

Views of the unseen

Alternativas e innovación visual a través de tendencias contraculturales



Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO

Autor/a: Jesús Gómez Arcas
DNI: 35594395-D

Tutor/a: Shaila García Catalán

Junio, 2017

Título: *Views of the unseen: Alternativas e innovación visual a través de tendencias contraculturales*

Resumen:

Views of the unseen es un intento de romper con los estándares de belleza tradicionales de la fotografía musical, a través de un viaje a las profundidades de la escena underground musical de nuestros días. Una serie de imágenes que, al igual que los grupos de música que aparecen retratados, son conscientes de sus imperfecciones, de los medios de los que poseen e intentan transgredir en sus respectivos campos artísticos.

Hoy en día, ante la excesiva producción y consumo de imágenes, consideramos necesario detener o dosificar la producción fotográfica y reflexionar sobre hacia dónde nos dirigimos con nuestra fotografía y qué queremos transmitir: la mirada de un fotógrafo amateur que, insatisfecho con lo que ve en los medios, y redes sociales decide mostrar su apuesta más arriesgada a través de su aproximación a la escena contracultural que le rodea.

Reconocemos que no ha sido fácil enfrentarse a la defensa de una fotografía sucia, llena de errores técnicos e imperfecciones visuales. Sin embargo, han quedado en relieve valores éticos y artísticos que deseábamos transmitir, como la utilización de rasgos estéticos erróneos para diferenciarse visualmente en el campo de la fotografía de conciertos y la apuesta por un formato analógico y alternativo como es el fanzine, convirtiéndose éste en una opción a considerar a la hora de arriesgar por técnicas e ideas que surgen de la curiosidad y la experimentación personal.

La intención del trabajo se sustenta mediante las aproximaciones a lo que los expertos llaman post-fotografía, un estudio sobre diversos referentes próximos a la innovación a través del error y la imperfección y un análisis de la historia, evolución e importancia actual del fanzine como formato y medio de comunicación contracultural.

Palabras clave: Fotografía, Música, Contracultura, Post-fotografía, Fanzine

Title: *Views of the unseen: Visual alternatives and innovation through counter-culture tendencies.*

Abstract:

Views of the unseen it's an attempt to break the traditional beauty standards of musical photography through a journey into the depths of the musical underground scene nowadays. A series of images that, as well as the portrayed music bands, are conceived with consciousness of the imperfections, the tools that they own and the intention of transgressing in their own artistic fields.

Nowadays, facing the excessive image production and consumption, we see the necessity of stopping or regulating the photographic production and have a thought about where are we heading with our own photography and what do we want to transmit: the look of an amateur photographer that, unsatisfied with what he sees in the mass and social media decides to show riskiest of his bets approaching the counterculture scene that surrounds him.

We believe that it hasn't been easy to defend a photography that's visually dirty, imperfect and full of technical mistakes. Nevertheless, the ethic and artistic values that we wanted to transmit have sprung, just like the visual differentiation in modern concert photography and the wager for an analogic and alternative format like the fanzine, turning it into an option to considerate when risking for methods and ideas that come from curiosity and individual experimentation.

The intention of the project is based in the approaching to the ideas of post-photography, an study of some photographers that conceive their innovative style through errors and imperfection, and an analysis of the history, evolution and current importance of the fanzine as a format and part of the underground media.

Keywords: *Photography, Music, Underground, Post-photography, Fanzine*

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Marco teórico	8
2.1. La post-fotografía	8
2.1.1. Explicación del concepto	8
2.1.2. Implicaciones y factores que lo propician	9
2.1.3. Ejemplos de obras post-fotográficas	13
2.2. Referentes fotográficos	17
2.2.1. Julia Margaret Cameron: La experimentación, la imperfección consciente y la moral fotográfica.	17
2.2.2. Otros referentes.	25
2.2.2.1. Fotografía	25
2.2.2.2. Fotografía musical	30
2.3. El fanzine	38
2.3.1. Definición, características e historia	38
2.3.2. Importancia en la actualidad	45
2.3.3. El papel del fanzine en la fotografía musical	49
3. Metodología	72
3.1. Pre-producción	72
3.2. Producción	79
3.3. Post-producción	83
3.3.1. Montaje	83
3.3.2. Impresión y salida comercial	87
3.4. Decisiones discursivas	89
4. Conclusiones	92
5. Bibliografía	94
6. Anexos	98

INDEX

1. Introduction	4
2. Theoretical frame	52
2.1. Post-photography	52
2.1.1. <i>Explaining the concept</i>	52
2.1.2. <i>Implications and circumstances that cause it</i>	53
2.1.3. <i>Examples of post-photographic projects</i>	56
2.2. Photographic referents	57
2.2.1. <i>Julia Margaret Cameron: Experimentation, conscious imperfections and photographic morality</i>	57
2.2.2. <i>Other referents</i>	60
2.2.2.1. <i>Photography</i>	60
2.2.2.2. <i>Musical photography</i>	62
2.3. The fanzine	65
2.3.1. <i>Definition, characteristics and history</i>	65
2.3.2. <i>Importance nowadays</i>	67
2.3.3. <i>The role of fanzines in musical photography</i>	69
3. Methodology	72
3.1. Pre-production	72
3.2. Production	79
3.3. Post-production	83
3.3.1. <i>Layout</i>	83
3.3.2. <i>Printing and commercial opportunities</i>	87
3.4. Discursive decisions	89
4. Conclusions	93
5. Bibliography	94
6. Attachments	98

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace unos tres años, poco después de que tuviésemos una cámara réflex propia para realizar trabajos de la universidad, nos hemos dedicado a hacer fotos en conciertos, festivales y demás actuaciones musicales que, por una razón o por otra, hemos querido captar a través de mi mirada. Una forma de aprovechar estas fotografías y mostrarlas al público ha sido a través de la colaboración eventual con diferentes medios especializados en música y cultura, algo que también nos ha aportado facilidades a la hora de gestionar oportunidades para poder cubrir conciertos o festivales de nuestro interés o llegar a fotografiar artistas que de otra forma, seguramente no hubiéramos podido.

En la gran mayoría de estos conciertos, hemos podido fotografiar y conocer diferentes grupos de la escena musical valenciana. Una escena cuya potencia y esencia reside en las capas más ocultas de ésta: el *underground*. Este es un término que, de una forma u otra se está banalizando y gastando a través de los medios y las redes sociales, pero que sigue reflejando la realidad ese estamento al que se relegan ciertas bandas dada su forma de concebir la música y el arte. Proyectos musicales que se salen de lo normal, en cuanto a la normativa musical cambiante que dictan las fórmulas del éxito diseñadas por la industria actual.

En el *underground* uno se puede sentir cómodo e inspirado. Muchos cineastas, fotógrafos y artistas de todas las disciplinas se han sentido atraídas a ello. Esa inspiración se experimenta, no sólo a través de la fotografía y la música en directo, si no a través de las relaciones humanas que se pueden establecer con los artistas a los que uno disfruta y fotografía. Esto también es un factor que juega un papel importante a la hora de dotar de significado y valor a una fotografía.

A la hora de enfocar este proyecto, barajamos la posibilidad de hacer un estudio o aproximación a la pregunta de si el fotógrafo de conciertos puede llegar a retratar el espíritu puramente artístico del músico del escenario, a través de una serie de retratos que manifestasen una serie de características capaces de expresar esa sensación. Sin embargo, a raíz de una entrevista con Antonio García, productor y locutor del programa de VOX UJI Ràdio *Rock Museum* y fotógrafo de conciertos en la escena castellanense,

se re-pensó el proyecto. Cuando se le planteó esa misma cuestión, él contestó que esa idea, aunque muy emotiva y apasionada, es un recurso que muchos fotógrafos han utilizado para dotar de un sentido más profundo a sus fotografías y para aumentar el interés hacia éstas (2017).

Esta misma afirmación lleva a pensar y a darse cuenta que hoy en día la fotografía está pasando por una época turbulenta en cierto sentido. La masiva producción de imágenes fotográficas lleva a algunos profesionales y teóricos a concebir el contexto y actitud fotográfica general hoy en día como la *post-fotografía*, donde el consumo de imágenes es considerablemente mayor al que podían haber tenido nuestros abuelos en toda su vida. La democratización de la toma de fotografías que ha permitido el avance de la tecnología en teléfonos móviles y cámaras DSLR han devaluado en cierto sentido el arte y el oficio de fotografiar y de recompensar a los autores. Todo el mundo puede proyectar su visión fotográfica y su interpretación de lo que le rodea en el gran poso de información que es Internet.

En este infinito flujo, se premia lo que más llama la atención y lo que encaja con el estándar de moda. Pero lo reflexivo y lo personal, pasa desapercibido y tiende a relegarse a círculos muy pequeños y concretos; y aquí es donde aparece de nuevo la contracultura.

El movimiento Punk, además de romper esquemas en el mundo musical, popularizó y llevaba por bandera una actitud fundamental en los artistas que se movían en ese momento y que está influyendo mucho en otros de nuestra época: *Do It Yourself* (DIY) o el “hazlo tú mismo”. Esta forma de expresión conlleva una rebeldía y unas ambiciones que se traducen en buscarse uno los medios para sacar adelante un proyecto si se ve que el contexto o las referencias principales que te rodean no te aporta una ayuda a la hora de comunicar las ideas que piensas o el arte que desempeñas. Este medio también ha permitido albergar proyectos o series fotográficas que no se rigen por las leyes clásicas de la técnica y la belleza, convirtiéndose en una forma de desarrollar y compartir estilos fotográficos atípicos, personales e incluso *naif*. En el ámbito de lo visual y lo periodístico, las *fanzines* han sido el medio más popular por las personas que han querido informar, mostrar o reflejar una realidad sobre el papel y compartirlo con los demás, muchas veces con una intención documental y didáctica.

Toda esta información y reflexión que se ha expuesto y las circunstancias que nos toca vivir hoy en día en el mundo de la comunicación y de la fotografía en particular forman un terreno sobre el que se pueden basar el proyecto e hipótesis que ocupan el desarrollo de este trabajo escrito.

El proyecto consiste en la creación y diseño de una publicación en formato *fanzine* que sirva a modo de compilación de las fotografías que mejor reflejan la escena y circuito musical al que soy asiduo y que resumen estos años tras la cámara con las experiencias y circunstancias con las que uno se puede encontrar cuando sale a ver cubrir un evento musical. La publicación contiene, fotografías originales realizadas entre 2013 y 2017. El contenido del proyecto es totalmente subjetivo y surge de la experiencia personal. Sin embargo, las fotografías se rigen por un criterio basado en unas influencias visuales e ideológicas sustentadas dentro del campo de la fotografía musical y de autores fotográficos activos en la escena *fanzine*.

Los objetivos del proyecto y del trabajo de investigación con su marco teórico correspondiente son:

- Reconocer proyectos y desarrollar ideas relacionadas con la post-fotografía y la creatividad artística en el paradigma de la producción masiva de información e imágenes en el mundo.
- Revisar fotografías y fotógrafos influyentes en la historia de la música moderna y analizar el estilo y las circunstancias en las que se desempeñaban estos, para así sopesar su valor visual y significativo.
- Demostrar que hoy en día existen alternativas reales al alcance de todo aficionado o profesional de la fotografía para condensar, dotar de sentido y compartir su propia visión de la realidad que quiera retratar, sin tener que recurrir al inmenso y cada vez más ambiguo terreno socio-virtual (RRSS), independientemente de su estilo fotográfico o técnica utilizada.
- Reivindicar el formato *fanzine* como símbolo de la actitud de emprendedurista que deben tener los artistas visuales o periodistas que quieren desarrollar proyectos de corte o estilo más personal y que no están de acuerdo por cómo se rigen los medios de comunicación y la cobertura que se le hace a la cultura y a la música hoy en día.

Estos objetivos se trabajan y desarrollan a lo largo de este trabajo escrito que se sustenta sobre la siguiente estructura:

El marco teórico del trabajo se divide en tres bloques. Primero se expone la tesitura actual de la post-fotografía, explicando qué significa, que implica, por qué es crucial en el mundo de la comunicación audiovisual actual y la problemática que puede traer, sin dejar de lado diferentes proyectos fotográficos que hayan surgido a raíz de esta perspectiva sobre la que ya se está experimentando. En el segundo bloque se incluyen las referencias/influencias fotográficas que han inspirado el estilo que se desarrolla en el proyecto fotográfico. Se habla del contexto y circunstancias de los autores, además de analizar algunas cuantas fotografías que ejemplifiquen su esencia. Por último, analizamos en profundidad el formato de publicación fanzine su historia, tipología e importancia como formato en la actualidad y lo que aporta al campo de la fotografía musical.

En el apartado de metodología, se desarrolla de la forma más detallada posible el proceso de creación del proyecto fotográfico en cuestión, desde las fotografías que aparezcan en éste hasta la selección y maquetación del *fanzine*. Se incluyen referencias a festivales y músicos, junto a la lógica discursiva del montaje y selección de fotografías. Por último, para justificar todo este proceso, se incluyen al final una serie de decisiones discursivas con sus correspondientes argumentos.

1. INTRODUCTION

Since about three years ago, after getting a camera of our own for doing university projects, we have been taking photos in concerts, festivals and many more musical gigs that, for whatever reason, we have been interested in capturing it through our look. A way of showing these photographs to the public has been through the sporadic collaboration with digital blogs and web magazines specialized in music and culture, which has also helped us getting the chance to review concerts, festivals or portraying band and artists that, otherwise, we probably wouldn't have had the chance to portray.

In most of the concerts that we have attended, we could photograph and meet diverse bands of Valencia's musical scene. A scene which strength resides in the deepest layers of it: the underground. This is a term that, in one way or another, it's being banalized through media, but it keeps reflecting the reality in which certain bands conceive their music and artistic aspirations. Musical projects that don't stick with the norm that the contemporary industry dictates.

One can be inspired by the underground. Lots of filmmakers, photographers and artists from every discipline have felt attracted to it. That inspiration can be felt not only through photography and live music, but also by the human relationships that can be established with those musicians.

As a first thought about this project, we shuffled the possibility of doing a study or approach to the question if the photographer of concerts can manage to portray the purely artistic spirit of the musician on stage, through a series of portraits that showed some characteristics capable of expressing this sensation. Nevertheless, immediately after an interview with Antonio García, producer and presenter of VOX's UJI Ràdio programme, Rock Museum, and photographer of concerts from the Castellón scene, the project was based with a different perspective. When the same question appeared, he answered that this idea, even though it's very emotive and passionate, it is a resource that many photographers have used to provide a deeper meaning to their photographs and to increase the interest towards them.

This affirmation puts us to think and realize that nowadays the photography is passing through a turbulent time in a sense. The massive production of images takes some professionals and theoretical authors to conceive the context and photographic general attitude nowadays as what the post-photography, in which the consumption of images is considerably bigger than the one that our grandparents could have had in all their life. The democratization of photography that has allowed the advance of the technology in mobile phones and DSLR cameras have devaluated in a sense the art and the mastering of the discipline. The whole world can share their photographic vision and their interpretation of what surrounds us in the great dreg of information that is Internet.

In this infinite flow, the reward goes to what calls most of the attention and what fits with the fashionable standard. But the reflexive and personal aspects tends to be unnoticed and relegated to very small and cultural groups; and here it's where the counterculture appears again.

The Punk Rock movement, besides breaking schemes in the music worldwide, popularized and stood by a fundamental attitude in the artists who were living as a part of this moment: the Do It Yourself (DIY). This form of expression carries a rebellious attitude and few ambitions that turn into looking for your own resources and ways of producing your own ideas when the social or political context that surrounds you doesn't fit with your ideas or attitude in life. This way also has allowed to support projects or photographic series that are not ruled by the classic technical laws and the beauty, turning into a way of developing and sharing alternative and more personal photographic styles. In the area of the visual arts and journalism, the fanzines have been the most popular way for people who have wanted to report, or to reflect a reality on paper and to share it with the others, often with a documentary and educational intention.

The project consists on the creation and design of a publication in a fanzine format that serves like compilation of the photographs that better reflect the scene and musical circuit to which I am assiduous and which they summarize these years after the camera with the experiences and circumstances which one can meet when we go out review a musical event. The publication contains, original photographs realized between(among) 2013 and 2017. The content of the project is totally subjective and arises from the personal experience. Nevertheless, the photographs are ruled by a criterion based on visual and ideological influences inside the field of the musical photography and of photographic active authors in the fanzine scene.

The aims of the project and of the investigation with its theoretical frame are:

- To show projects and to develop ideas related to the post-photography perspective and the artistic creativity in the paradigm of the massive production of information and images in the world nowadays.*
- To check influential photographers in the history of the modern music and to analyze the style and the circumstances in those which were getting these out of*

a jam of themselves, this way to weigh their visual and significant value.

- *To show that nowadays real alternatives exist within reach of every fan or professional photographer to condense, provide with sense and share their own vision of the reality that they want to portray, without having to resort to the immense one and increasingly ambiguous area of social media, independently of their photographic style or used technics.*
- *To claim for the fanzine to become a symbolic format of the attitude of the visual artists or journalists who want to develop projects with a more personal style and who don't agree with the rules that mass media show to cover culture and music nowadays.*

These aims are worked and develop along this written work that is based on the following structure:

The theoretical frame of the work is divided in three blocks. First, the current perspective of post-photography is exposed, explaining what it means, implies, why is it crucial in the audio-visual world current communication and the problematics that puts on the table, without leaving aside photographic projects that have arisen from this perspective. In the second part, photographic references are shown as they have inspired the style that's developed in the photographic project. This brings information about the context and circumstances of the authors, analyzing all the photographs that exemplify its essence. Finally, we analyze in depth the history, typology and importance of the fanzine as format and the importance of it in the field of musical photography.

In the section of methodology, we develop the process of creating the photographic project from the photographs that appear on it, to the process of selection and layout of the fanzine. There are references included to festivals and musicians, as well as the logics of the message we want to express with the layout. In the end of it, we include some key decisions that were made to make the project, along with the argumentation of them.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La post-fotografía

2.1.1. Explicación del concepto

El término “post-fotografía”, al contrario de lo que muchos confunden, no responde a un movimiento cultural o artístico, si no que se trata de una forma de ver la época que estamos viviendo actualmente. Una serie de circunstancias que se suceden de forma natural debido al contexto que se ha desarrollado durante la última década con los rápidos avances de la informática y la tecnología digital y la forma de consumir cultura y entretenimiento en la sociedad actual. En este tiempo, la fotografía ha dejado de ser un campo de la comunicación reservado para clases altas e individuos artística y culturalmente privilegiados. El acercamiento a través de los dispositivos móviles con capacidad de hacer fotos en cada vez mejor calidad por parte de la gran mayoría de las sociedades primermundistas junto a las facilidades y recursos para editar, publicar y consumir imágenes son los principales factores que han propiciado este nuevo periodo. El resultado es una ingente cantidad de imágenes que día a día se van sumando y almacenando a el volátil poso que es Internet.

