

DESPIERTAN
MIS
MIEMBROS

Grado en Comunicación Audiovisual
Trabajo Final de Grado.

Presentado por Pablo Latorre Roselló
DNI: 48413681 – S

Tutorizado por Shaila García Catalán

2017



ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción:	6
1.1. Justificación y oportunidad del proyecto	7
1.2. Objetivos	9
1. Introduction:	11
1.1. Justification and opportunities	12
1.2. Goals	13
2. Marco teórico: estado de la cuestión	16
2.1. El retrato y la mirada	17
2.2. La profundidad en el retrato	18
2.3. La verdad y el encuentro fotográfico	20
2.4. La cámara como ojo observador, el rol dominante del fotógrafo	21
2.5. El triángulo. De la comunicación arista a la horizontal	22
2.6. La pose y la máscara	23
2.7. La fotografía como vía de autoconocimiento y crecimiento personal	24
2.8. El estudio fotográfico: la intimidad y el silencio	26
2.9. La iluminación y la sombra	29
2.10. El retoque fotográfico	32
2.11. El fotolibro en España	36
2. Theoretical matter:	40
2.1. The portrait	41
2.2. Depth in portrait	42
2.3. The truth and the photographic encounter	43
2.4. The camera as an eye, the photographer's role	44
2.5. The triangle in photographic communication	45
2.6. The pose and the mask	46
2.7. Photography as a way of self-recognition	

and personal growth	47
2.8. Studio anywhere: privacy and silence	48
2.9. Light and shadow	50
2.10. Photo retouching	52
2.11. The Photo Book in Spain	54
3. Argumentación sobre las decisiones discursivas	57
3.1. La iluminación	58
3.2. Virado y color	60
3.3. Encuadre vertical y horizontal, la distancia respecto al sujeto	61
3.4. La pose	62
3.5. La dirección de la mirada	62
3.6. El fotolibro, título y montaje	64
4. Referencias visuales	66
4.1. Fotógrafos y retratistas	67
4.2. Artistas visuales	73
5. Sinopsis del Proyecto de Producción	75
6. Estructura de la producción	78
7. Desglose de las sesiones fotográficas	83
8. Memoria de producción	90
8.1. Localizaciones	91
8.2. Modelos y pruebas previas	93
8.3. Cámara y lente	94
8.4. Procesos de postproducción	96

8.5. El proceso, la obra recortada	98
9. Creación y adaptación al soporte final: el fotolibro	100
9.1. El fotolibro como objeto. Una reacción a la inmaterialidad digital.	101
9.2. ¿Cómo se lee un fotolibro?	104
9.3. Autores que han apostado por el formato. Fotolibros de referencia.	105
10. Plan de comunicación y análisis del mercado	107
10.1. Análisis del mercado: retos y dificultades de producción y distribución	108
10.2. Plan de comunicación y marketing	110
11. Gestión de derechos de autoría y registro	115
12. Resultados	117
13. Conclusiones	123
13. Conclusions	128
Bibliografía	133

1

INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación y oportunidad del proyecto

En pleno proceso de búsqueda personal a través de la fotografía, recorriendo un camino lleno de preguntas acerca de la identidad individual, este trabajo supone una oportunidad para plasmar en imágenes, rostros y miradas lo que a veces no se puede explicar con palabras, para mostrar lo invisible a través de lo visible (Schnaith, 2011).

Así pues, la fotografía resulta ser el espejo en el que proyectarnos, el reflejo a través del cual reivindicar el silencio y las miradas.

Justo en plena era de la posfotografía (Fontcuberta, 2016), en mitad del caos en el que vivimos; las prisas; el tiempo y los horarios; la sobreinformación; el frenético ritmo de vida occidental; y el torbellino de imágenes con el que se nos bombardea diariamente, la cámara actúa como una herramienta purgatoria.

Se convierte, ésta, en un elemento que evidencia la presencia de un observador (Barthes, 1980). El ojo que, detenidamente, decide atreverse a mirar a un mundo transitado por individuos que, pese a las herramientas de información y comunicación con las que contamos, vivimos desconectados entre sí.

Pero el ojo, en función de la mente que lo estimule, acarrea una serie de limitaciones que impiden poder abarcarlo todo. De este modo, la contención como entendimiento de la imposibilidad de ver y englobar todo (Momeñe, 2010) nos impulsa, en este trabajo, a elegir el retrato como medio de expresión.

Es, a través de los sujetos fotografiados, como vamos a experimentar un camino de autoconocimiento y crecimiento personal, una proyección mutua entre ambas partes (fotógrafo y sujeto) que exploramos durante la sesión fotográfica.

Además, es vivir el proceso de manera atenta y consciente la mejor manera, en nuestro caso, de encontrar el modo de aunar lo fotográfico con lo personal, una alternativa alejada de la fotografía mainstream o canónica que predomina en nuestros días a través de las redes sociales, un estilo de

fotografía puramente estético que requiere de la aceptación social de otros usuarios internautas.

Consecuentemente, es éste también un sendero marcado por la propia convicción, la urgente necesidad de combatir la falta de foco y confianza (que tanto lastre añaden al trabajo personal) y combatir también la incompreensión con la que todo individuo con inquietudes acerca de la época a la que pertenece debe aprender a convivir (Kandinsky, 1911).

Por otra parte, este proyecto nos concede la oportunidad de dejar atrás el rol del eterno estudiante que cree nunca estar preparado para enfrentarse a la realidad que hay más allá de su estatus de comodidad, asentado en la rutina impuesta y marcada durante todos los años de educación previa.

Con ello, es momento ahora de observar y encarar nuestros propios resultados, dejar de postergar el inevitable encuentro con la fotografía y el esfuerzo (físico y mental) que implica aprender a tomar buenas imágenes.

Será fundamental, en el transcurso del proceso, conocer y aprender de los que han estado antes que nosotros en el lugar en el que ahora nos encontramos. Es nuestro turno de aportar un ladrillo a esta compleja construcción que es la fotografía, la reconfiguración de un al que añadir nuevas acepciones y significados (Momeñen, 2010), como anteriormente ocurriera con aquellos que decidieron plasmar su visión a través de la cámara u otras herramientas de expresión.

Esta disciplina, junto a otros ámbitos como la música, el arte, el deporte, la filosofía o la psicología, es un fluir continuo de experiencias (Csikszcentmihalyi 1990). Es en ese constante intercambio de ideas donde podemos ser capaces de dejar atrás viejas concepciones que empañaban nuestra metodología de trabajo y dar paso, así, al torrente de emociones y lecciones que nos espera durante la realización de este proyecto.

1.2. Objetivos

Los objetivos que nos planteamos para la consecución de este trabajo van a oscilar constantemente entre lo personal y lo fotográfico como vía para el crecimiento y el autoconocimiento.

Entre ellos, cobra gran importancia tanto lo técnico como lo teórico, así como aquellas cuestiones relacionadas también con la comunicación y la escritura, un doble proceso -previo y posterior- fundamental a la hora de plasmar sobre el papel las primeras ideas que nos conducen hacia lo práctico y las conclusiones que extraemos de su realización.

De este modo, los principales objetivos son:

- Contención. Combatir la falta de foco, practicar la atención y la concentración en un solo punto o línea de investigación que nos permita centrarnos en el retrato y dejar de lado aquellas cuestiones que nos distraigan durante la realización del proyecto.
- El encuentro fotográfico. Aprender, con cada sesión fotográfica, cómo llegar al punto en el que se da una verdad entre el sujeto y el fotógrafo.
- La verdad fotográfica. Aprender a llegar al punto, con el sujeto al que estamos retratando, en el que se deshacen las máscaras y cae toda capa que impida acceder a lo invisible a través de la imagen fotográfica.
- Estudio y análisis de autores. Recurrir a autores, dentro y fuera del ámbito de la fotografía, cuyo trabajo sea un punto de apoyo o estudio para la realización del proyecto.
- De la reflexión a la práctica. No perderse en la reflexión previa a todo trabajo, sino pasar a la acción y aprender de la reflexión y las enseñanzas que nos proporcione el propio proceso de trabajo.
- Fotografía como vía de crecimiento personal. Aprender a recurrir a la fotografía como método de autoconocimiento y

proyección, a través del otro, en un mundo cuyo funcionamiento queremos conocer.

- Fotografía lenta. La fotografía como espacio para la reflexión, el silencio y la búsqueda individual a través de la proyección en el otro.
- Investigación en el ámbito del retrato.
- Aprender a mirar. Fotografar supone un esfuerzo que llevar a cabo para lograr tomar una buena imagen. En este caso, retratar supondrá mirar al otro con total transparencia, empatía y tacto.
- Iluminación. Recurrir a la iluminación como herramienta discursiva, tanto si su procedencia es de una fuente natural como artificial.
- Postproducción. Recurrir a la edición en software como herramienta discursiva, de modo que el color, los virados en blanco y negro y el contraste sirvan como elemento estético principal.
- Justificar cada decisión y los elementos discursivos. Atar cada decisión tomada a lo largo del trabajo, durante la toma de retratos y su posterior retoque digital con el fin de apoyar el significado del proyecto.
- Establecer un plan de comunicación y estrategias de marketing. Diseñar una serie de estrategias que apoyen la distribución del proyecto.
- Aprender a comunicarnos en el lenguaje del otro. Poder transmitir las ideas que albergamos de manera comprensible por el lector.
- Escribir para el entendimiento del otro. Aprender de las técnicas de escritura a la hora de justificar el trabajo en un contexto teórico que apoye el significado del proyecto.
- Aprender a leer y montar un fotolibro. Recurrir al fotolibro como vehículo conductor de las imágenes.
- Realizar un trabajo cuyos resultados demuestren un proceso de crecimiento, madurez fotográfica y de escritura.

1

INTRODUCTION

1.1. Justification and opportunities

Immersed in a process of personal search through photography, we walk a path full of questions about individual identity, so this work is an opportunity to translate into images, faces and looks what sometimes can't be told with words, to show the invisible through the visible (Schnaith 2011).

Also, photography is the mirror which we can see ourselves, the reflection through which to claim the silence we're looking for.

In the post-photography time (Fontcuberta 2016) and the chaos in which we live; rush; time and schedules; overinformation; the frenetic way of life from Western; and the whirlwind of images with which we live, the camera acts as a spiritual tool. It becomes an element that shows the presence of an observer (Barthes, 1980).

The camera is the eye that looks at a world traveled by people who, despite the tools of information and communication with which we have, live disconnected from each other. But the eye works by the power of the mind and it carries a number of limitations that prevent to be able to cover everything.

So, containment as an understanding of the impossibility of seeing and encompassing everything (Momeñen, 2010) prompts us, in this work, to choose the portrait as a means of expression. It is, through the subjects photographed, how we are going to experience a path of self-knowledge and personal growth, a mutual projection between both sides of the mirror (photographer and subject) that we explore through the photographic session.

Living the process is an attentive and conscious path the best way to find an answer to mix photography with our personal situation, another way away from the mainstream photography that rules in our days through the social media, a purely aesthetic photography style that requires the social acceptance from other Internet users.

Also, this is a path marked by the urgent need to combat the lack of focus and confidence (which adds so much to personal work) and also combat the misunderstanding with which every individual with concerns about the one that belongs must learn to live together (Kandinsky, 1911).

On the other hand, this project gives us the opportunity to leave behind the role of the eternal student who believes that is never prepared to face the reality that exists beyond his status of comfort, based on the routine imposed during the years of school education. But it is time now to face our results, to face the encounter with photography and the effort (physical and mental) that involves learning to take good images.

It will be a key, during the process, to know and learn from those who have been before us in the place where we are now. It is our time now to put a brick to this building that is photography to add new meanings to the world (Momeñe 2010), as previously happened with those who decided to translate their vision through the camera or other tools expression.

This discipline, along with other fields such as music, art, sport, philosophy or psychology, is a continuous flow of experiences (Csikszentmihalyi, 1990). It is in this constant exchange of ideas that we can be able to leave behind old concepts that blind our work method.

1.2. Goals

The objectives we set ourselves for the achievement of this work will be always between our personal situation and photography as a way for growth and self-knowledge.

In this way, the technical part as well as the theoretical and those related to the communication and the writing, take a great importance, a double process –before and after-, that is a key when it comes to put on the paper the first ideas that lead us towards the practical and the conclusions that we extract from it's realization.

So, the main objectives are:

- Containment. Combat the lack of focus, practice attention and concentration in a single line of research that allows us to focus on the portrait and leave behind those issues that distract us during the project.
- The photographic encounter. Learn, with each photographic session, how to reach the point where there is a truth between the subject and the photographer.
- The photographic truth. Learning to get that point, with the subject we are working with, in which the masks are undone and every layer that prevents access to the invisible through the photographic image falls.
- Study and analysis of authors. To appeal to authors, inside and outside the field of photography, whose work is a point of support or study for the realization of the project.
- Thinking and practice. We have to avoid thinking too much and push ourselves to practice and learning from the lessons that the work process provides us.
- Photography as a way of personal growth. Learn to use photography as a method of self-knowledge and projection, through the other, in a world whose operation we want to know.
- Photography as a space for thinking, silence and individual search through projection in the other.
- Research in the field of portraiture.
- Learn to look. Photographing is an effort to make to achieve a good image. In this case, portraying will mean looking at the other with transparency and empathy.
- Lighting. Use lighting as a discursive tool, whether it comes from a natural or artificial source.
- Postproduction. Use the software edition as a discursive tool. Use color, black and white tones and contrast as the main aesthetic element.

- Justify each decision and the discursive elements. Tie each decision made throughout the work, during the taking of portraits and its subsequent digital retouching in order to support the meaning of the project.

- Establish a communication plan and marketing strategies. Design a series of strategies that support the distribution of the project.

- Learn to communicate in each other's language. To be able to communicate the ideas that we need to translate.

- Write for the understanding of the other. Learn from writing techniques when justifying the work in a theoretical context that supports the meaning of the project.

- Learn how to read and assemble a photobook. Use the photobook as the vehicle of the images.

- Make a work whose results show a process of growth.

2

MARCO TEÓRICO

2.1. El retrato y la mirada.

El retrato ha sido siempre, por excelencia, uno de los géneros más queridos en el ámbito fotográfico y heredado por la pintura de los siglos anteriores.

Mirarnos a los ojos en silencio, en una sociedad cada vez más ruidosa, sobreinformada y con miedo a la soledad y la ausencia de sonido (Ford, 2017), se ha convertido en un acto revolucionario.

El miedo a levantar la mirada de nuestras pantallas, el temor de saberse observado o el misterio de unos ojos que se clavan en nuestro rostro despiertan en nosotros un mecanismo de defensa, de alerta, que nos avisa de que debemos protegernos.

La mirada evidencia, señala y acusa. La mirada baila con nuestras sombras cuando nos atrapa en su red, saca a relucir nuestros mayores temores y nos hace vulnerables, evidenciando de nuevo el enorme potencial de la fotografía que, simplemente, actúa (Momeñe, 2010).

Los rostros esconden un mundo mucho más complejo e infinito detrás de lo que vemos (Schnaith, 2011), actúan como el envoltorio de la personalidad e introspección del propio individuo, poseen una mente que los dirige y se sirve de los ojos y las facciones para expresarse (Bell, 2004).

Es por ello que los retratos suponen una fuente de gran interés como vía para escudriñar en la mirada del otro, para conocer qué hay detrás de lo que uno ve, qué hay dentro de esa mente que mueve a quien tenemos en frente.

Pero es también el retrato una gran fuente de proyección. En el rostro que observamos intentamos responder preguntas que surgen del silencio, de una historia personal que arrastramos y que ha ido formándose con el paso de los años y las experiencias.

Por tanto, termina la fotografía actuando como si de un espejo se tratase, reflejando en su gran mayoría ya no lo que el fotógrafo o el sujeto quieran transmitir, sino lo que el propio espectador lee adentro de sí mismo.

En cualquier caso, si le dedicamos el suficiente tiempo a una imagen, otro acto que en la era de las veinticinco imágenes por segundo parece ser casi inaudito (Cuau, 1984), el espejo puede tornarse invisible, ofreciéndonos un camino despejado para la reflexión y la profundidad individual.

Nuevamente, cuando nos paramos frente a una imagen, no es la propia fotografía lo que estamos observando (Barthes, 1980).

2.2. La profundidad en el retrato.

Así pues, con la fotografía como motivo de viaje interior, recorreremos un camino de encuentro, desafío y crecimiento personal mediante la proyección en los sujetos retratados.

En él, cobra especial importancia la vertiente que apuesta por poner el foco en quién está detrás de la cámara y no en el mero retrato documental de la realidad (Schnaith, 2011).

Por consiguiente, una de las cuestiones que más nos atañe en la realización de este proyecto es la que tiene que ver con lograr la profundidad en el retrato.

Siendo el arte una disciplina cuyas decisiones discursivas son tan relativas y pueden variar completamente de un autor a otro, se nos antoja complicado definir con qué criterio consideramos, al menos para la consecución de este trabajo, una imagen como pobre o potente visualmente.

En los tiempos que corren, los grandes medios de comunicación y las redes sociales han impuesto un modelo canónico de belleza y aceptación fotográfica basado en los intereses comerciales de algunas marcas por explotar económicamente sus productos más novedosos a través de la imposición de roles en las clases sociales.

Vivimos una época en la que la fotografía miente más que nunca. Es ahora, por tanto, cuando más escépticos y críticos nos mostramos (Fontcuberta, El beso de Judas 1997), frente a la superficialidad y el torrente inagotable de

imágenes que nos invade cada día desde nuestras pantallas (Fontcuberta, La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. 2016).

Frente a ello, sólo la autoexigencia, el trabajo constante y la pasión por tomar imágenes que ofrezcan más interrogantes que respuestas (Momeñe, 2010) puede ayudarnos a lograr la profundidad de la que hablamos.

Sin necesidad de adornos, atrezzo, retoques fotográficos o palabras, un retrato nos atrapa cuando el rostro en él plasmado nos habla acerca de su experiencia, grabada en sus ojos, en sus facciones y en esa mirada que nos acerca a todos por igual (McCurry, 2015).

Un retrato, en profundidad, crea un lugar simbólico en el que predomina el deseo de vínculos humanos, de hacer de la comunicación entre personas una línea horizontal en la que podemos mirarnos, sin tapujos, máscaras ni reproches, sin el establecimiento de roles y jerarquías típico de instituciones como la escuela o la familia.

De un retrato con semejantes características esperamos que no sea una imagen que podamos encontrar en cualquier otro lado, en los grandes stocks de la Red, sino que aporte nuevas cuestiones al espectador, que conmueva y emocione a aquel que observe el rostro sin máscaras.

Una fotografía, principalmente, aspira a atrapar al espectador de un solo vistazo con su potencia visual (Momeñe, 2010), lograda con el esfuerzo, la dedicación y la reflexión constante del fotógrafo respecto a su trabajo y a la proyección de su propia historia personal.

Ante una fotografía cuyo proceso de toma ha sufrido esta constante interrogación, hacemos presente el motivo que tenemos delante, lo miramos con nuevos ojos y lo dotamos de nuevos significados que evolucionan de otros anteriores (Kandinsky, De lo espiritual en el arte 1911).

Previamente organizado en nuestro imaginario como idea y esquema mental (Shore, 2013), no nos perdemos en un retrato por la exotividad del rostro, ni por sus rasgos, vestimentas, colores, o el excelente retoque fotográfico con el que puede contar la imagen, si bien son elementos discursivos que sirven como punto de apoyo y herramientas que potencian, en su justificado uso, el significado de la fotografía.

2.3. La verdad y el encuentro fotográfico.

El encuentro fotográfico es el punto en el cual la comunicación entre fotógrafo y sujeto o fotógrafo y realidad se vuelve horizontal. Es el momento en el que el fotógrafo, atento al mundo que le rodea, concentrado en la persona que está retratando, mirando al mundo con curiosidad e inquietud, estando despierto y curioso (Hesse 2003), logra captar un atisbo de su propia verdad en la realidad objetiva.

Todo individuo merece tiempo y respeto a la hora de ser mirado. Detrás, hay una historia que quiere ver la luz, hay miedos y anhelos que el fotógrafo puede traer a la superficie de la imagen si, antes, atiende su propia verdad, es decir, su historia y realización personal. (Momeñe 2010)

La verdad fotográfica se da en el momento en el que el fotógrafo se compromete con su mirada y atiende la del sujeto al que se enfrenta, cuando ha observado su propio abismo, siente el vértigo y la profundidad del vacío (Kundera 1984), sus miedos se abalanzan sobre él y la inseguridad en su propio juicio aflora, pero finalmente se lanza y atreve a mirar desde el cariño, la devoción y la compasión (Landaw; Bodian, 2017) para esforzarse por ese encuentro fotográfico que nos hace iguales.

Es ésta una causa mayor por la que fotógrafo y sujeto trabajan juntos, el motivo que les une y les hace aplicarse con conciencia, atentos y concentrados (Csikszentmihalyi 1990), el contrato implícito que ambos deciden aceptar.

En él, es decir, durante la sesión fotográfica, se lleva a cabo una fotografía lenta, en la que se conversa y se intercambiar ideas con el sujeto, se respira para no tomar decisiones precipitadas (Bravo, josebravophoto.wordpress.com 2013).

De este modo, se toman también fotografías de forma calmada, pensando dos veces antes de hacer click, como si cada imagen costara dinero obligándonos a justificar cada acto presente durante la sesión fotográfica, tomando conciencia del acto de levantar la cámara y fotografiar, sabiendo que

no es una acción banal, sino un poderoso gesto de contención, reflexión y significación (Momeñe, 2010).

2.4. La cámara como ojo observador. El rol dominante del fotógrafo.

La cámara siempre impone una relación dominante entre el fotógrafo y el sujeto. Su uso, supone una agresión (Sontag, 1975), una acción directa que provoca el enfrentamiento entre dicho sujeto y la lente que tiene delante.

La cámara impone, también, una comunicación vertical que sitúa al portador de dicha herramienta en un papel superior al del individuo que está siendo retratado. Éste evita ser mirado con facilidad e interpone máscaras y escudos mediante la pose y la sonrisa (Valenzuela, 2014).

