulación en pos-producción, mientras que otros planifican al detalle escenarios y situaciones, adoptando una estética muy similar a la del cine o el teatro.

A Caused Fiction Series propone un punto de vista fotográfico de las escenas urbanas cotidianas, capturando gente en tránsito, abandonando o dirigiéndose a algún lugar. Al tiempo que registra este acto banal y transitorio, también se aísla y le da carácter teatral mediante el empleo de elementos de escenificación. Tal combinación genera no sólo una indeterminación del género fotográfico, sino que también dota a la imagen de un aspecto enigmático. No obstante, ¿qué opciones se tienen si se quiere dotar de ficción al escenario público?, ¿qué aporta a nivel conceptual?. Y más importante aún, ¿existe una serie de distinciones establecidas para los diferentes estilos fotográficos?

Para ello, primero debemos establecer las diferencias entre el género documental y el no-documental o *ficticio*, basándonos en las investigaciones conducidas por Paloma Atencia-Linares. A partir de estos conceptos, analizaremos lo que se conoce como incompetencia de la ficción en la fotografía para, luego, estudiar la técnica con la que autores como Philip-Lorca diCorcia o David Lynch configuran, mediante recursos de escenificación, una alteración y en ocasiones, una idealización de la realidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo fin de grado consiste en crear, mediante fotografías, una percepción artificial o irreal de un instante aparentemente banal para poner en evidencia la ambigüedad entre la realidad y la ficción.

Con ese propósito, primero debemos encontrar la manera de combinar dos estilos que son aparentemente opuestos: el *street photography* o fotografía callejera, y el *staged photography* o fotografía planificada; así como estudiar la forma en que otros han trabajado esta frontera. Se propone la creación de una línea de trabajo con un procedimiento y estudio propio. También que se analice la condición de la realidad de la fotografía y evidenciar su artificialidad. Se pretende evitar el uso de cualquier programa de edición de imágenes, ya que parte del logro reside en obtener el resultado directo de la cámara.

Finalmente, este trabajo requiere encontrar un modo de aplicar teatralidad a las escenas callejeras cotidianas, con el fin de dotar de un componente dramático a las fotografías.

En cuanto a la metodología, el proyecto se estructura en dos partes. La primera es una fundamentación teórica donde se propone un estudio del concepto de fotografía, partiendo de su carácter más puro hasta llegar a los límites de su uso en el ámbito artístico y documental. Durante este proceso no sólo se cuestiona la fotografía como sistema de representación de la realidad, también se observa su relación con otras artes como puedan ser el cine, la pintura, la literatura o el teatro. Todo ello nos conduce a las supuestas categorías o vertientes del medio que son: la fotografía documental y la fotografía no-documental.

Posteriormente, se establecen una serie de referentes, tanto fotográficos como cinematográficos, que ilustran los conceptos presentados, en particular la idealización de la realidad, lo que nos facilita la comprensión y el visionado de la obra final.

En la segunda parte, se describe detalladamente el proceso de elaboración de las fotografías, así como el listado del material utilizado, para terminar con una selección final que cumpla con los objetivos del trabajo. Luego, esas imágenes se someten a un análisis en el que se señalan las características propias de cada estilo fotográfico. Además, se concretarán detalles del proyecto para una futura muestra del mismo.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. FOTOGRAFÍA REAL O FICTICIA

En la primera mitad del siglo XIX nace la fotografía tal y como la conocemos hoy en día. Al fin, la imagen queda registrada en una superficie fotosensible –aspiración eterna de la cámara oscura– por lo que se convierte en un ente tangible y, al poco tiempo, accesible. Como es natural, junto a su descubrimiento surgen estudios acerca de sus capacidades y significados, pero también sus limitaciones, entre ellas, la incapacidad ficcional.

Genuinamente, la fotografía se concibe como retratista de la realidad, un mecanismo ideado para capturar imágenes verídicas. La profesora Pilar Irala Hortal de la Universidad San Jorge, explica en su conferencia *Sobre la naturaleza de la fotografía digital* que, gracias a la luz se generan fotografías dotadas de tanta exactitud que transcriben estrictamente la realidad, cosa que imposibilita juzgarla como ficción.¹ De hecho, en contadas ocasiones nos basamos en la fotografía para comprobar si el contenido es verdadero. Según expone la escritora Susan Sontag al inicio de *On photography*, “Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía.”² Más adelante comenta “Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.”³

Sin embargo, una característica que define la fotografía y remarca su naturaleza es que, a diferencia de otros medios –como la pintura o el dibujo, por seguir el ejemplo de Sontag– los elementos retratados dependen de si se sitúan frente a la cámara o no. El contenido de la fotografía puede no encontrarse entre las intenciones del fotógrafo. Dicho de otra forma, se trata de una estricta relación causa-efecto. De ahí que tal mecanismo sea idóneo para interpretar la realidad.⁴ La pintura, aunque confecciona otro tipo de interpretación, no se somete a esa relación. Susan Sontag en *On photography* lo expresa así:

1 IRALA, P. Sobre la naturaleza de la fotografía digital. En: *Arte y Nuevas Tecnologías, X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*.
2 SONTAG, S. *On photography*, p. 5.
3 *Ibid.* p. 6.
4 ATENCIA-LINARES, P. Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, p.20.

“Tales imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque, ante todo, una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como un huella o una máscara mortuoria. Mientras un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del modelo en una manera imposible para cualquier cuadro.”⁵

A lo que John Berger, también escritor, crítico de arte y fiel oponente de Sontag, le responde en el ensayo *Usos de la fotografía*, publicado junto con otros en el compendio *Mirar*:

“A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su tema, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su tema de la manera que lo hace la fotografía.”⁶

Así, retomamos la idea de que la fotografía es incompetente como ficción. No obstante, la mayoría de los autores citados coinciden en que el individuo, o el conjunto de elementos retratados, pueden dotar a la fotografía de ficción.

Según Paloma Atencia-Linares, doctora en filosofía por el University College de Londres, se puede distinguir entre dos caracteres concernientes a la fotografía: por un lado el aspecto *físico*, es decir, como se origina la imagen técnicamente; y por otro lado, el *uso* o la función que tiene ésta como destino. El primero, aunque se le puede exigir la aparición de ficciones imaginarias mediante dobles exposiciones, o la prolongación de la velocidad de obturación o la simple manipulación en el laboratorio, es el segundo caso el que puede lograr una representación de entidades ficcionales. Desde otro punto de vista, es cierto que los personajes propiamente ficticios no pueden emanar luz, ni tampoco interactuar con un material fotosensible, sin embargo, el sujeto sí puede. Es su representación la que se encarga de dotar de carácter ficcional a la fotografía, no la fotografía en sí misma.⁷

Ahora bien, Atencia-Linares plantea la teoría llamada *photographic means*, aplicable sólo en la fotografía analógica y que significa lo siguiente: cualquier acción o técnica empleada que se lleva a cabo durante la produc-

5 SONTAG, S. *On photography*, p. 154.

6 BERGER, J. *Mirar*, p. 56.

7 ATENCIA-LINARES, P. Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, p.20.



01. Wanda Wulz
Io + Gatto, 1932

ción de la imagen, incluidas las fases de transferencia y almacenamiento, que consiste únicamente en la explotación, manipulación, o control de la luz inducida y su interacción con el material fotosensible.⁸ La autora defiende que durante este procedimiento se podría crear ficción. Debemos entender tal ficción como que siempre hay al menos un elemento real reconocible. Como ejemplo, en la fotografía de *Io + Gatto*, fruto de una doble exposición, Wanda Wulz combina la figura de una mujer-gato, donde distinguimos a los dos seres reales por separado pero que juntos conforman una ficción.⁹ Para ir más allá, Dan Cavedon-Taylor, profesor de filosofía de la Universidad de Southampton, explica en *In defense of fictional Incompetence* que “la fotografía emite una representación preexistente de la ficción antes que crear o generar contenido ficticio.”¹⁰ Es decir, se representa a los particulares –los sujetos o elementos– ya representando la ficción. Pongamos por caso una fotografía en la que aparezca el personaje ficticio Superman. El uso que se le asigna es más saliente que no el propio actor figurando a Superman. Como resultado, los fotógrafos y cineastas se encargan, artísticamente, de contribuir a la construcción de la ficción ocultando así ciertas características del set (como cables, micrófonos, focos, o el propio director).¹¹ En resumen, la fotografía no genera ficción, pero sí que puede transmitirla como canal.¹²

Otra notable distinción que plantea Atencia-Linares es la diferencia entre la dimensión figurativa, es decir, el contenido que muestra la imagen; y la dimensión del género, la categoría. Ésta última “determina” si el trabajo es ficción o no ficción. Dependiendo de la etiqueta que acompañe a la fotografía, nuestra percepción cambia y se adapta. Tanto las categorías, como los títulos o el contexto afectan nuestro modo de mirar las fotografías. Así, las imágenes se predeterminan y los espectadores sostienen ciertas expectativas durante el visionado. Por otra parte, cuando una imagen se determina como ficción, se incrementan los pensamientos y el proceso cognitivo ya que contiene un mensaje intencionado que va más allá de lo que se observa en la foto. Por ejemplo, si se conocen las intenciones del fotógrafo Jeff Wall, se puede pensar que las escenas que muestra son recreadas. Por el contrario, desconociendo la obra del autor, sus fotografías despiertan una gran indeterminación por parte del espectador. El doble juego que propone Wall contribuye al enriquecimiento de la obra, llegando así a apreciarla.¹³

8 ATENCIA-LINARES, P. Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, p.22.

9 FINEMAN, M. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, p. 164.

10 CAVEDON-TAYLOR, D. In Defence of Fictional Incompetence. En: *Ratio Journal*, vol. 23, p. 141.

11 *Íbid.* p. 148.