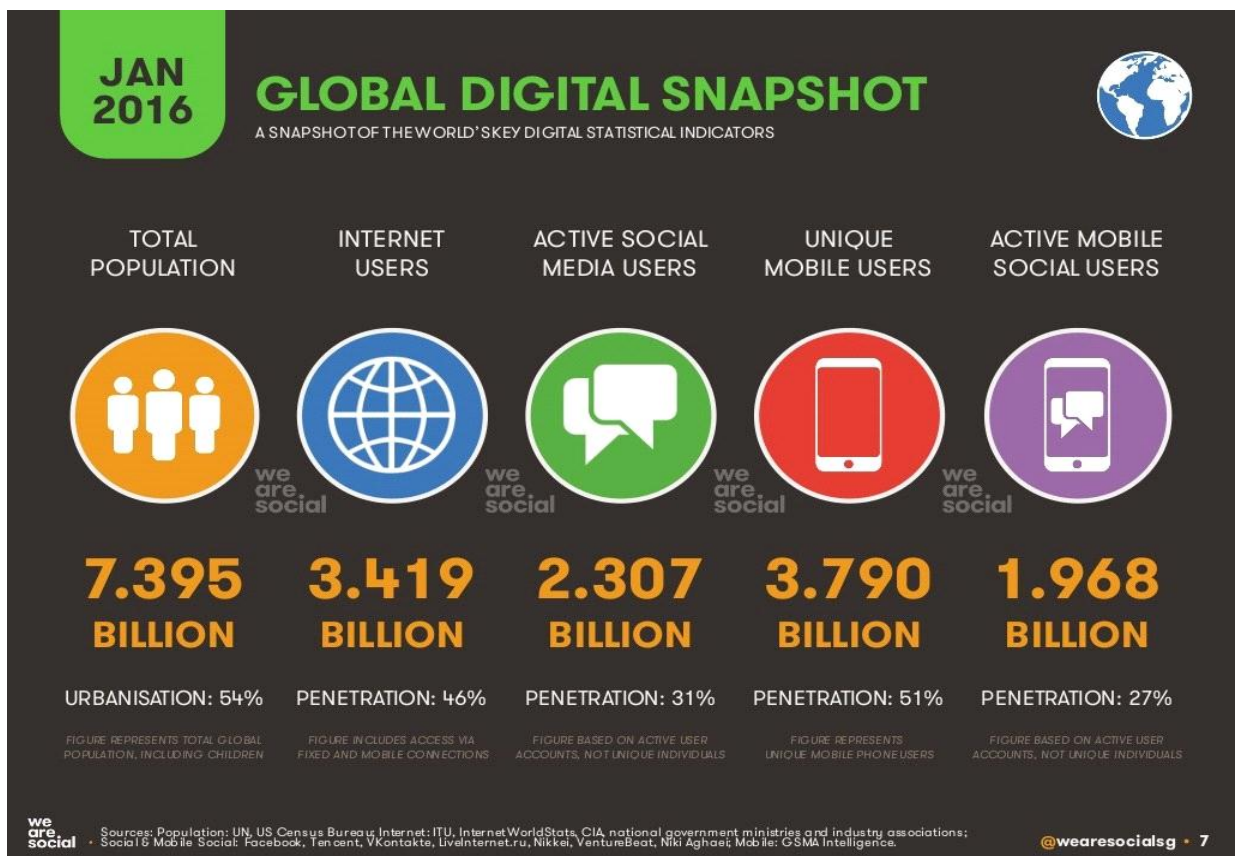
Siendo un fenómeno que se produce en nuestro tiempo, aún hay poca conciencia por parte del colectivo mediático y audiovisual, pero a la vez, todos contribuimos con nuestras respectivas producciones que se suman a la historia y al imaginario colectivo contemporáneo. Sin embargo, ya hay algunos teóricos de la fotografía que proclaman la realidad de que el estado de la disciplina fotográfica haya cambiado considerablemente con respecto a la etapa analógica. Se han publicado libros que recogen obras post-fotográficas de artistas de todo el mundo, que deciden aprovechar los recursos que produce la sociedad en cuanto a imágenes y otros que tantean con la ficción y la realidad.

En España, el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta ha analizado el concepto durante los últimos años recopilando sus reflexiones en el libro *La furia de las imágenes* (2016) y también ha ejercido de comisario de una exposición cuya temática y leitmotiv es la creación fruto de estas tendencias post-fotográficas. En el artículo para la Vanguardia *Por un manifiesto post-fotográfico* (2011) se exponen las causas, factores y actitudes a las que, de una forma u otra, los comunicadores contemporáneos estamos ligados.

2.1.2. Implicaciones y factores que lo propician

La experiencia fotográfica actual y el uso de la imagen han evolucionado con las nuevas tecnologías. Desde finales del siglo XIX, con la aparición de Kodak y Polaroid, la fotografía ha dejado de ser una práctica minoritaria para abarcar a la mayor parte de la población.

Hoy en día, el 51% de los habitantes del planeta es usuario de teléfonos móviles. En nuestro país, un 96% de la población, siempre refiriéndonos a población adulta, posee algún tipo de teléfono móvil. Y dentro de éstos, un 80% de la población española cuenta con algún tipo de *smartphone*.



Fuente: We Are Social

Si contamos con que prácticamente la totalidad de móviles que se usan poseen una cámara, y que la mayoría tienen acceso a Internet, nos lleva a la conclusión de que hay casi 4 billones de personas capaces de realizar, almacenar y publicar fotografías en nuestro planeta todos los días y con total libertad. Sabiendo este dato, no sorprende tanto la cantidad de información e imágenes que se producen y que se consumen

continuamente. En un minuto terrestre, en Internet pasan muchas cosas. En Flickr son visualizadas 20 millones de fotografías. En Instagram se suben 3600 imágenes. En Snapchat se comparten 104.000 fotos, y en Tumblr, 20.000. Mientras, en Facebook se publican 41.000 posts cada segundo, en los que las imágenes tienen un papel protagonista, creando 350 Gb de información en 60 segundos (We are Social. 2014)

Este aumento de captura de imágenes se ha provocado principalmente por diversas razones. Con el paso de la fotografía analógica a la digital, se ha reducido el coste de la producción de imágenes (lo cual deriva hacia un consumo excesivo de éstas). Esta misma producción de imágenes con cámaras digitales que no requieren revelado nos permiten apretar el botón de captura cuantas veces deseemos, gratuitamente, dando lugar un mundo hipervisible e hipervisualizado. Y junto con esto, hoy en día las personas sienten la necesidad de compartir su mejor mirada, dando importancia a la cantidad y la inmediatez, a fin de dinamizar nuestras relaciones sociales en Internet (Ortega, P. 2015 : 41).

En los 60, con el auge del cine y la televisión, se hablaba de la “civilización de la imagen”, sin embargo, hoy en día, en la era digital, ya se dice que vivimos en la “civilización de las imágenes” No sólo por una cuestión cuantitativa y cualitativa, sino porque las imágenes forman parte ahora de una ecología visual en la que no pueden pensarse con independencia de otras imágenes ni de los dispositivos de producción, reproducción y comunicación. Ni tampoco con independencia de las relaciones que este conjunto de imágenes/dispositivos establecen con sus audiencias.

En esta civilización, el ser humano ha llegado a desarrollar una cultura visual compartida por gran parte de la sociedad y que, según el teórico visual y profesor Nicholas Mirzoeff, “no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (1999 : 23). Hoy en día, casi siempre hay alguien observando y grabando: la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual, se desarrolla en la pantalla, toda nuestra vida, desde el trabajo y el ocio a la memoria están reguladas por una experiencia más visual y más visualizada que antes.

Hay un rasgo de esta cultura visual que afecta al foto-periodismo y que, por supuesto, no sería posible sin el contexto tecnológico que estamos viviendo. Joan Fontcuberta lo explica muy bien: “la velocidad prevalece sobre el instante decisivo, la rapidez sobre el refinamiento”. El tiempo apremia en los medios actuales, sobre todo en el caso de material para ilustrar una noticia. La calidad no importa si la imagen es impactante, llega lo más rápido posible y muestra lo que está sucediendo sin filtros y en primera línea. Esto ha convertido al ciudadano de a pie en periodistas potenciales, sólo por el simple hecho de poseer una cámara en el móvil y estar en el lugar indicado en el momento justo.

En definitiva, las facilidades a la hora de realizar fotografías y su omnipresencia en la sociedad actual hacen que la imagen pierda cualidades. El autor Kevin Robins, valiéndose de términos y conceptos a los que Zygmunt Bauman hace referencia en su obra *Modernidad Líquida* (2002), describe el cambio de estado de la fotografía hoy en día a través de la caracterización de la fotografía “sólida” y “líquida”, refiriéndose a la fotografía tradicional y digital, respectivamente (1996 : 85):

Fotografía sólida	Fotografía líquida
<ul style="list-style-type: none"> • Huella de la realidad • Diálogo con el tiempo • Permanencia / inmortalidad • Momentos excepcionales • Estabilidad / persistencia • Reflejo de la identidad (memoria) • Fotografiar es dar sentido al mundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Acumulación y olvido • Apropiación y reescritura • Momentos banales (todo de fotografía) • Transitoriedad / perenne • Moldeabilidad y ubicuidad • Marca biográfica • Instantaneidad, simultaneidad y transmedialidad • (Co)producción de sentido

De todas estas reflexiones y perspectivas del momento fotográfico en el que vivimos, surge una actitud artística contestataria. Artistas y creadores visuales que son conscientes de la realidad que se vive en Internet con las imágenes y la fotografía, se preguntan cuestiones como si tiene sentido esforzarse en tomar una foto adicional o si

aportará algo de lo que nosotros hagamos a lo que ya existe. De estas cuestiones surge la postfotografía como perspectiva fotográfica consciente y Fontcuberta (2011) propone un decálogo que desarrolla de la siguiente manera:

1° Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.

2° Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).

3° En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.

4° En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.

5° En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.

6° En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).

7° En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.

8° En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.

9° En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.

10° En la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. En un momento en que prepondera un arte convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras.”

En resumen, los que pueden calificarse como artistas post-fotográficos comparten un punto de vista pesimista en cuanto al hecho de la creación fotográfica en sí, pero aprovechan los recursos que consiguen a través de internet, que es la ventana al mundo de hoy en día. La apropiación, la dotación de sentido y el alternativismo son los pilares que rigen el trabajo de estos artistas.

2.1.3. Ejemplos de obras post-fotográficas

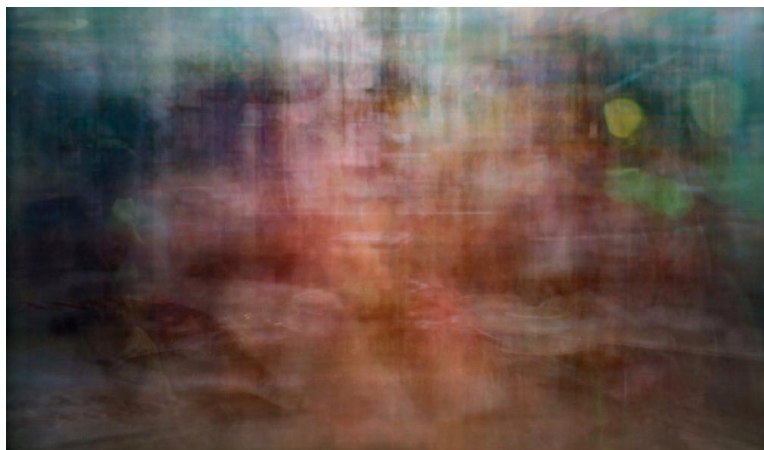
Como se señala en la explicación del concepto, la post-fotografía es un momento que estamos viviendo actualmente y aún estamos descubriendo y analizando qué implicaciones y características posee, además de los procesos artísticos que siguen ciertas personas que asumen la inmensidad fotográfica en la que nos adentramos día a día, bebiendo de un manantial que no parece que vaya a secarse nunca. Esa asunción es cada vez más común, y cuando un artista se vale del medio post-fotográfico, resultan proyectos y obras que suscitan un gran interés por el propio carácter reflexivo y reivindicativo que llevan implícito.

El propio Joan Fontcuberta fue comisario de la exposición Fotografía 2.0 en el festival PhotoEspaña 2014. En la propia exposición se podía ver el trabajo de 22 artistas españoles que se habían abierto sin complejos a esta nueva corriente de conceptualización artística. Entre las obras expuestas, se encontraba la de Albert Gusi, que presentaba imágenes de animales salvajes hechas de manera automática por las cámaras instaladas en el Parque Natural del Alto Pirineo; Laia Abril, quien decide que la mejor manera de hablar de los trastornos alimenticios es con las 'selfies' que se hacen las propias anoréxicas para subir a las redes sociales; o el trabajo de Jon Uriarte, un joven que se vale del Photoshop para insertar su propia imagen junto a la de celebridades como Paul McCartney, Angelina Jolie, Tom Cruise y tantos otros, formando un crisol de recuerdos falsos pegados sobre un corcho.



Fotomontaje de Jon Uriarte. Fuente: El Mundo

Otro festival celebrado en Londres en Mayo de 2017 en la Cob Gallery albergaba la obra de Jason Shulman, que crea imágenes únicas a partir los fotogramas de películas enteras, condensándolos en uno solo. Apuntando su cámara hacia la pantalla donde se proyecta la película y haciendo una fotografía con una exposición ultra-prolongada, los fotogramas de las películas se van superponiendo uno tras otro hasta crear un una imagen difuminada, colorida y casi onírica, pero en la que ciertos fotogramas pueden distinguirse. “Hay aproximadamente 130.000 fotogramas en una película de 90 minutos, y cada uno de ellos está reflejado en estas fotografías”, dice Shulman acerca de su obra para *The Guardian* (2017). “Podrías barajar aleatoriamente los fotogramas como en una baraja de cartas, pero al final acabarías con la misma imagen a la que he llegado yo. Es el código genético de la película, un ADN visual.”



Taxi Driver (1976) por Jason Shulman. Fuente: The Guardian

Le Voyage dans la Lune (1902) por Jason Shulman. Fuente: The Guardian

Pero una de las obras que más llama la atención en cuanto a la compilación y reinterpretación de la producción y circulación masiva de imágenes que existen hoy en día, es la de Penelope Umbrico, una artista que se vale de la apropiación de imágenes a partir de sistemas de búsqueda en Internet y redes sociales de publicación y difusión de imágenes. Una suerte de minería fotográfica que ha dado como resultado obras tan llamativas como *Suns from Sunsets from Flickr* (2006).



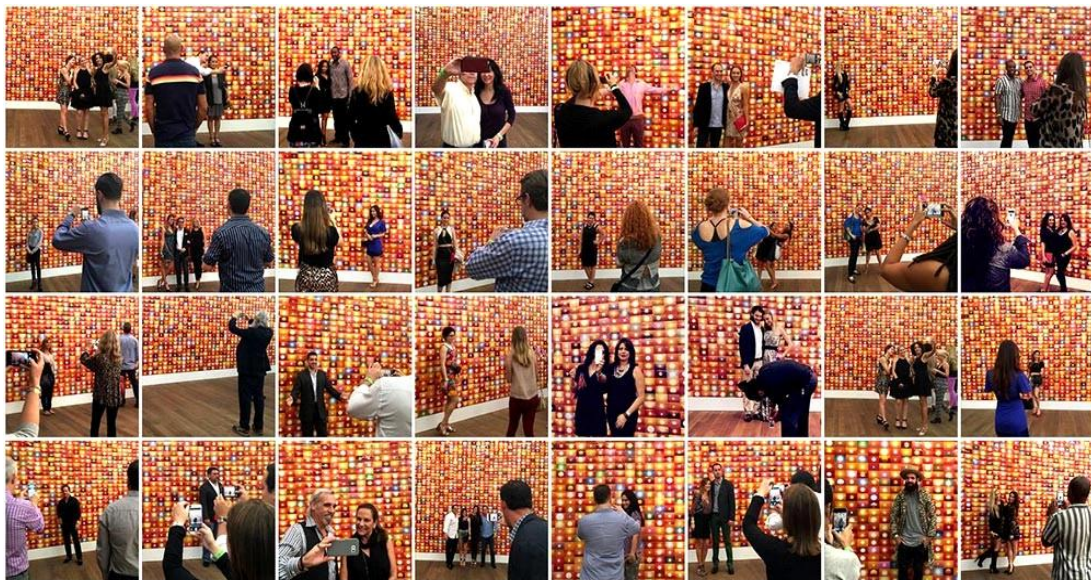
Suns from Sunsets from Flickr (2006). Fuente: Penelopeumbrico.net

La artista cuenta que un día sintió el impulso de tomar la foto de una romántica puesta de sol. Se le ocurrió consultar cuántas fotos correspondían al tag *sunset* en Flickr y descubrió que disponía de 541.795 puestas de sol; en septiembre del 2007 eran 2.303.057 y en marzo del 2008, 3.221.717 (lo miro en fecha 12/2/2011 y son 8.700.317). Sólo en Flickr y sólo en un único idioma de búsqueda, el grifo que es Internet proporciona un magma multimillonario de puestas de sol. Y entonces, la artista se lanzó a su particular cruzada ecologista: bajará de Flickr 10.000 puestas de sol que reciclará en un mural con el que tapiza los muros de un museo.

La obra, que empezó a componerse en 2006, aún sigue en desarrollo en cuanto al concepto y la forma de construirse. Entre 2009 y 2012, la artista siguió haciendo lo propio y compiló fotos de puestas de sol que incluyesen marcas de agua de banco de

imágenes. La intención de esto no es más que reflejar la actitud de muchos fotógrafos o colectivos a la hora de dejar su impronta y apropiarse de algo un fenómeno tan natural e inapropiable como la puesta de sol. En 2014, Umbrico creó una animación a partir de un atardecer virtual en la red de realidad virtual *Second Life*, que tituló, de manera muy apropiada, *Neverending Sunset*.

Un aspecto bastante llamativo del proyecto, en base a su esencia fotográficamente ecologista, es que si buscamos sunset en el buscador de Flickr hoy en día nos encontraremos con las propias composiciones de la artista o incluso fotografías realizadas por los visitantes a la exposición. Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión, de que siempre se va a producir un residuo fotográfico en la red. La contaminación nula no se puede conseguir.



Fuente: Penelopeumbrico.net

2.2 Referencias fotográficas

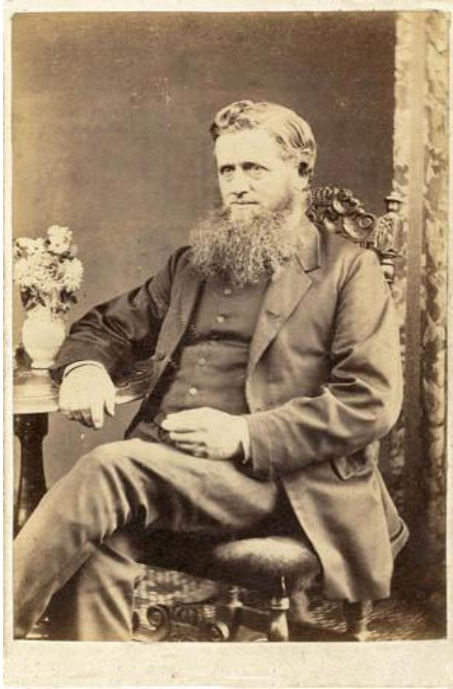
Como después desarrollaremos en el apartado de metodología utilizada para concebir el proyecto, el estilo fotográfico elegido se desmarca de los cánones habituales a la hora de abordar el campo de la música y los conciertos hoy en día. Hay acto de manipulación en las fotografías y el pulimiento estético no es el requerido en la mayoría de medios periodísticos actuales ni tradicionales. Sin embargo, es gracias a este estilo “anormal” donde se sustenta la esencia conceptual del proyecto.