Resulta ser una verdad a gritos el hecho de que la cámara sea una herramienta que evidencie la mirada. Con esto, el sujeto dispuesto a ser retratado sabe que hay un ojo movido por una mente un factor humano que escudriña en su interior, saltando éste las alarmas de todo instinto de protección frente a la vulnerabilidad que siente al sentirse desnudo emocionalmente en dicha situación.

Parece, no obstante, un asunto paradójico si tenemos en cuenta los tiempos que vivimos, en los que el Gran Hermano de Orwell (1984) ya es un miembro más de la familia. Presente en nuestros hogares y bolsillos, andamos acompañados de la última herramienta tecnológica disponible en el mercado, que tan inofensiva parece. La pantalla, el espejo negro y el ojo de la cámara en nuestros teléfonos móviles hacen que convivamos cada día con la presencia de observadores en las calles y en cada reunión familiar, de negocios o placer.

Sin embargo, no parece la toma compulsiva de instantáneas de nuestra vida cotidiana poseer la misma profundidad, carga e implicación emocional que la toma de retratos de manera consciente y reflexionada.

Una vez alguien gira la cámara hacia nosotros y nos apunta con su mirada, sabemos que hay una intención, unas manos movidas por una mente que hará click en el momento justo y preciso.

Es ahí cuando despiertan y afloran los mayores miedos personales e individuales de cada uno, condicionados por nuestras experiencias, por la educación recibida, por los valores impuestos y que tanto han enjaulado nuestro yo interior, nuestros verdaderos deseos sobre nuestra proyección futura (Barón, 2017).

Comentábamos en la introducción de este trabajo que la fotografía, simplemente, actúa (Momeñe, 2010), se sirve de mecanismos más propios del psicoanálisis que del arte. La cámara permite ver a las personas del modo en el que nos se ven a sí mismas, conocerlas de un modo como jamás hemos imaginado y proyectarnos sobre ellas, convirtiéndose en un objeto simbólico sobre el que añadir acepciones (Sontag, 1975).

Decía Henri Cartier-Bresson de su amigo André Kertész que sabía más él de todos que nosotros de nosotros mismos (Cartier-Bresson, 2003) simplemente como muestra del poder y la responsabilidad del que dota la cámara a su portador.

2.5. El triángulo. De la comunicación arista a la horizontal.

En el momento en el que fotografiamos se empiezan a establecer los vínculos de una relación que une a las tres partes implicadas en la toma de un retrato.

Si bien el escritor Roland Barthes evidencia el cruce de roles y proyecciones cuando nos situamos frente al objetivo, asumiendo ser aquel que creemos ser; la imagen que nos gustaría que los demás vieran; la imagen que el fotógrafo tiene de nosotros y su propio objeto proyección (Barthes 1980), también el retrato proyecta esto mismo sobre el espectador.

Se forma, por tanto, un triángulo fotógrafo - sujeto - espectador cuyo fin es disolverse en una misma entidad.

Desde cualquiera de los antiguos roles, en el que el fotógrafo asume la posición dominante, el sujeto se ve sublevado a él y el espectador es un mero receptor, el objetivo es deshacernos de este triángulo para lograr, a través del intercambio de proyecciones, un proceso de reflexión y autoconocimiento que es mayor y profundo cuanto más tiempo se le dedique a observar la imagen.

2.6. La pose y la máscara.

Como bien hemos mencionado anteriormente, la presencia de la cámara, del ojo observador tras ella y la intencionalidad del fotógrafo, se activa en el sujeto un mecanismo de defensa instintivo.

Siendo entonces consciente de su vulnerabilidad, de que está siendo escudriñado y sintiéndose desnudo ante semejante presencia, empieza a interponer, casi de manera automática, capas y máscaras a través de las miradas esquivas, la risa nerviosa o el lenguaje corporal. En definitiva, lo que denominamos como pose.

Pero hay también otro tipo de máscaras que no tienen tanto que ver con lo físico, sino con el mundo interior del propio sujeto cuya esencia el fotógrafo aspira a captar, en un doble juego de proyecciones, a través de lo visible (Schnaith, 2011).

Entonces, las máscaras caen, se deshacen desde el tiempo, el respeto y la paciencia, de modo que aflora la verdad fotográfica, se da lo que ya conocemos como encuentro fotográfico (Momeñe, 2010).

Es, en ese momento, cuando la comunicación se vuelve horizontal, el fotógrafo no se esconde tras intenciones ocultas ni manipula al sujeto, sino que le cuenta su verdad, la lente por una parte y el ojo por la otra se vuelven transparentes y se genera un clima de trabajo y conexión en el que la consecución de la verdad fotográfica queda por encima de todo apego hacia el propio ego (Tolle, 1997).

El lenguaje corporal, por otra parte, se vuelve mucho menos rígido a favor de un posicionamiento mucho más abierto y directo. El torso y los hombros se dirigen hacia el fotógrafo, la mirada no es esquiva, las piernas no se cruzan y ni las manos ni los dedos generan tensión, así como el cuello y las muecas faciales (Valenzuela 2014).

El mismo sujeto permite también que el fotógrafo se acerque, creando un clima mucho más íntimo y cercano que se ve reflejado a través del plano que vemos posteriormente en la fotografía (Tarín, 2011).

Y, si el espectador también está predispuesto, deja a un lado sus viejas acepciones sobre el mundo y sus individuos, comprende que es parte de un universo mucho más vasto y crea sus propias interpretaciones sobre lo que ve. Empieza a significar el mundo de una manera única, distinta a como la creía hasta ese momento.

2.7. La fotografía como vía de autoconocimiento y crecimiento personal.

Decíamos al comienzo del trabajo que la fotografía es la herramienta a través de la cual recorrer los caminos del autoconocimiento y la búsqueda personal.

Hay gran corriente de fotógrafos en nuestros días, con el auge de la psicología positiva y la popularidad entre el gran público de las religiones y filosofías orientales, que apuestan por la fotografía como terapia y vía de crecimiento personal.

Es ésta una vertiente que se centra en descubrir quién está detrás de la cámara, qué mente mueve y justifica las decisiones de cada click, cómo explorar los rincones más íntimos de nuestra consciencia a través del cuerpo y la respiración, dar inicio a un viaje interior mediante la fotografía y la cámara como extensión de la mano y comprensión del mundo que nos rodea (Bravo, josebravophoto.wordpress.com 2014).

Se vuelve, cada fotografía tomada, en un autorretrato del propio autor a través de la proyección de su mundo interior en los demás. La cámara se torna una herramienta de purga, un instrumento que nos ayuda a convivir con nosotros mismos, con nuestro dolor, miedos e inquietudes.

Las emociones más difíciles de expresar con palabras empiezan a tomar forma visual a través de líneas, luz, color y miradas, devolviéndole al mundo un conjunto de sentimientos frustrados convertidos en expresión y arte (Núñez, 2012).

Poco a poco, la fotografía le sirve al usuario como una poderosa herramienta transformadora.

El individuo crece con el tiempo, su propio esfuerzo e insistencia, de modo que el pensamiento comienza también a adoptar otras estructuras cuyo fin es no autoanularnos (Hesse 2003).

El uso y aprovechamiento del tiempo libre, junto a la soledad, son clave en este proceso de autoconocimiento en el que uno se enfrenta constantemente a sí mismo, a sus temores, su ansiedad hacia el futuro y el lastre de sus experiencias pasadas, por lo que la capacidad de reafirmarse y recomponerse se torna clave en el crecimiento de la personalidad (Csikszentmihalyi 1990), en este caso, gracias a la cámara como extensión del pensamiento.

La fotografía nos aporta, así, una visión externa de nosotros mismos que nos permite redescubrir el mundo y nuestra propia personalidad. Nos habla de un reflejo repleto de miedos, virtudes y la posibilidad de explorar el potencial de crecimiento que aguarda durante el transcurso de ese viaje interior (Bravo, *Atreviéndonos a mirar*. 2016).

2.8. El estudio fotográfico: la intimidad y el silencio.

Llevar a cabo toda esta tarea de proyección a través de la fotografía se torna difícil sin un espacio donde desarrollarla, en el que las distracciones queden relegadas al mundo exterior, en el que la intimidad y el silencio puedan fluir libremente durante el transcurso de la sesión fotográfica.

Siguiendo los principios del fotógrafo estadounidense Nick Fancher, podemos llegar a convertir cualquier espacio en un estudio perfecto mediante el máximo aprovechamiento de las herramientas de las que dispongamos, siendo creativos y pensando de manera lateral (Fancher, 2015).

En su primer libro publicado, *Studio Anywhere* (2015), Fancher hace gala de una gran capacidad a la hora de encontrar alternativas en lo que a los requisitos se refiere para obtener imágenes de calidad con exigencias profesionales.

Con ejemplos como este, junto a guías de iluminación como la del maestro José Antonio Fernández, podemos encontrar nuestro propio espacio de trabajo casi en cualquier lugar que nos proporcione cierto nivel de intimidad para la confortabilidad del sujeto que vamos a retratar (Fernández, 2012).

Apenas contando con un par de flashes speedlite Yongnuo III, de la gama más asequible del mercado, podemos llegar a lograr resultados que nada tienen que envidiar a los que fácilmente se obtienen con aparatos de iluminación de alto coste.

Oscilando alrededor de una apertura de $f/5.6$ de diafragma con un Nikkor 50 mm $f/1.8$ para lograr mayor nitidez y margen a la hora de posproducir la imagen (Mellado, 2013), podemos jugar con diversos esquemas y modelos en casi cualquier espacio que nos propongamos (Freeman, 2010), como vemos a continuación en este retrato, incluido dentro del proyecto y tomado en un salón de apenas unos metros cuadrados:



Retrato con esquema de dos luces: luz principal lateral y luz de recorte que separa al sujeto del fondo.

Y no en vano buscamos un espacio donde tomar retratos y realizar pruebas técnicas, pues también la búsqueda de la verdad fotográfica tiene lugar allí donde hay cabida para el silencio y la conexión entre el fotógrafo y el sujeto que la intimidad precede.

Vivimos tiempos ajetreados, marcados por la constante necesidad de reguarnos en las pantallas y el ruido de la sociedad moderna. El silencio parece haberse convertido en algo que evitar a toda costa para evitar sentir, mirarnos, conectarnos de nuevo con nosotros mismos y los que nos rodean, alejarnos de la posibilidad de enfrentarnos a nuestros miedos y sombras(Ford 2017).

Sin embargo, el estudio es el lugar en el que nos ahuyentamos de ese ruido, de la imposibilidad de comunicarnos cara a cara para conocer un poco más de la persona que tenemos en frente, en la que tantas proyecciones personales hemos depositado.

Muchas personas desean acallar su propia mente, el torbellino de pensamientos que les acecha cada vez que están en silencio, de modo que procuran vivir constantemente en una ilusión de la realidad, una falsa verdad en la que esconden su otra cara (Ford 2017).

Otras, en cambio, se ven obligadas a callar frente a la imposibilidad de saber comunicar su mensaje y expresarse. Viven una especie de silencio impuesto que les sumerge, cada vez más, en la creencia de que sus ideas serán rechazadas cada vez que salgan a respirar.

La fotografía ofrece, en ese hueco, la posibilidad de transmitir sin llegar a hablar con palabras. Una fotografía siempre posee ese toque de solemnidad otorgado por el paso del tiempo y la muerte (Sontag 1975), una parcela de la realidad encerrada para siempre en cada instante de silencio que, como espectadores, dediquemos a la visualización de la fotografía (Momeñe 2010).

Como fotógrafos, no hace falta ir muy lejos para encontrar ese silencio, soledad e intimidad que nos acompañen en nuestro viaje interior, repleto de deseos de realización y proyecciones. Con el suficiente esfuerzo, casi cualquier lugar puede convertirse en el estudio perfecto si así lo deseamos.

Un salón, la calle, un garaje, el backstage de un escenario, un concierto de música en directo... Si prestamos atención, favoreciendo la quietud a través de la respiración, podemos encontrar ese silencio que buscamos en muchos más lugares de los que pensamos (Ford 2017), convirtiéndose en el lugar donde daremos con la verdad fotográfica que nos une al sujeto y torna la comunicación, nuevamente, en una línea horizontal en la que fotógrafo, sujeto y espectador somos uno.

2.9. La iluminación y la sombra.

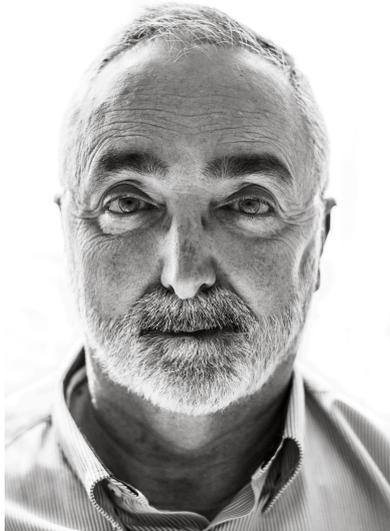
Si fotografiar es escribir con luz, no podíamos obviar tratar la materia prima de la que se nutre nuestra cámara.

Con el paso de los siglos y la evolución de la tecnología, también la iluminación y sus posibilidades se han visto ampliadas a la hora de generar imágenes con esquemas originales y creativos, si bien algunos otros clásicos del retrato como la iluminación Rembrandt o el claroscuro de Caravaggio han perdurado como referencias directas a lo largo de los movimientos artísticos (Fernández 2012).

En nuestro caso, no obstante, también la iluminación natural nos ha servido para producir grandes resultados: un ventanal en el hall de un hotel, la luz del atardecer que entra por el portón de un garaje o, simplemente, los últimos halos de luz que caen entre los edificios de un barrio de la ciudad.

Conociendo sus características, funciones y atributos y con apenas recursos materiales, podemos aprovechar al máximo cada momento del día y espacio del que dispongamos (Fancher 2015).

En la siguiente página podemos observar algunos de los ejemplos en los que hemos tenido que aprovechar los recursos de los que disponíamos para llegar a obtener resultados satisfactorios en espacios donde pudiéramos desarrollar, íntimamente, una conversación y una conexión con el sujeto:



Fuente principal trasera proveniente del ventanal de un salón, rellenando el rostro con un reflector plateado de 60 cm de diámetro.



Iluminación tipo Rembrandt con origen en el gran ventanal del hall de un hotel al atardecer, suavizando la dureza de la luz y favoreciendo las transiciones en el rostro del sujeto.

Otros fotógrafos, como Nick Fancher o el castellanense José Bravo (que más adelante trataremos en otros apartados), son excelentes referencias del aprovechamiento y uso de los recursos disponibles.

Por otra parte, el uso justificado de la luz siempre actúa en la fotografía como un elemento que atrapa al espectador, lo induce a sumergirse en el significado de la imagen y a querer desvelar los secretos que esconde (Momeñe 2010), que muchas veces pueden verse potenciados por el uso de la otra vertiente de la luz, la sombra.

Si bien son cada vez más los autores que recurren a una estética profundamente marcada por la sombra como medio de expresión de los miedos, fantasmas y proyecciones personales, la cultura audiovisual occidental siempre se ha visto marcada por la necesidad de ahuyentarse y evadirse a través del ruido en contraposición al silencio, la luz y el color frente al blanco y negro y la sombra (Tanizaki, 1911).

Es en ese ámbito en el que aspiramos a desarrollar este proyecto, mostrando latente la necesidad reivindicar el silencio como fuente de inspiración, la sombra como refugio del ruido y compromiso con uno mismo, y el gris como evidencia del mundo superficial y canónico que han impuesto las grandes marcas comerciales (Goulding 2016):



Retrato musical tomado en el directo de un concierto (abril, 2017).

El fotógrafo se enfrenta siempre a una serie de decisiones estéticas y simbólicas que justifica por un significado mayor. En este caso, el de su historia personal, de crecimiento, realización y búsqueda de la verdad fotográfica.

La luz y la sombra no pueden existir sino como negación una de la otra, de modo que explorar sus posibilidades se vuelve en nosotros una tarea necesaria que llevar a cabo para descubrir también nuestros fantasmas, los miedos y bloqueos que vienen del pasado y nos impiden seguir creciendo en el presente (Bravo, Atreviéndonos a mirar. 2016).

Desde decisiones más técnicas y metódicas, propuestas por grandes fotógrafos como José María Mellado o Michael Freeman hasta el recurso de una iluminación más flexible, creativa y artística como la de Nick Fancher o Rico Torres (Torres 2015), luz y sombra coexisten constantemente dentro y fuera de la imagen, sirviéndonos nuevamente como un mero conducto hacia lo invisible, hacia lo que esconde la mirada reflejada en la imagen (Schnaith 2011).

Es, entonces, responsabilidad del fotógrafo decidir de qué modo convivir también con sus caras, si vivir hipnotizado, fascinado y casi anestesiado por la espectacularidad del color, las luces y los cánones o indagar bajo su piel, en los profundos secretos y respuestas que esconde el silencio y la disciplinada vía de la autorrealización personal y el autoconocimiento (Landaw and Bodian 2017).

2.10. El retoque fotográfico.

Llegado a este punto, el retoque fotográfico termina de impulsar la idea que transmitimos en este proyecto.

Al igual que ocurre con la iluminación, el encuadre y otras decisiones discursivas que tratamos más adelante, el retoque fotográfico de una imagen o conjunto de fotografías está delimitado por el esquema mental que organizamos en nuestras mentes y que más tarde trasladamos a la pantalla o el papel (Shore 2013).

Con el inevitable y frenético avance de la tecnología en nuestros días, los software de edición se convierten en herramientas cada vez más potentes, capaces de transformar una imagen radicalmente respecto a lo que fue en un inicio.

Cada vez más, la fotografía miente y no sabemos cuánta verdad podemos observar en su contenido, aumentando nuestro escepticismo y desconfianza respecto a su sinceridad (Fontcuberta, El beso de Judas 1997).

En estos momentos, incluso podemos realizar grandes cambios y retoques en una imagen desde nuestro teléfono móvil, algo impensable hace tan sólo unos pocos años.

No obstante, y pese a todos los intentos de competencia y alternativas que han surgido a lo largo de las últimas décadas, la empresa Adobe sigue siendo la dueña, por excelencia, del mercado de programas de edición y diseño de imagen.

En nuestro caso, hemos seguido una metodología de revelado digital muy concreta, desarrollada con la práctica y el aprendizaje de técnicas de otros fotógrafos ya mencionados como Nick Fancher, José María Mellado o el valenciano Arturo Ferrer, con quien hemos tenido la oportunidad de compartir lecciones y sesiones fotográficas en común.

Así, Adobe Photoshop CS6 y Adobe Lightroom 5 son las herramientas técnicas básicas con las que hemos contado para tratar nuestras imágenes.

A modo de revelador, con las mismas funciones prácticas que Adobe Camera RAW, pero con una interfaz más sencilla, rápida y eficaz, Lightroom 5 nos concede la oportunidad de visualizar, ordenar, clasificar y editar en lote las fotografías de cualquier sesión fotográfica.



Captura de pantalla de la interfaz de trabajo de Adobe Lightroom 5 durante la selección, clasificación y tratamiento de una de nuestras sesiones fotográficas.

El trabajo con Lightroom supone una especie de antesala a los retoques finales. Además de algunas correcciones de lente, pruebas y ajustes básicos de luz y color, terminamos nuestra imagen en Adobe Photoshop CS6, programa en el que trabajamos por capas, de modo no destructivo, para ultimar detalles de la piel, nitidez y contraste (Fancher 2015).

Tratándose de retratos con planos medios y cortos, en su gran mayoría, es importante en nuestro caso prestar atención a los detalles de la piel, la nitidez de las facciones, las transiciones entre las sombras o la separación del fondo con el sujeto (Mellado 2013), elementos en su totalidad que nos ayudan a añadir dramatismo a los rostros, remarcar el paso del tiempo en un retrato o la melancolía y la esperanza en las miradas.

En cualquier caso, estas decisiones técnicas son un gran punto de apoyo en la búsqueda de profundidad y verdad fotográfica en el retrato, puesto que terminan siendo el reflejo final de lo que queremos transmitir y la primera capa visible que el espectador puede observar.

De tal manera, tras otras pruebas de edición y virados en los que levantamos la información más oscura del instagrama para crear un sutil velo, finalmente nos decidimos por generar un fuerte contraste, más impactante, que atrape al espectador, con mayor potencia visual con el fin de enmarcar al sujeto en una atmósfera de quietud y silencio.

Una de las finalidades de este proyecto es hacer un buen uso de los virados y el color, justificando la toma de decisiones para apoyar el juego de proyecciones en el que nos hemos implicado y del que venimos hablando a lo largo del trabajo.

Por tanto, volver a una fotografía básica, lenta, con retoques fotográficos básicos que simplemente ayuden a potenciar la idea principal del proyecto es el pilar clave en el que sustentan el resto de decisiones técnicas.

La gran evolución de las herramientas de edición ha impuesto un ritmo de producción frenético a la fotografía actual. Las marcas comerciales, junto a las redes sociales como vía de comunicación para ampliar su mensaje, imponen unos sentidos estéticos que delimitan, para el gran público, lo que es

una fotografía bonita.

Es fácil encontrar millones de imágenes al día que corresponden con esta descripción, usuarios con miles de likes en sus publicaciones diarias que siguen conformando esta nueva concepción sobre cómo se deben tomar fotografías para ser aceptado según los cánones que comentamos.

Sin embargo, nosotros optamos por ese otro resquicio que parece ir en contra de la gran corriente, que tanta fuerza carga consigo y tantas personas arrastra en sus cauces.

Como más adelante concretamos en las decisiones discursivas, el uso del color y los virados en este proyecto pretende luchar, desde la invisibilidad y la incompreensión del gran público (Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* 1911), contra las decisiones relegadas al azar, la ignorancia o la redención a los cánones.

Por tanto, es el blanco y negro un recurso que se adecua perfectamente a dicha intención, al igual que el fotógrafo británico Richard Goulding quisiera reivindicar con su *Because of Judo* (2016), en el que retrataba en blanco y negro el duro y largo proceso de preparación física de los judokas olímpicos, nos rendimos nosotros también a este virado con el fin de impedir que el espectador se distraiga en la espectacularidad y la sencillez resolutive del color (Goulding 2016).