12 *Íbid.* p. 149.

13 ATENCIA-LINARES, P. *Arts and Facts. Fiction, Non-fiction and the Photographic Medium*, p. 213.

02. Jeff Wall

Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992

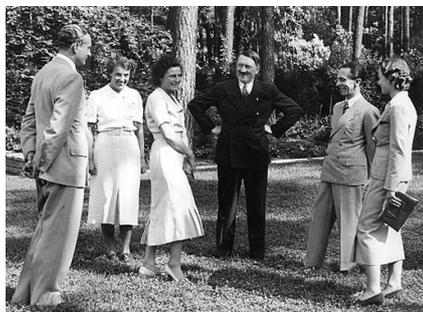


Las imágenes que se determinan como noticias o documentales son observadas en la superficie, sin ahondar ni cuestionar nada acerca de sus procedencias o límites. Ahora bien, gracias a un estudio dirigido por los investigadores Mendelson y Papacharissi, se demostró que las imágenes con la etiqueta “real” tienen una implicación más sentimental y, por tanto, más personal. De ahí que las fotografías que son inventadas o recreadas aseguran una distancia con las emociones. Durante el experimento que condujeron Mendelson y Papacharissi, calificaron fotografías que mostraban el mismo contenido, de reales o ficticias. Esto sirvió para calibrar las reacciones y capacidad cognitiva de los participantes demostrando que el cerebro percibe las imágenes de manera distinta dependiendo de la etiqueta.¹⁴ Tal investigación demuestra que el papel de la percepción es fundamental, al fin y al cabo, las imágenes están sujetas a una interacción entre su contenido, el receptor y el estímulo de éste. Por eso se entiende que una serie de artistas, incluido Wall, quieran connotar ambigüedad, apelar a sentimientos falsos o desafiar la veracidad de los medios de comunicación.

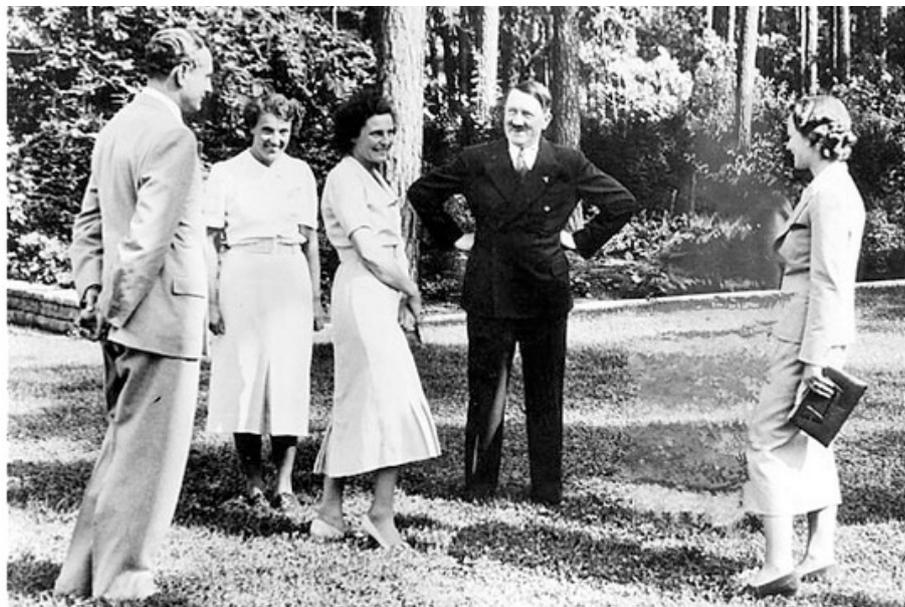
En *Faking it: Manipulated Photography before Photoshop*, la comisaria del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Mia Fineman, presenta el caso falaz en el que se elimina a Joseph Goebbels de una fotografía de grupo en la que también se encontraba Hitler.¹⁵ Este caso, como muchos otros, pertenece a la historia donde, teóricamente, no se tolera ninguna manipulación. De hecho, la doctora Paloma Atencia-Linares defiende la idea de ir en contra de las fotografías falaces. La historia de la fotografía documental está repleta de casos como el de Goebbels, donde la imagen que presume ser verdadera debería categorizarse como ficticia por ser falaz. También anima a que, si se

14 MENDELSON, A; PAPACHARISSI, Z. Reality vs. Fiction How Defined Realness Affects Cognitive & Emotional Responses to Photographs. En: *Visual Communication Quarterly*, vol 14, p. 3.

15 FINEMAN, M. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, p. 92.



03. Heinrich Hoffmann
Heinz Riefenstahl, Dr. Ebersberg,
Leni Riefenstahl, Adolf Hitler,
Joseph Goebbles y Ilse Riefenstahl
visitando la Nueva Villa de Leni
Riefenstahl en Dahlem, Berlin.
1937



04. Heinrich Hoffmann
Heinz Riefenstahl, Dr. Ebersberg,
Leni Riefenstahl, Adolf Hitler, e
Ilse Riefenstahl visitando la Nueva
Villa de Leni Riefenstahl en
Dahlem, Berlin.
1937

da el caso contrario y una foto está etiquetada como ficción, entonces la manipulación debería ser apreciada y no vista como un defecto.¹⁶

De nuevo, John Berger sugiere en *Usos de la fotografía*: “La fotografía como método más transparente, más directo, de acceso a lo real [...]. La misma *veracidad* del nuevo medio dio paso a su uso deliberado como medio de propaganda. Los nazis fueron de los primeros en emplear sistemáticamente propaganda fotográfica.”¹⁷ Por lo que desde un principio, la fotografía está condenada a mostrar veracidades y, al mismo tiempo, a ser un instrumento de manipulación. Según el fotógrafo Barry Salzman, ninguna foto escapa de la manipulación o de la subjetividad, ya sea por el simple hecho de escoger donde se coloca la cámara. El fotógrafo toma decisiones constantemente.¹⁸

Con estos conceptos presentes, este trabajo no se centra en la manipulación fotográfica o sus consecuencias. En cambio, el objetivo principal del marco teórico consiste en distinguir entre la fotografía real y ficticia. Muchas obras artísticas se clasifican como ficción pero, al igual que defiende Salzman, dichas fotografías se consideran pertenecientes a otro arte, el arte digital. Es decir, siempre y cuando la foto resida bajo los *photographic means* de Atencia-Linares —lo que entendemos como destrezas para alterar la exposición de la luz o la experimentación en el cuarto oscuro— podremos catalogar la obra como ficticia. Nos referiremos al resto de alteraciones como capacidades y atribuciones propias del arte digital.¹⁹

16 ATENCIA-LINARES, P. Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, p.28.

17 BERGER, J. *Mirar*, p. 55.

18 SALZMAN, B. *Photography: Fact and/or fiction?*

19 *Íbid.*

A continuación, se argumentará la distinción entre la fotografía documental y la no documental junto con sus supuestas características.