En este apartado, nos dedicaremos a comentar y a ejemplificar el estilo fotográfico de varios fotógrafos que han influenciado la elección de la mirada y los elementos estéticos que aparecen en el proyecto, desde los pioneros hasta algunos ejemplos dentro del género de la fotografía musical, que es dentro del que se envuelve.

2.2.1. Julia Margaret Cameron: la experimentación, la imperfección consciente y la moral fotográfica.

A principios de la década de 1860, el índice de producción fotográfica aumentó hasta un punto sin precedente. La fotografía como disciplina y técnica había sido absorbida por el mundo del intercambio y el comercio. La tendencia del retrato lideraba el estilo fotográfico en la época, a la vez que los estudios comerciales se convertían en un elemento clave de la vida cultural Victoriana en el Reino Unido. El censo de 1851 listó a cincuenta y un fotógrafos profesionales con negocios activos a lo largo del país, mientras que diez años después, el número aumentó a más de dos mil quinientos.

Un producto fotográfico muy popular en aquél tiempo eran postales o cartas de visita en las que aparecía el retratado en un ambiente señorial y que después se enviaban entre seres queridos para felicitar las fiestas. La conveniencia de la escala a la que se producían las fotografías en esa época y las relativas facilidades económicas para permitirse contratar a un fotógrafo y tomarse unas fotos en el estudio, abrieron un nuevo nicho de mercado en las personas de clase media y dieron una oportunidad de igualdad social que no era posible de otras formas. En definitiva, ser retratado en una fotografía daba prestigio social.



Carta de visita de hombre con barba (1872) por Ebenezer Woodcock. Fuente: Photo History Sussex



Carta de visita de una joven mujer (1879) por Ebenezer Woodcock. Fuente: Photo History Sussex

El fotógrafo en su estudio proveía a los retratados de un fondo plano, en la mayoría de los casos, y aportaba elementos de atrezzo con los que podía transmitir varias sensaciones o aspectos emocionales acerca de las personas que aparecían en la foto. Si se buscaba transmitir la dignidad del retratado, se solía utilizar una columna de yeso en la que se pudiese apoyar, si en cambio era una fotografía que buscaba transmitir reposo o comodidad, el retratado se sentaba en una silla típica de comedor y una mesa donde poder apoyar el brazo.

Julia Margaret Cameron (1815 – 1879), fotógrafa inglesa activa durante esta época, miraba con desdén las fotografías que habían sido realizadas bajo estas premisas o fórmulas estilísticas y encontraba de mal gusto que esos trabajos fuesen realizados por operarios a los que se le daba casi la misma importancia que a un negociante cualquiera. Estas similitudes entre fotografías las veía como síntomas de una enfermedad provocada por el progreso industrial acelerado y los insulsos valores artísticos que seguían los burgueses, y que sería la antítesis de lo que ella consiguió a lo largo de su trayectoria.

Cameron era consciente de la crisis de identidad que acompañaba a la fotografía en su rápida industrialización en aquel tiempo, y renegaba la consideración que se tenía de la disciplina, siendo ésta incluida dentro de la rama de la maquinaria. El debate alcanzó su punto álgido durante la exposición universal de 1862 cuando los aparatos fotográficos se dejaron fuera de la categoría de bellas artes. Cámaras, lentes, equipo de procesamiento químico... Todo esto se incluía dentro del mismo saco que las herramientas agrícolas, utensilios y aparatos ferroviarios, etc. El argumento que se daba a la hora de hacer esta distinción era la propia naturaleza mecánica de la fotografía que, requiriendo la cámara, las lentes y el laborioso proceso de revelado, minaba y eclipsaba las aspiraciones hacia terrenos artísticos más elevados (Cox & Ford. 2003 : 44).

La artista que nos ocupa en este apartado del trabajo, fue de las primeras en defender la fotografía calidad de arte y por ello, a lo largo de corta trayectoria (catorce años), se llevó muchas desconsideraciones por parte de las élites al ejercer el tipo de fotografía en el que confiaba. Tal como le escribió a Sir John Herschel, amigo y astrónomo, en 1864:



Cupid & Psyche (1864) por J. M. Cameron 1864. Fuente: *Julia Margaret Cameron: The complete Photographs*

“Mis aspiraciones son la de ennoblecer la fotografía y mantenerla dentro de las características y usos de las altas artes, combinando lo real y lo ideal junto con mi devoción hacia la poesía y la belleza.”

Julia Margaret Cameron obtuvo su primera cámara fotográfica en 1863 por un regalo por su 48 cumpleaños. Desde ese momento, a través de la constancia, la experimentación y el aprendizaje a través del fallo, logró desarrollar un estilo transgresor adelantado a su tiempo, siendo pionera en el pictorialismo fotográfico y el contra-academicismo que se dio a finales del siglo XIX y principios del XX en todo el mundo. Sin embargo, no fue hasta la década de 1970 cuando su obra empezó a considerarse artísticamente valiosa junto a la de pintores victorianos como Edwin Lanseer o George Frederic Watts que también se valían de la fotografía para componer e inspirarse en sus cuadros (Cox & Ford. 2003 : 433).

La razón por la que el arte de Cameron no haya sido reconocido hasta tan tarde es lo que al mismo tiempo hace tan genuina su fotografía. La artista, se valió de recursos tanto escénicos y de composición como de formato y presentación, siguiendo la ambición que ésta tenía por despojar a la fotografía de su mero carácter documental y elevarlo a otras dimensiones de expresión artística.

Por una parte, los encuadres de los retratos están inspirados en la pintura Rafaelista, con los sujetos y la escena ajustados al cuadro del fotograma y imitando escenas religiosas, realizando estudios a la figura de la Virgen María o ilustraciones para libros de literatura Arturiana (*Idylls of the King*, 1874). Además de ser una influencia, Cameron utiliza estas temáticas recreadas para acercar la fotografía a este terreno más pictorialista poniendo a la pintura y a la fotografía en el mismo estamento.



Madonna and the Two Children (1864) por J. M. Cameron. Fuente: *Julia Margaret Cameron: The complete Photographs*



Lancelot and Guinevere (1874) por J. M. Cameron, 1874 Fuente: *Julia Margaret Cameron: The complete Photographs*

Pero si hay algo que realmente destaca de la propuesta de Julia Margaret Cameron es el efecto *floue* o de desenfoque que consigue en sus fotografías. Este efecto fue descubierto a la artista a través de su amigo fotógrafo David Wilkie Wynfield (GB, 1837 – 1887), que ya se valía en sus fotografías de tal recurso. La misma artista dice en su autobiografía *Annals of my glass house* (1899) que a él le debe todos sus aciertos y sus errores, alabando su estilo y agradeciendo su ayuda.

A efectos prácticos, el efecto se consigue a través de una serie de factores determinantes en el proceso de fotografiado y revelado. Las exposiciones suelen ser largas y la imposibilidad de mantener al sujeto completamente inmóvil (sobre todo con niños y modelos no profesionales) y a eso se le suma que se deje a éste ligeramente fuera de enfoque de forma intencionada centrándose en detalles concretos de la imagen o utilizando directamente lentes estropeadas.

Además de esto, el difícil proceso químico que tenía que realizar posteriormente Cameron era crucial en el acabado de las imágenes. La inexperiencia se puede notar en las manchas, las pequeñas marcas y otras imperfecciones que quedan a la vista en muchas de sus fotografías; pero también se puede notar cuando manipula el proceso del colodión húmedo (el más popular de la época, antes que el gelatino-bromuro) para conseguir esos efectos de acabado borroso y sucio (Cox & Ford 2003 : 47 - 49).



Hossanah (1865) por J.M. Cameron. Fuente: *Julia Margaret Cameron: The complete Photographs*

Lo natural en el proceso de aprendizaje de una disciplina es superar aquellos fallos y pulir la técnica en referencia a los estándares de perfección y belleza. Sin embargo, Cameron resaltaba todos estos fallos y estas imperfecciones de forma totalmente natural y sin miedo a que los demás lo viesen, dado que creía fuertemente en el proceso de intentar, fallar y seguir experimentando hasta conseguir lo deseado.

Además, la artista estaba fuertemente influenciada por la aproximación de Sir William Newton, *Upon Photography in an Artistic Vision, and It's relation to the Arts* (1855). En ésta, Newton aboga por la posibilidad de que los fotógrafos puedan recurrir a dejar ligeramente fuera de foco a los sujetos para crear un mayor efecto y así sugerir más

naturalidad. Con este factor defiende que se pueda dotar a la fotografía de una sensibilidad artística alejándose de la imagen “ideal” y quitando el estigma de que las cámaras no pueden captar imágenes con una mirada y mediante proceso consciente.

Julia Margaret Cameron va más allá y llega a manipular las fotografías con los propios químicos para embellezar o estropear la fotografía, macar y hasta romper trozos de las propias fotografías, o alterar la exposición de una fotografía ya planificada para sugerir diferentes emociones o sentidos.(Cox & Ford. 2003 : 50 - 53).



Long Suffering (1864) por J.M. Cameron. Fuente: *Julia Margaret Cameron: The complete Photographs*



Gentleness (1864) por J.M. Cameron. Fuente: *Julia Margaret Cameron: The complete Photographs*



Retrato a Mary Hillier (1865) por J.M. Cameron, 1865 Fuente: Julia Margaret Cameron: The complete Photographs

Sin embargo, las fotografías de Julia Margaret Cameron no calaron entre los academicistas y técnicos de la fotografía. La mayoría de los que dieron feedback a la artista no toleraban los fallos y las imperfecciones que lucían en sus fotografías, y no compartían que la disciplina estuviese a la misma altura que las bellas artes. Naturalmente, lo abrupto e inconventional de su propuesta llamó la atención de especialistas y de la prensa fotográfica. La extravagancia de la naturaleza gestual de sus retratos le valió un artículo en *Photographic News* de 1866 que rezaba así (Cox & Ford, 2003 : 54):

“Frecuentemente hemos expresado nuestra convicción de que las labores de esta señorita estaban yendo en la dirección equivocada; que la producción de un sucio y crudo boceto con detalles imperfectos puede ser admisible y admirable en la pintura, porque enseña trabajo del proceso estético que puede que se haya perdido en la obra definitiva; pero como en fotografía es requerido mucho menos tiempo para conseguir los más perfectos y nítidos detalles para su ominosa observación, las razones que justifican el boceto del pintor no son válidos ni aplicables en la producción de la cámara.”

El debate sigue abierto en la actualidad. Cameron sigue teniendo detractores hoy en día que piensan que las imperfecciones y errores de sus fotografías no eran intencionados, sino que eran simplemente fruto de la inexperiencia y la improfesionalidad. Sin embargo, lo que sí está claro es que la obra de la artista y su legado artístico ha servido de inspiración a muchos artistas posteriores a ella y que utilizan recursos parecidos.

2.2.2 Otros referentes

2.2.2.1 Fotografía

Hablamos del movimiento fotográfico pictorialista como uno de los movimientos que se propuso romper el mecanicismo de los primeros años de la fotografía (estamos hablando de que la disciplina como tal tenía, a penas, 40 años). Sin embargo, poco hizo por llevarla a terrenos desconocidos artísticamente hablando, ya que muchos de estos artistas utilizaban el recurso del desenfoque para acercar la fotografía a una estética más parecida a la pintura, a modo de crear una defensa o justificación artística sobre la que apoyar a ésta. Por lo tanto, no puede decirse que se haya roto una barrera artística, sino que la fotografía quedó subrogada al modelo de arte establecido en la época. No obstante es ahora, en los principios del nuevo siglo, cuando muchos artistas están recuperando esa estética del desenfoque de para dotar de sentido y esencia artística a la fotografía, pero por diferentes razones (Higgins. 2013 : 7).

La fotografía de Sally Mann (1951) puede que sea el ejemplo más explícito de ese revival del estilo fotográfico del siglo XIX y de Julia Margaret Cameron en concreto, ya que se vale de recursos estilísticos y en el proceso muy parecidos, por no decir idénticos. A lo largo de su obra, ha abarcado el género paisajístico y el retrato, centrándose en la belleza del Sur profundo de los Estados Unidos de América y con una evidente obsesión por la vida y la muerte.



Amor Revealed (2007) por Sally Mann. Fuente: *Why it does not have to be in focus*

Mann, ha experimentado en numerosas ocasiones con el color pero siempre se ha mantenido fiel a su interés por el blanco y negro con el colodión húmedo como técnica de prácticamente toda su obra y realizando sus tomas con cámara de gran formato analógica. En este proceso, inventado por Scott Archer en 1948, se recubren los negativos con un líquido que resulta de la mezcla de nitrocelulosa disuelto en alcohol y éter. Las placas de vidrio se bañan entonces en nitrato de plata para que se vuelvan sensibles a la luz, revelando sus fotografías con los impredecibles patrones y marcas que el colodión crea. “Me gusta sumergirme en la serendipia que implica el proceso”, dice Mann (Higgins. 2013 :104). Además suele utilizar objetivos de pequeño formato para que se resalte viejas la viñeta que se crea, reutiliza lentes viejas y estropeadas, además de dejar las marcas y las roturas que identificaban tanto las fotografías de Cameron.

Una de sus series más remarcadas es *Proud Flesh*, en la que trabajó durante más seis años (2003 – 2009). En ésta, profundiza en el sufrimiento de su marido Larry, un importante abogado de Lexington que se vio afectado por una dura distrofia muscular. Ella fotografía el proceso de desgaste corporal de su esposo y el dolor que afectaba a su cuerpo y a su estado anímico con una precisión médica y un profundo carácter emocional. En vez de retrarlo de forma heroica, Larry aparece pasivo y vulnerable en las escenas que Mann crea, y lo envuelve en un aura que parece más un *memento mori* que un reflejo de la esperanza por la superación de la enfermedad. En *Amor Revealed*

(2007, fotografía izquierda) la figura masculina se desvanece lentamente entre el la bruma que crea el desenfoque reflejando los síntomas de la propia distrofia muscular, a lo que se suman las ondulaciones que provoca el colodión húmedo y las marcas de rotura alrededor de la fotografía, insinuando el desgaste que conlleva el paso del tiempo en esta situación.

Nan Goldin (1953) es otro ejemplo de canalización de sentimientos a través de la fotografía, valiéndose de recursos estéticos no convencionales para sustentarlos. En su primer foto-libro, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), la fotógrafa dedica la obra a su hermana, que se suicidó a los 18 años, con la máxima de no volver a perder la memoria real de nadie. Su amigo y comisario de exposiciones Guido Costa se pregunta si el hecho de que sus padres le ocultasen los detalles de la muerte de su hermana fue el desencadenante de su “voraz apetito por la verdad, sin importar lo que sea” (Higgins. 2013 : 57).



Greer and Robert on the bed por Nan Goldin, 1982. Fuente: *Why it does not have to be in focus* (2013)

Goldin describe *The Ballad of Sexual Dependency* como el diario secreto que deja leer a la gente, con la intención de mostrar su mundo tal como es, sin glamour ni glorificación. A través de las fotografías que se muestran en el libro, observamos el íntimo trabajo de

documentación que realizó en su círculo de amigos en Nueva York entre finales de los 70 y principios de los 80, en la época dorada de la cultura underground que se movía por los clubs Bowery y CBGB. Personas al desnudo, masturbándose, haciendo el amor, autorretratos de ella y su pareja después de haber tenido una pelea...

Todas estas escenas cargadas de realismo ácido quedan reflejadas en la fotografía con un aura aún más decadente a través de las imperfecciones estéticas que se pueden observar. En *Greer and Robert on the bed, NYC* (1982, arriba) vemos cómo la figura de la mujer se muestra ligeramente borrosa demasiado iluminada, mientras que la del hombre se pierde en la penumbra. Goldin reconoce que nunca se ha valido de ningún retoque fotográfico, para así mantener la veracidad y la naturalidad que tanto busca. Incluso en sus últimos trabajos actuales podemos seguir viendo esta tendencia, como por ejemplo, en la serie de retratos a la modelo Tara St. Hill para la revista SSAW en 2016:



Retrato de Tara St. Hill por Nan Goldin, 2016. Fuente: SSAW Mag

Como último referente, exponemos la reflexión de la fotógrafa Uta Barth (1958) :

“La fotografía no es más que una antífona del “mira”, “observa”, “ahí está”... No puede escapar de ese deíctico lenguaje” (Higgins. 2013 : 193).

Sin embargo, a través de su serie fotográfica *Ground* (1992 – 97), Barth consigue huir de esta forma de lenguaje fotográfico. A lo largo de la obra, la autora juega con el sentido de percepción del público, y libera a la fotografía del hecho de señalar una figura o un sujeto a través del recurso del desenfoque y el encuadre aberrante.



Ground #42 por Uta Barth, 1994. Fuente: *Why it does not has to be in focus* (2013)

Barth se vale del recurso del sujeto vacío, a la vez que se interesa por lo mundano, lo cotidiano y por lo que refleja la luz de la escena. A la vez, no se puede dejar a parte la cierta lentitud, tranquilidad y la estaticidad que sugieren sus fotografías. En *Ground #42* (1994), podemos ver como la fotógrafa centra el enfoque y el encuadre en el vacío. Tanto en este ejemplo como en el resto de la serie se centra en resaltar y enfocar un terreno visual desocupado, emborronando toda la composición: “La imagen carece de enfoque porque la atención de la cámara está en otro lugar”.

En consecuencia, la expectativa del espectador a la hora de discernir lo que la fotografía muestra normalmente se ve frustrada, dejando confuso a éste. “*Valoro la confusión*”, dice ella, subrayando que esta sensación intensifica y hace más difícil “*la mirada como actividad*” (Higgins. 2013 : 192 – 193).



Ground #21 por Uta Barth, 1995. Fuente: *Why it does not have to be in focus* (2013)

2.2.2.2 Fotografía musical

La fotografía musical y de conciertos, como ya hemos comentado anteriormente, busca normalmente el retrato de una figura muchas veces valiosa de por sí debido a la fama del músico, o simplemente tiene la función de acompañar la opinión de un periodista o del propio artista retratado, con la intención de ennoblecer o embellecer, sin grandes riesgos estilísticos. Sin embargo, a lo largo de la historia de la música moderna (concretamente del Rock & Roll) han habido fotógrafos que, de una forma u otra, han transgredido con fotografías atípicas y muchas veces devaluadas por elementos estéticos aberrantes que no tienen cabida en los estándares de la industria musical o periodística. Este apartado está dedicado a resaltar casos en los que los trabajos imperfectos de diversos autores han terminado siendo referencia en este campo fotográfico, poniendo su granito de arena en el imaginario colectivo musical que tiene el público respecto a la música hoy en día.