Siendo, en muchas ocasiones, una capa fácil de atravesar, demasiado transparente según el esquema mental que queramos aplicar a la imagen (Shore 2013), el color queda relegado en este trabajo a un sentido puramente simbólico y liberador frente a la opresión y aparente neutralidad que aplican los tonos grises a los rostros y las miradas capturadas en esta serie de retratos.

2.11. El fotolibro en España.

Vivimos en la era de la efervescencia, del boom de la instantánea en la pantalla y la actualización constante del feed de nuestras redes sociales, que con cada toque de pulgar renueva su apariencia y ofrece nuevas imágenes con las que olvidamos las que, hace apenas unos instantes, habíamos visualizado.

Cada día estamos sometidos distracciones constantes que fomentan la falta de atención y concentración en nuestras vidas, desde las tareas más cotidianas a la reflexión del mundo en el que vivimos.

Poco a poco, sufrimos un proceso de desconexión con nuestra mente y nuestro alrededor, perdemos conciencia de nuestra identidad individual y colectiva y nos rendimos a los placeres de las pantallas y a las distracciones de la tecnología, por lo que terminamos viviendo nuestras vidas a través de la de los demás mediante la vida que proyectan los otros en la red.

Pero, contrariamente, el papel sigue teniendo un atractivo de gran magnitud para un sector interesado en fomentar el pensamiento crítico y en estrujarse las ideas hasta hallar respuestas sobre lo que están viendo.

El fotolibro, por su parte, supone todo un ejemplo de atrevimiento. Se trata éste de un formato arriesgado mediante el que el autor, sin recurrir al uso de la palabra en su gran mayoría, plasma sus inquietudes vitales a través de la imagen, obligando al espectador a preguntarse constante e impulsivamente acerca de lo que ocurre ahí adentro, en el trasfondo de lo que ve.

En España, el fotolibro empieza a recibir cierta visualización hace apenas unos lustros, provocando un auge de autores que han ido optando por esta apuesta y que han llegado a instalarse como referencias directas para otros muchos fotógrafos del país.

Lamentablemente, no deja de ser cierto que es un sector reducido que, en ocasiones, tiende a formarse en pequeños círculos intelectuales de los que no se percibe un esfuerzo para paliar la incompreensión del gran público debido a la falta de cultura visual provocada por las pantallas y la tecnología y poco combatida por la educación y los medios.

En otro orden de cosas, el mercado capitalista intenta llenar cada hueco que ve, hacerse con él y construir ahí sus propios cimientos de consumo. En todo caso que podamos tratar, el capitalismo se sirve de aquellos temas o sectores que empiezan a gustar a un número de interesante de personas para terminar de explotarlo, ponerlo de moda y servirse de su número de ventas.

Podemos compararlo con una especie de criatura cuyos tentáculos llegan a cada rincón del mercado, pero cuyo aspecto no podemos concebir ni nombrar por falta de comprensión.

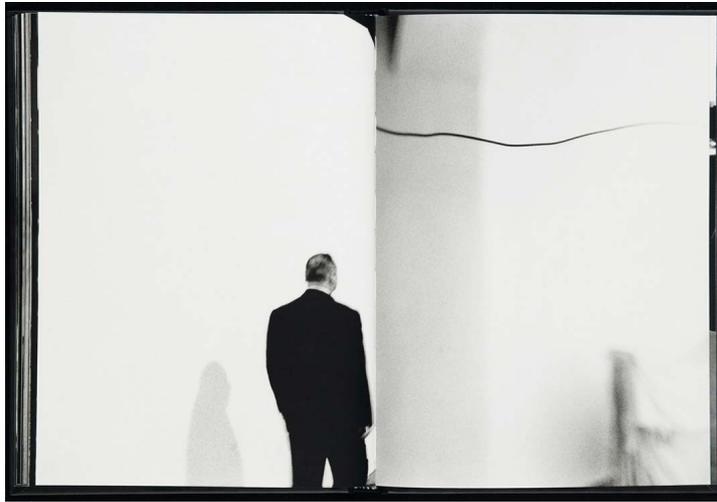
En este caso, el fotolibro también sirve como objeto de moda a la hora de producir más ventas, encargándose el mercado de cerrar un pequeño círculo de autores que lo acaparen todo y sigan nutriéndose, unos a otros, de sus influencias y visiones (González, 2016).

Pese a ello, sigue siendo un formato con un gran poder de expresión y una herramienta realmente enriquecedora a la hora de trabajar nuestras mentes.

El mero hecho de enfrentarnos a la imagen, cruda, sin palabras que delimiten el camino del significado de aquello que vemos, nos obliga a no parar de realizar preguntas sobre las intenciones, los símbolos, la lectura o el sentido de lo que observamos.

Autores como David Jiménez son un gran obra, *Infinito* (2000), todavía referente como una de las obras españolas más influyentes en el mundo del fotolibro, mientras que algunos más recientes como Julián Barón están en pleno auge desde obras como *C.E.N.S.U.R.A.* (2011) ó *Tauromaquia* (2014).

Entre otros muchos nombres, podemos destacar también el primer trabajo de Óscar Monzón, *Karma* (2014), que llegó a ser galardonado con el París Photo.



Infinito (2000), de David Jiménez.

Podemos realizar un enorme y elaborado listado con autores que actualmente defienden el formato del fotolibro y expresan sus inquietudes individuales y sociales a través de él, pero éstos son simples ejemplos de la latente necesidad, en un pequeño sector, de pervivir a través del papel y dejar una pequeña constancia de su propuesta de mejora al mundo.

Por el momento, desgraciadamente, son pocas las autoras a las que se le ha dado visibilidad, creando un hueco en el mercado que sí aprovechan mujeres como Laia Abril, Miren Pastor o Verónica Fieiras.

Cabe destacar, pues, la necesidad de dotar de mayor voz en el ámbito de la fotografía a autoras que se atrevan a publicar sus trabajos e igualar el porcentaje, hoy discriminador, de hombres y mujeres que optan por el fotolibro.

En cualquier caso, como venimos diciendo a lo largo del apartado, el fotolibro es un formato escaso y reducido, en ocasiones con un alcance muy corto en cuanto a distribución que tiende a permanecer en pequeños círculos en función del autor que lo publique.

Es por ello que en estos momentos encontramos muchos títulos que ya se encuentran descatalogados o que difícilmente vamos a encontrar si no es en el mercado de segunda mano, pues debido a la escasa de demanda la tirada de imprenta suele ser, en primera instancia, de un número muy bajo. En ocasiones, llegar a publicar una tirada de 500 a 1000 copias puede llegar a ser un hito (González 2016).

Así pues, observamos una falta de reconocimiento hacia estos autores en comparación al gran esfuerzo que debe realizarse para poder llegar a publicar, la mayoría de veces por cuenta propia, un trabajo fotográfico.

Llegar a conformar un fotolibro conlleva de años de trabajo, fermentación de ideas, trabajo en equipo, distribución, publicación... Todo un proceso que, en su gran mayoría, se ve recompensado por la sensación de dejar una huella en este mundo que, como decimos, plasme las inquietudes del autor.

Actualmente, encontramos escuelas y colectivos de fotografía que basan sus métodos en la composición de un fotolibro, que defienden el poder de la imagen y la educación de la sociedad respecto a ella para seguir haciendo pensar al espectador y hacer evolucionar el concepto de fotografía.

Entre otros nombres, encontramos desde escuelas humildes como La Fotoescuela (Valencia), que ofrece un número limitado pero muy interesante de cursos al año, hasta la reconocida Blank Paper y otros colectivos como la editorial de fotolibros Dalpine, PhotoBook Club Madrid o sitios web como cuatrocuerpos.com.



C.E.N.S.U.R.A. (2011), de Julián Barón.

2

**THEORETICAL
ISSUES**

2.1. The portrait

Portrait has always been one of the most beloved genres in the photographic field, inherited by the painting of the previous centuries.

Looking at each other's eyes, in a society increasingly noisy, over-informed and afraid of loneliness and absence of sound (Ford 2017), has become a revolutionary act. The fear of looking up from our screens, the fear of knowing that we are observing the mystery of the eyes that are embedded in our faces, awakens in us a mechanism of defense, of alertness.

An eyes look shows and points at you. It dances with our shadows when we catch ourselves in it spider web, we bring out our greatest fears and make us vulnerable, showing again the enormous potential of photography. (Momeñe 2010).

Faces conceal a much more complex and infinite world behind what we see (Schnaith 2011), act as the wrapping of personality and introspection of the individual himself, possess a mind that directs and serves the eyes and factions to express themselves (Bell 2004).

That is why portraits are a source of great interest as a way to search the other's gaze, to know what lies behind what one sees, what is inside the mind that moves who we have in front.

But the portrait is also a great source of projection. In the face that we observe we try to answer questions that arise from the silence, from a personal history that we drag and that has been forming with the passage of the years and the experiences.

Therefore, photography ends up acting as if it were a mirror, mostly reflecting not what the photographer or the subject wants to transmit, but what the viewer himself reads inside of himself.

In any case, if we dedicate enough time to an image, another act that in the age of twenty-five images per second seems to be almost unheard of (Cuau 2007), the mirror can become invisible, offering us a clear path for reflection and Individual depth.

Again, when we stand in front of an image, it is not the photograph itself that we are observing (Barthes 1980).

2.2. Depth in portrait

With photography as the main cause of this inner journey, we travel a path of encounter, challenge and personal growth through projection in the subjects portrayed. In it, the aspect that focuses on the one behind the camera, and not just on the documentary portrait of reality, becomes especially important (Schnaith 2011).

Therefore, one of the issues that most concern us in the realization of this project is the one that has to do with depth in the portrait. Being the art and the discipline whose discursive decisions are so related and can be completely different from one author to another, we find it difficult to define with what criterion we consider, at least for the achievement of this work, an image as poor or visually powerful.

In these times, the mass media and social networks have imposed a model of beauty and photographic acceptance based on the commercial interests of some brands for economically exploiting their most innovative products through the imposition of roles in social classes

We live in a time when photography doesn't tell the truth. It is now, therefore, when we are more skeptical and critical (Fontcuberta 1997), compared to the superficiality and the inexhaustible torrent of images that invade us every day from our screens (Fontcuberta, *The Fury of Images*. 2016).

Faced with this, only self-determination, constant work and the passion for taking pictures that offer more questions than answers (Momeñe 2010) can help us achieve the depth of what we have been talking about.

With no need for decoration, photo retouching or words, a portrait catches us when the face in it shapes us about his experience, engraved in his eyes, in his features and in that look that brings us all equally (McCurry 2015).

A portrait, in depth, creates a symbolic place in which the desire for human bonds predominates, of making communication between people an horizontal line in which we can look at ourselves, without masks or reproaches, without the establishment of roles and hierarchies typical of institutions such as school or family.

From a portrait with such characteristics, we hope that it is not an image that we can find anywhere else, in the great stocks of the Network, but that it brings new questions to the viewer, that moves and moves the one who observes the face without masks.

A good image, mainly, aims at catching the viewer at a glance with his visual power (Momeñe 2010), achieved with the effort, dedication and constant reflection of the photographer regarding his work and the projection of his own personal history. Before a photograph whose taking process has undergone this constant interrogation, we make present the motive before us, we look at it with new eyes and we give it new meanings that evolve from previous ones (Kandinsky 1911).

Previously organized in our imagination as an idea and mental scheme (Shore 2013), we do not get lost in a portrait due to the exoticity of the face, its features, clothes, colors, or the excellent photo retouching with which the image can count, if they're discursive elements that serve as a point of support and tools that enhance, in their justified use, the meaning of photography.

2.3. The truth and the photographic encounter

The photographic encounter is the point at which the communication between photographer and subject or photographer and reality becomes horizontal. It's the moment in which the photographer, paying attention to the world that surrounds him, focus on the person he is portraying, looking at the world with curiosity and restlessness, being awake and curious (Hesse 2003), manages to catch a glimpse of his own truth in the objective reality.

Every person deserves time and respect when it comes to being looked at. Behind, there is a story that wants to see the light, there are fears that the photographer can bring to the surface of the image if, before, he attends to his own truth, that is, his history and personal fulfillment (Momeñe 2010).

The photographic truth happens at the moment when the photographer commits himself to his gaze and attends to that of the subject he faces, when he has observed his own abyss, feels the depth of the void (Kundera 1984), his fears (Landaw and Bodian, 2017) to strive for that photographic encounter that makes us the same.

This is a major cause by which photographer and subject work together, the motive that makes them conscientiously attentive and focused (Csikszentmihalyi 1990), the implicit contract that both decide to accept. In it, that is to say, during the photographic session, a slow photograph is carried out, in which one talks and exchanges ideas with the subject, one breathes so as not to make hasty decisions (Bravo 2013).

In this way, we also take photographs in a calm way, thinking twice before clicking, as if each image costs money, forcing us to justify every act present during the photographic session, becoming aware of the act of raising the camera and photographing, knowing that is not a banal action, but a powerful gesture of containment, reflection and meaning (Momeñe 2010).

2.4. The camera as an eye, the photographer's role

As we have mentioned in previous sections, the camera always imposes a dominant relationship between the photographer and the subject. Its use implies an aggression (Sontag 1975), a direct action that makes a confrontation between this subject and the lens before him.

The camera also imposes a vertical line of communication which places the carrier of this tool in a role higher than that of the individual being portrayed.

This one avoids being looked at easily and interposes masks and shields through pose and smile (Valenzuela 2014). It turns out to be a truth to shout the fact that the camera is a tool that evidences the look. With this, the subject willing to be portrayed knows that there is an eye moved by a mind, a human factor that scans inside of him, warning every instinct of protection against the vulnerability and trying to don't feel naked in that situation.

It seems, however, a paradoxical affair if we think about the time we live in which Orwell's Big Brother (Orwell 1948) is already a member of the family. Present in our homes and pockets, we are accompanied by the latest technological tool available in the market, which is so harmless. The screen, the black mirror and the camera eye in our mobile phones make us live every day with the presence of observers in the streets and in every family, business or pleasure meeting.

However, it doesn't seem like the compulsive taking of snapshots of our everyday life to possess the same depth, burden and emotional involvement as taking portraits consciously and thoughtfully. Once someone turns the camera towards us and points us with their eyes, we know that there is an intention, the are hands moved by a mind that will click at the right time and precisely.

It's there that the greatest personal and individual fears of each one arise, conditioned by our experiences, by the education received, by the imposed values and that have so caged our inner selves, our true desires about our future projection (Baron 2017).

We commented in the introduction of this work that photography simply acts (Momeñe 2010), uses mechanisms more specific to psychoanalysis than art. The camera allows us to see people in the way they see themselves, to know them in a way we have never imagined and to project ourselves on them, becoming a symbolic object to add meanings (Sontag 1975).

Henri Cartier-Bresson said of his friend Andre Kertész that he knew more about all of us than we know ourselves (Cartier-Bresson 2003) simply as a sign of the power and responsibility of photography.

2.5. The triangle in photographic communication

At the moment in which we photograph, we begin to establish the bonds of a relationship that unites the three parties involved in the making of a portrait.

While the writer Roland Barthes evidences the crossing of roles and projections when we stand in front of the target, assuming to be who we believe to be; the image that we would like others to see; the image that the photographer has of us and his own projection object (Barthes 1980), the portrait also projects this same on the viewer.

So, a triangle of photographer - subject - spectator is formed whose purpose is to become a single horizontal line, in which everything is one identity.

From any of the old roles, in which the photographer assumes the dominant position, the subject is revolted to him and the spectator is a just a receiver, the objective is to get rid of this triangle to achieve, through the exchange of projections, a process of reflection and self-knowledge that is greater and deeper the longer you dedicate yourself to watch the photograph.

2.6. The pose and the mask

As we have told, the presence of the camera, the observer eye behind it and the intentionality of the photographer, turns on in the subject an instinctive defense mechanism. Being then aware of his vulnerability, of being scrutinized and feeling naked before such a presence, he begins to interpose, almost automatically, layers and masks through elusive glances, nervous laughter or body language.

In short, what we call the pose. But there're also other masks that don't have as much to do with the physical, but with the inner world of the subject whose essence the photographer aspires to capture, in a double play of projections, through the visible (Schnaith 2011).

Then, the masks falls, they get rid of the time, the respect and the patience, so the photographic truth emerges, there is what we already know as a photographic encounter (Momeñe 2010).

It is at that moment, when communication becomes horizontal, the photographer doesn't hide behind dark intentions or manipulate the subject, but tells him his truth, the lens on the one hand and the eye on the other become transparent and create a climate of work and connection in which the attainment of the photographic truth is above all attachment to one's own ego (Tolle 1997).

Body language, on the other hand, becomes much less rigid in favor of a much more open and direct positioning. Back and shoulders are directed towards the photographer, the look isn't elusive, the legs don't cross and neither the hands nor the fingers generate tension, as well as the neck and the facial grimaces (Valenzuela 2014).

The same subject also allows the photographer to approach, creating a much more intimate and close climate that is reflected through the shot that we see later in the photograph (Tarín 2011). And if the spectator is also ready, he leaves aside his old meanings about the world and it's individuals, he understands that he's part of a much larger universe and creates his own interpretations of what he sees. It begins to mean the world in a unique way, different from how it was believed until that moment.

2.7. Photography as a way of self-recognition and personal growth

Photography is the tool through which to walk the paths of self-knowledge and personal research. There is a great stream of photographers in our days, with the rise of positive psychology and popularity among the great public of Eastern religions and philosophies, who are committed to photography as a therapy and path of personal growth. This is a side that focuses on discovering who is

behind the camera, what mind moves and justifies the decisions of each click, how to explore the most intimate corners of our consciousness through the body and breathing, start an inner journey through photography and the camera as an extension of the hand and understanding of the world around us (Bravo, josebravophoto.wordpress.com 2014).

Each photograph taken becomes in a self-portrait of the author himself through the projection of his inner world into others. The camera becomes a spiritual tool, an instrument that helps us to live with ourselves, with our pain, fears and concerns. The most difficult emotions to express with words begin to take visual form through lines, light, color and looks, giving back to the world a set of frustrated feelings turned into expression and art (Nunez 2012).

Photography serves to the photographer as a powerful transforming tool. He grows with time, his own effort and insistence, so that thought also begins to adopt other structures whose purpose is not to self-annulate (Hesse 2003). The use of free time, together with solitude, are key in this process of self-knowledge in which one constantly faces himself, his fears, his anxiety towards the future and the burden of his past experiences, so that the ability to reaffirm and recover becomes key to the growth of personality (Csikszentmihalyi 1990), in this case, thanks to the camera as an extension of thought.

Photography gives us, this way, an external vision of ourselves that allows us to rediscover the world and our own personality. It speaks to us of a reflection full of fears, virtues and the possibility of exploring the growth potential that awaits during the course of that inner journey (Bravo, Daring to Watch, 2016).

2.8. Studio anywhere: privacy and silence

This whole task of projection through photography becomes difficult without a space to develop it, in which distractions are relegated to the outside world, where privacy and silence can flow free during the course of the photoshoot following the tips of the american photographer Nick Fancher.

We can turn any space into a perfect studio by taking full advantage of the tools we can use, being creative and thinking side-by-side (Fancher 2015). In his first published book, *Studio Anywhere* (2015), Fancher shows a great skill when it comes to finding alternatives in terms of requirements for quality images with professional demands.

With examples like this, along with lighting guides such as the one written by the master José Antonio Fernández, we can find our own work space almost anywhere, that provides us with a certain level of privacy for the comfort of the subject we are going to portray (Fernández 2012). Just by counting on a couple of Yongnuo III speedlites, we can achieve really professional results.

With an f/5.6 aperture and f/1.8 Nikkor 50 mm to achieve greater sharpness when retouching the picture (Mellado 2013), we can play with some people in any space that we need (Freeman 2010).

Also, we need some space for searching the photographic truth, which takes place where there is silence and the connection between the photographer and the model flows.

We live in busy times with need of living on the screens and the noise of modern society. Silence seems to have become something to avoid at all costs to avoid feeling, looking at ourselves, connecting again with ourselves and those around us, away from the possibility of facing our fears and shadows (Ford 2017).

However, the studio is a place where we get rid of that noise, the impossibility of communicating face to face to know a little more about the person in front of us, in which so many personal projections have been deposited. Many people want to silence their own mind, the whirlwind of thoughts that haunt them every time they are silent, so they try to live constantly in an illusion of reality, a fake truth in which they hide their other face (Ford 2017). Others are forced to be silent, being not able to know how to communicate their message and express themselves. They live a kind of imposed silence that immerses them in the belief that their ideas will be rejected each time they come to breathe.

Photography offers, in this space, the opportunity to communicate without getting to speak with words. A picture always has that touch of solemnity granted by the passage of time and death (Sontag 1975), a plot of reality forever locked in every moment of silence that, as spectators, we dedicate to the visualization of photography (Momeñe 2010).

With enough effort, almost any place can become the perfect studio if we so desire. A hall, the street, a garage, the backstage of a stage, a concert of live music... If we pay attention, doing possible the stillness through the breath, we can find the silence we seek in so many places think (Ford 2017), becoming this the place where we will find the photographic truth that joins us to the subject and makes the communication just one horizontal line.

2.9. Light and shadow

If photographing is to write with light, we could not avoid treating the raw material from which our camera is fed. Over the centuries and the evolution of technology, lighting and its possibilities have also been expanded to create pictures with original and creative meanings, although some other classics, such as Rembrandt lighting or chiaroscuro Caravaggio have endured as direct references throughout the artistic movements (Fernández 2012).

In our case, natural lighting has also served to produce great results: a window in the hall of a hotel, the evening light that comes in through the garage door or just the last halos of light falling among the buildings of a neighborhood of the city.

If know this functions and attributes and some other material resources, we can make the most of every moment of the day and space we have available (Fancher 2015).