La fotografía documental resulta ser un género activo dentro del mundo de la fotografía; una práctica institucionalizada con premios, donde también existen agencias con fotógrafos especializados como la Magnum Photos o canales de distribución dedicados a ello. Además, se pueden enumerar diferentes subtipos de fotografía documental como el foto-periodismo, la fotografía etnográfica, la fotografía de guerra, de deportes, de fauna, etc. En estas prácticas, el término documental es reconocido por mostrar veracidades y nunca ser falaz. Sin embargo, para dotar de cierta solidez a la categoría documental, se ha de adjuntar un set de características comunes o estándares. Paloma Atencia-Linares propone en el capítulo *Fiction and Nonfiction in Photography* dos tablas: la primera contiene las propiedades comunes, variantes y contrarias en la categoría documental,²⁰ mientras que en la segunda reúne diferentes prácticas propias de este tipo de fotografía y verifica que ciertos caracteres se repiten.²¹

Aun así, darle la vuelta a la primera tabla y asumir que las características no estándares de la categoría documental son las características estándares en la de ficción no resultaría efectivo. La autora cita ejemplos que también pueden darse en fotografía ficticia, como es el uso de la luz natural o sutilmente artificial, al igual que poseer un estilo realista o presentar espacios reales.²² A esto se debe agregar que las prácticas pertenecientes a la ficción parecen ser claramente heterogéneas, a diferencia del documental, ya sea porque difieren en intenciones o en propiedades. Por ese motivo, crear una tabla sería de poca utilidad, lo que nos deja sin un criterio de clasificación que contribuya a la interpretación/apreciación de las obras. También hay que mencionar que no es usual utilizar la etiqueta ficción en fotografía; no suelen haber premios para imágenes de ficción, pero tampoco es sólido que los fotógrafos –alejados del documentalismo– quieran que sus obras se categoricen como ficticias. Ahora bien, que no se use la etiqueta ficción no significa que no pueda existir.

Al reconocer la ficción en otros medios, existe la esperanza de aplicar ésta en la fotografía. Antes se ha comentado que reunir propiedades es un proceso complejo, pero eso no quita que podamos acercarnos a una serie de características comunes como la presencia de actores, narrativa, decorados, efectos especiales, maquillaje, pre y pos-producción o la representación de

20 ATENCIA-LINARES, P. *Arts and Facts. Fiction, Non-fiction and the Photographic Medium*, p. 211.

21 *Ibid.* p. 231.

22 *Ibid.* p. 220.

acciones sugestivas.²³ De forma habitual, estos términos se vinculan al cine; y el hecho de aludir a este arte podría funcionar como una característica estándar en la fotografía de ficción. Entonces, se entiende que la fotografía puede llegar a ser narrativa, como el cine o la literatura, aunque no todas las obras recurran a ello.

A modo de conclusión, la fotografía ficticia es un género que contiene diferentes sub-géneros, casi independientes, pero que no pueden pertenecer a la fotografía documental. Podría tratarse de un género restringido o derivado de otras fuentes, y por eso su denominación es tan poco usual. Se han llevado a cabo exposiciones como *Making it up: Photographic Fictions*, que tienen intención de crear dicho género, pero las obras expuestas carecen de estrategias comunes. Por ello, lo más acertado sería usar el término no-documental, o *non-factual*, cuando queramos referirnos a todas esas categorías, que son por si mismas géneros y al mismo tiempo no pertenecen a la categoría documental.

NON-FICTIONAL/DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY*			
	STANDARD FEATURES	VARIABLE FEATURES	CONTRA-STANDARD FEATURES
Internal Features	<ul style="list-style-type: none"> • Factual content (Things that happened in the world, e.g. every day scenes, social and political events, scientific content: ethnography, anthropology, medicine, etc. Nature, sports.) • Representation of real people, objects or scenarios. • Veridical representations ('honest' photography) • Documental (images not only represent real people and scenarios but we <i>perceive</i> people and scenarios as being concrete, real and existent) • Realist or natural style • Content put forward as being the case • Coherence between the content of the image and the title or narrative (if there is one) • Natural or little artificial lighting • Snapshot aesthetics • Little or no manipulation (colour and light retouching is frequent but not composition printing) • Research, educational or informative purposes • Small or medium format (except for landscapes and portraiture) 	<ul style="list-style-type: none"> • Black and white or colour photography • High or low image quality • Outdoors or indoors scenarios • Long, medium or short exposures • Close-ups, wide-angle shots. • Digital or analogue photography • Long-format photography 	<ul style="list-style-type: none"> • Characterisation of actors or people • Staging (except portraits) • Re-enactment • Made-up or imaginary scenarios • Sophisticated pre- and post-production • Use of studio (except for portraits) • Unrealistic or surreal style • Very controlled and sophisticated composition and lighting conditions • Manipulation • Non-realistic or imaginative intent. • Incoherence between the content of the image and the title or narrative (if there is one) • Symbolic or metaphorical content.

05. Paloma Atencia-Linares
 Table 1,
 Non-fictional/documentary
 photography, 2013

3.2. LA FICCIÓN COMO IDEALIZACIÓN DE LA REALIDAD

Retomando la idea de que existe una conexión explícita y directa que conecta las influencias provenientes de la literatura y el cine con la fotografía, es de esperar que muchos fotógrafos –sobre todo con fines artísticos– trabajen en esa línea. Hasta podríamos decir que se conserva una tradición.

Un ejemplo contemporáneo es la obra de Gregory Crewdson quién, mediante decorados elaborados y la presencia de actores, pretende capturar escenas con gran contenido dramático. Crewdson adopta el papel de director, como si se tratase de un largometraje, y sus resultados mantienen una similitud constante con ese medio. Aunque la mayoría de sus imágenes tienen una apariencia surrealista, sus primeros trabajos eran más sutiles, y conseguían que el espectador dudara si la escena fotografiada era verídica o estaba planificada. Otro autor que toma fotografías bajo esa intención es el ya mencionado Jeff Wall. De hecho, Wall encuentra la inspiración en escenas cotidianas y reales recreando instantes que podrían pasar por imágenes documentales. Sin embargo, la voluntad de este fotógrafo se refleja muchas veces en el propio título –la serie fotográfica llamada *Mimic*, por nombrar un ejemplo– o a través de indicios que revelan una ficción construida. Duane Michals, David LaChapelle o Cindy Sherman se suman a la lista de hacedores de imágenes que no buscan otra cosa que idealizar la realidad. En unos, el estilo *staged photography* es constante, mientras que en otros, la ambigüedad juega un papel más significativo. Aun así, todos coinciden en la siguiente finalidad: narrar una historia.



06. Gregory Crewdson
Untitled de la serie *Hover*
1996-1997

07. Gregory Crewdson
Untitled (Mapple Street) de la
 serie *Beneath the Roses*, 2010

08. Fotograma del largometraje
Blue Velvet, 1986



Tanto la literatura como el cine se nutren de la ficción. El cineasta David Lynch propone en sus series y películas una idealización de la realidad que no viene solo dada por una cadena de sucesos enigmáticos, sino también porque refuerza de atractivo espacios y personajes con tal de seducir al espectador. “La fascinación de la serie *Twin Peaks* reposa, en primer lugar, en la turbadora atmósfera que se cierne permanentemente sobre la pequeña ciudad. La telaraña narrativa desplegada atrapa al telespectador como una droga suave, aunque ligeramente opiácea. [...] Además, esa especie de leve exageración, de sutil alejamiento de la normalidad, de esperpento en la interpretación de los actores o el encadenamiento de los acontecimientos transfiere mucha fuerza y grandes dosis magia a la serie”²⁴ analiza Thierry Jousse, ex-jefe de redacción de *Cahiers du Cinéma*. En la obra de Lynch predomina el viaje al inconsciente, que suele escenificarse de forma artificial mediante luces llamativas y una composición de elementos que recuerda al teatro. De hecho, Jousse se refiere a *Terciopelo Azul* como un “espacio estilizado y musical.”²⁵ El aspecto onírico contagia tanto a la realidad que no se puede diferenciar un mundo del otro.



24 JOUSSE, T. *Maestros del cine: David Lynch*, p. 65.

25 *Íbid.* p. 34.