Portada Blonde on Blonde por Jerry Schatzberg, 1966. Fuente: *Who Shot Rock & Roll* (2009)

Jerry Schatzberg tomó esta fotografía de Bob Dylan en una sesión para el álbum *Blonde on Blonde* en 1966. Éste, sacó al artista a las calles de Nueva York y gastó las fotos de un carrete de 35mm, de las que dos o tres salieron borrosas a causa del frío que hacía y los movimiento inquietos de Dylan. Aunque la gran mayoría de las fotos salieron nítidas, el músico eligió una de las borrosas.

Si descontextualizamos la imagen, cualquiera se habría tirado las manos a la cabeza al ver una fotografía mal hecha en la portada de un álbum. Sin embargo, las características estéticas que envuelven la instantánea resultaron muy apropiadas para la música del LP y el momento de la carrera musical del artista. En *The Greatest Album Covers of All Time* (2005 : 64), los autores Barry Miles, Grant Scott y Johnny Morgan explican el significado de la imagen:

“La famosa fotografía de Schatzberg contiene en esencia los problemas que tuvo Dylan con el álbum y con su propia imagen en aquella época. El disco se hizo en

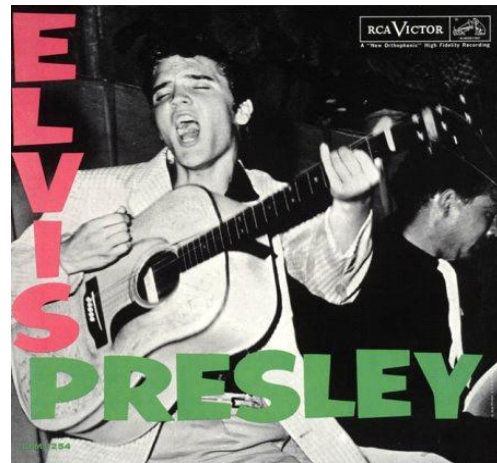
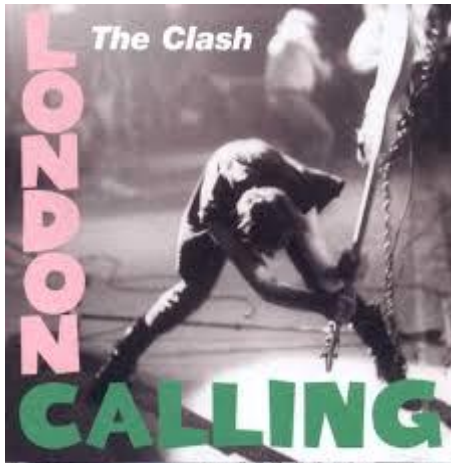
los estudios de Nashville, Columbia, pero aún contando con la presencia de diversos músicos reconocidos en el mundo del Country-Folk americano, *Blonde on Blonde* contiene algunas de las canciones más urbanas e influenciadas por las drogas que Dylan ha compuesto en su carrera. Al igual que la fotografía carece de enfoque, el álbum carecía de título en la portada, sin dar ninguna pista de quién era el autor del disco, sólo una curiosa figura con el pelo largo y una intensa mirada (...). La portada reflejaba perfectamente las cada vez más diluidas fronteras musicales de Dylan y las florecientes influencias psicodélicas del movimiento hippie”.



The Clash USA Tour por Pennie Smith, 1979. Fuente: *Who Shot Rock & Roll* (2009)

Probablemente, junto a la fotografía que Roberta Bayley tomó a The Ramones y que utilizaron para su primer disco en 1976, esta sea la fotografía más emblemática de la historia del Punk Rock. La fotografía fue utilizada para ilustrar la portada de *London Calling*, mítico disco de The Clash, y a su vez, en el resultado final emulaba la también mítica portada del disco debut de Elvis Presley, cogiendo el mismo diseño y color de la

tipografía original (Buckland. 2009 : 44)



La autoría de la foto corresponde a Pennie Smith, fotógrafa musical británica muy activa durante la década de los 70 y 80. Ésta, más que una mera reportera, ha abrazado la fotografía como un arte, construyendo meticulosa y cuidadosamente sus imágenes con fuertes líneas y patrones visuales. Aunque pudiese vender cualquiera de las fotografías que realizase de cualquier músico mundialmente reconocido, ella sólo revela las que entran dentro de sus estándares de excelencia (2009 : 58). Esta dinámica le ha llevado a trabajar duramente a lo largo de su carrera, pasando de la revista de carácter subversivo *Friends of Rolling Stone* hasta llegar a ser coordinadora de fotografías de la reputada *NME: New Musical Express*, que le brindó la oportunidad de retratar a grupos de la talla de Led Zeppelin o los propios The Clash.

Fue precisamente con The Clash con quienes más se ha recreado, llegando a publicar el libro *The Clash: Before and After*, en el que incluye numerosas fotografías de la banda en diferentes contextos, ya sea sobre el escenario o de juerga. La fotografía que nos ocupa fue tomada durante un tour de la banda británica por Estados Unidos en 1979. Smith sabía muy bien como Joe Strummer y compañía se movían en el escenario y llegó a desarrollar un sexto sentido para cuándo iban a pasar cosas. Cuando el bajista Paul Simonon empezó a estrellar su bajo contra la tarima, ella estaba lo suficientemente cerca como para sentir su rabia. Tomó la fotografía y salió corriendo, temiendo que el siguiente objetivo de la furia fuera ella (2009 : 283)

En un principio, Smith no estaba convencida de que la fotografía se usase para la portada del disco, probablemente debido a su perfeccionismo, ya que el sujeto en cuestión de la foto no sale nítido. No obstante, la banda insistió en elegir esa, por toda la rabia de transmite. El término inglés para describir que una figura está nítida y enfocada en una fotografía es *sharp*. *Sharp*, dependiendo del contexto, puede significar también “afilado”, “que envuelve un repentino cambio de dirección”, “que se siente intensamente”, “feroz o violento” y, de una forma más coloquial, “muy molón”. Puede que estéticamente la fotografía no este nítida, pero lo que siente uno al ver la fotografía coincide totalmente con las demás acepciones (pág. 283).



Talking Heads @ CBGB, Nueva York por Godlis, 1976. Fuente: Who Shot Rock & Roll (2009)

Al igual que Pennie Smith contribuyó al imaginario colectivo del punk británico, el fotógrafo **Godlis** hizo lo propio al otro lado del charco, retratando la vibrante escena underground de Nueva York a finales de los 70.

Cuando llegó a NY, Godlis era un joven fotógrafo callejero, formado en la especialidad de hacer foto-ensayos con el fin de llegar a al corazón del objeto a fotografiar a la vez que mantiene un estilo personal de expresión. El autor consiguió un trabajo de día y por las noches solía acercarse al club CBGB, la sala de conciertos clave durante el

desarrollo de la escena punk americana donde se estrenaron artistas y grupos de la talla de The Ramones, Blondie, Patti Smith o The Talking Heads. Allí, tuvo una epifanía y se dio cuenta de que el sitio tenía un encanto único, tanto por la gente que se acercaba a ver los conciertos como por los artistas que actuaban.

Inspirándose en las fotografías que el fotógrafo Brassai realizó de la vida nocturna de París en los años 20 (reflejadas en el libro *Paris by Night*) comenzó a practicar el tipo de fotografía humana y honesta que le caracteriza. Mientras averiguaba y solventar qué tipo de requisitos técnicos necesitaba para hacer este tipo de fotografías, haciendo que muchas fotografías no saliesen perfectamente nítidas, reflejó y documentó a la perfección la época, el lugar y la gente que le rodeaba en aquellas noches. “Mientras conversaba con los músicos”, dice Godlis, “tomaba las fotografías de ellos. Nunca me he comportado como un fotógrafo de Rock. Yo fotografiaba la escena” (Buckland, Gail, 2009, pág. 78).

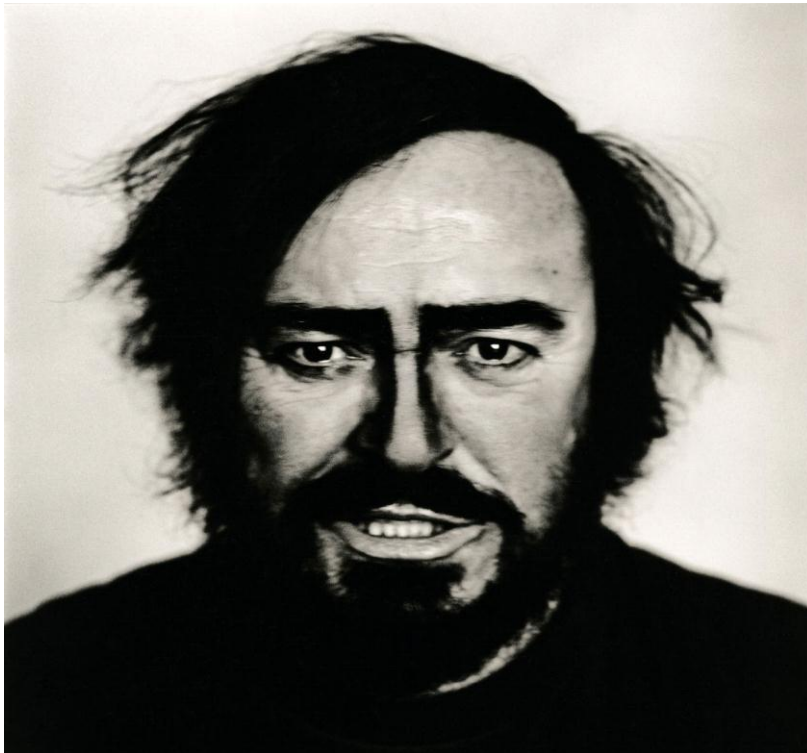


Blondie @ CBGB, NY por Godlis, 1976 Fuente: Who Shot Rock & Roll (2009)



Patti Smith @ CBGB, NY por Godlis, 1976 Fuente: Who Shot Rock & Roll (2009)

Los compañeros de formación fotográfica de Godlis, al ver las fotografías que realizaba en ese momento, no podían entender cómo podía haber pasado de realizar un tipo de fotografía callejera cercana al estilo de referentes como Garry Winogrand y Lee Friedlander a realizar meras fotografías de músicos “mediocres” en un club. Estamos hablando de un tiempo en el que el estilo Punk Rock se estaba formando y el público general no comprendía la corriente musical ni la forma de expresión. No obstante, las fotografías de Godlis no era un mero documento de los conciertos. Sus fotografías son pura lírica en su esencia. Sus imágenes son revelaciones de sentimientos y aspectos vitales de sus retratados. Si Godlis no hubiese retratado lo que pasaba dentro y fuera del CBGB (al igual que lo hicieron fotógrafos como Bob Gruen, Roberta Bailey, Chris Stein...) sólo nos hubiesen quedado las lejanas fotografías con las que las altas élites de la bohemia, apostadas en la zona VIP, intentaron reflejar el Punk.



Luciano Pavarotti por Anton Corbijn. Fuente: The Economist

Por último, tendríamos que hablar de uno de los máximos representantes de la fotografía musical de corte artístico. **Anton Corbijn** (1955 -), nacido en Holanda y residente en el Reino Unido, crea fotografías extrañas y perturbadoras, conformando lo que podríamos denominar como el antónimo de las típicas fotografías de celebridades musicales, donde la “perfección” y el glamour son la norma.

Su forma fotografiar no pretende contar la verdad o mostrar una imagen fácil de comprender sobre los sujetos que se enfrentan a su cámara. En vez de eso, la mirada de Corbijn nos lleva hacia la esencia del ser creando misterio en el resultado, sin enmarcar la verdad. (Buckland, Gail, 2009, pág. 292).

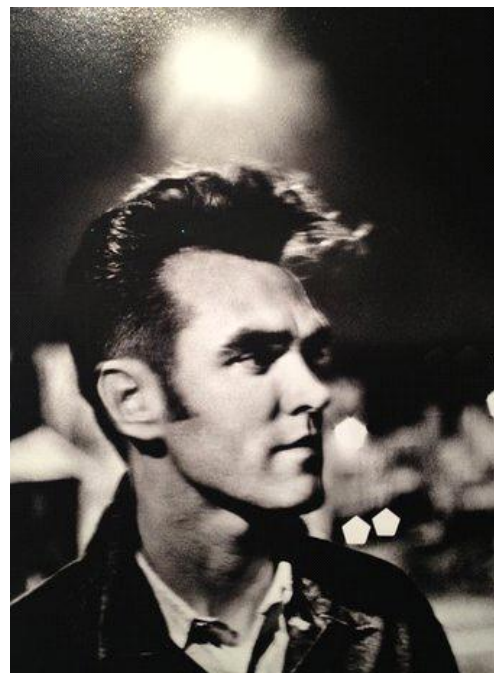
En los recursos que utiliza hay reminiscencias a la fotografía de la ya tan mencionada anteriormente Julia Margaret Cameron. Retratos en primerísimo plano, dejando en la borrosidad gran parte de la composición pero centrándose en los detalles que componen los rostros de los músicos para dotar de una expresividad a la imagen que sugiere diversas emociones, dependiendo de quién o cómo se mire. Además Corbijn y Cameron no sólo comparten recursos estilísticos, sino que también comparten ambiciones a la hora de plantearse el papel de la fotografía en sí. Ulf Poschardt escribió esto sobre su estilo en la introducción del libro de Corbijn *33 Still Lives*:

“En un tiempo en el que la autenticidad como concepto revolucionario ya ha sido ridiculizado bastante, Corbijn ha entró valientemente y sin vacilar en una batalla en la que sólo puede perder. Una batalla contra la predominancia de imágenes creadas mecánicamente y sin alma. Él, estaba buscando la belleza y la verdad del ser humano, siendo completamente consciente de que no hay otra forma de encontrarla que a través de la percepción emocional”. (pág. 207)



David Bowie por Anton Corbijn.

Fuente: Artnet



Morrissey por Anton Corbijn.

Fuente: Pinterest

2.3 El fanzine

Con el nacimiento de la imprenta, en el siglo XV surgieron las primeras publicaciones impresas llamadas “hojas volantes”, que vendrían a ser un antecedente de los periódicos modernos. Éstas consistían justamente en una hoja única de papel que informaba sobre un cierto acontecimiento, que bien podría ser del número de muertos en alguna batalla, la boda o emparejamiento de un monarca, o simplemente aquel hecho que anteriormente los pregoneros eran los encargados de propagar.

Conforme pasó el tiempo se empezaron a realizar gacetas, con un mayor número de páginas y cierta periodicidad, de la cual las hojas volante carecían. Después surgirían los grandes diarios y los periódicos de oposición, conformando al final la red de prensa escrita desarrollada en los siglos XIX y XX y el posterior cambio de paradigma con la llegada de internet y los medios digitales. Pero eso es otra historia cuya evolución que no entra dentro de los puntos a desatacar en este marco teórico.

En este apartado, nos dedicaremos a explicar los orígenes, la esencia el proceso de creación y desarrollo y los diferentes aspectos que caracterizan el formato que hemos elegido para este proyecto: el fanzine. A continuación, expondremos las reflexiones de agentes activos en este sector en el el pasado y presente para hablar de la importancia del formato y cómo ha podido influenciar el contexto mediático y artístico en la actualidad, y por último hablaremos de algunos fanzines a modo de referencia ejemplificante.

2.3.1 Definición, características e historia

El término fanzine viene de la palabra inglesa *magazine*, que significa revista. Debido a su reciente origen y contemporaneidad no se ha teorizado en exceso sobre la naturaleza de estas publicaciones. Sin embargo, podemos encontrar diferentes definiciones que los medios han publicado debido a la creciente importancia que se le ha dado en los últimos años como alternativa a la publicación convencional. Por ejemplo, en el artículo de eldiario.es titulado *La Era Dorada del Fanzine en España* (2014) por Carmen López dice así:

“La principal característica [del fanzine] es que elimina al intermediario entre el autor y el editor ya que estos dos papeles están encarnados por la misma persona o colectivo [...y] la filosofía del hazlo tu mismo.”

Según la publicación de Vice, uno de los mas famosos periódicos online entre los jóvenes actualmente, bajo el titulo de *Voy a contaros qué es un el fanzine de verdad* nos dice que:

“Un fanzine es una idea concreta plasmada en un formato físico y, por supuesto, su contenido es rotundamente personal. El fanzine está hecho a mano, de hecho es lo mas cercano a arrancarte el alma y coserla encima de tu propia piel. Es por eso que es muy importante que para generarlo haya los menos intermediarios posibles.”

Por último, Wikipedia define el Zine, y el fanzine como una tipología de este, en los siguientes términos:

“Zine, del vocablo ingles: *magazine*: 'revista' es una publicación pequeña, no comercial y de poca difusión (menos de 10.000 lectores). Estas son producidas por aficionados y periodistas amateur. [...] Estas publicaciones casi siempre intentan mostrar y discutir las ideas desde varios puntos de vista ya que son de edición independiente y suelen recoger textos e imágenes de interés para determinados grupos sociales o culturales minoritarios.

Aunque uno puede aproximarse al género de diferentes maneras, el fanzine es algo difícil de definir por el carácter cambiante de éste y lo específico de su contenido. Dentro de la gama de estas publicaciones es prácticamente imposible encontrar a uno que sea exactamente igual que otro, pues dependiendo de su creador (o creadores) puede convertirse en una estética obra de colección o bien simplemente ser hojas fotocopiadas y engrapadas con fines propagandísticos.

Sus categorías son complicadas de explicar, ya que abren sus posibilidades ante cualquier temática, pues los hay completamente informativos o propagandísticos, de

ficción, o con el simple fin de que un ilustrador dé a conocer su trabajo. Sin embargo, con el desarrollo del formato y del contenido de las publicaciones a lo largo de los años, se pueden distinguir una serie de tipologías, como las que destaca Díaz Cabezas (2013). Según el autor, podemos distinguirlas según la estética y la temática.

La tipología clásica estéticamente hablando del fanzine, como lo describe Stephen Duncombe sería la que cuyo contenido se realiza a mano o usando materiales cotidianos (bolígrafos, rotuladores, grapadora...) y tecnología domestica (ordenadores personales, impresoras...), lo que les otorga una estética característica un tanto imperfecta, casera e incluso sucia. Puede utilizarse prácticamente cualquier tipo de material (papel de foto, folios normales, papel reciclado...) y el número de páginas y la maquetación depende del contenido, a elección del autor.