Some other photographers, like Nick Fancher or José Bravo, from Castellón, are excellent examples of the use of this available resources. On the other hand, the justified use of light always acts in photography as an element that catches the viewer, makes him to immerse himself in the meaning of the

image and to want to reveal the secrets he hides (Momeñe 2010), which can often be seen powered by the use of the other side of light, shadow.

Although there are more authors who resort to an aesthetics deeply marked by shadow as a means of expressing fears, ghosts and personal projections, Western audiovisual culture has always been marked by the need to get away and escape through noise as opposed to silence, light and color against black and white and shadow (Tanizaki 1911).

It's in this area where we want to develop this project, showing the need of claiming silence as a source of inspiration, the shadow as a refuge from noise and commitment to oneself, and gray tones as evidence of the shallow world that the big commercial brands have created (Goulding 2016).

The photographer always faces a number of aesthetic and symbolic decisions that justify a greater meaning. In this case, the one of his personal history, of growth, realization and search of the photographic truth. Light and shadow can only exist as a negation of one another, so exploring it's possibilities is a task to be carried out to discover also our ghosts and fears that come from the past and prevent us continue to grow in the present (Bravo, 2016).

There are more technical and methodical decisions, proposed by great photographers such as José María Mellado or Michael Freeman to a more flexible, creative and artistic lighting such as that of Nick Fancher or Rico Torres (Towers 2015), where light and shadow coexist in the outside of the image as a vehicle to the invisible, to what hides the gaze reflected in the image (Schnaith 2011).

It is then the responsibility of the photographer to decide how to coexist with their faces, whether to live hypnotized, fascinated and almost anesthetized by the spectacularity of color, lights and canons or to investigate under their skin, in the deep secrets and answers that hide the silence and the disciplined path of personal self-realization and self-knowledge (Landaw and Bodian 2017).

2.10. Photo retouching

The photo retouching is just a vehicle to transmit the idea of this job. Lighting, shot type and other discursive decisions that we deal here are, delimited by the idea we create in our minds and later we translate to the screen or the paper (Shore 2013).

With this technology change, retouching software becomes a powerful tool pable to transform an image into another.

Photography always lies and we do not know how much truth we can observe in it, increasing our skepticism and distrust (Fontcuberta, *El beso de Judas* 1997). In this way, we can even make great changes and tweaks in an image from our mobile phone, something just not possible just a few years ago.

However, despite all the competition and alternatives that have emerged over the last few decades, Adobe is still the owner of the market for editing and image design programs. In this case, we have followed a very specific digital development methodology, developed with the practice and learning techniques of other photographers already mentioned as Nick Fancher, José María Mellado or Arturo Ferrer, with whom we have had the opportunity to share lessons and photoshoots.

So, Adobe Photoshop CS6 and Adobe Lightroom 5 are the basic technical tools we have used. As a developer, with the same practical functions as Adobe Camera RAW, but just easier, Lightroom 5 gives us the opportunity to view, sort, classify and batch edit photos from any photoshoot.

Lightroom is the first step previous to the final retouch. In addition to some lens corrections, tests and basic adjustments of light and color, we finish our image in Adobe Photoshop CS6, a software in which we work by layers, to retouch some skin details, sharpness and contrast (Fancher 2015).

In headshots, it's important to pay attention to the details of the skin, the clarity of the face, the transitions between the shadows or the separation of the background with the subject (Mellado 2013), tools that add drama to the

faces, giving light to the pass of time in a portrait or melancholy and hope in the eyes.

In any case, these technical decisions are a great point of support in the search for depth and photographic truth in the portrait, since they end up being the final reflection of what we want to transmit and the first visible layer that the viewer can observe.

Also, after other editing and turning tests in which we lift the darkest information of the image to create a veil, we finally decided to generate a strong, more striking contrast that catches the viewer, with greater visual power and an atmosphere of stillness and silence. One of the purposes of this project is to make a good use of the tones and the color, choosing steps to support the game of projections in which we have been involved.

Therefore, we just need slow photography with basic photo retouching that just helps to enhance the main idea of the project.

The great evolution of the retouching tools has imposed a faster rhythm of production to the current photography. Commercial brands, along with social networks as a way of communicating their message, impose aesthetic meanings that limit to people what a beautiful photograph is.

It's easy to find millions of images per day that match with this description, users with thousands of likes in their daily publications that continue to conform this new conception about how to take photographs to be accepted according to the social canons.

However, we bet for that other gap that seems to go against the great river, which drag many people in its water.

The use of color and faces in this project aims to fight, from the invisibility and the incomprehension of the great public (Kandinsky 1911), against the decisions relegated at random, ignorance or redemption to the canons.

Black and white, therefore, is a resource that fits perfectly with that intention, just as the british photographer Richard Goulding would like to claim with his *Because of Judo* (2016), in which he portrayed in white and black the hard and long process of physical preparation of the Olympic judokas, we

surrender ourselves also to this turning in order to prevent the spectator from distracting himself in the spectacularity and the decisive simplicity of color (Goulding 2016).

Being, in many cases, an easy layer to cross, too transparent according to the idea that we want to apply to the image (Shore 2013), color is relegated in this work to a purely symbolic and liberating sense of oppression and apparent neutrality that apply the gray tones to the faces and the eyes captured in this series of portraits.

2.11. The Photo Book in Spain

We live fast times, the boom of the snapshot on the screen and the constant update of our social media feed, which with each touch of thumb refresh its appearance and offers new images with which we forget the ones that just a few moments, we had visualized.

Every day, we are subjected to constant distractions that encourage the lack of attention and concentration in our lives, from the daily tasks to the reflection of the world in which we live.

We're in a process of disconnection with our mind and our surroundings, we lose consciousness of our individual and collective identity and surrender to the pleasures of the screens and the distractions of technology, so we end up living our lives through that of others through the life projected by others in the network. But, on the opposite side, the role still has a great appeal for a sector interested in fostering critical thinking and squeezing ideas until they find answers about what they are seeing.

The book is an example of bet. This is a risky product through which the author, without resorting to the use of the word for the most part, expresses his vital concerns through the image, forcing the viewer to ask constantly and impulsively about what goes on in there, in the background of what you can see.

In Spain, the photobook begins to receive a certain display a few years ago with a rise of authors who have been opting for this bet and have come to be installed as direct references for many other photographers in the country.

Unfortunately, just a few people sometimes try to be formed in small intellectual circles that don't perceive an effort to mitigate the misunderstanding of the general public due to the lack of visual culture caused by the screens and technology and little touched by education and the media.

In the other hand, capitalism tries to fill every gap to seize it and build its own foundations of consumption there. In any case that we can try, capitalism uses those subjects or sectors that begin to like an interesting number of people to finish exploiting it, to put it in fashion and to use its number of sales. We can compare it with a kind of creature whose tentacles reach every corner of the market, but whose appearance we can not conceive or name for lack of understanding.

In this case, photobook is also a fashionable object in producing more sales, with the market being responsible for closing a small circle of authors who monopolize everything and continue to nourish one another from their influences and visions (González 2016).

It remains a product with great expression power and a powerful tool when it comes to get our minds fit. The fact of confronting the image, raw, with no words that limit the path of the meaning of what we see, forces us not to stop asking questions about intentions, symbols, reading or the meaning of what we observe. Authors like David Jiménez have done a great work, *Infinito* (2000), still referring as one of the most influential Spanish works in the photobook circle, while some more recent ones like Julián Barón are known by works like *C.E.N.S.U.R.A.* (2011) or *Tauromaquia* (2014).

Also, it's important the first work of Oscar Monzón, *Karma* (2014), who came to be awarded by the Paris Photo. We can make a huge and elaborate list of authors who currently defend the photobook stuff and express their individual and social concerns through it, but these are simple examples of the

latent need, in a small sector, to survive through paper and leaving a small mark of your proposal to improve the world.

Unfortunately, few authors have been given visibility, creating a vacuum in the market that women like Laia Abril, Miren Pastor or Verónica Fieiras do. It is worth noting, therefore, the need to give a greater voice in the field of photography to authors who dare to publish their works and to equalize the percentage, now discriminating, of men and women who opt for the book.

In any case, as we have been saying throughout the section, the photobook is a scarce and reduced format, sometimes with a very short reach in distribution that tends to remain in small circles depending on the author who publishes it.

That is why at the moment we find many titles that are already out of print or that we will hardly find if it is not in the secondhand market, because due to the lack of demand the printing press is usually, in the first instance, a very low number. Sometimes, getting a print run of 500 to 1000 copies can be a successful fact (González 2016).

So, we can observe a lack of recognition for these authors compared to the great effort that must be made in order to be able to publish, most of the time on their own, a photographic work. Getting to conform a photo album involves years of work, brainstorming, teamwork, distribution, publication...

A process that is rewarded by the feeling of leaving a mark in this world that, as we say, reflect the author's concerns. At the moment, we find schools and groups of photography that base their methods in the composition of a book, that defend the power of the image and the education of the society with respect to it to continue making thinker to the spectator and to make evolve the concept of photography. Among other names, we find humble schools such as La Fotoescuela (Valencia), which offers a limited but very interesting number of courses per year, to the recognized Blank Paper and other collectives such as the Dalpine Photobook Publishing House or PhotoBook Club Madrid.

3

**DECISIONES
DISCURSIVAS**

A lo largo de estos últimos meses hemos enfrentado una serie de decisiones que nos han ayudado a terminar de acotar las ideas que queremos transmitir y, sobre todo, a dejar fuera otras decisiones que no encajan en los resultados que esperamos obtener del proyecto.

Tras barajar diversas ideas y volver a empezar de nuevo en diversas ocasiones con nuevas líneas de trabajo, finalmente encontramos respuestas que encajan con nuestros esquemas mentales, es el propio proceso el que nos enseña, con esfuerzo y paciencia, el camino que seguir.

3.1. La iluminación.

Teniendo en cuenta el escaso material y espacio del que disponemos, nos es necesario conocer en profundidad las herramientas con las que contamos para aprovechar su máximo rendimiento.

Con un par de flashes speedlite Yongnuo III, que nos permiten montar en cualquier rincón sets de iluminación con resultados profesionales, un reflector 5 en 1 de 60 cm de diámetro y un Nikkor 50 mm f/1.8, podemos trabajar en una gran cantidad de espacios pequeños (Fernández 2012).

De este modo, logramos abaratar los costes de producción y centrarnos en encontrar, a través de la comodidad y la flexibilidad entre sujeto y fotógrafo, la intimidad y el silencio, la tan codiciada verdad fotográfica de la que hablamos.

Sin embargo, no en todas las sesiones fotográficas requerimos, siquiera, de la iluminación artificial. Conocer los principios de la luz, cómo actúa sobre el rostro del sujeto, su dureza, la transición de las sombras, la calidad, cantidad y temperatura de la luz según la hora del día (Freeman, Guía completa de iluminación en fotografía digital 2010), es fundamental para no invertir más tiempo del necesario en obtener un retrato bien iluminado.

La mayoría de fotografías en este proyecto han sido tomadas, de hecho, aprovechando la luz natural de un gran ventanal o del espacio del que disponemos en el momento.

En este sentido, un garaje familiar de gran longitud nos ha permitido, entre las 16 y las 18 horas de la tarde durante los últimos meses, trabajar con los sujetos implicados.

Debido a esta longitud del espacio físico, la luz disponible entrante por el portón del garaje no llegaba a alcanzar en toda su totalidad el fondo del lugar, de modo que obtenemos, con el reflejo de la luz en el suelo, un resultado que, con apenas unos retoques de luz en el programa de edición Adobe Lightroom 5, aparenta haber sido obtenido en un estudio profesional (Fancher 2015).



Retrato tomado durante el proceso del proyecto en un garaje familiar. Aprovechando la caída de la luz diurna y su reflejo sobre el suelo de la estancia, nos servimos de la longitud del espacio físico para emular los resultados que podemos obtener en un estudio fotográfico profesional.

En cualquier caso, la iluminación nos sirve para enmarcar al sujeto en una atmósfera determinada, si bien en la gran mayoría de ocasiones nos hemos adecuado a las facciones del rostro del sujeto o a los recursos

disponibles, como el horario de los modelos, la hora del día y la calidad de la luz o el espacio físico.

3.2. Virado y color.

El blanco y negro actúa en este trabajo como una capa frente al espectador a la hora de leer la imagen, un recurso del que nos servimos para no hacer de la fotografía un reflejo demasiado transparente y fácil de resolver (Shore 2013).

La ausencia de color nos permite no perdernos en la espectacularidad de los rostros, sus rasgos y facciones, la huella del paso del tiempo por ellos o el color de sus ojos.

El blanco y negro nos obliga a luchar frente a frente con la mirada que nos observa y realiza cuestiones acerca de lo invisible tras la imagen (Schnaith 2011).

Este recurso posee un toque de atemporalidad que encierra al sujeto en una parcela con una atmósfera única (Freeman, Escuela de fotografía: Blanco y negro 2014), de modo que es un excelente símbolo del silencio y la quietud que buscamos a través de la fotografía.

En el caso del proyecto, un número de imágenes tienen unas tonalidades más claras como símbolo de un despertar consciente frente a la vida condicionada por los seres que nos rodean y conforman nuestra personalidad.

Las tonalidades más oscuras, por su parte, reflejan la necesidad de calma, silencio y reflexión para emprender un despertar propio a través del autoconocimiento y la toma de conciencia del presente (Landaw and Bodian 2017).

En otro orden de cosas, también el color forma parte de este proyecto como símbolo de ese alcanzar el propio despertar.

Tras un período de búsqueda, soledad, quietud y calma, el color nos sirve, aquí, como reflejo de lo vivo y de la necesidad individual de dejar atrás el lastre de una educación que poco apuesta por la creatividad y la libertad intelectual.

3.3. Encuadre vertical y horizontal. La distancia respecto al sujeto.

En la gran mayoría de retratos tomados para este proyecto hemos optado por un encuadre vertical, que genera mayor tensión y dinamismo que otro apaisado.

De este modo, mediante la cercanía o distancia que tomamos respecto al sujeto, destacamos los rasgos del rostro o le enmarcamos en un contexto determinado. En las dos primeras fotografías, por ejemplo, tomamos mayor distancia, situándole en una atmósfera opresiva en la que su mirada parece pedir auxilio.



Primera fotografía del proyecto, en formato vertical.

El vertical es también símbolo de la vida, mientras que el formato horizontal transmite una sensación de paz, estabilidad y calma mucho más marcada (Barón 2017).

Por ello mismo, elegimos tomar las dos últimas fotografías en horizontal como símbolo de la liberación y la quietud encontradas a través de la fotografía, la reflexión y el autoconocimiento.

3.4. La pose.

Para este trabajo hemos intentado trabajar una pose muy sencilla, en su gran mayoría con el torso recto y apuntando directamente hacia la cámara para evitar distracciones por parte del espectador o que el propio sujeto se proteja de nuestra mirada cruzándose de brazos, piernas, adelantando más los hombros u otra parte de su cuerpo (Valenzuela 2014).

Lo más importante en este proyecto es encontrar cierta verdad fotográfica a través del retrato mediante la mirada directa entre fotógrafo y sujeto, sensación que deseamos transmitir al propio espectador con esta pose neutra que, junto al tipo de plano seleccionado, se centra en la mirada de la persona retratada.

3.5. La dirección de la mirada.

La mayoría de retratos que acostumbramos a ver son imágenes que, en primer orden, nos atrapan por la potencia de la mirada del sujeto retratado.

No olvidamos ejemplos como el de la niña afgana, de Steve McCurry, que nos cautiva con un primer vistazo y nos hace plantearnos un gran número de interrogantes acerca de la propia niña, todo un juego



Steve McCurry (1984).

de proyecciones basado en la historia personal del espectador (McCurry 2015).

La mirada evidencia, señala e interroga, nos obliga directamente a mirar hacia nuestro interior y formularnos cuestiones sobre nuestra identidad.

No obstante, la no mirada puede llegar a resultar, en ocasiones, realmente atractiva para el espectador por el misterio que genera.

La mirada del sujeto fuera del marco, más allá de los límites que impone la imagen, transmite cierta desconfianza e inseguridad al espectador, que se ve obligado a mirar el retrato con ojos escépticos.

En nuestro caso, recurrimos a la mirada fuera de campo como símbolo de la disolución del ego, ya sea por la cercanía a la muerte del propio sujeto en el retrato de una anciana, o por la consecución de varias imágenes seguidas en las que la mirada se aparta progresivamente hasta casi disolverse en la profundidad.



Disolución progresiva del ego a través de la quietud y la reflexión, proceso simbolizado con la dirección de la mirada fuera de los márgenes de la imagen hasta alcanzar la disolución casi total del rostro.

3.6. El fotolibro. Título y montaje.

La decisión de montar un fotolibro surge, principalmente, por la necesidad de tratar con nuestras propias fotografías cara a cara, explorarlas hasta el fondo para descubrir qué tienen que contarnos, qué nuevas preguntas nos pueden plantear y qué respuestas nos dan a las cuestiones que hasta ahora nos hemos planteado.

Frente a la iconosfera de inmaterialidad digital que vivimos, que promueve la fugacidad e inmediatez de las cosas, el papel se reivindica como un resquicio de resistencia en esta actualidad efímera, una forma de expresión con unos tintes melancólicos y románticos cuya llama se encarga de mantener viva un sector con inquietudes creativas, artísticas e intelectuales.

En nuestro caso, se trata este fotolibro de un pequeño atrevimiento a la hora de realizar un montaje con nuestras propias imágenes, dotarles de una lectura, un orden determinado y un significado. Es un primer paso que nos abre la posibilidad de seguir trabajando en esta línea, experimentando con los juegos visuales propios de este tipo de productos.

En otro orden de cosas, el título del trabajo, *Despiertan mis miembros*, tiene su origen en un texto propio en el que comparamos los estados emocionales que anhelamos de quietud, calma y silencio con la enormidad de una montaña y su naturaleza:

“Ahora soy una montaña profunda, fría y oscura. Fluye el agua en mi interior, despierta vida conforme se abre paso entre las rocas.

Despiertan mis miembros.

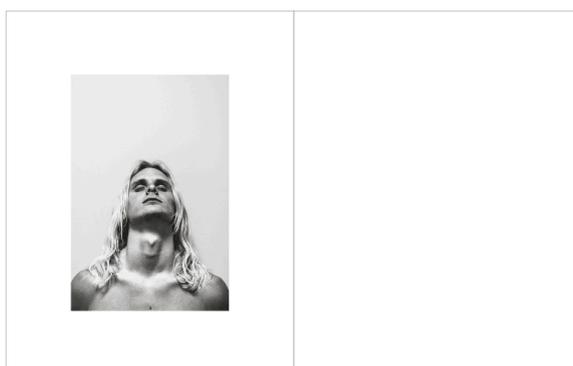
Las águilas merodean la cima con sus alas bien abiertas en dirección al corazón del bosque.

Ojalá fuera una de ellas, ser todas y cada una de mis plumas, cada ráfaga de viento en mi contra, cada una de mis presas, cada uno de los segundos en los que soy libre sin medida.

Hasta mi último aliento.”

Por tanto, el orden de aparición de los retratos a lo largo del trabajo se basa en la búsqueda de esta sensación, el proceso de unión con el mundo que nos rodea a través del silencio y la conciencia del presente (Ford 2017), viéndose representado por el paso de las primeras imágenes con tonos más claros hasta la transición de las fotografías donde predominan los tonos oscuros.

Cabe destacar la posición de los dos primeros retratos, situados en la página izquierda, mientras que el resto de fotografías se sitúan en la derecha. Con ello, desterramos estas dos primeras imágenes a una posición menos visible por el espectador, cuya mirada debe dirigir intencionadamente para observarlas.



Segundo retrato incluido en el proyecto, posicionado en el lado izquierdo.

Simbolizamos, de esta forma, el sentimiento de inseguridad y falta de confianza en uno mismo, la sensación de sentirse incomprendido, apartado o incapaz de comunicarnos de manera que seamos entendidos.

Acto seguido, nos sumergimos en este proceso de despertar mediante planos más cortos, que nos dirigen directamente a la mirada del sujeto y cuyos tonos más claros empiezan a decaer progresivamente con el paso de las páginas.

4

**REFERENCIAS
VISUALES**

La fotografía, como el resto de disciplinas visuales, es un fluir constante de influencias que acaban conformando de una manera determinada la propia mirada. Desde retratistas clásicos como Irving Penn a otros contemporáneos, como Nick Fancher; fotógrafos musicales como Adam Elmakias; o artistas visuales y cinematográficos como Silvia Grav que, en mayor o menor medida, han influido en la realización de este trabajo por su especial manera de observar el mundo a través de la imagen.

4.1. Fotógrafos y retratistas.

Hay un fotolibro fundamental en la realización de este proyecto, sobre todo en su fase previa, que sirvió como gran influencia por cómo se combinan la simplicidad de la resolución visual; el uso de los colores; la tensión de la verticalidad, que fomenta la decadencia y la angustia de los jóvenes retratados; o el ritmo de lectura impuesto en la totalidad del conjunto.

En definitiva, *End of an Age* (1999), del fotógrafo británico Paul Graham, posee un enorme impacto por todo lo que conlleva su retrato de la juventud británica a través de una época decadente, de transición (literal y significativa) a una nueva etapa, de miradas al pasado y hacia el futuro a través del concepto del dios Jano y de la angustia vital a la que han sido empujados los jóvenes en algún momento de su recorrido.



End of an Age (1999), de Paul Graham.

En un estilo más propio del documental encontramos al fotógrafo británico Richard Goudling, quien publicó un libro titulado *Because of Judo* (2016), en el que su uso del blanco y negro es un excelente ejemplo de para la realización de nuestro trabajo.



Because of Judo (2016), de Richard Goudling.

Dicho recurso le sirve como nexo durante todo el fotolibro y método para potenciar su sentimiento acerca del judo como deporte poco visibilizado en contraposición a los deportes de carácter masivo, reconocidos por promover más el espectáculo, la moda y la superficialidad que los valores de esfuerzo, constancia y sacrificio en el deporte.

Es un caso muy parecido a la teoría que propone el maestro Stephen Shore en *Lección de fotografía* (Phaidon, 2013) cuando trata el uso del blanco y negro y del color según el nivel de transparencia que aporta a la imagen.