09. Jeff Wall
Mimic, 1982



La ficción teatralizada ha formado parte de la fotografía casi desde sus inicios. En *Faking it*, la comisaria Fineman comenta “A partir de la mitad de siglo XIX, artistas, amateurs, y fotógrafos comerciales crearon imágenes de modo *directorial*, organizando figuras disfrazadas en *tableaux* narrativos, alegóricos o cómicos. En la mayor parte de los casos, estas imágenes no tenían intención de engañar; desde el principio fueron comprendidas como ficciones teatrales, cuyo realismo fotográfico las hacía más cautivadoras.”²⁶ Conectamos de nuevo con la idea de que los fotógrafos son constructores de imágenes que, sin la necesidad de esperar a la toma oportuna, pueden recurrir a la ficción para plasmar una realidad personalizada. A pesar de que muchas entidades se exceden de este aspecto –sobre todo en el ámbito de la publicidad– este trabajo se centra en casos de obras con fines artísticos, donde la supuesta ficción debería contribuir a la apreciación de las imágenes, e incluso, entenderse como una ventaja ya que se explora distintos significados. En el arte fotográfico, la línea divisoria no se debería encontrar en si lo que sucede es ficción o realidad, sino en combinar esa manufacturación con lo conocido. En casos como el de Lynch y otros artistas, Wall explica que “no se puede dibujar una distinción nítida entre lo prosaico y lo espectral, entre lo fáctico y lo fantástico y, por extensión, entre lo documental y lo imaginario.”²⁷

26 FINEMAN, M. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, p. 6.
 27 WALL, J. Room guide, room 6. En: TATE.

4. MARCO PRÁCTICO

4.1. CONCRECIÓN DE LA IDEA

La idea nace de la intención de plasmar, a través de imágenes fijas, la frontera entre la realidad y la ficción. Es decir, encontrar un punto intermedio entre la fotografía documental y la fotografía no documental. Se pretende crear una ficción sutil mediante actores, decorados o iluminación en el espacio público y, sin remarcar la categoría a la que pertenecen, se procurará reivindicar un nuevo carácter fotográfico. Mediante este método, se deberían obtener una serie de fotografías que no se puedan clasificar, o que al menos se les puedan atribuir una serie de connotaciones que inviten a la reflexión acerca de su preparación.

Con el fin de obtener dichas imágenes, se mezclarán dos subgéneros reconocidos en el ámbito de la fotografía. En primer lugar, en el foto-periodismo se distingue el estilo llamado *street photography* o fotografía callejera. Aunque el género documental abarca numerosos estilos, resulta éste el más cercano y accesible para el proyecto; así como la oferta tanto estética como espontánea que proporciona una ciudad. Martin Parr y Jens Olof Lasthein son ejemplos de fotógrafos actuales que, como Henri Cartier-Bresson, están siempre al acecho del momento oportuno. En segundo lugar y antagónico al carácter documental, escogemos el *staged photography* o *staged tableaux*. Aquí se incluirían los ya nombrados LaChapelle, Cindy Sherman, Gregory Crewdson o Philip-Lorca diCorcia, el cual aparecerá más adelante. Crear este tipo de imágenes conlleva tiempo y dedicación, necesarios para recrear al detalle una situación que será posteriormente capturada. Teniendo claro ambos procesos, se establece como punto de partida la plasmación de una composición pre-concebida encarnada en una foto callejera, pudiendo tratarse así de un “robado planificado”. Como resultado, se podría obtener dos líneas diferentes de trabajo combinables en una misma serie de fotografías.



10. Jens Olof Lasthein
Arkhangelsk, Russia
2005

El hecho de retratar en las calles, un espacio real y cercano al espectador, implica un primer paso para testificar la fidelidad que se pretende conservar en las imágenes. A pesar de que la idea exige aportar algo más en el espacio público, al mismo tiempo hay que ahondar en sus posibilidades. Si el fin consiste en transgredir el espacio real y convertirlo en un ente ficticio, podemos hablar del término teatralizar. Como se ha comentado anteriormente, teatralizar una escena se puede conseguir mediante diversas formas, pero la más frecuente es recurrir a la colaboración de actores. Por lo que, imaginemos que se invitan a actores o amigos a participar en el proyecto. Éstos proyectarán la parte ficticia, por lo que el espacio se encargaría de aportar la parte real. Ahora bien, si partimos del *street photography*, desaparecería la base de este estilo, ya que la habilidad reside en la no colaboración de sus retratados. De la otra forma, si se fuerza el entorno hasta el punto que pierda su esencia realista mientras que los transeúntes son capturados, se mantendrían ambos estilos. Por consiguiente, es hora de localizar elementos que connoten ficción, como pueden ser el propio espacio, la situación, la persona, etc.; o transformarlos para que alcancen ese fin. Con motivo de profundizar en el proyecto, nos adentramos en el trabajo fotográfico de Philip-Lorca diCorcia, quien obtiene un resultado similar al que se pretende alcanzar.

4.1.1. LA OBRA DE PHILIP-LORCA DICORCIA

El ejemplo que más encaja con la teoría, pero sobre todo con la práctica de este trabajo, es la obra del fotógrafo Philip-Lorca diCorcia. Sus imágenes, además de mostrar una realidad alterada, también desprenden incertidumbre acerca de la categoría a la que pertenecen.

Olivia-Jene Fagon, coordinadora de la revista *Artsy*, describe al fotógrafo con estas palabras: “diCorcia coge prestado el carácter documental de Robert Frank o Garry Winogrand pero al mismo tiempo usa elementos propiamente cinematográficos.”²⁸ El fotógrafo comienza a recrear situaciones en 1987 con la serie *Family and Friends*. La cotidianidad de las imágenes –sin excederse en iluminación– nos anima a pensar que el fotógrafo no se encuentra allí, como si tratase al espectador de *voyeur*. Sin embargo, ese intento de verosimilitud desaparece para dar paso a su obra posterior, que se caracteriza por el uso evidente de la luz artificial. Un ejemplo de ello es la cohesiva serie *Hustlers*, donde retrataba –y pagaba por ello– a varones que ejercían la prostitución. DiCorcia, en el discurso por el III Premio Internacional de Fotografía de Alcobendas, aporta como ejemplo de la serie la fotografía *Marilyn*: “la imagen

28

FAGON, O. Straight Spectacle: The Staged Photography of Philip-Lorca diCorcia. En: *Artsy.net*.



11. Philip-Lorca diCorcia
Fragmento de *Head #6*
2001

12. Philip-Lorca diCorcia
Marilyn; 28 Years Old;
Las Vegas, Nevada; \$30
1990-1992



fue tomada en Hollywood, así que imité el estilo de iluminación.”²⁹ Y así es como sus fotografías cobran un estilo único, destacando, en este caso, un sector social menospreciado. A principios del 2000, y dejando *Hustlers* reposar, diCorcia viaja a Nueva York para fotografiar Times Square. La serie que lleva a cabo, denominada *Heads*, consiste en tomar fotografías de transeúntes neoyorquinos y, sin consentimiento alguno, retratarlos bajo la luz estroboscópica. El autor, gracias a los intensos fogonazos del flash, que colocaba cuidadosamente fuera de plano –pero pendiente de iluminar la cabeza del caminante–, consigue dotar de teatralidad a la escena cotidiana. Laura Bravo, en el capítulo *De la ficción como realidad a la realidad como ficción* de *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, comenta así:

“En definitiva, es la maestría en la disposición de la iluminación el principal medio con el que diCorcia consigue que estas fotografías ocupen un espacio indefinido entre la realidad y la ficción. La apariencia teatral de las escenas, junto con una práctica anterior consagrada a la escenificación de eventos que podrían pasar por espontáneos, incide también en gran medida en una interpretación inversa de sus fotografías. Si en sus primeras obras mostraba una verosímil instantaneidad dentro de la escenificación, en estas últimas series demuestra el grado de teatralidad que puede llegar a alcanzar la realidad.”³⁰

La fotografía que tomamos como ejemplo a continuación se titula *W, November 2004, #4* y, aunque el recurso sea muy similar al de *Heads*, pertenece

29 Philip-Lorca diCorcia Premio fotografía Alcobendas13. En: *You Tube*. min. 2:40.

30 RAMÍREZ, J.A.; CARRILLO, J. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, p. 228.

13. Philip-Lorca diCorcia
W, November 2004, #4
 2004

14. Philip-Lorca diCorcia
 Extracto de *Son and niece*,
 (s/f)



a la Serie *W*. Por si sola, la imagen es un engaño ya que, en vez de retratarse a un transeúnte, quién aparece iluminada es la actriz Isabelle Huppert. Claramente no se trata de un robado o de una foto espontánea; de hecho, la intérprete mira fijamente a la lente y es plenamente consciente de que le van a tomar una fotografía. Sin embargo, el entorno que la envuelve –los sujetos sin identificar– ha sido utilizado para ambientar esta obra artística y concederle realismo. Sin conocer la intención de la fotografía, no se logra especificar que se trata de un robado falaz. Y al igual que *Heads*, se crea un estado intermedio donde la ficción se mezcla con la realidad.

Un caso parecido ocurre con esta imagen donde diCorcia captura a su hijo y su sobrina jugando a atrapar un ratón. El fotógrafo deja que los niños se muevan e interactúen como quieran, pero debido a la presencia de un potente flash plantado en la zona de juego, la imagen adquiere un carácter irreal.