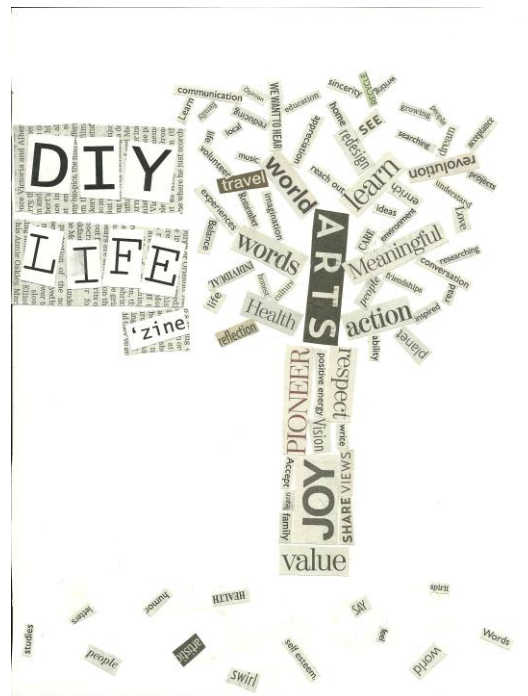
Por otra parte, la temática de los fanzines es donde más distinción se puede vislumbrar. Éstos pueden contener ensayos personales, reseñas, críticas, cuentos, poemas, dibujos, cómics, fotografías, collages... Aunque en la historia de estas publicaciones la reivindicación y difusión de géneros musicales minoritarios ha tenido y sigue teniendo un peso muy importante, algunas de las distintas subcategorías que nos podemos encontrar son:

- El *QueerZine*, también llamado *fagzine* está enfocado hacia (y hecho por) miembros de la comunidad LGBT, el cual puede contar historias ficticias más parecidas a un pequeño cómic, en algunas ocasiones con contenido sexual, o bien podrán ser panfletos informativos o en defensa de sus derechos.
- El *DIYZine* (*do it yourself*) sirve para dar instrucciones a otros sobre cómo hacer determinadas acciones, que van desde robar una tienda hasta sobrevivir en Nueva York con 50 dólares.
- Los *LiteraryZines* incluyen escritos de ficción, poesía, ensayos o cuentos que los autores producen y distribuyen por sí mismos.
- *MamaZines* son como las típicas revistas dedicadas a “tu bebé y tú” pero hecho de mamás para otras mamás, sí con muy bajo presupuesto, pero también con información de primera mano.
- Un *PersonalZine* es aquel en el que todo está enfocado en las vivencias, opiniones y pensamientos del creador.

- Otro de los más comunes y antiguos es el zine político, dedicado a hacer denuncia social o informar a los demás acerca de conflictos políticos pasados o actuales.



Fuente: GaryStormsongs.com



Fuente: GaryStormsongs.com

En cuanto a sus orígenes, el sociólogo y profesor en la Universidad de Nueva York, Stephen Duncombe, señala en su libro *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, que éstos nacieron en Estados Unidos entre los años 20 y 30, cuando los entusiastas de la ciencia ficción, o los clubes que entre ellos formaban, comenzaron a producir lo que llamaron fanzines (zines hechos por fanáticos de cierto tema) como un medio para compartir historias de sci-fi y sus opiniones. El magazine profesional *Amazing Stories* crea por primera vez la participación de sus lectores en la revista proponiéndoles publicar sus propias historias. Russ Chauvenet, uno de los escritores mas populares en publicaciones que eran conocidas como fanmagazines o fanmags, ya en 1941, acuñara el termino “fanzine” para revistas hechas unicamente por lectores.



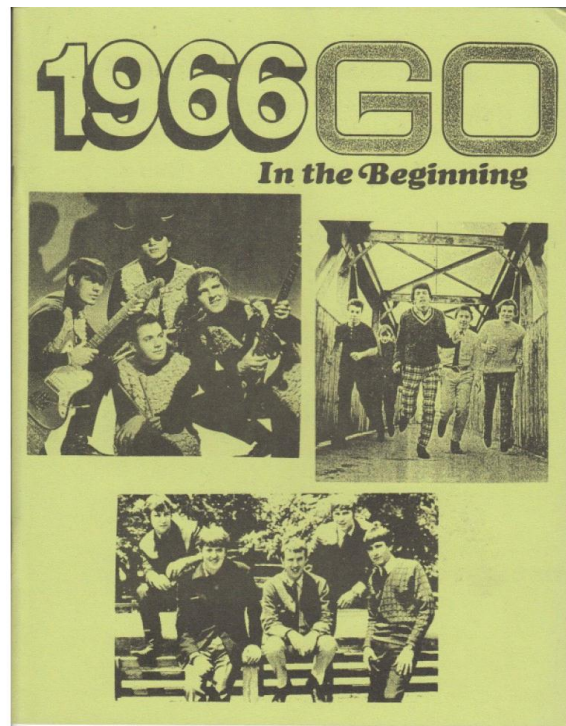
Fuente: GaryStormsongs.com



Fuente: GaryStormsongs.com

La historia del fanzine siempre ha estado ligada a los movimientos contraculturales y a la transgresión artística. Como destaca el autor Díaz Cabezas (2013), principios del siglo XX la corriente artística del Dadaísmo se valió de este recurso para plasmar sus piezas independientemente al margen de la tradición de la que pretendía desmarcarse. El Situacionismo, que también se proponía explorar los límites del arte, y la contestataria generación Beat en los años 50 y 60, rechazados por los medios generalistas y sin poder publicar en ellos, confeccionaban en la época mediante el mimeógrafo (antecesor de la fotocopiadora) revistas de pequeño formato y de pocas tiradas para difundir sus ideas.

En la década de los 60, y con la aparición de la fotocopiadora, se multiplican y diversifican sus temáticas. Además, se vive la explosión de la prensa radical y los fanzines políticos. Esta prensa *underground* ayudara a grupos activistas: lucha estudiantil, grupos antibelicistas, feministas, grupos por los derechos de la comunidad LGBTQ, la lucha obrera anticapitalista, y los movimientos por los derechos civiles.



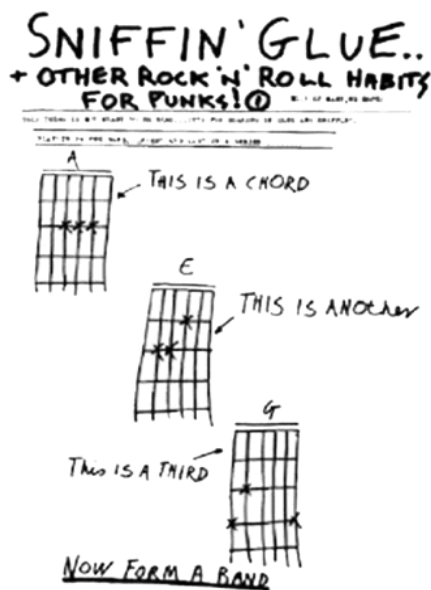
Fuente: GaryStormsongs.com

Sin embargo, la importancia social y cultural del fanzine comienza realmente a finales de la década de los 70 coincidiendo con la explosión de la cultura Punk, cuya actitud DIY desencadenó una gran ola de publicaciones independientes. Además, hay que resaltar que la revolución del fanzine no habría sido posible sin algunas mejoras tecnológicas. Como destaca el veterano de la prensa underground británica en los años 60 Joly McFie para el diario *The Guardian*, sobre el año 1975 el precio de las fotocopias cayó drásticamente, siendo que Xerox, la empresa de fotocopadoras, pasó de cobrar la hoja a 50 céntimos a 10. Ésto, sumado al desarrollo de la impresión instantánea de Kodak, afectó de manera crucial, disparando la apertura de imprentas en Gran Bretaña y Estados Unidos (Reynolds, Simon, 2009).

El Punk como filosofía defendía el amateurismo y la creencia de que cualquiera es capaz de crear lo que quiera por sí mismo, a la vez que abogaban por un tecnicismo *lo-fi* o de baja fidelidad. Aunque en un se esencia fuese un movimiento basado en el nihilismo y la autodestrucción, los fanzines sirvieron para canalizar la ira y la indignación de una generación que no se veía representada por el modelo de sociedad tradicional ni confiaba en la información que se publicaba en los medios generalistas. La participación colectiva en el proceso creativo que rompió con las tendencias

jerárquicas de los medios tradicionales y la difusión de la información en sitios clave (pubs, salas de conciertos...) acabaron creando una escena musical y contracultural con la que pudieron sobrevivir al desamparo del *mainstream*.

La improfesionalidad era una característica que venía dada por el desconocimiento técnico, pero no suponía una barrera a la hora de publicar el contenido que se quisiera compartir. La estética punk era descuidada y violenta, pero algunos diseños llegaban a transgredir visualmente e incluso intentaban imitar algunos referentes de revistas tradicionales. Algunos de los fanzines punks más destacados en la época fueron *Punk Zine* (Nueva York, 76), *Sniffin' Glue* (Londres, 76) o *Search and Destroy* (San Francisco, 70's).



Fuente: GaryStormsongs.com

En los años 80 se produjo el boom de popularidad del formato gracias a la larga duración y popularización del movimiento punk, diseminándose éste en subcategorías y tendencias aún más específicas y minoritarias (Góticos, Oi, Anarquistas, Hardcore...) además de la inclusión y el tratamiento de otros géneros musicales como la electrónica industrial o el indie. En este periodo, según cuenta el antiguo coordinador del fanzine británico *Monitor* Simon Reynolds, en la escena fanzine británica se llegó a una tendencia de perseguir la diferenciación, la originalidad y la autocrítica, para llegar a una conciencia de colectivo que pudiese mejorar las publicaciones (2009).

También en esta época y en la década de los 90, seguidores de series, películas, celebridades, etc. comenzaron a realizar sus propios fanzines, pasando a éstos a ser parte de la cultura popular, en cierto sentido. En los 90 también se hace fuerza por parte de los colectivos feministas para la creación de fanzines hechos por y para mujeres conscientes de sí mismas. Aline Giordano destaca que durante esta década, los fanzines recurrieron a una estética más cuidada y conservadora, una maquetación de contenido más ordenada y un uso de la ilustración y la fotografía más directo y adecuado que la aleatoriedad que se puede ver en los fanzines punk de los 70. La motivación de los autores de fanzines en los 90 no surge de la misma rabia e indignación que sentían en los 70, por tanto, se plantean sus publicaciones desde una perspectiva más “tradicional” pero con la misma actitud *do it yourself* (2011) Poco después, con la llegada del siglo XXI e Internet, cambia el paradigma de forma notable.

2.3.2 Importancia en la actualidad

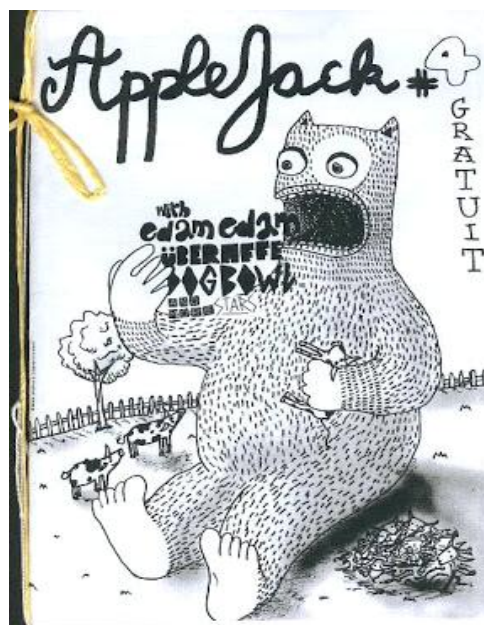
Hoy en día, con la importantísima aportación y cambio de contexto que ha producido el surgimiento de Internet en el mundo de la comunicación, no sería descabellado pensar que los fanzine se hayan extinguido. Los blogs, a través de plataformas online como Blogger, Wordpress o Tumblr, serían el equivalente a los fanzines en la era digital, convirtiéndose en la antesala o segunda división del periodismo mainstream pero con una serie de ventajas sobre tales publicaciones.

Por una parte, no conllevan ningún coste económico ni material, sólo tener una conexión a Internet, y son muy fáciles de producir a través de los pasos pre-asignados a la hora de utilizar una plataforma correspondiente. Las posibilidades de difusión son

infinitas, pudiendo compartir el hipervínculo del blog o de un artículo concreto a través de redes sociales, pudiendo llegar a todo el mundo en segundos. También, al poder actualizar las publicaciones y el contenido constantemente, no hay cabida para la periodicidad irregular y dependiente de recursos que caracteriza a los fanzines. Y por último, conlleva unas posibilidades de interacción y *feedback* por parte de los lectores mucho más amplias, por ejemplo, a través de los apartados de comentarios o del descubrimiento de otros blogs o publicaciones relacionadas, dando una mayor y más inmediata sensación de comunidad.

Sin embargo, a pesar de todas estas ventajas que dan las plataformas virtuales, aún hay creadores que deciden publicar sus trabajos y colaborar con otras personas mediante este formato por diversas razones. Elodie Amandine Roy es una joven francesa que confecciona el fanzine *Applejack* al más puro estilo punk, con fotocopias, ilustraciones hechas a mano y con las páginas cosidas. Roy, describe su motivación a la hora de optar por el fanzine para el periódico *The Guardian*:

“Quería realizar algo que fuese físicamente visible y que se pudiese tocar. Quería que la gente pudiese leerlo y guardarlo en algún lugar de su casa. (...) También me gusta saber quiénes son mis lectores. No me interesa tener un millón de lectores a través de la red, porque sólo serían una audiencia distante y sin rostro. Me gusta sentir y estar en contacto.”



Fuente: ZineWiki

La autora francesa, con su elección de formato, reivindica la postura del “culto al objeto” característica también del resurgimiento que se ha podido ver con el vinilo como soporte musical en los últimos años. Además, Roy, a pesar de ser nativa de la era digital, se siente desapegada de la realidad de la web 2.0, viendo esa hiperconectividad sin límites como un problema que se opone a la intimidad de una comunidad real y subversiva (Reynolds, Simon, 2009). John Eden, veterano de la escena fanzine británica en los 80 y actual editor del fanzine Woofah, después de pasar unos años como *blogger* recuperó el formato porque “no estoy seguro de que la gente absorba las ideas propiamente cuando las leen fugazmente en una página web”. También reconoce que lo hizo por abrirse algunas puertas, ya que muchos artistas aún prefieren o tienen en más consideración contestar a una entrevista para una revista física que para algo online (2009).

En paralelo a esta aproximación artesanal y de valoración del contenido, el mercado del vinilo ha florecido de manera notable. Anteriormente, se podía conseguir un fanzine mientras se estaba formado en la fila del concierto de una banda independiente, en un bar o en una tienda de discos cuando los mismos realizadores los repartían. hoy en día además de ello existen sitios que dedican parte de sus tiendas en línea a estas publicaciones o en el sitio de cada creador. Además, sobre todo en Estados Unidos y algunas ciudades europeas, existen tiendas físicas especializadas como The Newsstand, ubicada en Williamsburg, Brooklyn. Asimismo, cada vez son más comunes las Zine Fairs en donde editoriales, artistas e ilustradores independientes se reúnen para dar a conocer, vender e intercambiar sus trabajos. Éstas se celebran por todo el mundo, como por ejemplo el *Anarchist Book Fair* de Estocolmo, Suecia; el *Crack! Fumetti Dirompenti Festival* en Roma o el *Weirdo Zine Fest* en Londres (Stolen Sharpie Revolution, 2016).



Fuente: Brooklyn Zine Fest

Existe también una fijación por parte de coleccionistas sobre fanzines antiguos, ya que actúan como talismanes o reliquias de las épocas doradas de diversos estilos de música minoritarios como el Punk Rock o el Noise. Es irónico pensar que una publicación con tales características de imperfección y actitud contestataria y gratuito en la época pueda llegar a valer 20 dólares hoy en día.

Lo que pasa con los fanzines es lo que algunos académicos llaman “deslizamiento de aura”. Walter Benjamin teorizó en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), sobre el “aura” que posee una pintura o una escultura en la época de la reproducción mecánica. Conforme la cultura digital toma el relevo, este aura pasa a ser parte de obras que no hace mucho se consideraban producidos en masa y sin personalidad. En la época de los webzines y el mp3, los formatos de fanzine, vinilo y cassette, que son artefactos culturales físicos, se presentan atractivos ante el carácter efímero y la infinita diseminación de información que caracteriza a esta época. Los fanzines, tanto los antiguos como los que se producen actualmente, son especiales también porque representan la expresión singular de un individuo que a menudo aparece como fruto del entusiasmo o la frustración (Reynolds, Simon, 2009).

2.3.3 El papel del fanzine en la fotografía musical

A parte de evocar valiosos momentos particulares de la historia de la música, los fanzines suelen incluir fotografías de bandas, público, conciertos... En definitiva, imágenes que no se han difundido de manera amplia o que se hayan aprobado o reconocido oficialmente. Hay que decir, que la investigación académica sobre los fanzines se ha concentrado en el estudio de la sub-culturas que representan, los modelos políticos alternativos que ofrecen o los aspectos estéticos de los textos, gráficos y diseño, al igual que el contexto en el que se han creado. Sin embargo, el papel de las fotografías en los fanzine musicales son clave, y sobre todo teniendo en cuenta el contexto digital y post-fotográfico en el que vivimos.

Aline Giordano es Jefa del Colegio Doctoral de la Universidad de Southampton, en el Reino Unido. A parte de su trabajo remunerado como académica, es fotógrafa autodidacta y editora del fanzine musical *Uzine* desde 1991, primero participando en la producción de la versión impresa y posteriormente, de la digital en www.uzinemusic.net. Giordano, por tanto, es un agente activo de la comunidad fanzine y lleva haciendo y publicando fotografías relacionadas con la música durante más de 20 años.

En su aportación en la conferencia *The alternative discourses of music fanzine photography* (2011) celebrada en Holanda, Giordano habló de lo que pueden aportar al mundo fotográfico las imágenes que aparecen en los fanzines, comparándolas con lo que aportan hoy en día las fotografías de los medios tradicionales. Las imágenes que se reproducen en los medios *mainstream* afectan a nuestra memoria social porque forman parte de lo que Guy Debord (1967) llama *realidad proyectada*, producida por aquellos que están siendo pagados por la *autoridad* para construir esa realidad. Como consecuencia, nuestra memoria se ve afectada. En contraste, las fotografías de fanzine afectan directamente a nuestra memoria personal ayudando a crearse uno mismo su propio tipo de recuerdos porque se tratan de documentos sin filtrar (2011). Giordano define de esta manera el carácter de la fotografía en el fanzine:

“Las fotografías de fanzine no están pensadas para el consumo de masas. La función primaria de éstas probablemente no esté al servicio de la estética sino de la información, lo social y lo político. Por político, no quiero decir que intente

emular al fotoperiodismo, sino que son las propias técnicas anti-expertas y la intención de romper la realidad proyectada lo que es realmente político. De hecho, un fotógrafo de fanzine puede verse como un fotógrafo amateur con consciencia social y política.”

Lo que Giordano trata de explicar, es que la fotografía fanzine, tomada a través de la lente de fotógrafos inexpertos, actúa como un documento que trata de romper y alejarse del imaginario popular que crean los fotógrafos profesionales de géneros musicales o escenas. La semiótica es una de las claves que, según Fabbri (Frith, 1996, p. 91-93) definen a un género musical, junto a la técnica musical, la actitud del músico, el factor ideológico/social y el factor comercial. Por ejemplo, la imagen destructiva del Punk Rock que se ha creado a través de los medios envía un mensaje simplista a la masa, de una parte de la actitud del género.

La fotógrafa, en esta misma intervención, expone un caso relacionado con unas fotografías realizadas en Francia al grupo Nirvana poco antes del fallecimiento de Kurt Cobain para acompañar la crónica de su concierto publicada en UZINE. La autora cuenta que, para ella, las fotografías que ella tomó aquel día no eran más que lo que Bourdieu llama en *Photography: A Middle-Brow Art* (1965), “fotografías ordinarias” con un carácter torpe, borroso y sin un ápice de artisticidad.