Otro de los fotógrafos que tenemos en el punto de mira es el estadounidense Nick Fancher, quien comparte su trabajo y la búsqueda de su propio estilo fotográfico a través de las redes sociales. Es un excelente ejemplo a la hora de comprender su búsqueda personal en cuanto a un estilo fotográfico propio se refiere. Con el paso de los años, se ha consolidado como un maestro de las herramientas de iluminación portátil.



Fotografía de Nick Fancher (2017), usando técnicas de iluminación con geles de color y flashes speedlite.

Con un gran dinamismo en sus sesiones fotográficas, el uso de los geles de color y el riesgo en los retoques con software de luz y color, Fancher es todo un referente en el estudio de sus técnicas a través de su primer libro, *Studio Anywhere* (2015) y la creación de atmósferas propias a través del retrato, logrando plasmar una personalidad muy marca tanto del modelo como de sí mismo.



Irving Penn, para Vogue.

No faltan en nuestra lista de referencias retratistas como Richard Avedon o Irving Penn, cuyas imágenes han configurado parte de la cultura visual estadounidense en el mundo de la moda a lo largo del siglo XX. Sus retratos en blanco y negro esconden una atmósfera íntima y personal lograda con el perfeccionamiento a través de los años de trabajo en el estudio fotográfico.

Un reciente descubrimiento por su maestría a la hora de capturar miradas ha sido el galardonado Steve McCurry, que en su libro *Retratos* (2015), reúne una gran cantidad de rostros que nos atrapan con un primer vistazo.

Debido a su extensa carrera como fotógrafo para nombres como National Geographic, McCurry ha viajado durante más de treinta años por todo el mundo, de modo que en su trabajo podemos encontrar, a todo color, un buen número de personas de diversas culturas de todo el mundo.

Quizá sea el suyo un libro en el que el espectador puede perderse en la espectacularidad de los atuendos, los rasgos exóticos y las facciones de los rostros. No obstante, él mismo insiste en ir más allá de lo que vemos en la capa superficial de la imagen y profundizar en el deseo de vínculos humanos que percibimos en las miradas de sus sujetos, en la necesidad de que haya alguien observando y escuchando al otro lado de la cámara y de la propia fotografía impresa.



Retratos (2015), Steve McCurry.

Otros autores, como Ralph Gibson o Josef Koudelka son maestros de la sombra y el contraste, creadores de imágenes que interrogan y atrapan, fotografías que nos llevan a querer acceder a un segundo plano de la realidad. El nivel contextual y morfológico (Marzal 2008) no son, en sus trabajos, más que meros conductores a la realidad que el espectador proyecta en las fotografías.

Los juegos visuales que presentan en el conjunto de su obra es un fluir continuo de cuestiones metafísicas. El periodista y crítico Bernard Cuau (1984) dice sobre el propio Koudelka:

Le veo tomando una por una las preguntas que guarda en su mano desde su más tierna infancia y traduciéndolas en imágenes por medio de un corte atento en el desorden del mundo.

¿Qué es marcharse, tener miedo, amar, vivir como una sombra, perder una pierna, engordar, rezar, consolar, llorar, esperar, jugar, recogerse, llevar flores a los muertos, proteger a un hijo, sonreír, ser detenido, tocar el violín?



Josef Koudelka

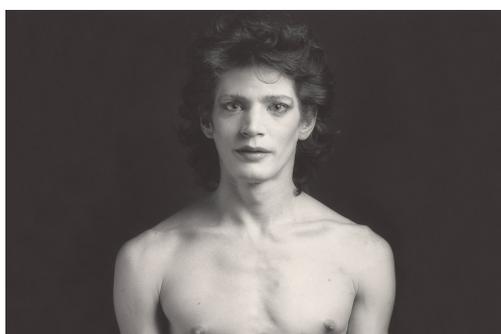
Por su parte, el estadounidense William Eggleston hace gala de un dominio del color, las composiciones, las texturas y los retratos que nos es necesario en nuestro trabajo para aprender su funcionamiento a la hora de acotar y justificar las decisiones discursivas con las que contamos para este proyecto y, sobre todo, cuáles dejamos fuera.



William Eggleston.

Junto al libro *Psicología del color* (2004), de la socióloga y psicóloga Eva Heller, comprender el uso de esta herramienta narrativa ha sido fundamental para nosotros antes de inmiscuirnos en las acepciones de simbología y su propia ausencia.

Además de estos, otros fotógrafos como Robert Mapplethorpe y Nadav Kanders muestran un excelente dominio del uso del blanco y negro y de la fotografía como forma de reivindicación artística, así como de un estilo propio muy reconocible a la hora de retratar a sus sujetos, que se ven, en ambos retratistas, enmarcados en la atmósfera y los esquemas mentales de estos dos maestros.



Autorretrato, Robert Mapplethorpe.



Michael Caine, por Nadav Kanders.

En cuanto a fotógrafos emergentes, el americano Adam Elmakias y el joven castellonense Adrián Morote están realizando un trabajo muy original a nivel musical, desarrollando una atmósfera propia dentro del mundo de los conciertos en directo.

Sus tomas, en ocasiones tan espectaculares y coloridas como intimistas, son una referencia visual directa para nosotros a la hora de lograr madurar una mirada atenta y compasiva hacia el sujeto que retratamos.



Adam Elmakias



Adrián Morote

Por último, más fotógrafos nacidos en la Comunidad Valenciana nos acompañan en este viaje. Hemos tenido la oportunidad de trabajar con ellos de cerca y aprender de sus métodos, su visión sobre la fotografía y su particular mirada de mirar el mundo y retratar, por lo que resultan ser referentes para este proyecto.

Desde los intimistas retratos de calle José Bravo (Castellón) y los más elaborados en estudio de Arturo Ferrer (Valencia), pasando por el documentalista Juan Plasencia (Castellón), con uno de sus últimos trabajos, *El legado de la guerrilla*, con el que retrata de manera impactante la huella del tiempo en los rostros y sin olvidarnos de Jordi Cervera (Castellón), cuyo trabajo comercial y personal en Ibiza transmite una dinámica y explosiva potencia visual.



El legado de la guerrilla, Juan Plasencia.

4.2. Artistas visuales.

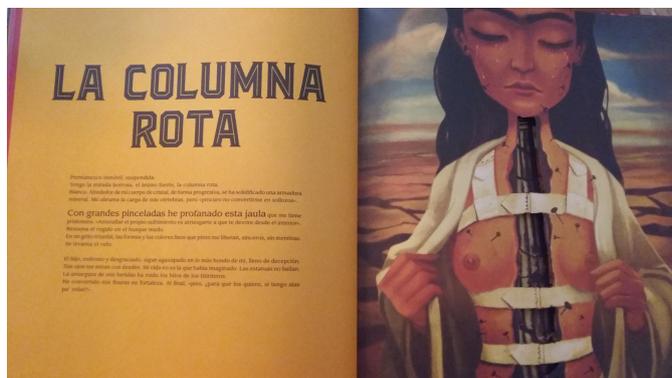
Un libro editado por Phaidon en 2004 llega a nuestras manos en el momento preciso en el que nos planteamos madurar nuestra mirada y embarcarnos en la aventura de aprender a tomar retratos. La colección de autorretratos a lo largo de la historia por parte el escritor y pintor Julian Bell resulta ser un documento de grandes referencias a la lo largo de la historia del arte.

En él, se reúnen grandes nombres de todos los siglos, personas con inquietudes acerca de su propia identidad que deciden dejar constancia de sí mismos a través de sus obras para, así, descubrirse a sí mismos, analizar qué hay detrás de la mirada y qué conmueve e impulsa sus convicciones.

Gracias a este libro hemos podido descubrir algunos secretos acerca de la mirada, nuevos interrogantes que plantearnos a la hora de tomar retratos, gestos, sentimientos, proyecciones y necesidades que se repiten como patrones a lo largo de los siglos.

En esta línea, el ilustrador francés Benjamin Lacombe y el escritor Sébastien Pérez publicaron en 2016 una pequeña biografía de Frida Kahlo en formato libro ilustrado y troquelado en el que, acompañados de textos en los que se interpretan los sentimientos de la artista y nos sumergimos en su particular atmósfera, repleta de dolor, nostalgia, melancolía y profundidad.

El recorrido a través de la reinterpretación de sus obras juntos a los



textos que la acompañan han sido, a lo largo de estos meses, una ayuda a la hora de proyectarnos en las inquietudes de Frida.

“Amurallar el propio sufrimiento es arriesgarte a que te devore desde el interior.” *Frida* (2016), Benjamin Lacombe; Sébastien Pérez.

Por otra parte, la novela gráfica *Watchmen* (1986) ha supuesto también un ejemplo en el uso de la verticalidad, el significado del uso de los colores, en este caso secundarios, y el formato estrecho y angosto del soporte físico.

Watchmen transmite una atmósfera de angustia y decadencia social ya no solo mediante el propio argumento de la historia, sino con las decisiones discursivas adoptadas por Alan Moore y Dave Gibbons, sirviéndonos como ejemplo a la hora de trabajar en nuestro proyecto.

Por último, mencionar la influencia de la artista y fotógrafa española Silvia Grav, cuyo trabajo está en pleno auge desde que fue galardonada por Flickr como una de las mejores artistas jóvenes del momento, proyecta el mundo de sus sueños, repleto de melancolía, dudas existenciales y dolor.

Silvia recurre a una fotografía repleta de retoques digitales con los que se acerca a una técnica parecida a la pintura, pero con resultados que requieren menor inversión de tiempo y le permiten experimentar de manera intuitiva con sus esquemas mentales.



Autorretrato, Silvia Grav.

5

**SINOPSIS DE
PRODUCCIÓN**

Desde su inicio y los primeros planteamientos, el proyecto ha evolucionado constantemente tras cada reunión y sesión fotográfica. Sin embargo, ha sido esta evolución, precisamente, la que nos ha llevado a los resultados que hoy obtenemos con este trabajo y del que podemos extraer nuevas ideas en beneficio de los proyectos y retratos que vengan más adelante.

El trabajo tomó su punto de partida con la intención de llevar a cabo una serie fotográfica de conciertos y directos musicales en los que pudiéramos expresar la necesidad de quietud, calma y silencio en contraposición al mundo ruidoso en el que vivimos. El principal objetivo era captar el momento del directo como si de un retrato se tratase, de modo que pudiéramos proyectarnos sobre los sujetos fotografiados al igual que lo hemos hecho en este trabajo, finalmente con otro formato de retrato.



Retrato musical tomado para la primera línea de trabajo planteada para este proyecto.

Quizá se planteen aquí nuevas ideas para un futuro en el que reunamos, con este camino marcado, el suficiente material como para poder crear un conjunto que hable de una nueva historia que transmitir.

En cualquier caso, ante la necesidad de apostar por una idea clara que nos sirviera como línea de investigación dentro del retrato fotográfico, decidimos apostar por una estética marcada por la verticalidad, la angustia y la

tensión del sujeto dentro del marco y la expresión de estados emocionales como la ansiedad por el futuro o el resentimiento por la educación recibida.

Finalmente, casi por inercia, tuvimos que dar un paso atrás y volver a la concepción más básica del retrato, sin aspiraciones o pretensiones artísticas, tan solo con el deseo y la convicción de atrapar ese momento en el que se da una verdad entre el sujeto y el fotógrafo a través de la mirada de ambos, una oculta tras la cámara y la otra evidenciando, ante el espectador, la apertura hacia un mundo mucho más complejo dentro del individuo.

Para ello, hemos contado con personas cercanas a nuestro entorno, así como con músicos del panorama local y nacional que han estado dispuestos a ofrecer parte de su tiempo en este trabajo, por lo que en cierto modo no hemos abandonado totalmente el mundo musical en el resultado final del proyecto.

Cabe destacar que la verdad fotográfica puede aflorar siempre y cuando estemos atentos a lo que sucede a nuestro alrededor, siempre que tengamos la convicción, como decíamos, de dedicarle tiempo y esfuerzo a la fotografía para que también ella nos recompense (Momeñe, Curso para jóvenes fotógrafos 2010) y ofrezca respuestas a nuestras cuestiones, por lo que más de un retrato tomado de manera poco prevista ha sido incluido en el conjunto del fotolibro.

Son retratos que, sin haber sido buscados, han aparecido durante el camino cada vez que hemos estado frente a otra persona actuando con plena conciencia y atención de lo que significa el acto fotográfico (S. Sontag 1973).

6

**ESTRUCTURA DE
PRODUCCIÓN**

Casi de manera natural, con constantes cambios tras cada reunión con la tutora y solidificando progresivamente las bases del proyecto, comenzamos a repetir una serie de patrones relacionados con la toma de imágenes y las pruebas de montaje que fueron acercándonos, poco a poco, a resultados esclarecedores.

Este trabajo deja plantada una semilla que cuidar a partir de ahora para ver sus frutos también más adelante, madurando con cada retrato nuestra mirada y concepción sobre la fotografía.

Pese a ello, no en todo momento hemos tenido claro los pasos que debíamos seguir para conformar el proyecto. Esta ha sido una de las lecciones más contundentes que hemos recibido durante los últimos meses transcurridos.

Tras haber querido programar, justificar y atar cada decisión durante su realización, forzando a las imágenes y al conjunto a ser algo o contar algo que no era parte de nosotros (Barón 2017), la respuesta vino de manera natural durante el proceso de elaboración.

Podemos decir que ocurrió de manera accidental, aunque no sería del todo cierto. Es el conjunto de acciones que el nos lleva, inevitablemente, al punto en el que hoy nos encontramos. Sin el paso a la acción tras abandonar un estado de reflexión que llega a convertirse en una espiral de miedo al enfrentamiento con los propios resultados, no podemos encontrar las respuestas a las preguntas que llevábamos formulando, de manera inquieta, durante todo este año de reflexión y búsqueda individual.

De este modo, contamos con una estructura de producción bastante sencilla, en la que nos planteamos algunos puntos a tener en cuenta a la hora de realizar las sesiones fotográficas, visualizar y editar las imágenes y montar el fotolibro.

Por una parte, se ha procurado que el espacio físico donde se desarrollan las sesiones sea siempre el mismo: el garaje familiar del que nos servimos que, junto a la luz natural del día, cumple el papel de un estudio fotográfico.

Sin embargo, en otras ocasiones durante el transcurso del proyecto hemos realizado algunos retratos en otras localizaciones con las que en un principio no contábamos, pero en las que finalmente hemos podido obtener los resultados que esperábamos, como un salón, el backstage de un escenario o en la propia calle.

Otro ámbito en el que hemos tenido que reparar es el de la gestión y edición de las fotografías tomadas.

Todas ellas han seguido el mismo método de producción:

1. Organizamos por carpetas las sesiones, que a su vez organizamos en subcarpetas:
 - a. Archivos RAW
 - b. Archivos PSD (si fuera necesario editar algunas fotografías en Adobe Photoshop CS6)
 - c. Archivos JPG ya listos para visualización.
2. Exportamos las fotografías de la tarjeta SD al ordenador.
3. Trasladamos los archivos RAW al software de edición Adobe Lightroom 5
4. Organizamos el conjunto de fotografías por colecciones, nombrándolas por el nombre del sujeto y la fecha en que las imágenes fueron tomadas.
5. Seleccionamos las fotografías que pueden ser incluidas en el proyecto. En el caso de una sesión fotográfica, lo normal sería dudar al principio entre dos o tres tomas con las que jugar hasta que, finalmente, nos decantemos por la que más se adecua a lo que buscamos.
6. Comenzamos a retocar las imágenes con los ajustes preestablecidos que hemos creado anteriormente, basados en

altos contrastes, una mejora de la nitidez de la imagen y un blanco y negro en el que se marquen notablemente las sombras de los rostros y el brillo de los ojos.

7. Ajustamos esta edición a la demanda de la propia fotografía hasta lograr resultados óptimos que trabajen a favor de la potencia visual de la imagen y no distraigan la lectura del espectador.
8. Creamos otra colección con el título del propio proyecto e incluimos, tras finalizar el retoque de cada sesión fotográfica, las imágenes que incluiremos en el trabajo final.
9. Si fuera necesario, tras una fase previa con retoques de luz y color en Adobe Lightroom 5, daremos algunos retoques más concretos en Photoshop CS6, como realzar algunos rasgos de la piel, los ojos o las arrugas.
10. Finalmente, exportamos las imágenes en formato JPG a una carpeta donde destinaremos los retratos incluidos dentro del proyecto.

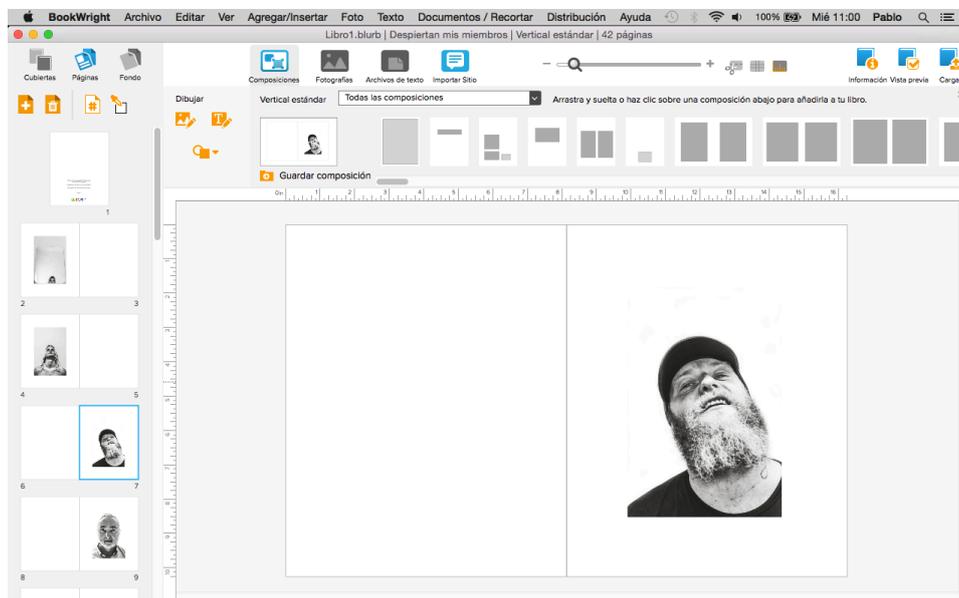
En cuanto al montaje del fotolibro, hemos recurrido al programa BookWright, ofrecido por Blurb.

Blurb son una empresa que se dedican a la maquetación, impresión y distribución de libros, fotolibros y revistas, contribuyendo con un programa de edición y montaje muy sencillo e intuitivo con el que puedes terminar tu libro e imprimirlo a través de su página web.

La estructura de producción del fotolibro ha resultado muy sencilla, pues las herramientas técnicas de montaje no poseen mayor complejidad. El proceso que acarrea más dificultad es el de decidir el orden y selección de las fotografías según los criterios más adecuadas al trabajo.

En este aspecto, optamos por imprimir todos los retratos seleccionados y ordenarlos según su nivel de claridad encima de una mesa lo suficientemente grande como para poder observarlas de un vistazo.

De esta manera, poco a poco vamos imponiendo relaciones entre las imágenes, atando con cada prueba de montaje el significado del conjunto.



Captura de pantalla del programa 'BookWright', de Blurb.

7

DESGLOSE DE LAS SESIONES FOTOGRAFÍCAS

A continuación, ofrecemos un pequeño desglose de las sesiones fotográficas realizadas para el proyecto según su orden de aparición en el montaje final.

Fotografía 1:

- Modelo: Krístel Aragón.
- Sesión realizada en el domicilio particular del sujeto.
- Iluminación natural aprovechando la ventana de la estancia y sus cortinas como difusor.
- Sesión realizada a las 12 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 2:

- Modelo: Pablo Rico
- Sesión realizada en un local de ensayo musical.
- Iluminación artificial Yongnuo speedlite III a 1/16 de potencia y 50 mm de zoom.
- Sesión realizada a las 23 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8; Yongnuo speedlite III.

Fotografía 3:

- Modelo: Andreas Lutz
- Sesión realizada en el backstage de un escenario, La Pobra de Vallbona (Valencia).
- Iluminación artificial aprovechando los neones de la propia estancia.
- Sesión realizada a las 24 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 4:

- Modelo: Rafael Latorre
- Sesión realizada en el salón del domicilio.
- Iluminación natural, usando el contraluz del gran ventanal y su cortina como difusor y emulador de fondo de estudio. Hemos requerido de un reflector plateado de 60 cm de diámetro como luz de relleno para realzar sus ojos y las facciones de su rostro.
- Sesión realizada a las 17 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8; reflector plateado 60 cm diámetro.

Fotografía 5:

- Modelo: Alberto Bernal.
- Sesión realizada en una estancia de su domicilio particular.
- Iluminación artificial lateral recurriendo a un flash speedlite y apoyándonos en la luz de la ventana como fondo de estudio.
- Sesión realizada a las 17 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8; flash Yongnuo speedlite III.

Fotografía 6:

- Modelo: Antonio Gómez.
- Sesión realizada en exteriores.
- Iluminación natural.
- Sesión realizada a las 20 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8

Fotografía 7:

- Modelo: Jorge Garrido.
- Sesión realizada en exteriores.
- Iluminación natural
- Sesión realizada a las 20 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 8:

- Modelo: Ariel Rot
- Sesión realizada en el hall del hotel Astoria Palace (Valencia).
- Iluminación natural, aprovechando el gran ventanal de la estancia.
- Sesión realizada a las 18 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 9:

- Modelo: Dolores Verdeguer
- Sesión realizada en exteriores.
- Iluminación natural.
- Sesión realizada a las 12 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 10:

- Modelo: Krístel Aragón.
- Sesión realizada en un garaje particular.
- Iluminación natural, aprovechando el reflejo de la caída del sol en el suelo.
- Sesión realizada a las 19 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 11:

- Modelo: Alberto Jover.
- Sesión realizada en un garaje particular.
- Iluminación natural, aprovechando el reflejo de la caída del sol en el suelo.
- Sesión realizada a las 16 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 12:

- Modelo: Radu Simion.
- Sesión realizada en el salón del domicilio particular del sujeto.
- Iluminación artificial, recurriendo al uso de dos Yongnuo speedlite III, uno en modo esclavo (S1) como luz de recorte y otro de luz principal con un ángulo lateral.
- Sesión realizada a las 17 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8; Yongnuo speedlite III.