Las fotografías de diCorcia transmiten un equilibrio constante de elementos preconcebidos y esporádicos. Observando su técnica, procedimiento y estilo resulta ser el referente que desata la serie presentada en la parte práctica de este proyecto.



4.2. TEATRALIDAD: PLANTEAMIENTO FINAL

José Antonio Pérez Bowie, catedrático de la Universidad de Salamanca, describe en el ensayo *La teatralidad en la pantalla* las marcas definidoras de lo teatral aplicadas al cine como las siguientes: artificiosidad de la escenografía y de la iluminación, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc.³¹ El trabajo más representativo de diCorcia cumple con una serie de requisitos muy parecidos; incluso en sus obras más espontáneas, el fotógrafo apuesta por la teatralidad en la fotografía, dotando de dramatismo la escena y sujetos mediante el simple uso de la luz estroboscópica.

Ahora bien, este proyecto también exige acentuar el carácter teatral. Al mirar las fotografías, el espectador debe entender que los sujetos retratados están inmersos en un mundo de ficción. De hecho, la luz requiere una presencia notoria si se pretende configurar una escena irreal y onírica en plena ciudad. De este modo, un espacio que inicialmente no está pensado como decorado cobrará un significado y características fuera de lo cotidiano.

Cabe recordar que el objetivo de este trabajo es proyectar la esencia de ficción y realidad en una misma fotografía. Como se ha comentado, la mayoría de artistas, sobre todo los involucrados en el *staged photography*, recurren a narrar una historia. De hecho, el investigador Jean-Marie Shaeffer especifica en *¿Por qué la ficción?*: “En todas partes y siempre, encontramos conjuntos temáticos más o menos completos que incluyen nuestras principales preocupaciones, sociales o existenciales. El nacimiento, el amor, la muerte, el éxito y el fracaso, el poder [...]”³² Sin embargo, aquí no interesa narrar un tema o un acontecimiento porque, si así fuera, acabaría teniendo más peso el carácter contextual que no el conceptual. La historia que se pretende contar es el cómo de la obra, es decir, la obtención de una ambigüedad entre la ficción y no-ficción, además de agrupar dos estilos aparentemente contradictorios y plantear dudas al espectador acerca de la realización de las imágenes. El ejemplo, de nuevo, es el fotógrafo Jeff Wall que, aunque realiza escenas bastante narrativas, juega con la aparente veracidad de las mismas.

Para terminar, resulta interesante como Óscar Cornago, experto en artes escénicas, señala que “El mensaje de la teatralidad es, finalmente, siempre el mismo: lo que está pasando no es sólo lo que parece, es otra cosa. Esa otra cosa proyecta el juego de la representación al contexto en el que tiene lugar,

31 PÉREZ BOWIE, J.A. La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. En: *Revista Signa*, vol 19, p. 37.

32 SCHAEFFER, J. De algunos dispositivos ficcionales. En: *¿Por qué la ficción?*, p.226.

a ese mundo común con el que quisiera tener más que ver.”³³ En cambio, en el caso de este proyecto, el camino es completamente opuesto, ya que se quiere proporcionar al mundo real un carácter tan teatral que parezca otro. Se pretende, al igual que Lynch o Crewdson, manufacturar una realidad alternativa, visible gracias al mecanismo de la cámara.

Por tanto, la propuesta que planteamos para lograr nuestro objetivo consiste en fotografiar en el espacio público y por la noche, a transeúntes sin su consentimiento empleando una iluminación planificada.

33 CORNAGO, Ó. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, p. 262.

4.3. ELABORACIÓN DE LA OBRA

4.3.1. CAPTURA DE LAS IMÁGENES

A continuación, nos adentramos en la elaboración de la obra práctica. Progresivamente se va perfeccionando la técnica y consiguiendo resultados cada vez más acordes con los objetivos del proyecto.

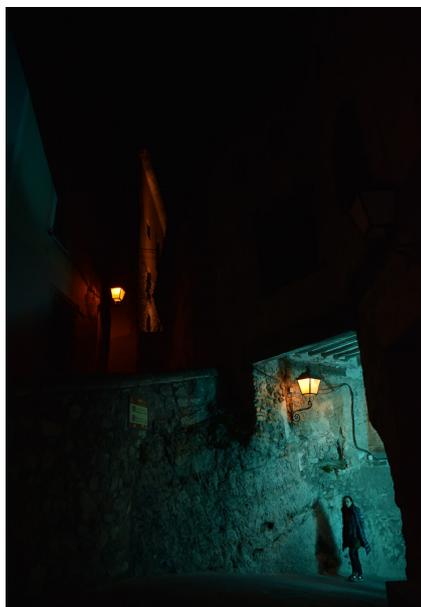
Todas las fotografías están iluminadas por el flash externo Nissin Mark II Di866, al que se le acopló un magnificador, formando así una fuente de luz intensa pero fugaz. El flash, al que se le llama flash esclavo, se dispara por radiofrecuencia siempre que esté activado el modo controlador tanto en la cámara como en el flash asociado. El resto del equipo está formado por el cuerpo de la Nikon D750 FX y las lentes Nikkor 50mm F/1.4 y Nikkor 24-70 mm. Las fotografías se tomaron de noche empleando filtros de colores adosados al flash para dotar a la escena de contraste y aspecto enigmático. Además, se seleccionaron localizaciones en la ciudad de Valencia por las que transitaba mucha gente una vez anochece. También se expondrán ciertas imágenes que no cumplen con todas estas premisas debido a una necesidad de experimentación. Constatar que ninguna fotografía de este apartado se ha encuadrado o editado. Y ahora, se describirán las salidas nocturnas junto con la muestra de los resultados más relevantes para el proceso de la obra.

**Para conocer las especificaciones técnicas de cada toma véase el Anexo 1.*

***Para ver la selección completa de cada salida véase el Anexo 2.*

09/04/2017

En un cruce entre dos calles del Carmen, se llevó a cabo el primer trabajo de campo. Una vez compuesta la imagen por el visor, se colocó el flash en la calle perpendicular, tras la esquina. Tres ayudantes se posicionaron junto al flash: una lo sostenía mientras que las otras dos distraían a la multitud que pasaba, simulando que se tomaban fotografías entre ellas. La estratagema sirvió para que los sujetos retratados no se fijasen en quién tomaba realmente la fotografía. Se realizaron una serie de pruebas en las que la iluminación resultaba muy pobre hasta que se rebotó el flash contra las paredes de la propia calle en la que estaba, multiplicando la potencia de éste. Al igual que diCorcia, se tomaba la fotografía justo cuando un sujeto aparecía enmarcado en la composición y dentro del área de enfoque. Se obtuvieron resultados como la FIGURA 16, en las que los viandantes se manifiestan en forma de sombras recortadas e inmóviles. Aquí percibimos una frontera física gracias a la confluencia de las dos calles y al modo en que está orientada la luz. Es decir, se consigue plasmar una línea que divide la realidad y la ficción.



15. Fotografía de prueba en ambiente rural

16. Fotografía de la primera salida en ambiente urbano



21/04/2017

Se procura repetir el mismo proceso, pero esta vez en las Torres de Serranos. La gigantesca puerta enfatiza el acceso o salida –dependiendo de la dirección del transeúnte– al mundo de la ficción. Sin embargo, en este caso, el flash necesitaba estar en contacto visual con la cámara, ya que al ocultarse no se intercambiaban ninguna señal. Esto podía ser debido al grosor de los muros que conforman la puerta. Al tratarse de una prueba, se necesitó la colaboración de un solo ayudante.

24/04/2017

Como se ha mencionado con anterioridad, se decidió experimentar en otros lugares a parte del espacio urbano. En esta serie de imágenes, tomadas en el casco antiguo de Cuenca, se puede observar que, ya fuese por la textura de las paredes –ambiente rural–, los elementos del entorno o los filtros utilizados, reside un carácter mucho más onírico y envolvente. Resaltar que, el hecho de incluir las farolas en el plano demuestra que el color procede del flash y no de la lente. Esta salida sirvió también como experimento para ver si se podía prescindir de un gran número de ayudantes. Como es natural, la mayoría de los transeúntes advierten el flash, pero suponen que se toma la fotografía al lugar y no a ellos. Por tanto, a partir de aquí se decidió recurrir a la colaboración de un solo ayudante que se encargase de la vigilancia o de la sujeción del flash.

05/05/2017

De nuevo en Valencia, se fotografía en el barrio de Russafa, a la caza de nuevos umbrales que iluminar, véase la FIGURA 17. También se registran detalles de los ciudadanos, como el calzado, y de los elementos urbanos. A diferencia de las otras salidas, se percibe una mayor aproximación a los sujetos.