A pesar de ello, Giordano cuenta cómo la gente se ha interesado por la fotografía publicada hoy en día en la web, preguntando si tuviese más fotografías o información sobre Cobain y el concierto que dio, o simplemente queriendo compartir la experiencia de haberlo visto en carne y hueso. La fotografía carece de valor estético para los fans de Nirvana, pero representa un pedazo de la memoria personal de la banda que desean completar individualmente o como parte de una comunidad. “Mis fotografías para el fanzine rellenan la narrativa personal de la música popular ofreciendo una imagen alternativa del artista”, dice la autora. “Esta fotografía no sólo actúa como un documento, sino que también posee el potencial para conectar personas que tienen intereses comunes o una fantasía” (2011).



Kurt Cobain (1994) por Aline Giordano. Fuente: Uzine

2. THEORETICAL FRAME

2.1. Post-Photography

2.1.1 Explaining the concept

The term "post-photography", unlike what they confuse many people, does not answer to a cultural or artistic movement, if not that treats itself about a way of seeing the paradigm that we are living nowadays. A series of circumstances that happen of natural form due to the context that has developed during the last decade with the rapid advances of the computer science and the digital technology and the way of consuming culture and entertainment in the current society. In this time, the photography has stopped being a field of the communication saved for high classes and individuals artistic and culturally privileged. The approximation across the mobile devices with aptitude to do photos in every time better quality on the part of the great majority of the companies(societies) primermundistas close to the facilities and resources to edit, to publish and to consume images are the principal factors that have caused this new period. The result is an enormous quantity of images that day after day are adding and storing to the volatile dreg that is Internet.

Being a phenomenon that takes place in our time, still there is few conscience on the part of the media and audio-visual group, but simultaneously, we all contribute with our respective productions that add to the history and to the imaginary contemporary group. Nevertheless, already there are theoretical some of them of the photography that they proclaim the reality which the state of the photographic discipline has changed considerably with regard to the analogical stage. Have been published books that gather artists' post-photographic works of the whole world, which decide to take advantage of the resources that the society produces as for images and others that feel the way with the fiction and the reality.

In Spain, the photographer and theoretical Joan Fontcuberta has analyzed the concept during the last years compiling his reflections in the book "The fury of the images" (2016) and also he has been a commissioner of an exhibition which subject matter and leitmotiv is the creation fruit of these post-photographic trends. In the article For the "Forefront by a post-photographic manifest" (2011) there are exposed the reasons, factors and attitudes to which, of a form or other one, the contemporary communicators we are tied.

2.1.2. Implications and circumstances that cause it

The photographic current experience and the use of the image have evolved with the new technologies. From ends of the 19th century, with the appearance of Kodak and Polaroid, the photography has stopped being a minority practice to include to most of the population.

Nowadays, 51 % of the inhabitants of the planet is a user of mobile phones. In our country, 96 % of the population, always refiriéndonos to adult population, possesses some type of mobile phone. And inside these, 80 % of the Spanish population possesses(relies on) some type of smartphone.

If we rely on that practically the totality of mobiles that are used they possess a camera, and that the majority have access to Internet, it takes us to the conclusion of which there are almost 4 billions people capable of making, storing and publishing photographs in our planet every day and with total freedom. Knowing this information, it does not surprise so much the quantity of information and images that are produced and that are consumed constant. In a terrestrial minute, in Internet many things happen. In Flickr 20 million photographs are visualized. In Instagram 3600 images are raised. In Snapchat 104.000 photos are shared, and in Tumblr, 20.000. While, in Facebook 41.000 are published posts every second, in that the images have a paper(role) protagonist, creating 350 Gb of information in 60 seconds (We are Social, 2014)

This increase of capture of images has been provoked principally for diverse reasons. With the step of the analogical photography to the foxglove, there has diminished the cost of the production of images (which derives towards an excessive consumption from these). The same production of images with digital cameras that do not need developing they allow us to press the button of capture all the times let's wish, free, giving place a hypervisible and hypervisualized world. And together with this, nowadays the people feel the need to share their better look, giving importance to the quantity and the immediacy, in order to stir our social relations into action in Internet (Ortega, P. 2015 : 41).

In the 60, with the summit of the cinema and the television, one was speaking about the "civilization of the image", nevertheless, nowadays, in the digital age, already it is said

that we live in the "civilization of the images" Not only for a quantitative and qualitative question, but because the images form a part now of a visual ecology about which they cannot be thought by independence of other images not about the devices of production, reproduction and communication. Not either with independence of the relations that this set of images / devices establish with their hearings.

In this civilization, the human being has managed to develop a visual culture shared by great part of the society and that, according to the theoretical visual one and teacher Nicholas Mirzoeff, "does not depend on the images in yes same, but of the modern trend to take form in images or to visualize the existence" (1999: 23). Nowadays, almost always there is someone observing and recording: the life is a dam of a progressive and constant visual vigilance, develops on the screen, all our life, from the work and the leisure to the memory they are regulated by an experience more visual and more visualized than before.

There is a feature of this culture visual that concerns the photo-journalism and that, certainly, would not be possible without the technological context through that we are living. Joan Fontcuberta explains it very well: " the speed prevails over the decisive instant, the rapidity over the refinement ". The time urges in the current means, especially in case of material to illustrate a news. The quality does not matter if the image is striking, comes as rapidly as possible and shows what is happening without filters and in the first line. This has turned the normal citizen into potential journalists, only for the simple fact of possessing a camera in the mobile and of being in the place indicated in the just moment.

Definitively, the facilities at the moment of realizing photographs and their omnipresence in the current society do that the image loses qualities. The author Kevin Robins, using terms and concepts to which Zygmunt Bauman refers in his work "Liquid Modernity" (2002), he describes the change of condition (state) of the photography nowadays across the characterization of the "solid" and "liquid" photography, refiriéndose to the traditional and digital photography, respectively (1996: 85).

Of all these reflections and perspectives of the photographic moment in which we live, there arises an artistic rebellious attitude. Artists and visual creators who are conscious

of the reality that one lives in Internet with the images and the photography, ask questions themselves as if sense makes strengthen in taking an additional photo or if it(he,she) will contribute algode what we do to what already exists. From these questions the postphotography arises as photographic perspective consciete and Fontcuberta (2011) proposes a decalogue that he develops of the following way:

"1° On the role of the artist: already it is not a question of producing works to him(you,them) but to prescribing senses.

2° On the performance of the artist: the artist gets confused with the healer, with the collector, the teacher, the historian of the art, the theoretical one...

3° In the responsibility of the artist: there is imposed an ecology of the visual thing that will penalize the saturation and will encourage the recycling.

4° In the function of the images: there prevails the traffic and management of the image over the content of the image.

5° In the philosophy of the art: deslegitiman the speeches of originality and normalize the practices apropiacionistas.

6° In the dialectics of the subject: one camouflages or is the author in the clouds (to reformulate the models of authorship: coautoría, collaborative creation, interactivity, strategic anonymities and orphan works).

7° In the dialectics of the social thing: overcoming of the tensions between(among) the private thing and the public thing.

8° In the horizon of the art: it will be given more I play to the playful aspects to the detriment of a hegemonic art that has done of the anhedonia.

9° In the experience of the art: there are favoured practices of creation that will accustom us to the dispossession: sharing is better that to possess.

10° In the politics of the art: not to yield itself to the glamur and to the consumption to register in the action to wave consciences. In a moment in which there prevails an art turned into mere genre of the culture, blinded in the production of artistic goods and that is ruled by the laws of the market and the industry of the entertainment, it can be nice to extract it of under the areas and of on the red carpets to return it to the trenches."

In short, which can be qualified as post-photographic artists share a pessimistic point of view as for the fact of the photographic creation in yes, but they take advantage of the

resources that they achieve across Internet, that it is the window to the world of nowadays. The appropriation, the endowment of sense and the alternativism they are the props that govern the work of these artists.

2.1.3. Examples of post-photographic projects

Joan Fontcuberta was a commissioner of the exhibition “Photographs 2.0” in the festival PhotoEspaña 2014. In the exhibition it was possible to see the work of 22 Spanish artists who had been opened without complexes for this new current of artistic conceptualization. Among the exposed works, there was that of Albert Gusi, who was presenting images of wild animals done of an automatic way for the cameras installed in the Nature reserve of the High Pyrenees; Laia Abril, who decides that the best way of speaking about the food disorders is with the 'selfies' that the own(proper) anorexics do to themselves to rise to the social networks(nets); or the work of Jon Uriarte, a young person who uses of the Photoshop to insert his own image together with that of celebrities as Paul McCartney, Angelina Jolie, Tom Cruise and different so many people, forming a crucible of false recollections stuck on a cork.

But one of the works that more calls the attention as for the compilation and reinteprétation of the production and massive traffic of images that exist nowadays, is that of Penelope Umbrico, an artist who uses of the appropriation of images from systems of search in Internet and social networks of publication and diffusion of images. A luck of photographic mining industry that has given like proved works as showy as Suns from Sunsets from Flickr (2006).

The artist tells that one day felt the impulse of taking the photo of a romantic sunset. It happened to her to consult how many photos were attached to the tag “sunset” in Flickr and she discovered that there were 541.795 puttings Suns; in September, 2007 they were 2.303.057 and in March, 2008, 3.221.717. Only in Flickr and only in one language of search, the faucet that is Internet provides a multimillionaire magma of sunsets. And then, the artist threw to his her,your individual crossed ecologist: she would go down Flickr 10.000 puttings Suns that she would recycle in a mural with which she drapes the walls of a museum. The work, which started consisting in 2006, still(yet) continues in development as for the concept and the way of being constructed.

2.2. Photographic referents

As we develop in the methodology section, the photographic chosen style is unmarked of the habitual standards at the moment of approaching the field of the music and the concerts nowadays. There is act of manipulation in the photographs and the polished aesthetic is not the needed one in the majority of journalistic current means not traditional. Nevertheless, it is thanks to this "abnormal" style where the conceptual essence of the project is sustained.

In this segment, we will devote ourselves to comment and to exemplify the photographic style of several photographers who have influenced the choice of the look and the aesthetic elements that appear in the project, from the pioneers up to some examples inside the kgenre of the musical photography, which is inside the one that is wrapped.

2.2.1. Julia Margaret Cameron: experimentation, conscious imperfections and photographic morality

At the beginning of the decade of 1860, the index of photographic production increased up to a point without precedent. The photography like discipline and technology had been absorbed by the world of the exchange and the trade. The trend of the portrait was leading the photographic style in the epoch, simultaneously that the commercial studies were turning into a key element of the cultural Victorian life into the United Kingdom. The census of 1851 listed fifty one professional fotógrafos with active business along the country, whereas ten years later, the number increased to more than two thousand five hundred.

A photographic very popular product in that one time they were postal or letters of visit in which the portrayed one was appearing in a lordly environment and which later were sent between relatives to congratulate the holidays. The convenience of the scale to which the photographs were taking produced in this epoch and the relative economic facilities a photographer to be allowed to contract and to think a few photos in the study, they opened a new niche of market in the persons of middle class and gave an opportunity of social equality that was not possible of other forms. Definitively, to be portrayed in a photography was giving social prestige.

*The photographer was providing the portrayed ones of a flat bottom, in most cases, and was contributing elements of *atrezzo* with that it could transmit several sensations or emotional aspects it brings over of the persons who were appearing in the photo. If one was seeking to transmit the dignity of the portrayed one, one was in the habit of using a column of plaster in the one that could rely, if on the other hand it was a photography that was seeking to transmit rest or comfort, the portrayed one was sitting down in a typical chair of dining room and a table where to be able to support the arm.*

Julia Margaret Cameron (1815 - 1879), english active photographer during this epoch, was looking with disdain at the photographies that had been realized under these premises or stylistic formulae and was finding of evil I like that these works were realized by operatives to whom her almost the same importance was giving that to a businessman anyone. These similarities between photographies, she saw them as symptoms of a disease provoked by the industrial intensive progress and the insipid artistic values that the bourgeois were following, and that would be the antithesis of what she obtained along her path.

Cameron was conscious of the crisis of identity that it was accompanying on the photography in its rapid industrialization in that time, and was denying the consideration that was had of the discipline, being this one included inside the branch of the machinery. The debate reached its culminating point during the universal exhibition of 1862 when the photographic devices were left out of the category of fine arts. Chambers, lenses, equipment(team) of chemical processing... All that was including inside the same sack that the tools agricultures, utensils and railway devices, etc. The argument that was given at the moment of doing this distinction was the own(proper) mechanical nature of the photography that, needing the camera, the lenses and the laborious process of developing, was mining and eclipsing the aspirations towards higher artistic areas (Cox and Ford. 2003: 44).

The artist who occupies us in this paragraph of the work, was of the first ones in the photography defended quality of art and for it, along short path (fourteen years), one took many inconsiderateness on the part of the elites on having exercised the type of photography in which she was trusting. As she wrote to Sir John Herschel, friend and astronomer, in 1864:

"My aspirations are ennobling the photography and to support it inside the characteristics and uses of the high arts, combining the real thing and the ideal thing together with my devotion towards the poetry and the beauty".

If there is something that really distinguishes from Julia Margaret Cameron's offer it is the effect floue or of get out of focus that she obtains in her photographs. This effect was discovered to the artist across her friend photographer David Wilkie Wynfield (GB, 1837 - 1887), that already was using in his(her,your) photographs of such a resource. The same artist says in his(her,your) autobiography Annals of my glass house (1899) that it(he,she) owes all her successes and her mistakes to him, praising his style and being grateful for his help.

To practical effects, the effect is obtained across a series of determinant factors in the process of photographed and developing. The exhibitions are in the habit of being long billiard cues and the inability to support to the completely immobile subject (especially with children and not professional models) and to it one adds him that this one is left lightly out of approach of meaningful form centring on concrete details of the image or using directly spoilt lenses.

Besides this, the difficult chemical process that Cameron had to realize later was crucial in end of the images. The inexperience can be obvious in the spots, the small marks and other blemishes that stay at sight in many of her photographs; but also it is possible to notice when she manipulates the process of the humid colodi3n (the most popular of the epoch, before that the gelatino-bromide) to obtain these effects of ended blurry and dirtily (Cox and Ford 2003: 47 - 49).

Cameron goes beyond and manages to manipulate the photographs with her own chemists for fix or to spoil the photography, macar and up to breaking chunks of the photographs, or to alter the exhibition of a photography already planned to suggest different emotions or senses. (Cox and Ford. 2003: 50 - 53).

Nevertheless, Julia Margaret Cameron's photographs did not sink in between(among) the academics and technical personnel of the photography. The majority of those who

gave feedback the artist they were not tolerating the failures and the blemishes that were shining in her photographs, and were not sharing that the discipline was to the same height that the fine arts. Naturally, the abrupt and unconventional of her offer called the attention of specialists and of the photographic press. The extravagancy of the nature gestual of her portraits cost an article him in Photographic News of 1866 that was praying this way (Cox and Ford. 2003: 54):

"Frequently we have expressed our conviction of which the labors of this miss were going in the wrong direction(address); that the production of a dirty and raw sketch with imperfect details can be admissible and admirable in the painting, because she shows work of the aesthetic process that can that it has got lost in the definitive work; but since(as,like) in photography it is needed muco less time to obtain the most perfect and clear(bright) details for his(her,your) omniosa observation, the reasons that justify the sketch of the painter are neither valid nor applicable in the production of the camera".

2.2.2. Other referents

2.2.2.1. Photography

The photography of Sally Mann (1951) can that it is the most explicit example of this revival of the photographic style of the 19th century and of Julia Margaret Cameron in I make concrete, since it(he,she) uses of stylistic resources and in the process very similar, for not saying identical. Along his(her,your) work, it has included the landscape kind(genre) and the portrait, centring on the beauty of the deep South of the United States of America and with an evident obsession for the life and the death.

Mann, has experimented on numerous occasions with the color but always public inspector has been kept to his(her,your) interest for the white(target) and black with the humid colodi3n as technology(skill) of practically all his(her,your) work and realizing his(her,your) captures with analogical chamber(camera) of great format. In this process invented by Scott Archer in 1841, the negatives are covered with a liquid that ensues from the mixture(mixing) of nitrocelulosa disuelto in alcohol and ether. The glass plates bath(bathe) then in nitrate of silver in order that they become sensitive to the light, revealing his(her,your) photographs with the unpredictable bosses and brands(marks) that the colodi3n believes. " I me like to plunge in the serendipia that implies the process ", says Mann (Higgins. 2013:104). In addition it(he,she) is in the habit of using aims(lenses) of small format in order that resalteviejas the emblem that one believes, re-

uses old and spoilt lenses, beside leaving the brands(marks) and the breaks that were identifying so much Cameron's photographs.

One of his(her,your) more noticed(stressed) series is Proud Flesh, at which it(he,she) was employed for more six years (2003 - 2009). In this one, it(he,she) penetrates into the suffering of his(her,your) husband Larry, an important attorney of Lexington who met affected by one hard muscular distrofia. She(it) photographs the process of corporal wear of his(her,your) husband and the pain that was concerning his(her,your) body and his(her,your) mental condition(state) with a medical precision and a deep emotional character. Instead of retrararlo of heroic form, Larry turns out to be passive and vulnerable in the scenes that Mann believes, and wraps it in an aura that looks like more a memento mori than a reflection(reflex) of the hope for the overcoming of the enfermedad. In Love Revealed (2007, left photography) the masculine figure vanishes slowly between(among) the haze that he(she) believes get out of focus reflecting the symptoms of the own(proper) muscular distrofia, to what there add the wavinesses that it(he,she) provokes the humid colodión and the brands(marks) of break about the photography, insinuating the wear that carries the passage of time in this situation.

Nan Goldin (1953) is another example of channeling of feelings across the photography, using of aesthetic not conventional resources to sustain them. In his(her,your) first photo-book, "The Ballad of Sexual Dependency" (1986), the photographer dedicates the work to his(her,your) sister, who committed suicide at the age of 18, with the maxim of not returning to lose the royal(real) memory(report) of anybody. His(her,your) friend and commissioner of exhibitions Guido Costa wonders if the fact that his(her,your) parents him(her) were concealing the details of the death of his(her,your) sister it was the trigger one of his(her,your) " voracious appetite for the truth, without importing what is" (Higgins. 2013: 57).

Goldin describes The Ballad of Sexual Dependency as the secret diary that stops to read the people, with the intention of showing his(her,your) world as being, without glamour not even glorification. Across the photographs that appear in the book, we observe the intimate work of documentation that it(he,she) realized in his(her,your) friends' circle in New York between(among) ends of the 70 and princios of the 80, in the golden epoch of the culture underground that was moving for the clubs Bowery and CBGB. You present to the nude(nudity), masturbating, doing the love, self-portraits of her(it) and his(her,your) pair(couple) after had(taken) credit one fights...

All these scenes loaded with acid realism remain reflected in the photography with an aura furthermore(moreover) decadent across the aesthetic blemishes that can be observed. In Greer and Robert on the bed, NYC (1982, it(he,she) arrives) we see how the figure of the woman proves to be lightly blurry too illuminated, whereas that of the man gets lost in the semidarkness. Goldin admits that it(he,she) has never used of any photographic retouch, this way to support the veracity and the naturalness that so much searches. Even in his(her,your) last current works we can continue seeing this trend, since(as,like) for example, in the series of portraits to the model Tara St. Hill for the magazine SSAW in 2016.