Fotografía 13:

- Modelo: Alejandro Anaya
- Sesión realizada en un garaje particular.
- Iluminación natural, aprovechando el reflejo de la caída del sol en el suelo.
- Sesión realizada a las 18 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 14:

- Modelo: Javier Montoro.
- Sesión realizada en un garaje particular.
- Iluminación natural, aprovechando el reflejo de la caída del sol en el suelo.
- Sesión realizada a las 19 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 15:

- Modelo: Álvaro Vilar.
- Sesión realizada en un garaje particular.
- Iluminación natural, aprovechando el reflejo de la caída del sol en el suelo.
- Sesión realizada a las 16 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 16:

- Modelo: Francisco Bigorra.
- Sesión realizada en un garaje particular.
- Iluminación natural, aprovechando el reflejo de la caída del sol en el suelo.
- Sesión realizada a las 20 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 17:

- Modelo: Leo Jiménez.
- Sesión realizada en el backstage de la Sala Fussion (Valencia).
- Iluminación artificial, aprovechando la caída cenital de los fluorescentes de la estancia sobre el rostro del sujeto.
- Sesión realizada a las 24 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 18:

- Modelo: Antoni Gómez.
- Sesión realizada en el salón del domicilio particular del sujeto.
- Iluminación artificial, recurriendo al uso de dos antorchas de iluminación fija con bombillas blancas, ambas como luz de recorte.
- Sesión realizada a las 23 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 19:

- Modelo: Pablo Rico.
- Sesión realizada durante la actuación en un concierto musical, en la sala Paberse Matao (Valencia).
- Iluminación artificial, aprovechando los focos de la propia sala de conciertos.
- Sesión realizada a las 23 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

Fotografía 20:

- Modelo: Krístel Aragón.
- Sesión realizada en exteriores, en el barrio de El Carmen (Valencia).
- Iluminación natural, aprovechando las últimas horas de luz del día entre los edificios de la ciudad.
- Sesión realizada a las 19 horas.
- Material requerido: Nikon D7100; 50 mm f/1.8.

8

**MEMORIA DE
PRODUCCIÓN**

La mayoría del trabajo, por otra parte, se ha realizado con personas y localizaciones cercanas a nuestro ambiente familiar y personal, de modo que pudiéramos obtener y empezar a entender lo que supone una atmósfera íntima y estrecha propicia para que florezca la verdad fotográfica que buscamos.

No obstante, también el ámbito musical ha sido determinante para ello, teniendo que enfrentarnos en ocasiones a actuaciones en directo o sesiones fotográficas con músicos con una apretada agenda y que, sin duda, suponen un reto a la hora llegar, mediante la fotografía, al punto que deseamos encontrar en sus miradas.

8.1. Localizaciones e iluminación.

Gran parte de las fotografías incluidas en el proyecto han sido tomadas emulando el retrato de estudio gracias a las técnicas aprendidas del fotógrafo Nick Fancher con su *Studio Anywhere* (2015), basadas en el máximo aprovechamiento de los recursos disponibles para obtener imágenes de calidad.

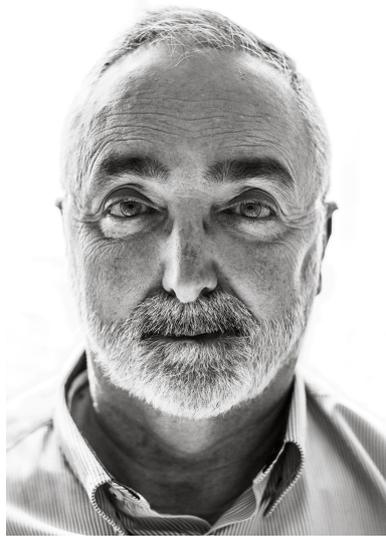
Con ello, un garaje familiar ha sido el escenario idóneo, durante los meses de diciembre de 2016 a abril de 2017, entre las 16 y las 18 horas, momento en el que la luz natural del día caía sobre la entrada de dicha estancia, reflejando en el suelo una enorme cantidad de luz que se proyectaba sobre los rostros de los sujetos.

De este modo, teniendo en cuenta la gran longitud del garaje, que impide que la luz natural llegue hasta la pared del fondo, obtenemos así un fondo totalmente oscuro que nada envidia a los retratos de estudio. Además, logramos también un reflejo en los ojos de las personas que acentúan potentemente la mirada a la que queremos llegar.



Fotografía tomada aprovechando el recurso de la luz natural y la longitud del escenario para lograr un resultado de estudio en el que obtenemos ese brillante reflejo en los ojos que potencia la mirada del sujeto.

En otra ocasión, hemos recurrido al contraluz de una gran ventana de un salón particular. En este escenario, la caída del sol a las 18 horas actuaba como un perfecto fondo blanco de estudio. Apoyado por un reflector plateado de 60 centímetros de diámetro, conseguimos una luz de relleno que acentúa potently el rostro del sujeto, marcado por unos ojos claros y el paso del tiempo en sus arrugas. Sin duda, el efecto plateado de dicho reflector efectúa un gran papel a la hora de potenciar, en postproducción, el virado en blanco y negro al que decidimos recurrir.



Retrato tomado con luz natural, aprovechando el contraluz de un gran ventanal como luz de recorte y fondo de estudio y sirviéndonos de un reflector plateado de 60 cm como luz de relleno.

La luz natural junto a una ventana, suavizando su dureza en las últimas horas del día, ha sido una gran aliada en el transcurso del trabajo. Sin embargo, también la luz artificial de unos fluorescentes o flashes portátiles, conociendo el efecto que provocan en el rostro del sujeto según su dirección, es fundamental para aprovechar el funcionamiento de la luz en fotografía y lograr, así, el efecto que deseamos.

En este caso, como podemos observar en algunos de los retratos, las luces cenitales o de recorte han sido clave para lograr una atmósfera potente que acentuara la expresión del sujeto. Para ello, teniendo en cuenta que la potencia

de los flashes portátiles es limitada en cierto modo, o al menos no tan vasta como la de los flashes de estudio profesionales (más aparatosos, en cualquier caso), efectuamos los disparos con un diafragma $f/5.6$, que nos da la suficiente nitidez como para lograr una imagen de calidad con la que poder trabajar con las herramientas de edición.

Para ello, los flashes tuvieron que ser ajustados con un zoom de 50 mm, (adecuado a nuestro Nikkor $f/1.8$ y la cámara Nikon D7100) a una potencia de $1/16$.

Mediante los disparadores trigger de Phottix, los flashes Yongnuo III fueron ajustados en modo manual el que actuaba como luz principal y en modo esclavo (S1) el que actuara como luz de relleno o recorte.

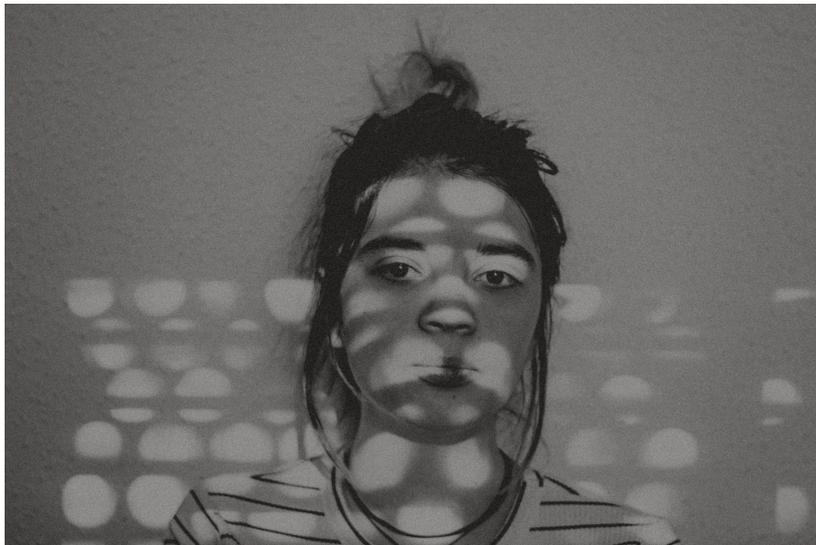


Ejemplos de retratos incluidos en el proyecto tomados con iluminación artificial.

8.2. Modelos y pruebas previas.

Como decíamos, para este trabajo hemos contado con sujetos cercanos al ámbito familiar y a nuestro círculo de amistades. Con el transcurso de los meses hemos dejado atrás otras ideas que en un principio nos habíamos planteado desarrollar frente a la necesidad de aprender a mirar, lograr capturar miradas de la manera más básica y primitiva posible, tan solo mirando cara a cara a nuestro sujeto y procurando que la comunicación fuera cada vez más transparente.

Para llegar a este punto tuvimos que pasar por una serie de pruebas, descartes y retratos que fueron madurando a lo largo de los meses. Poco a poco fuimos acercándonos a los sujetos, tomando imágenes en las que las personas retratadas dejaban atrás sus máscaras y poses incómodas para mostrar un atisbo de verdad en ese encuentro fotográfico.



Algunos de los retratos que nos han servido como pruebas a lo largo de estos meses para madurar nuestra mirada y hacer más fluida la comunicación con los sujetos.

8.3. Cámara y lente.

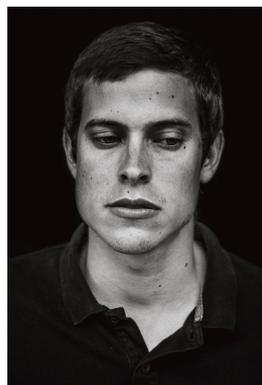
Uno de los condicionantes de este trabajo era el aprovechamiento de todos los recursos materiales de los que dispusiéramos. Entre ellos, contamos con una cámara Nikon D7100 y nuestro mejor objetivo es un Nikkor f/1.8 50 mm.

El recorte que ofrece el sensor de la cámara nos obliga a tomar cierta distancia respecto al sujeto, sobre todo cuando queremos tomar un plano más abierto o enmarcarlo en un contexto de sombras y profundidad como en el de la siguiente imagen:



No obstante, uno de los objetivos de este proyecto es el de madurar la mirada y buscar la verdad fotográfica a través del retrato, de modo que con el suficiente tiempo dedicado durante la sesión fotográfica a hacer más transparente y horizontal la comunicación entre sujeto y fotógrafo, eliminando el rol dominante que impone la cámara, podemos recortar la distancia que al principio nos separa y con la que, en ocasiones, el sujeto se siente seguro.

Es por ello que, debido al propio transcurso de la sesión fotográfica, que vuelve más abierta y estrecha la conexión entre ambas partes, y el recorte del propio sensor, hemos logrado capturar algunos planos más cercanos e intimistas:



8.4. Procesos de postproducción

Para la edición fotográfica de este proyecto hemos recurrido a los programas Adobe Lightroom 5 y Adobe Photoshop CS6, mientras que para el montaje del fotolibro nos hemos servido de BookWright, el programa proporcionado por la empresa Blurb.

Durante el transcurso de los últimos meses hemos acumulado una serie de sesiones fotográficas que deben seguir un proceso de organización adecuado a la hora de retocar las imágenes y pasar al montaje final.

Por tanto, los procesos de postproducción son los siguientes:

1. Creación y organización de carpetas según nombres del sujeto y fecha en la que se ha realizado la sesión fotográfica.
2. Creamos subcarpetas donde clasificamos los archivos según su tipología y la forma en la que podamos trabajar con ellos.
3. Trasladamos los archivos tomados en formato RAW desde la tarjeta SD a nuestra carpeta.
4. Trasladamos los archivos RAW desde nuestro ordenador hasta el programa de edición Adobe Lightroom 5, que nos sirve como revelador digital para organizar, clasificar y editar ajustes de luz y color.
5. Clasificamos la sesión fotográfica en colecciones dentro del software con el mismo nombre con el que anteriormente hemos abierto al carpeta en el ordenador.
6. Empezamos a seleccionar y clasificar las imágenes de la sesión que más se adecuan a nuestro esquema mental.
7. Trabajamos solo con esta selección, dando los primeros ajustes básicos, que luego guardaremos para aplicar al resto de retratos que vayan incluidos en el fotolibro y así dotar al trabajo de una continuidad estética.
8. Una vez logramos ajustar la temperatura de color y regular las luces y las sombras, convertimos la imagen a blanco y negro para empezar a trabajar con ajustes que favorezcan la

profundidad de la imagen, como lo son el contraste, las marcas y arrugas de la piel y la claridad (que ataca directamente a los medios tonos).

9. Trabajamos, mediante el pincel de selección, con los ojos del sujeto, dotándoles de mayor profundidad, brillo y nitidez, favoreciendo la dirección de la mirada del espectador una vez observa la fotografía.
10. Si queda algún retoque más concreto que realizar, como pequeñas manchas de la piel que quizá no interese mostrar para evitar la distracción del espectador, trasladamos la imagen a Adobe Photoshop CS6 pulsando Cmd + E para trabajar, mediante capas y un retoque no destructivo, sobre aquellas zonas que queremos clonar u ocultar.
11. Exportamos la imagen a nuestra carpeta JPG, donde almacenamos todos los retratos que forman parte del proyecto.
12. Una vez terminada la sesión de postproducción de una sesión fotográfica, guardamos los archivos y la colección original creada para seguir trabajando con ellos durante el transcurso del proyecto. De este modo, volveremos a crear una colección específica con la que trabajaremos, de un vistazo, con todos los retratos incluidos en el fotolibro.

En cuanto al proceso de montaje del fotolibro, hay dos procesos que hemos alternado constantemente, el físico y el digital.

Por una parte, una vez hemos reunido suficientes fotografías como para empezar a plantearnos el montaje del trabajo, las hemos impreso para trabajar con ellas cara a cara, sobre la mesa, organizándolas según su claridad y estableciendo juegos visuales entre ellas, basados en las conexiones que hemos podido imponerles o parecidos tanto estéticos como técnicos.

En el otro lado, el ámbito digital ha estado presente de forma paralela para asegurarnos de algunos parámetros más técnicos, como el material del papel (mate, en este caso), el tamaño de las fotografías y del propio producto,

maquetando, por tanto, las imágenes a través de la pantalla y alterando su orden según lo creíamos conveniente.

8.5. El proceso, la obra recortada.

Si hay algo por lo que sea ha caracterizado este proyecto ha sido por su evolución a lo largo del proceso, el cambio de ideas constante, el descarte de fotografías y la inclusión de nuevas posibilidades de trabajo.

Aunque podamos observar el montaje final con un orden determinado, hay ocasiones en las que detenerse en ese 80% de material que desechamos nos ofrece más respuestas que el 20% incluido en el resultado final (Barón 2017).

También el propio proceso de elaboración es el que nos ha enseñado a lidiar de otra manera con nuestras imágenes distinta a como lo hacíamos hasta el momento. Hemos aprendido a dejar de imponer expectativas y finalidades a nuestras fotografías para rendirnos a la búsqueda de la verdad fotográfica, a tomar retratos donde podamos percibir un atisbo de sinceridad en las miradas del sujeto como proyección de la nuestra propia.

Fotógrafos como Steve McCurry, Josef Koudelka o Richard Goulding buscan en sus retratos esa mirada ausente en unas ocasiones, pero llena de intenciones en otras, esa mirada repleta de deseos de vínculos, gritos de auxilio y preguntas sin respuesta acerca del sentido de sus vidas.

No es esta una búsqueda que aspire a lograr resultados humildes, sino que apunta directamente al corazón del propio fotógrafo, nos hace ser mucho más exigentes con nuestro trabajo y sacrificar parte de nuestras fotografías y decisiones poco maduras para lograr afinar la búsqueda con cada retrato y no dejar ningún paso del acto fotográfico al azar.

Es el camino el que nos enseña con cada paso junto a los grandes maestros de los que hemos tenido la oportunidad de aprender, bien sea a través de sus obras (escritas y fotográficas) o mediante la asistencia a sus enseñanzas en cursos y talleres. Y solo aprendiendo a decir no, a ser

consciente de toda la carga, individual y social, que conlleva levantar la cámara y apuntar a un sujeto, podemos hilar cada vez más y más fino en la respuesta a tanto interrogante.

Para poder entender la magnitud de dicho acto y sus consecuencias en palabras de otra gran referente, Susan Sontag compara en su más reconocido ensayo fotográfico, *Sobre la fotografía* (1973), la cámara fotográfica con un arma.

Si bien esta comparación no resulta tener un significado literal (la cámara no es un objeto con el que se mate a otras personas), vivimos un mundo formado por imágenes que han impuesto una dictadura, han escrito su propia historia en su propio lenguaje y nos hemos rendido a ellas.

Las imágenes son el único testigo que nos aporta cierta veracidad de lo que ha ocurrido a lo largo de la historia y serán lo único que quede de nosotros y nuestro tiempo cuando nos vayamos y otros ocupen nuestro lugar.

Por ello mismo, ha sido el proceso el que nos ha enseñado a optar por una fotografía lenta, respirada, cada vez más exigente con uno mismo y el mundo que nos rodea.

Ha sido en el camino, gracias a la fotografía, donde hemos encontrado un lugar desde el que luchar, humildemente, contra el ruido informativo, visual y sonoro que nuestra sociedad genera y que tan fríos nos vuelve ante las relaciones con otros individuos.

9

CREACIÓN Y ADAPTACIÓN AL SOPORTE FINAL

9.1. El fotolibro como objeto, una reacción a la inmaterialidad digital.

Las imágenes llevan acompañándonos en nuestras vidas y en la historia de la humanidad casi desde que tenemos uso de razón. Cuando tomamos conciencia de nuestra propia existencia y nos hacemos preguntas de nuestra identidad como individuos y como raza, comenzamos a dejar huella de ese paso por el mundo, ya sea a través de la escritura, la imagen o cualquier tipo de arte.

Casi parece éste un acto reflejo, como el de la reproducción, el querer dejar constancia a los que vengan en un futuro sobre quiénes somos y qué tenemos que decir acerca del mundo que vivimos.

Por su parte, la fotografía como disciplina nos acompaña desde el siglo XIX. Con el paso de las décadas comenzó a democratizarse su acceso y uso, llevándola a evolucionar a algo que no se pudo imaginar en un principio.

La fotografía comenzó a perder su infancia en cuanto se empezó a teorizar y filosofar sobre ella, se expandieron sus horizontes y se le puso a prueba, superando los límites de su capacidad de expresión.

Hoy en día, la fotografía ya no es una actividad inocente. Sin embargo, sí parecen haberse ocultado sus grandes posibilidades de uso mediante la banalización de la publicidad y las grandes marcas comerciales.

El capitalismo, que se apropia de todo en cuanto puede obtener un beneficio económico de ello, percibió una gran fuente de ingresos y entretenimiento de las masas a través de la cámara fotográfica.

Desde hace décadas, el fácil acceso a cámaras de bajo coste y la popularidad que recibió la instantánea ha provocado que nuestra sociedad se sature de imágenes. Hoy, vivimos el mundo a través de la imagen, pegados constantemente a una pantalla que nos bombardea con información audiovisual acerca de cómo debemos vivir nuestras vidas a base de preceptos fundamentados sobre el consumismo, el individualismo y la pérdida de empatía hacia el otro.

Las fotografías comienzan a almacenarse, hay cámaras en la mayoría de casas que registran los logros de los familiares, así como los turistas viven su viaje, inevitablemente conducidos por la necesidad de aceptación y alcance de un mayor status social, a través de las imágenes que captan con sus cámaras (S. Sontag 1975).

Frente a ello, con el paso a las cámaras digitales y el almacenamiento masivo de fotografías e imágenes en nuestros ordenadores, surge en un pequeño sector creativo e intelectual la necesidad de enfrentarse a la fotografía en papel y dotarla de significado e intención junto a un conjunto de imágenes que interactúen, unidas, como una sola.

Consideramos el fotolibro en la actualidad, pues, como una respuesta a la inmaterialidad digital que ofrecen las pantallas, esa ausencia de tacto, olor y reflexión acerca de las decisiones del autor.

Las pantallas, por tanto, junto al ajetreo de la vida moderna y el ruido audiovisual e informativo en el que vivimos inmersos, nos desconectan de nuestros sentidos y emociones, convirtiéndonos cada vez más en una sociedad infeliz, rencorosa con el prójimo, fría y robótica (Csikszentmihalyi 1990).

La mayoría de libros que podamos leer en nuestras vidas nos proporcionan, de una manera u otra, una serie de interrogantes que el autor ni siquiera responde, sino que los plantea para que el lector pueda responderlos a su manera.

Un fotolibro, en este sentido, no deja de ser un libro lleno de interrogantes que, además, puede producir mayor confusión que cualquier otro que vayamos a leer. La imagen, desnuda ante el espectador, nos desnuda a su vez al dejarnos cara a cara frente a la búsqueda de significado sin el apoyo de una sola palabra que nos dirija en una dirección.

La fotografía es una parcela de tiempo atrapada en un encuadre determinado, nada casual, que nos muestra una realidad más subjetiva con cada mirada que recibe. Con el transcurrir de los años, una fotografía tomada bajo un precepto en una determinada época verá elevada su categoría y admiración por parte del espectador por el mero hecho de su antigüedad. Cuantos más años cargue una imagen, más miradas habrá recibido, más

historias le habrán sido adjudicadas, así como significados, acepciones y símbolos.

De este modo es como el fotolibro puede formular grandes cuestiones, como objeto físico destinado a ser tocado, mirado, oído, respirado y cuestionado hasta casi agotar su comprensión.

En los tiempos de inmaterialidad digital, parece éste un acto romántico propio del rebelde que mantiene la esperanza, en su día a día, de que algún día la revolución y el despertar de conciencias se vuelva realidad.