17. Fotografía de prueba

18. Fotografía de prueba



12/05/2017

El siguiente grupo de fotografías están tomadas en los alrededores de la Plaza de la Reina. Las capturas destacan por la combinación de los sujetos con sus propias sombras. Otro rasgo a comentar es la presencia teatral que se haya en la fachada, como si se tratase de un decorado. Pero ante todo, es la aparición de las falleras y falleros la que realza el componente dramático.

13/05/2017

A pesar de continuar con la misma fórmula hasta la fecha, durante esta salida se decide investigar nuevos espacios donde posicionar el flash FIGURAS 19 y 20. Las fotografías, tomadas entre Russafa y la Plaza de la Virgen, están coloreadas por filtros magentas y violetas pero, que a su vez, respetan los colores del entorno, incluido la vestimenta de los transeúntes.



19. Fotografía de prueba



20. Fotografía de prueba

21. Fragmento de fotografía de prueba



28/05/2017

A partir de esta noche, se lleva a cabo un cambio de estrategia. En vez de rebotar la luz contra una pared o superficie, se proyecta el foco directamente sobre los sujetos. Ni el flash o el ayudante están ocultos tras un muro o pared, sino que se colocan a pocos metros de la cámara. Los resultados obtenidos revelan un carácter mucho más parecido al *street photography* FIGURA 21. En cambio, para mantener el aspecto propio del *staged tableaux*, se vuelve a seleccionar y encuadrar un espacio concreto a la espera de ser visitado FIGURA 23. En ese momento, el flash ilumina derecho toda la escena. El efecto conseguido es el equilibrio ideal de ambos estilos. Por ello, se determina fotografiar de este modo el resto del proyecto. Este día se fotografía en torno a la Plaza del Ayuntamiento.



22. Fotografía de prueba en rojo



23. Fotografía de prueba

24. Fotografía de prueba



08/06/2017

En la Estación del Norte, se vuelve a probar con una tonalidad distinta, como la roja FIGURA 22, pero se descarta ya que reviste la imagen de monocromo. Vuelta al filtro violeta, se fotografía por la misma zona siguiendo el modelo fijado, así como escenas esporádicas de la calle FIGURA 24 o el aislamiento del espacio como decorado.

09/06/2017

Se siguen realizando fotografías en el centro de Valencia, donde se escogen escenarios más austeros FIGURA 26 donde se puede observar también al ayudante, al igual que edificios más simbólicos como la fachada del Teatro Principal. También se experimenta en espacios abiertos para crear composiciones centrífugas.



25. Fotografía de prueba



26. Fotografía de prueba fondo austero

27. Fotografía de prueba en la 15K



10/06/2017

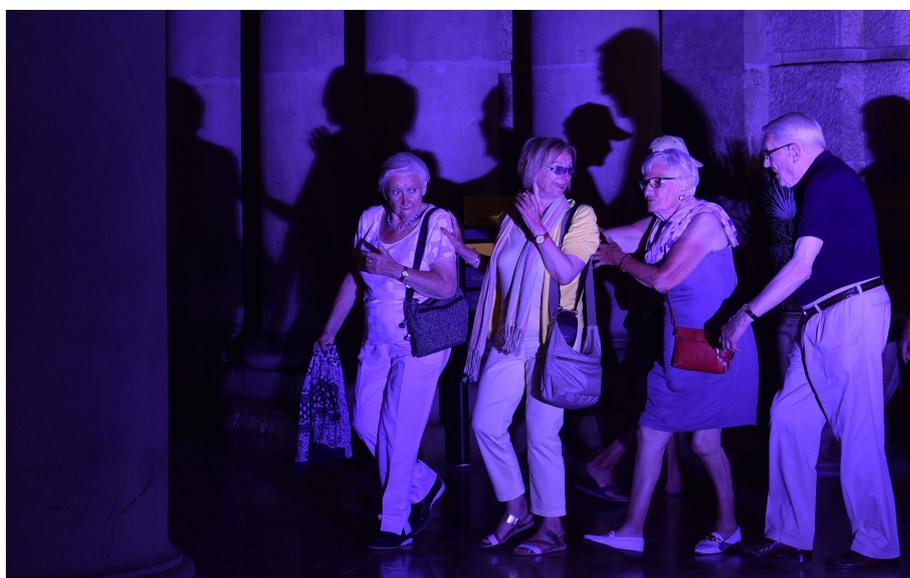
En la última salida, se capturaron imágenes en diversos espacios y situaciones: frente a escaparates, vuelta al complejo arquitectónico del acceso del Ayuntamiento FIGURA 25, o junto a una pared lateral de piedra de la Seu. También se fotografió durante la carrera nocturna 15K, iluminando el flash en diferentes direcciones FIGURA 27. En todas, se descontextualizan los acontecimientos, y aunque parezca tener prioridad el ambiente fantástico –en especial por el uso de las sombras– se crea cierta consonancia entre los dos mundos.

4.3.2. RESULTADO FINAL

La obra final consiste en una selección de diez fotografías que, en conjunto, se titulan *A Caused Fiction Series*. Todas las imágenes tienen en común un aspecto teatral e inquietante, definido por el claroscuro, y están bañadas por filtros violetas y magentas. Se les podría atribuir el concepto de *Blurring lines*, frontera figurativa que no está claramente definida. En este caso sería *Blurring lines between fact and fiction*. Artistas cuyas obras se han comentado a lo largo de este trabajo (Crewdson, Wall, Lynch y diCorcia) acuñan, a su modo, este término para argumentar sus obras.

Cada imagen está compuesta por un escenario urbano y la presencia de uno o varios transeúntes. Los personajes quedan congelados en el tránsito de su paso, interrumpiendo por un instante la cotidianidad de la acción para representarse en su forma más irreal. El acompañamiento de las sombras potencia la teatralidad de la escena. De hecho, la serie cuenta con una lista de factores que enfatizan este aspecto.

En primer lugar está la iluminación, recurso efectivo y sugerente que incita la aparición de las sombras. Después está el escenario, que consiste en espacios urbanos que, mediante el empleo de la iluminación, acaban pareciendo decorados. Este resultado es fruto de la aplicación de una mirada teatral por parte del artista que se transfiere también al espectador. Como tercer factor tenemos la acción documentada, ya que sin la presencia del acontecimiento no habría obra. Además, la gesticulación de ciertos rostros es tan exagerada que parece provocada para este fin. Por último, las entradas y salidas de los “actores” por los laterales contribuyen a dotar a la acción del dinamismo propio del teatro.



28. Fragmento de una de las fotografías finales

La obra obtenida plasma el instante efímero de la banalidad siendo transgredida. El flash, mediante un destello de luz fugaz convierte la cotidianidad en una escena sombría y turbadora. Parece que *A caused fiction Series* quisiera figurar las palabras de Susan Sontag, cuando redacta que el fotógrafo callejero puede ser una extensión del *flâneur*, observador de las calles, un concepto configurado por Charles Baudelaire en una de sus poesías. Sontag describe el *flâneur* como un espécimen pendiente de captar la esencia oculta del paisaje urbano mediante la cámara fotográfica:

“El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al *flâneur* el mundo le parece pintoresco. [...] Al *flâneur* no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa que el fotógrafo “aprehende” como un detective aprehende a un criminal.”³⁴

A Caused Fiction Series, sin pretender concebir ninguna narrativa, si establece un orden para su visionado. Se alternan las imágenes por la tonalidad, al igual que por el rumbo que toman los viandantes. La obra comienza y termina con figuras solitarias abandonando la ficción creada. A propósito de su ordenación, se debe plantear su posible materialización: cada fotografía se podría exhibir en un tamaño aproximado al A3 enmarcada en una caja de luz. De esta forma, se potenciaría la estética nocturna y artificial, al igual que el contraste.

***Para visualizar la serie de fotografías en el tamaño y presentación adecuados véase el Anexo 3.

29.



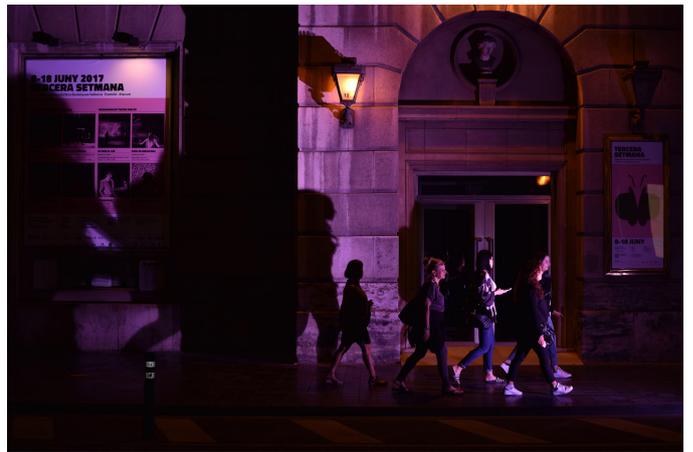
30.