As last referent, we expose the reflection of the photographer Uta Barth (1958):

"The photography is not any more than an antiphon of "looks", "observes", " there it(he,she) is "... There can not escape of this deíctico language" (Higgins. 2013: 193).

Nevertheless, across his(her,your) photographic series Ground (1992 - 97), Barth manages to flee of this form of photographic language. Along the work, the authoress plays with the sense of perception of the public, and liberates to the photography of the fact from indicating a figure or a subject across the resource of gets out of focus and the aberrant setting.

2.2.2.2. Musical photography

The musical photography and of concerts, since already we have commented previously, looks normally for the portrait of a figure often valuable of for yes due to the reputation of the musician, or simply it(he,she) has the function to accompany the opinion of a journalist or of the own(proper) portrayed artist, with the intention of ennobling or embellishing, without big stylistic risks. Nevertheless, along the history of the modern music (concretely of the Rock and Roll) there have been photographers who, of a form or other one, have transgressed with atypical photographies and often devaluated by aesthetic aberrant elements that do not have content in the standards of the musical or journalistic industry. This paragraph is dedicated to highlighting cases in which the imperfect works of diverse authors have ended being a reference in this photographic field, putting his(her,your) granite of sand in the imaginary musical group that the public has with regard to the music nowadays.

Jerry Schatzberg took this Bob Dylan's photography in a session for the album Blonde on Blonde in 1966. This one, it(he,she) extracted the artist to the streets of New York and spent(consumed) the photos of a reel of 35mm, of which two or three worked out blurry because of the cold that it(he,she) was doing and Dylan's anxious movimiento. Though the great majority of the photos worked out clear(bright), the musician chose one of the blurry ones.

If we put the photo out of context, nobody would have thrown(shot) the hands to himself(herself,itself) to the head on having seen a photography badly done in the front page(front) of an album. Nevertheless, the aesthetic characteristics that wrap the instantaneous one turned out to be very adapted for the music of the LP and the moment of the musical career(race) of the artist. In The Greatest Album Covers of All Time (2005: 64), the authors Barry Miles, Grant Scott y Johnny Morgan explain the meaning of the image:

" Schatzberg's famous photography contains in essence the problems that Dylan had with the album and with his(her,your) own(proper) image in that epoch. The disc was done in the studios of Nashville, Columbia, but still(yet) possessing(relying on) the presence of diverse musicians recognized in the world of the American Country-Folk, Blonde on Blonde contains some of the songs most urban and influenced by the drugs that Dylan has composed in his(her,your) career(race). As the photography lacks approach, the album was lacking title(degree) in the front page(front), without giving any track of the one who was the author of the disc, only a curious figure with the long hair and an intense look (...). The front page(front) was reflecting perfectly increasingly Dylan's diluted musical borders and the flourishing psychodelic influences of the movement hippie ".

Probably, close to the photography that Roberta Bayley took to The Ramones and that they used for his(her,your) first disc in 1976, this one is the most emblematic photography of the history of the Punk Rock. The photography was used to illustrate London Calling's front page(front), The Clash's mythical disc, and in turn, in the final result mythical front page(front) of the disc was emulating also début of Elvis Presley, taking(catching) the same design and color of the original typography (Buckland. 2009: 44)

The authorship of the photo corresponds(fits) to Pennie Smith, musical British very active photographer during the decade of the 70 and 80. This one, more than a mere reportera, has embraced the photography as an art, constructing meticulously and carefully his(her,your) images with strong lines and visual bosses. Though it(he,she) could sell any of the photographies that it(he,she) realized of any musician throughout the world recognized, she(it) only reveals those who enter inside his(her,your) standards of excellence (2009: 58). This dynamics has led him to working duramente along his(her,your) career(race), happening(passing) from the magazine of subversive character Friends of Rolling Stone up to managing to be a coordinator of photographies of the renowned NME: New Musical Express, which offered to him(her) the opportunity to portray groups of the height of Led Zeppelin or the own(proper) The Clash.

It(He,She) was precisely with The Clash with whom more it(he,she) has enjoyed itself, managing to publish the book The Clash: Before and After, in which it(he,she) includes numerous photographies of the band in different contexts, already is on the scene(stage) or of partyng. The photography that occupies us was taken during a tour of the British band by The United States in 1979. Smith knew very well as Joe Strummer and company they were moving in the scene(stage) and it(he,she) managed to develop a sixth sense for when they were going to spend(pass) things. When the bassist Paul Simonon started starring his(her,your) down(under) against the dais, she(it) was sufficiently nearby like to feel his(her,your) anger. It(he,she) took the photography and went out running, being afraid that the following aim(lens) of the fury was it (2009: 283).

In the beginning, Smith was not sure that the photography was used for the front page(front) of the disc, probably due to his(her,your) perfectionism, since the subject concerning the photo does not work out clear(bright). Nevertheless, the band insisted on choosing this, for the whole anger of it(he,she) transmits. The term(end) Englishman(English) to describe that a figure is clear(bright) and focused in a photography it(he,she) is sharp. Sharp, depending on the context, can mean also "sharpened", " that it(he,she) wraps a sudden way change ", " that feels intensely ", " fierce or violent " and, of a more colloquial form, " very posh ". It is possible that aesthetically the photography not this one clear(bright), but what feels one on having

seen the photography coincides totally with other meanings (pág. 283).

2.3. The fanzine

With the birth of the press, in the 15th century there arose the first printed so called publications " flying leaves(sheets) ", which would come to be a precedent of the modern newspapers. These were consisting exactly of the only(unique) leaf(sheet) of paper(role) that was informing about a certain event, which well might be of the number of dead men in some battle, the wedding or fitting of a monarch, or simply that fact that previously the auctioneers were the managers of spreading.

As the time happened(passed) they started realizing gazettes, with a major number of pages and certain periodicity, which the leaves(sheets) steering wheel were lacking. Later there would arise the big diaries and the newspapers of opposition(examination), shaping ultimately the network(net) of written press developed in the XIXth and XXth century and the later(posterior) change of paradigm with the arrival of Internet and the digital means. But it is another history whose(which) evolution that it(he,she) does not begin inside the points to unclasp in this theoretical frame.

In this paragraph, we will devote ourselves to explain the origins, the essence the process of creation and development and the different aspects that characterize the format that we have chosen for this project: the fanzine. Later, we will expose the reflections of active agents in this sector in the past and present to speak about the importance of the format and how it(he,she) could have influenced the media and artistic context at present, and finally we will speak about some fanzines like referents.

2.3.1 Definition, characteristics and history

Though one can come closer the kind(genre) in different ways, the fanzine is slightly difficult to define for the changeable character of this one and the specific of his(her,your) content. Inside the range of these publications it is practically impossible to find one that is exactly like other one, since depending on his(her,your) creator (or creators) can turn into an aesthetic work of collection or simply be leaves(sheets) photocopied and stapled with propaganda ends(purposes).

His(Her,Your) categories are complicated to explain, since they open his(her,your) possibilities before any subject matter, since they are completely informative or propaganda, of fiction, or with the simple end(purpose) of which an illustrator announces his(her,your) work. Nevertheless, with the development of the format and of the content of the publications throughout the years, a series can be distinguished of tipologías, as that Díaz Cabezas (2013) stands out. According to the author, we can distinguish them according to the aesthetics and the subject matter.

The classic typology aesthetically speaking about the fanzine, since it(he,she) describes it Stephen Duncombe would be that which content is realized to hand or using daily materials (pens, felt-tip pens, stapler ...) and technology domesticates (personal computers, printers ...), which grants them a typical rather imperfect, domestic and even dirty aesthetics. One can use practically any type of material (paper(role) of photo, normal sheets of paper, recycled paper(role) ...) and the number of pages and the layout depends on the content, to choice(election) of the author.

On the other hand, the subject matter of the fanzines is where more distinction can be glimpsed. These can contain personal tests(essays), reviews, critiques, stories, poems, drawings, cómics, you come out in photographs, collages...

The history of the fanzine always has been tied to the alternative movements and to the artistic transgression. As the author Díaz Cabezas (2013) stands out, beginning of the 20th century the artistic current of the Dada used of this resource to form his(her,your) pieces independently to the margin of the tradition of the one that was trying to be unmarked. The Situacionismo, which also was proposing to explore the limits of the art, and the rebellious generation Beat in the 50s and 60s rejected by the general means and without being able to publish in them, they were making in the epoch by means of the mimeógrafo (predecessor of the photocopier) magazines of small format and of few issues to spread his(her,your) ideas.

In the decade of the 60, and with the appearance of the photocopier, his(her,your) subject matters multiply and diversify. In addition, there is lived the explosion of the radical press and the political fanzines. This press underground was helping to groups activists: student fight, groups antibelicistas, feminists, groups for the rights of the

community LGTBQ, the working(labour) anticapitalist fight, and the movements for the civil laws.

Nevertheless, the social and cultural importance of the fanzine begins really at the end of the decade of the 70 coinciding with the explosion of the culture Punk, whose attitude DIY unleashed a great wave of independent publications. In addition, it is necessary to highlight that the revolution of the fanzine would not have been possible without any technological improvements. As the veteran of the press emphasizes underground British in the 60s Joly McFie for the diary The Guardian, on the year 1975 the price of the photocopies fell down drastically, being that Xerox, the company of photocopiers, spent(passed) of receiving(charging) the leaf(sheet) to 50 cents from 10. Ésto added to the development of the instantaneous impression(printing) of Kodak, concerned in a crucial way, shooting the opening press in Great Britain and The United States (Reynolds, Simon, 2009).

The Punk like philosophy was defending the amateurismo and the belief that anyone is capable of creating what wants for yes same, simultaneously that were pleading for a technicality it - fi or low loyalty. Though in essence was a movement based on the nihilism and the self-destruction, the fanzines served to canalize the ire and the indignation of a generation who neither was meeting represented by the model of traditional company(society) he(she) was not even trusting in the information that was published in the general means. The collective participation in the creative process that broke with the hierarchic trends of the traditional means and the diffusion of the information in key sites(places) (pubs, rooms of concerts ...) they ended up by creating a musical and alternative scene with which they could survive the abandonment of the mainstream.

2.3.2 Importance nowadays

Nowadays, with the most important contribution and change of context that has produced the Internet emergence in the world of the communication, it would not be disheveled to think that the fanzine have become extinct(gone out). The blogs, across platforms online as Blogger, Wordpress or Tumblr, would be the equivalent to the fanzines in the digital age, turning into the anteroom or the second division of the journalism mainstream but with a series of advantages on such publications.

On one hand, they carry neither any economic cost nor material, only to have a connection to Internet, and are very easy to produce across the steps pre - assigned at the moment of using a corresponding platform. The possibilities of diffusion are infinite, being able to share the hyperlink of the blog or of a concrete article across social networks(nets), being able to come to the whole world in seconds. Also, to it be able to update the publications and the content constant, it(he,she) has not fitted for the periodicity irregular and dependent on resources that characterizes the fanzines. And finally, he(she) carries a few possibilities of interaction and feedback on the part of the readers much more wide, for example, across the paragraphs of comments or of the discovery of other blogs or related publications, giving the major one and more immediate sensation of community.

Nevertheless, in spite of all these advantages that give the virtual platforms, still(yet) there are creators who decide to publish his(her,your) works and to collaborate with other persons by means of this format for diverse reasons. Elodie Amandine Roy is a French young woman who makes the fanzine Applejack to the purest style punk, with photocopies, handmade illustrations and with the sewed pages. Roy, describes his(her,your) motivation at the moment of choosing for the fanzine for the periodic The Guardian:

" I wanted to realize something that was physically visible and that could touch. It(he,she) wanted that the people could read and guard it in some place of his(her,your) house. (...) Also I like to know those who are my readers. I am not interested in having a million readers across the network(net), because only they would be a distant hearing and without face. I like to feel and to be in contact".

What happens(passes) with the fanzines is what some academicians are called a " slide of aura ". Walter Benjamin theorized in the test(essay) The work of art in the epoch of his(her,your) technical reproducibility (1936), on the "aura" that possesses a painting or a sculpture in the epoch of the mechanical reproduction. As the digital culture takes the relief, this aura happens(passes) to be a part(report) of works that it(he,she) does not do very much they were considered to be produced in mass and without personality. In the epoch of the webzines and mp3, the formats of fanzine, vinyl and cassette, which

they are cultural physical appliances, appear attractions before the ephemeral character and the infinite dissemination of information that it(he,she) characterizes to this epoch. The fanzines, so much the former ones as those who take place(are produced) nowadays, are special also because they represent the singular expression of an individual who often appears as fruit of the enthusiasm or the frustration (Reynolds, Simon, 2009).

2.3.3 The role of fanzines in musical photography

To part(report) of evoking valuable particular moments of the history of the music, the fanzines are in the habit of including photographs of bands, public, concerts... Definitively, images that have not spread in a wide way or that have approved or recognized officially. It is necessary to say, that the academic investigation(research) on the fanzines has centered in the study of the sub-culturas that they represent, the political alternative models who offer or the aesthetic aspects of the texts, graphs and design, as the context in the one that has been created. Nevertheless, the paper(role) of the photographs in the musical fanzine they are key, and especially bearing the digital context in mind and post-fotopográfico in that we live.

Aline Giordano is A Boss of the Doctoral College of Southampton's University, in the United Kingdom. To part of his(her,your) work remunerated like academic, she is a self-taught and publishing photographer of the musical fanzine Uzine from 1991, first taking part in the production of the printed version and porteriormente, of the foxglove in www.uzinemusic.net. Giordano, therefore, is an active agent of the community fanzine and ride doing and publishing photographs related to the music during more than 20 years.

In his(her,your) contribution in the conference The alternative discourses of music fanzine photography (2011) celebrated in Holland, Giordano spoke what there can contribute to the photographic world the images that appear in the fanzines, comparing them what there contribute nowadays the photographs of the traditional means. The images that are reproduced in the means mainstream concern our social memory(report) because they form a part of what Guy Debord (1967) calls reality projected, produced by those that they are being paid for the authority to construct this reality. Consequence, our memory(report) meets affected. In contrast, the photographs

of fanzine concern directly our personal memory(report) helping him(you,them) create one itself his(her,your) own(proper) type of recollections because they treat each other about documents without leaking(filtering) (2011). Giordano defines hereby the character of the photography in the fanzine:

" The photographs of fanzine are not thought for the consumption of masses. The primary function of these probably is not to the service of the aesthetics but of the information, the social thing and the political thing. For politician, I do not want to say that it(he,she) should try to emulate to the photojournalism, but it are the own(proper) anti-expert technologies(skills) and the intention of breaking the projected reality what is really political. In fact, a photographer of fanzine can can amateur turns as a photographer with social and political conscience."

What Giordano tries to explain, is that the photography fanzine, taken across the lens of inexpert photographers, acts as a document that tries to break and to move away from the imaginary popular one that there believe the professional photographers of musical kinds(genres) or scenes. The semiótica is one of the keys that, according to Fabbri (Frith, 1996, p. 91-93) define to a musical kind(genre), close to the musical technology(skill), the attitude of the musician, the ideological / social factor and the commercial factor. For example, the destructive image of the Punk Rock that has been created across the means sends a simplistic message to the mass, of a part of the attitude of the kind(genre).

*The photographer, in the same intervention, exposes a case related to a few photographs realized in France to the group Nirvana little before Kurt Cobain's death to accompany the chronicle of his(her,your) concert published in UZINE. The authoress tells that, for her(it), the photographs that she(it) took that one day were not any more than what Bourdieu calls in *Photography: To Middle-Brow Art (1965)*, " ordinary photographs " with an awkward(stubborn), blurry character and without an apex of artisticidad.*

In spite of it, Giordano counts(tells) how the people have been interested for the photography published nowadays in the web, asking if it(he,she) had more fotografías or information about Cobain and the concert that gave, or simply queriendo to share the

experience of having seen it in meat and bone. The photography lacks aesthetic value for the fans of Nirvana, but it(he,she) represents a piece of the personal memory(report) of the band that they want to complete individually or as part(report) of a community. " My photographs for the fanzine refill the personal narrative of the popular music offering an alternative image of the artist ", says the authoress. " This photography not only acts as a document, but also it(he,she) possesses the potential to connect persons who have common interests or a fantasy " (2011).

3. METODOLOGÍA

3.1 Preproducción: Elección del contenido y formato

Desde un principio, las fotografías de conciertos que realizábamos tenían un sentido periodístico en tanto que estaban destinadas para acompañar a una crónica escrita sobre el concierto o festival de turno. A partir de esta pretensión, surge la conexión con medios digitales, que en muchas ocasiones han solventado la entrada o el pase de prensa para poder realizar las fotografías con ciertos privilegios, como poder estar en el foso entre el escenario y el público o incluso tener acceso al *backstage*. Normalmente, seleccionábamos las fotografías que mejor podían ilustrar el concierto que habíamos visto y escuchado, utilizando mucho retrato a los músicos, intentando jugar con las composiciones y sufriendo muchas veces para captar la poca luz que hubiese en la sala en cuestión. Hasta la fecha, hemos colaborado con Marearock, Music Zine, El Enano Rabioso, Staf Magazine y El Ukelele. Con ellos, hemos podido cubrir conciertos y festivales del calibre del Viña Rock, Fuzzville, Aupa Lumbreiras, Ciclo Edita...



Def Con Dos @ Aupa Lumbreiras (2014, Villena)



The Mandingos @ Viña Rock (2015, Villarrobledo)



The Toy Dolls @ Aupa Lumbreiras (2014, Villena)



Acapylco @ Loco Club (2015, Valencia)



Bejo @ Ágora Live (2016, Valencia)



Disco Las Palmeras! @ Espai Rambleta (2016, Valencia)



Cuello @ 16 Toneladas (2015, Valencia)



Nudozurdo @ Xtrarradio Fest (2016, Barcelona)

Sin embargo, siempre ha habido una parte de la fotografía de conciertos que nos ha atraído personalmente, más allá de los cánones o estándares que puedan ser normalmente publicados en una crónica de conciertos o en la portada de una revista de música. Encuadres y ángulos aberrantes de los músicos, fotografías de los propios instrumentos y momentos del ambiente que se respira en los conciertos a través de fotografías al propio público. En este grupo de fotos “especiales” entran también rasgos como estelas producidas por movimientos bruscos y una exposición alta, contraluces en los que se disciernen las siluetas de los músicos... En concreto, nos sentimos atraídos hacia las fotografías en las que las turbulencias son tales que cuesta reconocer al músico retratado, arrojando misterio y reflejando expresividad pura, al margen de la identidad del músico.

Con este último aspecto, se produce una paradoja visualmente irónica y no muy común en la fotografía musical. La falta de definición, enfoque y luz sumados a los efectos visuales producidos por los parámetros fotográficos usados en ese momento hacen que el músico no sea reconocible y cueste de encasillar la fotografía en un género fotográfico o fotoperiodístico; sin embargo, la particular mirada hacia de la situación, la

expresividad y el riesgo de la propuesta misma, marcan un estilo fácilmente reconocible a los ojos del público. Permite ver momentos, facetas y perspectivas diferentes de lo que pasa encima del escenario, de los músicos y puede llegar a decir mucho también acerca del contexto y las circunstancias en las que se ha realizado la foto.