Bernard Cuau (1984) dice en su libro sobre el fotógrafo Josef Koudelka:

Las fotografías importantes resultan invisibles para los que tiene prisa. Es cierto que ya no sabemos observar más que de forma extraña. Veinticinco imágenes por segundo, es lo corriente para nosotros. Pero, ¿quién permanece veinticinco segundos ante una sola imagen?

Y añade sobre su figura:

Las personas que él fotografía, en general, repiten gestos ancestrales. Sus valores vienen de lejos y se reducen a lo elemental: dar vida, amar, sufrir, morir. Y, para quienes permanecen, no olvidar.

De igual manera, el fotógrafo Pedro Meyers basa su filosofía sobre la fotografía en el recuerdo y el autoconocimiento a través de las imágenes familiares (Meyers 2012).

9.2. ¿Cómo se lee un fotolibro?

Hay diversas maneras de leer un fotolibro. Así como empezamos a leer una novela o un libro de texto por el primer capítulo, de izquierda a derecha, un fotolibro propone un juego entre imágenes conectadas entre sí, de manera más o menos sutil, pero que ofrece tantos significados y lecturas como el propio espectador sea capaz de extraer del conjunto.

De nuevo, Bernard Cuau (1984), en su libro sobre Koudelka:

Uno tiene que dirigirse siempre de entrada a la última página. La primera imagen en principio no nos puede decir nada.

Y añade, más tarde, sobre el método de trabajo del fotógrafo:

Reagrupa sus fotografías por país o por periodos, más que nada por temas o por “acuerdos”, las trabaja siempre que ellas le trabajen. Las clasifica (un personaje o varios en un campo. Dominio de las verticales o de las horizontales, de la sombra o de la luz...). Las junta y las confronta. Obsesivamente, se interroga, juzga lo que ha hecho, define lo que debe hacer.

Es por ello que un fotolibro ofrece múltiples lecturas. Desde la tradicional, de izquierda a derecha (de principio a fin), donde encontraremos una muy probable lectura impuesta por el autor siguiendo el método clásico de escritura. No obstante, casi sin haberlo buscado, las fotografías cobrarán también sentido si las leemos justo al revés.

Además, podemos seleccionar varias fotografías al azar y unir las (mentalmente, pues están enlazadas al formato físico), y estaremos extrayendo otra gran cantidad de significados que solo de esa manera podríamos plantearnos. Incluso, escogiendo una fotografía al azar y leyéndola solo en el contexto en el que está inscrita, tomando como referencia la fotografía que le precede y la que le sucede, podemos llegar a grandes conclusiones sobre los temas de los que trata el libro.

Cabe destacar que hay otros autores que realizan apuestas más arriesgadas, como David Jiménez con su ya reconocido *Infinito* (2000), cuya lectura resulta todo un misterio que resolver. En él, se plantean las fotografías como puzzles de un rompecabezas que hay que encajar para descifrar su significado. Sin embargo, el propio montaje del fotolibro ya añade infinitas lecturas para el espectador, un viaje interior en el que encontramos un abismo de cuestiones mínimamente esclarecidas cuando al fin encontramos cierta lógica a la lectura del libro, que parte desde su núcleo hacia el exterior.

9.3. Autores que han apostado por el formato. Fotolibros de referencia.

Ante la creciente necesidad de imponerse a la dictadura del digital y el dominio de las editoriales, muchos autores como el ya nombrado David Jiménez, Julián Barón, Óscar Monzón o Cristina de Middel, entre otros, apostaron por el fotolibro en lo que comenzó a ser un boom a partir del año 2000 y que termina por consolidarse en el 2009 hasta nuestra fecha.

Todos los fotolibros, en España, tienen la característica de ser un formato limitado de apenas una pequeña cantidad de impresiones, pues debido a que muchos de ellos son autopublicados o editados por pequeñas editoriales, sus autores no pueden sostener el coste económico que supone realizar grandes tiradas que supongan un mayor riesgo.

No obstante, incluso el famoso fotógrafo Martin Parr ha afirmado encontrar algunos de los mejores fotolibros a nivel internacional en España, siendo un referente en el apoyo a autores emergentes que apuestan por su obra.

Con ello, elaboramos una lista con algunos de los autores referentes en los últimos 15 años a nivel nacional que han influenciado con su obra la fotografía de este país y que, consideramos, contribuyen a la evolución de la madurez fotográfica y la educación visual en España:

1. David Jiménez, con el ya clásico *Infinito* (2000).
2. Joan Fontcuberta, que pese a no haber tenido el éxito esperado con *A través del espejo* (2010), es un referente a nivel nacional en su aporte a la fotografía.
3. Julián Barón, que desde su primer trabajo, *C.E.N.S.U.R.A.* (2011), es uno de los fotógrafos más activos y referentes en la actualidad.
4. Cristóbal Hara.
5. Óscar Monzón, cuyo primer trabajo, *Karma* (2013), fue galardonado con el París Photo.
6. Alberto Feijoó.
7. Laia Abril, una de las fotógrafas más influyentes del género femenino.
8. Cristina de Middel, que con *Afronauts* (2012) logró captar la atención de Martin Parr.
9. Ricardo Cases, cuyo *Paloma al aire* (2011) le sirvió para dar a conocer su trabajo fuera de las fronteras españolas.

10

**PLAN DE
COMUNICACIÓN Y
ANÁLISIS DEL
MERCADO**

10.1. Análisis del mercado: retos y dificultades de producción y distribución

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta la industria del fotolibro hoy en día es su escasa demanda y participación por parte del gran público. Normalmente, este tipo de productos son solo requeridos por un pequeño círculo con inquietudes fotográficas, creativas, artísticas e intelectuales que se interesan por la evolución del fotolibro y la filosofía de la fotografía.

No obstante, España sufrió un boom del fotolibro entre el año 2000 y 2009 que todavía hoy perdura (González 2016) y que provocó un aumento del interés en este tipo de formato por parte de algunas editoriales.

Esto significó una apertura para fotógrafos y artistas jóvenes en auge con pocos recursos económicos que necesitan cierto interés por parte del público para llegar a distribuir su obra con relativo éxito.

Si bien es cierto que, en la gran mayoría de casos, excepto con fotógrafos ya consolidados o con varias obras en el mercado, los fotógrafos primerizos en este ámbito optan por la autoedición y autopublicación de sus libros, cargando ellos con todos los costes económicos y, por tanto, asumiendo tiradas muy limitadas de 500 copias en casos optimistas o 1000 en los más extraordinarios.

Pese a ello, hoy en día el fotolibro es un producto que surge de la necesidad de responder a los tiempos de inmaterialidad digital que vivimos, de modo que algunas empresas relacionadas con la imprenta se han sumado al mercado de la impresión y distribución de libros, álbumes y fotolibros como productos comerciales de encargo.

En estos momentos, algunas de las empresas y editoriales con más éxito en España son:

- Dalpine
- La Fábrica
- Photoclub
- Steidl
- Photopoche
- Hoffman
- Blurb

Entre ellas, nombres como Dalpine o La Fábrica optan, sobre todo, por el trabajo de artistas a nivel nacional, llegando a colaborar con ellos durante todo el proceso de gestación, creación, edición, montaje y distribución del proyecto. Si accedemos a sus respectivos sitios web podemos encontrar el listado de libros y artistas que en ellos participan y adquirir sus productos si así lo deseamos.

Entre su plantilla, podemos encontrar fotógrafos como Julián Barón, Alejandro Marote, Cristina de Middel, Michele Tagliaferi, Óscar Monzón, Joan Fontcuberta, Ricardo Cases o Alberto García-Alix.

También otros artistas a nivel internacional participan en este listado, entre ellos Allan Sekula o Paul Graham.

Por su parte, existen otras líneas editoriales como Photoclub Anaya que apenas editan fotolibros como tal, con inquietudes creativas e intelectuales, sino que producen, editan y distribuyen libros educativos sobre técnicas y teoría fotográfica. Aquí participan otro tipo de fotógrafos, normalmente más técnicos o centrados en los ámbitos más prácticos de la fotografía, llegando a publicar métodos realmente útiles para aprender a manejar las herramientas tecnológicas de las que disponemos hoy en día.

En el otro lado, por último, encontramos empresas como Blurb o Hoffman, que distribuyen su propio software con una interfaz extremadamente

sencilla y de un uso muy intuitivo. Son éstas grandes empresas comerciales que permiten la autoedición y autopublicación, pese a que sus costes de publicación y distribución suelen ser bastante elevados. En su mayoría, estas empresas se benefician de corrientes más comerciales, como álbumes de boda o aficionados que desean imprimir sus recuerdos e instantáneas en formato físico.

Cabe destacar, sin embargo, que la empresa Blurb publica en su propia página web algunos de los libros que los usuarios editan y distribuyen a través de ellos, promocionando a dicho autores como grandes ejemplos de buena praxis.

10.2. Plan de comunicación y marketing

Hoy en día, las redes sociales tienen un gran peso en el mundo de la comunicación y el marketing. Publicistas y comunicadores como Risto Mejide han creado sus propias estrategias basadas en la molestia y los sentimientos y comportamientos negativos del ser humano (*Annoyomics*, 2012), así como en la construcción de una marca personal sólida y unificada (*Urbrands*, 2014), que responde a las exigencias de branding de la actualidad.

Otros, como la speaker internacional Vilma Núñez centran gran parte de su atención en las herramientas y estrategias que ofrecen portales como Instagram (*#triunfagram: las mejores estrategias para triunfar en Instagram*, 2017).

En cualquier caso, pese a las pequeñas diferencias que pueda plantear cada estrategia de la comunicación, es cierto que hay una serie de puntos y herramientas comunes a las que todos recurrimos hoy en día a la hora de distribuir nuestro producto.

Las pantallas han invadido nuestra vida cotidiana y éste es un hecho que no podemos pasar desapercibido, sino que consideramos que hay que explotar de manera creativa.

Instagram es una de las redes sociales con mayor porcentaje de usuarios en estos momentos, una aplicación de fácil acceso y uso, pues no son pocos los que actualizan constantemente su feed y generan material constantemente para mantener enganchados a sus seguidores.

Al igual que ocurre con la red que teje una araña, el principal objetivo de cualquier plataforma social (Facebook, Instagram o YouTube, por ejemplo) es que nos mantengamos el mayor tiempo posible dentro de la aplicación, relacionando los contenidos unos con otros para que, automáticamente, nos redirijan a otro punto de interés para el usuario que mantenga su actividad dentro de la plataforma.

En este sentido, el uso de hashtags es una estrategia muy popularizada hoy en día, pero que pocos saben usar con una verdadera intención y resultados óptimos. Los fotógrafos Nick Fancher, Adam Elmakias o José Bravo son excelentes ejemplos de fotógrafos que saben comunicar su trabajo y lo hacen de una manera especial, con un tono de escritura muy propio, una estética marcada y unos hashtags a los que sus seguidores pueden acceder para visualizar el contenido relacionado.

Algunos de estos usuarios influyentes gestionan muy bien la participación e implicación de sus seguidores, de modo que muchos de ellos llegan a subir fotografías de ellos mismos con el producto de su ídolo. Esto provoca una evangelización de la marca personal por parte de los propios fans, llegando así cada vez a más usuarios que puede que incluso desconozcan nuestro producto o marca personal, que en este caso es nuestro trabajo fotográfico.

Un modo de hacer partícipe a los usuarios interesados en nuestro trabajo es organizar una serie de concursos y sorteos que les motive a compartir y promocionar en sus perfiles personales nuestro producto.

Es importante, para ello, saber a qué tipo de avatar nos dirigimos, es decir, cuáles son las características de nuestro público y cuál es el perfil ideal con el que nos gustaría comunicarnos. Realizar un estudio previo del avatar puede ser de gran ayuda para empezar a construir una marca personal sólida

desde sus cimientos, pues aplicaciones como Facebook y, recientemente también Instagram, ofrecen una serie de herramientas de gran alcance y potencia con las que podemos publicitar nuestro producto de una manera muy acertada y certera.

No obstante, son muchos también los usuarios que las usan a la ligera, llegando a malgastar importantes cantidades de dinero invertidas en publicidad a través de Facebook y que cuyo alcance será muy poco efectivo si, por consiguiente, no se realiza un estudio previo del público objetivo al que queremos comunicar nuestro mensaje.

En nuestro caso, pensamos que un usuario de una edad media entre los 16 y los 55 años y con gustos relacionados con la fotografía puede interesarse en nuestro proyecto, un trabajo de fácil comprensión y cuyo atractivo estético reside en la calidad de imagen de los retratos. Pese a que queramos hacer llegar nuestro mensaje y el significado del trabajo en toda su totalidad, no podemos desperdiciar el presente hecho de que hay una gran parte de público que se interesará primeramente por la atracción que le cause los rostros que visualiza en el conjunto de fotografías.

Así, elegimos centrarnos en un público local, pues la primera tirada del fotolibro puede ser escasa debido a su coste económico, asumido sin ningún tipo de ayuda externa, y debemos asegurarnos vender un mínimo de ejemplares para poder cubrir gastos y seguir promocionando el proyecto.

El formato digital es un método de reforzar la comunicación del trabajo, seduciendo a nuestro avatar con la promoción de algunos de los retratos incluidos o vendiendo, en un formato individual y más asequible para su venta, las fotografías en formato físico.

En cualquier caso, todo el tráfico de ventas debe circular por nuestra página web: www.pablolatorrephoto.com.

En estos momentos, las páginas web son el principal motor de seguimiento, búsqueda y venta de cualquier empresa o proyecto artístico y creativo. A la hora de expandirse más allá de las fronteras físicas (hoy, el

mundo ha dejado de ser limitado), la mayoría de usuarios recurrirán a nuestra búsqueda en Google para adquirir cierta información sobre nuestro producto y nuestra marca personal, nuevamente nosotros mismos.

Para ello, es clave lograr un buen posicionamiento en los primeros resultados de la búsqueda de dicho usuario. El propio Google ofrece ya herramientas extremadamente potentes para aprender a posicionarse en los primeros puestos, adquirir dominios y realizar estudios sobre nuestro público objetivo.

De este modo, el producto debe aparecer en un primer vistazo de nuestra página web con el objetivo de atraer firmemente la mirada del internauta en cuanto acceda a nuestro sitio. A modo de atractivo, podemos colgar alguna de las fotografías incluidas para atraer el interés del usuario y también recurrir al storytelling como estrategia de identificación y empatía.

Tanto a través de la página web como de nuestras redes sociales, subiremos ocasionalmente alguno de los retratos incluidos con una breve historia sobre el sujeto o un relato acerca de cómo se realizó la sesión fotográfica con el que el público pueda empatizar.

Otro método, bastante recurrente en otro tipo de ámbitos como el de la moda y la música es hacer que otros usuarios influyentes puedan recibir el fotolibro y promocionarlo a través de sus perfiles para alcanzar a cierto número de usuarios seguidores de estas personas a los que les pueda interesar nuestro trabajo.

En otro orden de cosas, dejando a otro lado por el momento el ámbito digital, también la comunicación y distribución física es vital como estrategia para dirigirnos a nuestro público.

A través de editoriales y agencias de fotografía que defiendan y apuesten por el fotolibro, podemos aumentar el número de ventas y distribución, así como lanzar ofertas de tiempo y cantidad limitada que jueguen con el sentido de alerta del consumidor, que se activa cada vez que baraja la posibilidad de perder una oportunidad de diferenciación respecto a otros

consumidores.

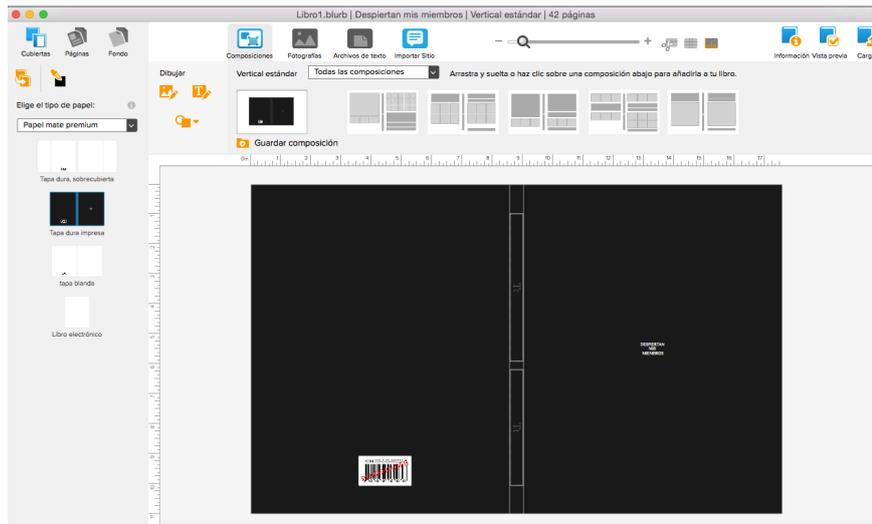
También mediante estas empresas podemos acceder a otro tipo de comunicación, como es el de las exposiciones de nuestro trabajo en locales, salas, cafeterías y ferias. En algunos de estos lugares se organizan constantemente eventos relacionados con la fotografía y el arte, pudiendo acceder a ellos y exponer y vender allí el producto para hacerlo más visible a pie de calle, más cercano respecto al público que pueda movilizarse hasta el lugar, público que habrá sido atraído previamente mediante el estudio de nuestro avatar a través de las herramientas disponibles en las redes sociales.

11

GESTIÓN DE DERECHOS DE AUTORÍA. REGISTRO.

El registro y gestión de autoría del fotolibro no ha supuesto una gran carga de trabajo.

Tras haber montado el proyecto a través del programa BookWright, la propia empresa Blurb ofrece la opción de registrar un número ISBN, previsto para uso comercial, a través del encargo del producto en su página web.



Captura de pantalla del programa 'BookWright', de Blurb, con el número ISBN incluido.

En otro orden de cosas, también desde la propia web de Creative Commons podemos registrar de manera gratuita nuestra obra a la hora de distribuirla en formato digital y físico, escogiendo si queremos permitir su adaptación y uso comercial por terceros.

De igualmente sucede con la firma de autorización de distribución por parte de la propia Universitat Jaume I, escogiendo en uno de los documentos de entrega del proyecto el grado de cesión de derechos que queremos concederle a la institución.

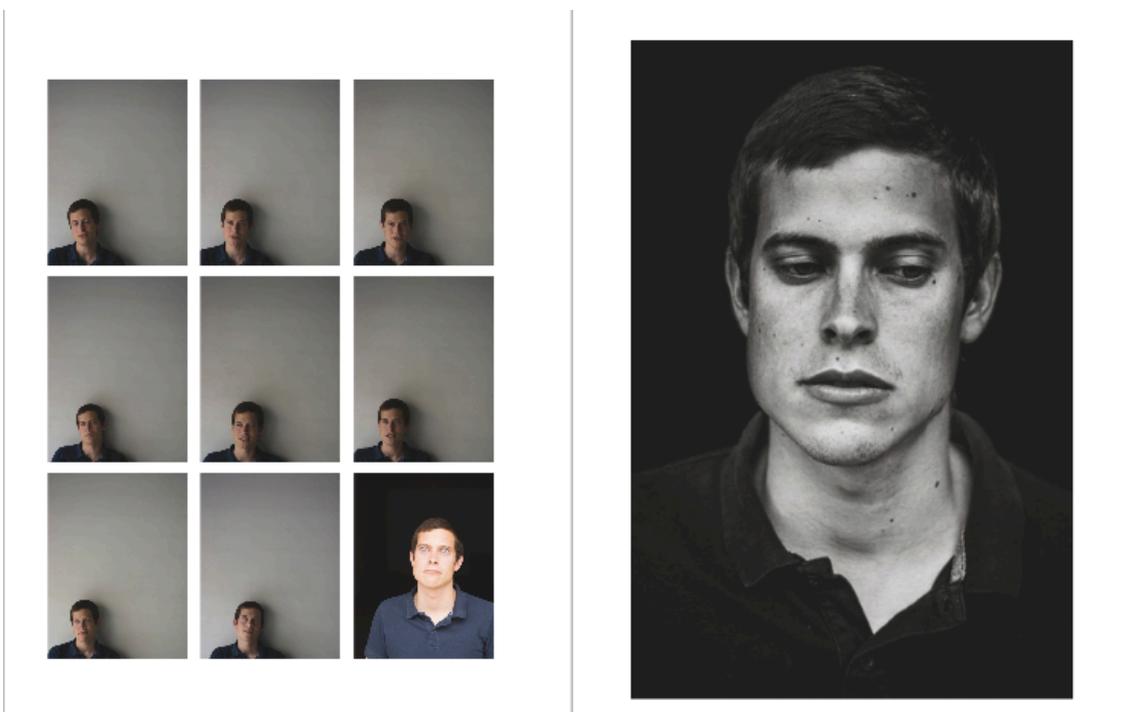
12

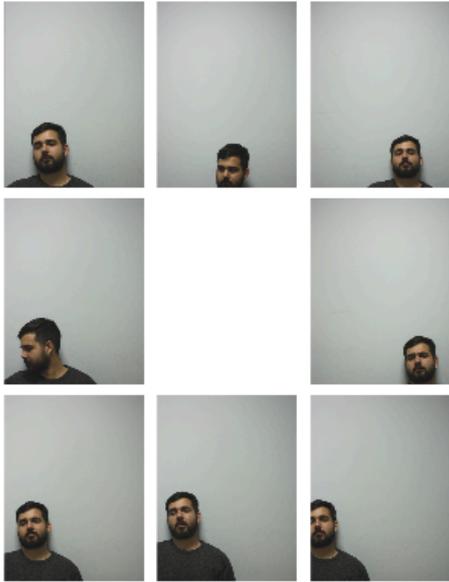
RESULTADOS

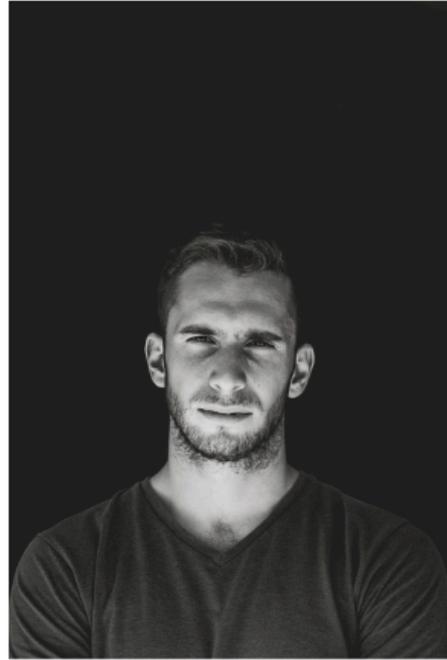
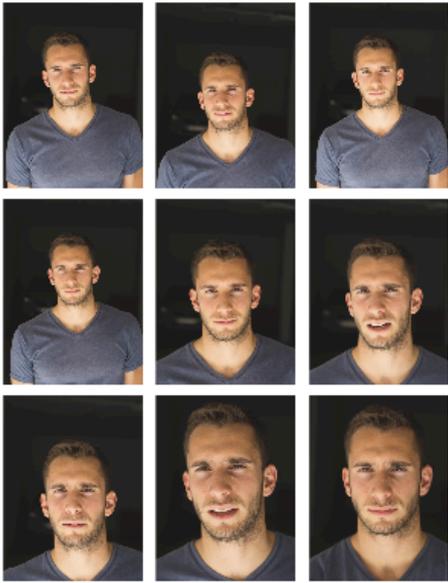
Llegar hasta los resultados que finalmente hemos incluido en el proyecto ha sido un camino marcado por la inseguridad, la autoexigencia y la ambición de madurar la mirada fotográfica.