31.



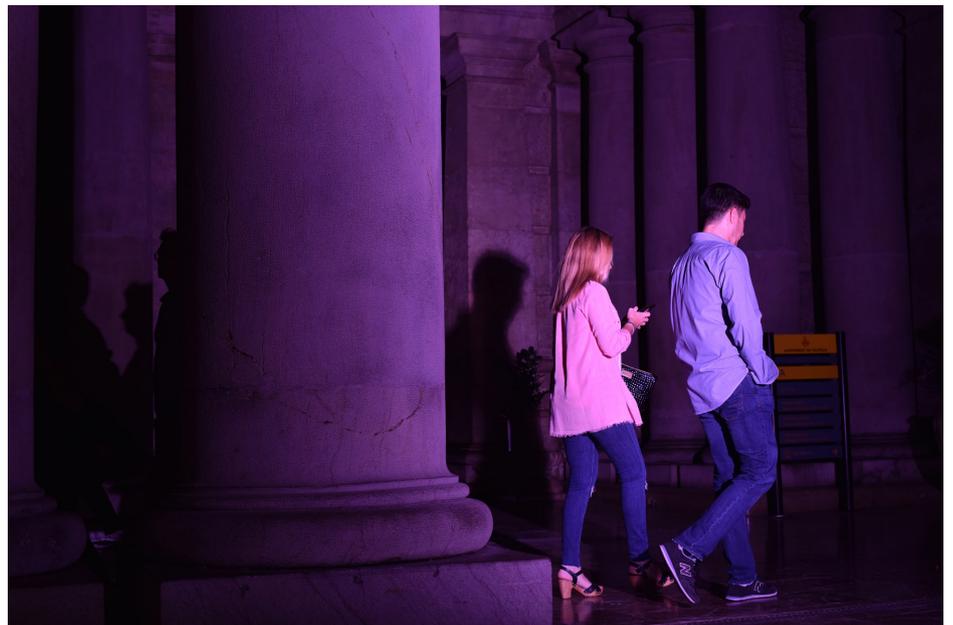
32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



4.4. ANÁLISIS

La cámara fotográfica, aunque esté sujeta a las exigencias de la causa-efecto, nos permite distorsionar y construir una realidad alternativa. Las posibilidades son inagotables, pero muchas se suelen esconder tras la imagen.

El término fuera de campo –propio del lenguaje cinematográfico– es fundamental para la obtención y realización de la serie. Lo que transcurre más allá de los límites de las imágenes, es decir, fuera de plano, se encarga de trastocar la realidad. Retomando la idea de los particulares, éstos se potencian gracias a la ocultación de ciertos mecanismos u objetos. De hecho, en el texto *In defense of fictional Incompetence* de Cavedon-Taylor, éste estipula así: “Los operadores de cámara representan a los particulares, más que representar la ficción, ellos artísticamente esconden los elementos del set.”³⁵ Por ello, es la labor del fotógrafo crear la ilusión y el engaño. En este caso, se aplica mediante un flash que alumbra pero que no aparece en escena. En efecto, la fuente de luz externa salpica de color el espacio urbano, pero al mismo tiempo evidencia su naturaleza ya que, como se ha mencionado antes, las farolas preservan su propia luz intacta.

A continuación, analizaremos si las imágenes presentadas cumplen las necesidades de la fotografía intermedia entre el *staged photography* y el *street photography*.

Si tomamos como referencia la tabla de Atencia-Linares, las fotografías finales de este proyecto contienen, en primer lugar, propiedades estándares de la categoría documental como pueden ser: la representación de escenas cotidianas junto con gente real y escenarios reales, acontecimientos verídicos, una coherencia entre el contenido y el discurso, y también la carencia de pos-producción. A pesar de que las fotografías están tomadas en el espacio público, la técnica del robado pretende irrumpir en la privacidad de las personas, cualidad que dota a las imágenes de un aire *vouyeur*. Además, el que los sujetos retratados sean transeúntes y no actores enriquece la obra. En segundo lugar, las capturas también cumplen con una serie de características propias de la fotografía no-documental, como por ejemplo: el uso de una iluminación completamente artificial y controlada, un estilo no naturalista (casi surrealista) cuyo propósito es crear un conjunto onírico o imaginativo, la presencia de una incoherencia narrativa, etc. En definitiva, el equilibrio de las imágenes parece bastante sólido, como si se tratase de un intervalo entre dos mundos y, probablemente, logre sumir al espectador en una sucesión de reflexiones acerca de la toma.

35

CAVEDON-TAYLOR, D. In Defence of Fictional Incompetence. En: *Ratio Journal*, vol. 23, p. 148.

5. CONCLUSIONES

La capacidad de fabricar ficción e instaurarla en los rincones ordinarios de la ciudad se refleja en la serie fotográfica *A caused fiction*. Las imágenes obtenidas deberían permitir al espectador percibir la artificiosidad de una situación a priori banal y meditar acerca de su elaboración. A pesar de la selección de un espacio e iluminación concretos, la naturalidad de los transeúntes demuestra que las imágenes no son falaces. Por eso, se considera que el equilibrio entre el *street photography* y el *staged photography* es estable. Se distinguen ambos estilos en cada una de las fotografías, hasta el punto de crear una estética propia que ha nacido de las investigaciones y pruebas llevadas a cabo en este proyecto.

A caused fiction Series también consigue plasmar teatralidad y sugerir una puesta en escena inadvertida para los retratados, pero reconocida en la mirada de quien observa las imágenes. En este sentido, el acontecimiento cobra un carácter *vouyer*, propio de la fotografía callejera, pero envuelto en un ambiente irreal y distante.

Aunque se obtuvieron resultados finales acordes a los objetivos, el proceso de elaboración implicó un gran desafío técnico, ya fuera por el uso no controlado de las situaciones, el desconocimiento de la respuesta del equipo fotográfico –inhibidores de señal u obstáculos voluminosos– o la fórmula de los parámetros de la cámara que variaba constantemente durante el proceso de la obra. Como contrapartida, varias de las fotografías se captaron torcidas por falta de trípode. Se decidió no hacer uso de éste porque impedía la versatilidad necesaria a la hora de seguir los movimientos de los retratados. Por ello, se debe señalar que cuatro de las diez imágenes (FIGURAS 29, 31, 32 y 37) se tuvieron que encuadrar con programas de edición, acto que no hay que confundir con la manipulación. Es decir, se admite haber recortado la imagen –como se podría haber hecho durante su toma– pero no se ha recurrido a otras herramientas de pos-producción como la edición de colores, iluminación, filtros, efectos, etc. A pesar de que el proyecto exigía tomas válidas, enderezar las imágenes está contemplado en los *photographic means* que describe Paloma Atencia-Linares.

Con todo, podemos concluir que las imágenes son apreciadas de forma conceptual, ya que su visionado activa el proceso cognitivo; el espectador debe evaluarlas sin importar las etiquetas preconcebidas. Por lo que, si se clasificaran como documental o no-documental fracasarían en su propósito y transmitirían un mensaje distinto. En este caso, las fotografías cobran valor precisamente por evidenciar la ambigüedad entre la realidad y la ficción.

6. BIBLIOGRAFÍA

Monografías

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

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

—. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

CORNAGO, Ó. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.

FILLOL, S. David Lynch: el retorno de una figuración primitiva. En: *Historia de la desaparición. El cine desde Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. Santander: Ediciones Shangrila, 2016.

FINEMAN, M. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2013.

JOUSSE, T. *Maestros del cine: David Lynch*. París: Cahiers du Cinéma, 2010.

RAMÍREZ, J.A.; CARRILLO, J. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2004.

SCHAEFFER, J. De algunos dispositivos ficcionales. En: *¿Por qué la ficción?* Madrid: Ediciones Lengua de trapo SL, 2002.

SONTAG, S. *On photography*. England: Penguin Classics, 2002.