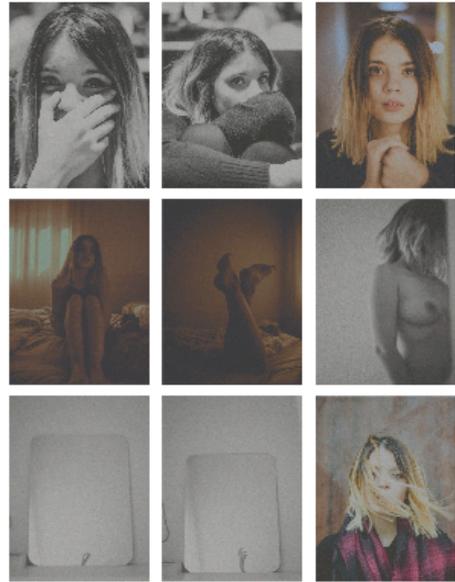
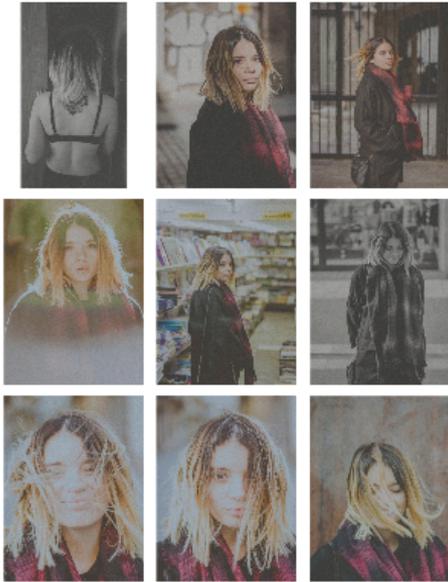
En la mayoría de ocasiones, es en ese alto porcentaje de fotografías que descartamos donde encontramos las respuestas que nos hemos planteado a lo largo del trabajo, siendo el propio proceso de creación el que nos da la clave para apostar por unas ideas y descartar otras. Las fotografías incluidas finalmente no son más que el reflejo de un proceso de crecimiento personal doloroso por su lentitud, inquietud e incomprensión.

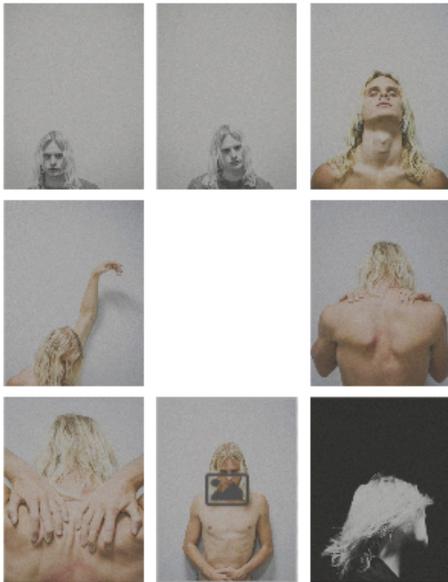
A continuación, ofrecemos una pequeña muestra del camino recorrido a lo largo de estos meses para llegar al punto en el que hoy nos encontramos, que es el punto de partida de la mirada fotográfica por la que esperamos vivir:











13

CONCLUSIONES

Tras los últimos meses de implicación en este proyecto podemos extraer una serie de conclusiones relacionadas con los objetivos planteados al principio del trabajo en referencia a la mirada fotográfica, el retrato y la fotografía como vía de autoconocimiento.

En primer lugar, consideramos que la contención como ejercicio de atención y concentración es fundamental a la hora de tomar fotografías y madurar la mirada, el no querer ver y capturar todo, sino saber cuál es la cuestión que nos atañe cada vez que cogemos la cámara (Momeñe, *La visión fotográfica. Curso de fotografía para jóvenes fotógrafos*. 2010).

En nuestro caso, fue algo duro de concebir al principio. Teníamos demasiadas ideas poco cohesionadas que llevar a cabo y tuvimos que hacer un ejercicio de contención, apostar y arriesgar por una idea que nos llevara a resultados claros y sólidos hasta llegar al punto el que hoy estamos, sabiendo que nos interesan antes que nada las personas y sus miradas como conducto hacia lo invisible (Schnaith 2011).

Por otra parte, la reflexión entorno al encuentro fotográfico y la búsqueda de la verdad fotográfica ha sido algo totalmente presente a lo largo de todo el proyecto. Ante todo, tras varios intentos fallidos de pruebas y retratos donde no establecíamos una conexión con el sujeto, sino que resultaban aparecer con poses forzadas debido al escaso tiempo dedicado a la comunicación entre ambas partes.

Se requiere de una fotografía lenta, dedicada, cultivada, mimada con tiempo y esfuerzo para llegar a crear un espacio de intimidad, reflexión y quietud en el que fluya la comunicación hasta volverse una línea horizontal. Con trabajo continuo durante la sesión fotográfica, prestando atención al lenguaje corporal del sujeto (Valenzuela 2014), volviéndonos transparentes con él en cuanto a nuestras intenciones, pensamientos y proyecciones, damos comienzo a un juego de intercambio de identidad, en el que se deshacen las máscaras y el rol del fotógrafo, el sujeto y el espectador se confunden hasta llegar a ser un reflejo de aquel que mira (Schnaith 2011).

Para ello, es necesario una investigación constante sobre el retrato, conocer a grandes autores dentro y fuera del mundo de la fotografía, clásicos y contemporáneos, ojos que han capturado grandes miradas a lo largo de la historia de la fotografía.

Ha resultado ser de gran importancia formar una base sólida sobre el trabajo de otros para fortalecer nuestro trabajo. Además, hemos sumado nombres y referentes durante la evolución del proyecto que hemos descubierto casi de manera natural mientras una cuestión nos llevaba a otra y ésta nos conducía hasta aquellos autores que las han tratado con anterioridad.

Hemos quedado fascinados por el trabajo de grandes nombres como Josef Koudelka; Steve McCurry; Julián Barón; José Bravo; Cartier-Bresson; Nick Fancher; Paul Graham; Richard Goulding; David Jiménez; Benjamin Lacombe; Frida Kahlo; Stephen Shore; o Rico Torres.

Autores, en definitiva, que han resultado ser compañeros de viaje en este doloroso proceso de crecimiento y autoconocimiento que es la fotografía.

No obstante, también nos hemos dejado influenciar por la obra de otros pensadores, filósofos, escritores, poetas o psicólogos, entre otros. Referentes como George Orwell; Tanizaki; José Manuel Heredia; Eduardo Momeñe; Milan Kundera; Kandinsky; autores relacionados con la espiritualidad y la filosofía del budismo como Herman Hesse o Jonathan Landaw; y grandes comunicadores, periodistas y publicistas como Risto Mejide y Austin Kleon.

Todos ellos han supuesto un gran reto para nuestra comprensión y madurez fotográfica, un ejercicio de aprendizaje y conocimiento que nos ha sido de gran utilidad para aprender a mirar, para no perdernos en los ambiguos mundos de la reflexión sin acción, que tanto nos ha paralizado en los primeros momentos del proyecto y hemos debido afrontar para analizar nuestros propios resultados cara a cara.

Por otra parte, nos hemos cerciorado de la importancia de justificar y dar un sentido a cada decisión tomada en el transcurso del proyecto, de modo que aprendamos a hilar cada vez más y mejor el significado de lo que queremos transmitir a través de los elementos discursivos y narrativos.

Atar bien todos estos cabos supone intentar dejar el mínimo posible de decisiones al azar o en manos de otras personas que intervengan y puedan pervertir la esencia y el sentido del trabajo.

Desde el primer momento en el que empezamos a gestar la idea del proyecto hasta que termina siendo impreso, es interesante aprender a controlar y dotar de significado nuestros actos, reflexionar en torno a todas las cuestiones que pueda percibir el espectador en el resultado final para consolidar un trabajo firme, maduro y estable.

Con ello, es a través de las herramientas de la iluminación y la postproducción como hemos ido dotando de sentido cada paso que dábamos. Desde el máximo aprovechamiento de la luz natural y artificial disponible hasta el espacio físico con el que contábamos, pasando por contrastados virado en blanco y negro que destacan la mirada y los rasgos del sujeto. Tomando la palabra de maestros como Stephen Shore y Richard Goulding respecto al uso y la transparencia del blanco y negro, la justificación de estas decisiones ha sido clave en la cohesión estética y significativa del proyecto.

Incluso la ruptura de esta propia cohesión en la última imagen del fotolibro, en color, nos sirve como recurso para expresar la claridad mental, la libertad y el despertar de la conciencia individual.

En este sentido, aprender a montar un fotolibro ha supuesto todo un reto como vehículo conductor de nuestras ideas. Las herramientas técnicas disponibles hacen de su proceso de montaje mediante software una actividad relativamente sencilla y dinámica. No obstante, la dificultad reside en establecer relaciones y juegos visuales entre las propias imágenes.

Cada fotógrafo, como hemos podido aprender a lo largo del proyecto, ha desarrollado con el paso de los años y la toma de fotografías su propio método de montaje, de modo que en esta ocasión ha sido nuestro turno, con las referencias nombradas anteriormente, de enfrentarnos a nuestras fotografías e imponerles un orden, una conexión, una lógica que las una y las haga formar parte de un conjunto.

Es esta, en cierto modo, una forma de comunicación, un lenguaje o código visual que no recurre a las palabras, que nos obliga a aprender a comunicarnos para el entendimiento del espectador.

Uno de los objetivos más importantes al principio del proyecto era volver más clara, consistente y perceptible toda esa nebulosa de pensamientos e ideas ambiguas que debíamos poner en orden y aprender a trasladar sobre el papel, bien sea a través de un fotolibro o en este mismo trabajo teórico.

Durante todo el proceso, pues, hemos ido aprendiendo a madurar nuestras técnicas, tomar los consejos y enseñanzas de las tutorías para hacer más entendibles y comprensibles nuestros textos e ideas a través del retrato.

Esperamos, por tanto, haber logrado una evolución notoria a lo largo del transcurso de los últimos meses, en este proceso de autoconocimiento a través de la fotografía y la madurez de la mirada, que el espectador pueda percibir en este trabajo.

13

CONCLUSIONS

In the last few months working in this project we can talk about a number of conclusions related to the objectives set out at the beginning of the work in reference to the photographic gaze, portraiture and photography as a way of self - knowledge. First of all, we consider that restraint as an exercise in attention and concentration is fundamental when taking pictures and matured our photographic look, not wanting to see and capture everything, but to know what is the issue that concerns us every time we take the camera (Momeñe 2010).

In our case, it was hard to conceive at first. We had too many ideas to carry out and we had to carry out an exercise of containment, bet and risk an idea that will lead us to clear and solid results until we reach the point we are today, knowing that we care about people first of all and their looks as a Vehicle to the invisible (Schnaith 2011).

On the other hand, the reflection around the photographic encounter and the search for the photographic truth has been something totally present throughout the whole project. First of all, after several failed attempts at proofs and portraits where we did not establish a connection with the subject, they were forced to appear due to the limited time spent in communication between the two sides. It requires a slow, dedicated, cultivated photograph, care with time and effort to create a space of intimacy, reflection and stillness in which communication flows into a horizontal line.

With continuous work during the photographic session, paying attention to the body language of the subject (Valenzuela 2014), becoming transparent with him in terms of our intentions, thoughts and projections, we start a game of identity exchange, in which the masks and the role of the photographer, the subject and the viewer are confused to become a reflection of the one who looks (Schnaith 2011).

For this, it's necessary a constant investigation on the portrait, meeting great authors inside and outside the world of photography, classic and contemporary, eyes that have captured great looks throughout the history of photography.

It has proved to be of great importance to form a solid foundation on the work of others to strengthen our work.

In addition, we have added names and references during the evolution of the project that we have discovered almost naturally while one issue took us to another and this led us to those authors who have treated them before.

We've been fascinated by the work of great names like Josef Koudelka; Steve McCurry; Julián Barón; José Bravo; Cartier-Bresson; Nick Fancher; Paul Graham; Richard Goulding; David Jiménez; Benjamin Lacombe; Frida Kahlo; Stephen Shore; Or Rico Torres.

Authors, all of them, who have turned out to be fellow travelers in this painful process of growth and self-knowledge that is photography.

However, we have also been influenced by the work of other thinkers, philosophers, writers, poets or psychologists, among others. Referents like George Orwell; Tanizaki; José Manuel Heredia; Eduardo Momeñe; Milan Kundera; Kandinsky; authors related to the spirituality and philosophy of Buddhism as Herman Hesse or Jonathan Landaw; and great communicators, journalists and publicists like Risto Mejide and Austin Kleon.

All of them have been a great challenge for our understanding and photographic maturity, an exercise in learning and knowledge that has been very useful to learn to look, not to lose in the ambiguous worlds of reflection without action, which has paralyzed us so much in the first moments of the Project.

On the other hand, we have ascertained the importance of justifying and giving meaning to every decision made in the course of the project, so that we learn to spin more and better the meaning of what we want to convey through the discursive elements and narrative.

Tying all these subjects together means trying to leave as few decisions as possible at random or in the hands of other people who intervene and can pervert the essence and the meaning of work.

From the first moment in which we started to get the idea of the project until it ends up being printed, it is interesting to learn to control and give

meaning to our actions, to reflect on all the questions that the viewer can perceive in the final result to consolidate a firm and mature job.

With this, it is through the tools of lighting and post-production that we have been making sense of every step we took. From the maximum use of natural and artificial light available to the physical space with which we had, passing through contrasts tones in black and white that highlight the eyes and features of the subject.

Taking a word from teachers like Stephen Shore and Richard Goulding regarding the use and transparency of black and white, the justification for these decisions has been key in the aesthetic and significant cohesion of the project. Even the rupture of this cohesion in the last image of the photobook, in color, serves as a resource to express mental clarity, freedom and the awakening of individual consciousness.

In this sense, learning how to assemble a photobook has been a challenge as a driver of our ideas. The available technical tools make their software assembly process a relatively simple and dynamic activity. However, the difficulty lies in establishing relationships and visual games between the images themselves.

Each photographer, as we have learned throughout the project, has developed over the years and taking photographs his own method of assembly, so this time it was our turn, with the references previously mentioned, of to face our photographs and impose an order, a connection, a logic that unites them and make them part of a whole.

This is, in a way, a form of communication, a language or visual code that doesn't resort to words, which forces us to learn to communicate to the understanding of the viewer. One of the most important objectives at the beginning of the project was to make the whole nebula of ambiguous thoughts and ideas that we had to put in order and learn to translate on paper, either through a photobook or in the same one, more clear, consistent and perceptible theoretical work.

We hope that we have been learning to mature our techniques, take the advice and teachings of tutorials to make our texts and ideas more understandable and understandable through portraiture. We hope, therefore, to have achieved a remarkable evolution over the course of the last few months, in this process of self-knowledge through photography and the maturity of the gaze, which the viewer can perceive in this work.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARÓN, Julián (2011). *C.E.N.S.U.R.A.* Autopublicado.
- BARÓN, Julián (2014). *Tauromaquia*. Autopublicado.
- BARÓN, Julián (2017). *La Jaula*. Jorge Alamar (director). Taller impartido en la Fotoescuela, Valencia.
- BRAVO, José (2013). *Respirar*. josebravophoto.wordpress.com. Consulta: junio, 2017. [<https://josebravophoto.wordpress.com/2013/09/27/respirar/>]
- BRAVO, José (2013). *Un fotógrafo psicólogo y un psicólogo fotógrafo*. josebravophoto.wordpress.com. Consulta: junio, 2017. [<https://josebravophoto.wordpress.com/2013/10/18/un-fotografo-psicologo-y-un-psicologo-fotografo/>]
- BRAVO, José (2014). *El lenguaje del cuerpo*. josebravophoto.wordpress.com. Consulta: junio, 2017. [<https://josebravophoto.wordpress.com/2014/07/21/el-lenguaje-del-cuerpo/>]
- BRAVO, José (2016). *Atreviéndonos a mirar*. Jorge Alamar (director). Curso impartido por la Fotoescuela, Valencia.
- BELL, Julian (2004). *500 Autorretratos*. Londres: Phaidon Press.
- CARTIER-BRESSON, Henri (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1990). *Fluir (Flow): una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairos.
- CUAU, Bernard (1984). *Josef Koudelka*. Barcelona: Lunwerg, Photo Poche.
- FANCHER, Nick (2015). *Studio Anywhere*. United States of America: Pearson.
- FERNÁNDEZ, José Antonio (2012). *Sin miedo al flash*. Madrid: JDEJ Editores.
- FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FORD, Adam (2017). *En busca del silencio*. Madrid: Siruela.
- FREEMAN, Michael (2009). *Compendio de fotografía digital*. Koln: Evergreen.
- FREEMAN, Michael (2010). *Guía completa de luz e iluminación en fotografía digital*. Barcelona: Blume.
- FREEMAN, Michael (2014). *Escuela de fotografía: Blanco y negro*. Barcelona: Blume.
- GONZÁLEZ, Olmo (2016). *30 fotolibros más representativos en España entre 2000 y 2015*. olmogonzalez.wordpress.com. Consulta: junio, 2017. [<https://olmogonzalez.wordpress.com/2016/05/01/30-fotolibros-mas-representativos-en-espana-desde-el-ano-2000-al-2015/>]
- GOULDING, Richard (2016). *Because of judo*. Londres: Ichiban Press.

- GRAHAM, Paul (1999). *End of an age*. Londres: Scalo.
- HELLER, Eva (2004). *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HEREDIA, José Manuel (1992). *El buscador*. Sevilla: Qüásyesditorial.
- HESSE, Herman (2003). *Siddharta*. Barcelona: Debolsillo.
- JIMÉNEZ, David (2000). *Infinito*. Barcelona: Photovision.
- KANDINSKY, Vasili (1911). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- KLEON, Austin (2012). *Steal like an artist*. United States of America: Workman Publishing UK.
- KLEON, Austin (2014). *Show your work*. United States of America: Workman Publishing UK.
- KUNDERA, Milan (1984). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets editores.
- LACOMBE, Benjamin; PÉREZ, Sébastien (2016). *Frida*. Madrid: Edelvives.
- LANDAW, Jonathan y BODIAN, Stephan (2017). *Budismo para dummies*. Barcelona: CEAC.
- MARZAL, Javier (2008). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- McCURRY, Steve (2015). *Retratos*. Londres: Phaidon Press Limited.
- MEJIDE, Risto (2012). *Annoyomics. El arte de molestar para ganar dinero*. Barcelona: Ediciones Gestión 2000.
- MEJIDE, Risto (2014). *Urbrands. Construye tu marca personal como quien construye una ciudad*. Barcelona: S.L.U. Espasa libros.
- MELLADO, José María (2013). *Fotografía de alta calidad. Las técnicas y métodos definitivos CS6*. Madrid: Anaya Multimedia.
- MEYERS, Pedro (2012). *Fotografía para recordar*. fpmeyer.com. Consulta: junio, 2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=iiz5WJRtWQ8>].
- MOORE, Alan (1986). *Watchmen*. Barcelona: Planeta Deagostini.
- MOMENÉ, Eduardo (2010). *La visión fotográfica. Curso de fotografía para jóvenes fotógrafos*. Madrid: Autor-Editor.
- MONZÓN, Óscar (2014). *Karma*. Madrid: Dalpine.
- NÚÑEZ, Vilma (2017). *#Triunfagram: las mejores estrategias para triunfar en Instragram*. www.triunfagram.com. Consulta: junio, 2017. [<http://www.triunfagram.com/>]
- ORWELL, George (1948). *1984*. Madrid: Debolsillo.
- PÉREZ, Andrés (2008). *Marca personal: cómo convertirse en la opción preferente*. Madrid: Esic Editorial.
- SCHNAITH, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.
- SHORE, Stephen (2013). *Lección sobre fotografía*. Londres: Phaidon Press Limited.

- SONTAG, Susan (1975). *Sobre la fotografía*. Madrid: Debolsillo.
- SUÁREZ, Josina (23 julio, 2012). *Autorretratos terapéuticos. Entrevista con Cristina Núñez*. cultura.elpais.com. Consulta: junio, 2017. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/19/tentaciones/1342711817_618546.html]
- VALENZUELA, Roberto (2014). *El posado perfecto*. Madrid: Anaya Photoclub
- TANIZAKI, Junichiro (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila ediciones.
- TOLLE, Eckhart (1997). *El poder del ahora: una guía para la iluminación espiritual*. Madrid: Gaia.
- TORRES, Rico (2015). *La iluminación de Sin City*. Domêstika. Curso online ofrecido por: Domêstika.