Tesis

ATENCIA-LINARES, P. *Arts and Facts. Fiction, Non-fiction and the Photographic Medium*. Londres: University College of London, 2013. [consulta: 2017-03-01]. Disponible en: <<http://discovery.ucl.ac.uk/1434513/3/ATENCIA-LINARES%2C%20P.%20-%20PHD%20Thesis%20ARTS%20AND%20FACTS.%20EDITED%20VERSION.%20IMAGES%20REMOVED%20.pdf>>

Artículos en revistas y publicaciones periódicas

ATENCIA-LINARES, P. Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Denver: American Society for Aesthetics, 2012, vol 70. [consulta: 2017-03-01]. Disponible en: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2011.01495.x/full>>

CAVEDON-TAYLOR, D. In Defence of Fictional Incompetence. En: *Ratio Journal*. Reading: Ratio, 2010, vol 23. [consulta: 2017-03-23]. Disponible en: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9329.2010.00457.x/full>>

FAGON, O. Straight Spectacle: The Staged Photography of Philip-Lorca diCorcia. En: *Artsy.net*. Nueva York: Artsy, 2013. [consulta: 2017-01-18]. Disponible en: <<https://artsy.net/article/olivia-straight-spectacle-the-staged-photography-of-philip-lorca>>

MENDELSON, A; PAPACHARISSI, Z. Reality vs. Fiction How Defined Realness Affects Cognitive & Emotional Responses to Photographs. En: *Visual Communication Quarterly*. Columbia: Visual Communication Quarterly Editorial, 2007, vol 14. [consulta: 2017-03-24]. Disponible en: <http://zizi.people.uic.edu/Site/Research_files/HVCQ_A_272957.pdf>

PÉREZ BOWIE, J.A. La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. En: *Revista Signa*. Madrid: Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, 2010, vol 19. [consulta: 2017-06-05]. Disponible en : <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6227/5960>>

SINGER, O. The unseen America of Philip-Lorca diCorcia. En: *Dazed and Confused Magazine*. Londres: Dazed Media, 2014. [consulta: 2017-01-18]. Disponible en: <<http://dazeddigital.com/artsandculture/article/18892/1/philip-lorca-dicorcias-unseen-america>>

Webgrafía

HODGSON, F. Making it up; Photographic fictions. En: *Francis Hodgson.com*. Brighton: Wordpress, 2014. [consulta: 2017-01-30]. Disponible en: <<https://francishodgson.com/tag/making-it-up-photographic-fictions/>>

PERIANES, A. Gregory Crewdson: cine congelado en Massachusetts (I). En: *Mientras viene Godot*. Madrid: Wordpress, 2016. [consulta: 2017-01-19]. Disponible en: <<https://mientrasvieneGodot.wordpress.com/2016/05/14/gregory-crewdson-cine-congelado-en-massachusetts-i/>>

—. Gregory Crewdson: cine congelado en Massachusetts (II). En: *Mientras viene Godot*. Madrid: Wordpress, 2016. [consulta: 2017-01-19]. Disponible en: <<https://mientrasvieneGodot.wordpress.com/2016/06/13/gregory-crewdson-cine-congelado-en-massachusetts-ii/>>

SALZMAN, B. Photography: Fact and/or fiction? En: *Barry Salzman.net*. Nueva York: Barry Salzman Photography. [consulta: 2017-01-22]. Disponible en: <<https://barrysalzman.net/fact-and-or-fiction/>>

Jeff Wall: Room guide, room 6. Londres: Tate Modern, 2005. [consulta: 2017-04-21]. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-6>>

Aportaciones a Congresos

IRALA, P. Sobre la naturaleza de la fotografía digital. En: *Arte y Nuevas Tecnologías, X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Universidad de Logroño: 2003. [consulta: 2017-04-30]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940457>>

Audiovisuales

John Berger and Susan Sontag To Tell A Story 1983. En: *You Tube*. San Bruno (US), You Tube, 2017-02-28. [consulta: 2017-04-30]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=MoHCR8nshe8&t=2296s>>

LYNCH, D; FROST, M. (crea). *Twin peaks* [serie TV]. USA: Lynch/Frost Productions, 1990-1991.

Philip-Lorca diCorcia Premio fotografía Alcobendas13. En: *You Tube*. San Bruno (US), You Tube, 2013-10-02. [consulta: 2017-01-24]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=_6i8qq22Jag&t=432s>

COUSINS, M. *The Story of Film: An Odyseey* [documental TV]. UK: Hopscotch Films, 2011-.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Nombre	Pág.	Texto de Referencia	Fuente
Figura 01	9	Wanda Wulz <i>lo + Gatto</i> , 1932	http://designobserver.com/feature/exposure-cat-and-i-by-wanda-wulz/38801
Figura 02	10	Jeff Wall <i>Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)</i> , 1992	https://deadroninstudios.wordpress.com/projects/project-7-photoshop-tennis/
Figura 03	11	Heinrich Hoffman Heinz Riefenstahl, Dr. Ebersberg, Leni Riefenstahl, Adolf Hitler, Joseph Goebbles y Ilse Riefenstahl visitando la Nueva Villa de Leni Riefenstahl en Dahlem, Berlín.1937	http://bado-badosblog.blogspot.com.es/2012/10/faking-it-manipulated-photography.html
Figura 04	12	Heinrich Hoffman Heinz Riefenstahl, Dr. Ebersberg, Leni Riefenstahl, Adolf Hitler e Ilse Riefenstahl visitando la Nueva Villa de Leni Riefenstahl en Dahlem, Berlín.1937	http://bado-badosblog.blogspot.com.es/2012/10/faking-it-manipulated-photography.html
Figura 05	13	Paloma Atencia-Linares <i>Table 1, Non-fictional/ documentary photography</i> , 2013	http://discovery.ucl.ac.uk/1434513/3/ATENCIA-LINARES%2C%20P.%20-%20PHD%20Thesis%20ARTS%20AND%20FACTS.%20EDITED%20VERSION.%20IMAGES%20REMOVED%20.pdf
Figura 06	14	Gregory Crewdson <i>Untitled</i> de la serie <i>Hover</i> 1996-1997	https://mientrasvienegodot.wordpress.com/2016/05/14/gregory-crewdson-cine-congelado-en-massachusetts-i/
Figura 07	15	Gregory Crewdson <i>Untitled (Mapple Street)</i> de la serie <i>Beneath the Roses</i> , 2010	http://feravemattdickinson.blogspot.com.es/2013/09/gregory-crewdson.html
Figura 08	15	Fotograma del largometraje <i>Blue Velvet</i> , 1986	http://www.taringa.net/posts/imagenes/18512802/David-Lynch-el-senor-de-los-freaks.html
Figura 09	16	Jeff Wall <i>Mimic</i> , 1982	http://www.yaonic.com/breve-historia-de-la-fotografia-construida/

Nombre	Pág.	Texto de Referencia	Fuente
Figura 10	17	Jens Olof Lasthein <i>Arkhangelsk, Russia</i> 2005	http://www.inframe.gr/lasthein-p1?lightbox=image_dct
Figura 11	19	Philip-Lorca diCorcia Fragmento de <i>Head #6</i> 2001	http://artsdocuments.blogspot.com.es/2011/01/philip-lorca-di-corcias.html
Figura 12	19	Philip-Lorca diCorcia <i>Marilyn; 28 Years Old; Las Vegas, Nevada; \$30</i> 1990-1992	https://artblart.com/tag/philip-lorca-dicorcias-marilyn-28-years-old/
Figura 13	20	Philip-Lorca diCorcia <i>W, November 2004, #4</i> 2004	https://ashleighveitch.wordpress.com/
Figura 14	20	Philip-Lorca diCorcia Extracto de <i>Son and niece, (s/f)</i>	http://www.ivasfot.com/2012/09/philip-lorca-dicorcias/
Figura 15	24	Fotografía de prueba en ambiente rural	ANEXO 2
Figura 16	24	Fotografía de la primera salida en ambiente urbano	ANEXO 2
Figura 17	25	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 18	25	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 19	26	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 20	26	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 21	26	Fragmento de fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 22	27	Fotografía de prueba en rojo	ANEXO 2
Figura 23	27	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 24	27	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 25	28	Fotografía de prueba	ANEXO 2
Figura 26	28	Fotografía de prueba fondo austero	ANEXO 2
Figura 27	28	Fotografía de prueba en la 15K	ANEXO 2
Figura 28	29	Fragmento de una de las fotografías finales	ANEXO 3
Figuras 29-34	31	-	ANEXO 3
Figuras 35-38	32	-	ANEXO 3

8. ANEXOS

En el Anexo 1 se detallan las especificaciones técnicas de las fotografías que aparecen en este documento, tomadas para la serie *A Caused Fiction*.

En el Anexo 2 se muestra una selección de las imágenes capturadas durante las distintas salidas nocturnas.

En el Anexo 3 se presenta la obra final, *A caused Fiction Series*, en el formato adecuado para su visualización.