El fotógrafo Art Kane dijo una vez sobre la fotografía musical:

“Las fotografías de conciertos son una pérdida de tiempo, parece que todas estén hechas por la misma persona. Si lo que quieres es fotografiar a un artista, entonces cógelo, poséelo y conviértelo en lo que quieres decir acerca de ellos”
(Kane, 2009, pág. 82)

Esta cita resume parte de la intención que tiene este proyecto, que es representar y reivindicar ciertos valores de la escena musical underground o independiente a través de la deformación y selección de aquellas fotografías que se salen de lo típico y que consideramos que expresan estos rasgos y valores, independientemente del músico que sea o la banda a la que pertenezca. En sentido figurado, extraemos al sujeto fotografiado de su condición de artista y lo llevamos a nuestro terreno, a través de la mirada y los detalles de los que se compone la foto. Además, la diferenciación y el desarrollo de un estilo propio dentro del género de la fotografía de conciertos también es uno de los objetivos que motivan el proyecto y que comienza en el momento en el que revisamos y procesamos las fotografías.

Pero a parte de las fotografías a la figura de los músicos con la estética imperfecta, en el proyecto también se incluyen algunas cuyo sujeto es el propio instrumento siendo tocado por un músico sin identidad a los ojos del espectador, dado que sólo pueden verse las manos que tocan el instrumento. Estas fotografías tienen un papel clave a la hora de reivindicar la idea de que, por muy caótica, confusa, amateur y violenta pueda parecer la escena musical underground, todo surge a partir de un denominador común: la expresión artística a través de un instrumento musical.

El contenido de nuestro proyecto *Views of the Unseen* es una recopilación de este tipo de fotografías, tomadas a diferentes bandas en diferentes momentos entre 2013 y 2017. Debido al volumen de fotografías que producimos en cada evento musical al que hemos

asistido (incluyendo festivales de varios días) nos encontramos con un archivo notablemente grande. Por tanto, a la hora de elegir las fotografías que componen el proyecto, existe un ejercicio de reciclaje fotográfico, en el que debo de considerar si estas fotografías representan los elementos estilísticos que pretendemos enseñar y los valores que queremos transmitir. Las fotografías más recientes datan de principios de 2017, sin embargo, no hemos querido incluir ni realizar fotografías nuevas con esta perspectiva y consciencia estilística.

Al igual que Penelope Umbrico compone sus obras a partir de fotografías realizadas en el pasado y acumuladas en la red por la misma sobrecarga de imágenes que hay hoy en día, optamos por detener la producción de fotografías y recopilar diversas que ya han sido tomadas en el pasado para reflexionar sobre el momento fotográfico en el que estamos, para que en el futuro se puedan seguir otros caminos o perspectivas diferentes.

En cuanto al formato del proyecto, hemos decidido optar por el formato fanzine. Consideramos que la composición o esencia del proyecto no difiere mucho de lo que es un fotolibro, dado que no hay una intención de realizar una serie de periódica de publicaciones futuras. Sin embargo, consideramos apropiado plasmar el proyecto como una pequeña revista autoeditada por lo que representa: el carácter amateur, la inmediatez y el carácter reflexivo del conjunto de fotografías.

Los fanzine siempre han sido un medio que ha permitido la circulación de ideas alternativas o subversivas en muchos casos. Testimonios, conceptos, hechos históricos que no tienen cabida o son rechazados por los intereses a los que se somete el *mass media*. Tanto la naturaleza de las fotografías que compilamos como las ideas que se reivindicamos (fotográfica y musicalmente hablando) no casan muy bien con las tendencias actuales del *mainstream*, y consideramos que son más cercanas al *underground*. Los fanzines también han tenido siempre un cariz documental de la generación o ambientes en los que se han desarrollado estos como es el caso de tribus urbanas, o grupos de música...

Sin embargo, los fanzines no tienen solo el carácter de interés general, sino que también desempeñan un soporte clave para la difusión de ideas, arte o información personal. En nuestro caso, consideramos que el carácter ideológico y estilístico del proyecto surge de

la experiencia personal y representa una mirada en primera persona. Por tanto, en vez de probar a que editoriales fotográficas no entiendan, ignoren o rechacen directamente el proyecto por el carácter arriesgado de la propuesta, optamos por autoeditarlo y distribuirlo nosotros mismos. En el pasado, en el auge de este formato esta práctica era bastante común y fotógrafos como Pennie Smith o Godlis, ya mencionados anteriormente, optaron por sacar su material de esta manera, para depositar su fotografía, que no tenía cabida en los medios tradicionales.

3.2. Producción

En este apartado, explicaremos los métodos de realización de las fotografías en los conciertos y el posterior proceso de revelado digital y retoque fotográfico.

En primer lugar, el equipo fotográfico del que nos hemos valido para tomar las fotografías se compone de una Nikon D5100 y un objetivo Nikkor 18 – 105 f / 3.5 – 5.6G. Hemos contado con este equipo desde el principio de la carrera, y con los años, hemos desarrollado un flujo y técnica de fotografiado muy cómodos que han hecho que no hayamos tenido que recurrir a otra cámara u otros objetivos. El amplio rango de zoom del objetivo lo convierte en un “todoterreno” muy práctico para todo tipo de situaciones e intenciones fotográficas, consiguiendo un ligero efecto de angular en la máxima apertura y unos desenfoques en el fondo de la imagen utilizándolo en el punto más cerrado.

Dependiendo de la naturaleza del concierto, se dan diferentes circunstancias a la hora de realizar las fotografías, que afectan directamente al tipo de fotografías que resultarán.

En grandes festivales, suelen haber menos facilidades para realizar fotografías. Si la banda que actúa es un grupo internacional o de gran renombre, lo más probable es que sólo contemos con las tres primeras canciones del repertorio para fotografiar a los artistas. Este factor reduce el tiempo para concebir las fotografías, ya que siempre intentamos capturar la esencia que caracteriza al grupo antes de que el personal de seguridad nos indique que tenemos que salir de el foso que separa el escenario y el público, algo difícil, ya que las fotografías más expresivas suelen darse en los últimos momentos de la actuación, cuando los músicos ya están inmersos en el show y suele haber una confianza establecida con el público. Este mismo foso o zona de prensa,

constituye otra de las grandes limitaciones a la hora de realizar fotografías en los festivales, ya que, a no ser que se tenga permiso o acceso para subir al escenario, las fotografías van a estar limitadas por la distancia y altitud a la que se encuentre el músico, sin posibilidad de romper y ser original con los encuadres y perspectivas. El factor más positivo de los conciertos en festivales, es la iluminación. La gran variedad de colores, intensidad y ritmo de las luces proyectadas por los focos añaden expresividad a las fotografías. En nuestro caso, solemos centrarnos en la búsqueda de contrastes a través de la fijación en el ritmo y la paleta de colores que se puede sacar con los diferentes reflejos.

En salas de conciertos los factores cambian. Por una parte, la potencia, variedad e integración de la iluminación en el concierto suele ser más limitada, teniendo nosotros que recurrir a exposiciones altas jugando mucho con la velocidad de obturación y el ISO, corriendo el riesgo de que las fotografías resulten borrosas o con excesivo grano fotográfico. Por otra parte, este factor negativo se contrarresta con la libertad que brinda la sala y el propio artista a la hora de realizar las fotografías. En las salas (dependiendo de la política de imagen que lleve el artista) suelen ser más permisivos con los tiempos de fotografiar, pudiendo estar tomando fotos hasta el final, que es cuando suele producirse el clímax del concierto. El escenario, al ser mucho más reducido que el de un festival al aire libre, ofrece muchos puntos de vista sobre los que poder trabajar, pudiendo incluir muchas veces al propio público como parte de la escena y mostrar la interacción que éste tiene con el músico. Sin embargo, el público puede convertirse en un estorbo si la sala está demasiado llena y no se cuenta con un espacio óptimo para hacer fotos, teniendo que estar en la primera fila con todo lo que ello conlleva (empujones, pisotones, poca movilidad...).

Las fotografías incluídas en *Views of the Unseen* predominan las que han sido tomadas en salas pequeñas y medianas del terreno nacional, concretamente El Loco Club, Wah Wah, Ágora Live, Espai Rambleta, Electropura, Jerusalem Club, Magazine Club (Valencia), La2 de Apolo (Barcelona), Barri Gòtic (Castellón), KU Discoteca y Rockstar (Benidorm).

En cada actuación solemos tomar un mínimo de aproximadamente 100 fotografías. De esas fotos, la mayoría se basan en la nitidez, los colores y contrastes formados por las

luces del escenario, buenos encuadres basados en los ángulos a los que nos permitan llegar las características de la sala... Es decir, fotografías hechas según los estándares de la fotografía de conciertos actual y tradicional a la hora de cubrir actuaciones de grupos para medios especializados en música. Sin embargo, siempre aparecen 5 o 6 fotografías durante la actuaciones que se salen de la tónica, y que son producto de intentar capturar un momento decisivo, impactante o inusual, normalmente provocado por la actitud del músico en el escenario, por las dificultades a la hora de acercarnos y capturar de forma nítida a éste o las propias circunstancias del concierto, como la poca luz y la necesidad, por tanto, de aumentar el ISO a niveles en los que el ruido es bastante notable.

Al disparar en formato RAW, una vez están tomadas las fotografías, las procesamos con Lightroom, la extensión de Adobe Photoshop. Una vez importadas y revisadas las fotografías, al identificar esas fotos que, de una forma u otra, se salen de lo común, explotamos el potencial de la foto haciendo hincapié en subir la exposición si quedan muy oscuras, aumentar el contraste considerablemente a través del retoque de las “altas luces”, “sombras”, “negros”, “blancos” y de la “claridad”. Este último es un potenciador de todos los valores anteriores, creando unos detalles en los claroscuros que favorece la estética sucia e imperfecta de la fotografía, resaltando el grano fotográfico.



+++ @ Espai Rambleta (2015, Valencia) Antes del retoque



+++ @ Espai Rambleta (2015, Valencia) Después del retoque

Además de estos retoques, pasamos este tipo de fotografías a blanco y negro, con la intención de acercar más la fotografía hacia la estética sucia y que complemente con las imperfecciones que ya de por sí acompañan a la fotografía. Además, hay un fenómeno que se produce con el carácter bitonal del blanco y negro, y es que la expresividad de la fotografía se concentra más en la acción, los contrastes y el encuadre más que en la mezcla de colores y los efectos que puedan surgir de éstos.



Público @ Viña Rock (2015) Antes del retoque



Público @ Viña Rock (2015) Después del retoque



Público @ Fuzzville!!! (2015) Antes del retoque



Público @ Fuzzville!!! (2015) Después del retoque



Pxxr Gvng @ Jerusalem Club (2015) Antes del retoque



Pxxr Gvng @ Jerusalem Club (2015) Después del retoque

3.3. Post-producción

En este apartado de la metodología, explicaremos el sentido y el proceso de montaje que hemos realizado mediante el editor de libros fotográficos que proporciona Adobe Photoshop Lightroom 5. Una vez explicado este aspecto, pasaremos explicar los detalles de la impresión del proyecto y su salida comercial y difusión al público

3.3.1. Montaje

Un proyecto fotográfico que se precie, tiene que tener una lógica en cuanto a que las fotografías tienen que hablar por sí mismas, pero también como conjunto. *Views of the Unseen*, en un principio, no lo concebimos como un proyecto que tuviese un mensaje o narrativa lógica en conjunto, más que el que lleva la apuesta estética. Esta apuesta por el desenfoque, las borrosidades y demás elementos imperfectos o amateur reivindican la experimentación, la crudeza y la diferenciación con respecto a lo tradicional en la creación artística, tanto en la fotografía como en la música. Los artistas y personas retratados en este proyecto hacen acopio de estas características y actitudes, y viven la música a través de ellas, al igual que yo he vivido y experimentado el arte y disciplina fotográfica estos últimos cuatro años.

No obstante, a la hora de hacer la recopilación de las imágenes, hemos querido dejar constancia de otros mensajes o discursos dentro del proyecto. Estos discursos quedan acotados por las diferentes fotografías que hemos incluido a color de instrumentos

siendo tocados por músicos que, como ya hemos comentado en la pre-producción, representan que la expresión artística de personas a través de estos instrumentos son lo que mueven toda esta escena musical y gente que va a disfrutar de los conciertos. Estas fotografías aparecen aisladas de las demás, sumergidas en un espacio en blanco que, distribuido en dos páginas por imagen, marca el principio de un nuevo conjunto de fotografías que expresa otra idea diferente.

La portada y la contraportada del fanzine representan los dos tipos de fotografías que aparecen a lo largo del proyecto. La portada representa las fotografías imperfectas, mostrando en este caso el trasero del bajista de la banda valenciana Cuello, haciendo referencia al título, que en español rezaría: “vistas de lo nunca visto”. A nosotros no se nos viene a la cabeza ninguna portada de revista en la que el trasero de un músico haya sido el protagonista, por tanto, vimos apropiado incluirla. Por otra parte, la contraportada muestra una mano tocando las teclas de un órgano, representando las fotografías de los instrumentos.

La primera fotografía representa la fusión de las dos clases de fotografías que predominan en el proyecto. El cantante y guitarrista Diego Escriche (militante en Acapulco y La Plata) aparece de espaldas a la cámara tocando la guitarra y cantando al micrófono envuelto en un ligero desenfoque, siendo su rostro lo único que queda enfocado en la fotografía. La fotografía pretende expresar suciedad y belleza al mismo tiempo, a la vez que acompaña la frase que resume la esencia discursiva del proyecto y da comienzo a la sucesión de fotografías.

La primera fotografía a color representa la agrupación de varias personas a la hora de formar una banda de música. A continuación, cuatro fotografías distribuidas en las dos mitades de cada página muestran planos abiertos con más de un músico sobre el escenario, incluyendo la última, que muestra a dos músicos en el suelo abrazándose en la euforia final de un concierto. Este primer conjunto representa la unión cordial de los músicos. Sin embargo, en las siguientes dos páginas ubicamos 4 fotografías más que representan la desmembración de un grupo de música y el sufrimiento que ello produce. Los contrastes que producen las luces y las sombras de las primeras dos fotografías preceden a la desintegración, la separación y el sufrimiento final del músico tirado en el escenario. Esta última fotografía decidimos incluirla en la misma posición que tenía la

de los dos músicos abrazándose anteriormente, para contrastar las dos situaciones con posturas casi idénticas, pero con la clara diferencia del sufrimiento.

De nuevo, incluimos una fotografía a color para presentar el conjunto de fotografías que tiene como sujeto principal a los baterías. Los baterías en los conciertos, a no ser que tengamos una posición privilegiada para fotografiarlos, suelen ser los integrantes de la banda cuyos planos son más limitados. Se relegan a la posición más alejada y oculta, dando como resultado fotografías con encuadres muy parecidos. Fotografías sucias en blanco y negro que incluimos, reflejan esto mismo, una similaridad que sólo difiere en los diferentes músicos, la actitud y los gestos que presentan encima del escenario. La tercera fotografía del conjunto se enfrenta en solitario a las dos primeras (que presentan mucha similaridad en la acción) expresando la necesidad de deformar al músico fotográficamente para diferenciarlo notablemente.

La siguiente imagen a color que incluimos y seguimos aislando para acotar los diferentes sujetos es la de la boca de un cantante cantando al micrófono. En este caso, el instrumento del que se valen los cantantes es su propia voz, sin embargo, la actitud y la forma de conectar y comunicarse con el público es casi igual de importante que la forma en la que canten las letras de las canciones. Las dos primeras fotografías de esta serie corresponden a Erick Hervé y Yung Beef, que representan la posición de confianza que les brinda su carisma para ganarse al público. La fotografía de Yung Beef dándole la mano a un fan en un concierto, muestra esa relación cercana. Además, pusimos las fotografías de los dos raperos juntas y pegadas porque visualmente parece que sean parte de la misma escena, representando el hermanamiento que hay en el Hip Hop underground. Las dos siguientes, en las que aparecen el cantante de la banda Anasazi y el cantautor Albert Plà, las incluimos a continuación para reflejar otro tipo de actuación más agresivo e intimidante, que puede llegar a repeler al público. Los sujetos aparecen aislados y desubicados, contrastándose en sus respectivos escenarios.

Tras los cantantes, presentamos una sucesión de fotografías de guitarristas, tras colocar el correspondiente primer plano de una guitarra Fender Jaguar. Tradicionalmente, dado el protagonismo que se le ha dado a este instrumento a lo largo de la historia del Rock & Roll, en los conciertos se crea un aura sobre el guitarrista que muchas veces lo lleva a perder el control y a lucirse con mucha intensidad con sus movimientos. Las cuatro

primeras fotografías del conjunto, repartidas entre las dos mitades de las dos páginas, tienden a mostrar el proceso de locura o éxtasis al que pueden llegar los guitarras durante un concierto, desde los movimientos bruscos a tirarse a la tarima del escenario. En las dos siguientes páginas, decidimos incluir dos fotografías tomadas casi en el mismo instante en el que Adrián del Barrio, guitarrista del grupo castellonense Lagarto Spok, se encuentra estrellando su guitarra al final del concierto, poniendo fin así al clímax al que puede llegar el guitarrista.

Por último, abrimos la serie que tiene como protagonista al público que es el que recibe toda esta expresión de actitud y musicalidad y el que reacciona de diferentes maneras. La fotografía a color que se incluye para abrir la serie, no corresponde a un instrumento, sino a dos brazos extendidos. Incluimos esta foto en concreto para crear el efecto de continuidad con respecto al clímax que crean las fotografías de los guitarristas, como si el sujeto estuviese aclamando que el guitarrista haya estrellado la guitarra sobre la tarima.

La serie de fotografías incluyen diferentes perspectivas del público que se contraponen las unas a las otras. Las primeras cuatro, mezclan a dos tipos de personas: los que van a escuchar, parados durante todo el concierto, y los que van a crear movimiento, bailando y disfrutando con todos sus sentidos. Tras estas, se exponen tres fotografías en la misma página mostrando varios momentos de *stage diving*, que es una práctica habitual en los conciertos de Rock y Punk. Las dos últimas fotografías de la serie, muestran a un público cada vez más deformado, amontonado y cansado, anticipando el final de la supuesta actuación que están viviendo.

La última fotografía vuelve a ser una fotografía a color, precisamente para marcar el final del proyecto. En ésta, se muestra un escenario vacío tras una actuación, con el suelo impregnado de líquidos, vasos, confeti y otros restos de desecho. La fotografía está ubicada en este mismo punto para mostrar la última escena de decadencia que se produce en la música: la suciedad y el desperfecto como huella del músico y público underground.

3.3.2. Impresión y salida comercial

Al haber apostado por el formato fanzine para plasmar el proyecto, no tendría sentido lanzar el proyecto en un soporte digital. Por tanto, para la impresión del proyecto hemos considerado varias imprentas para al final escoger Coprint, una de las imprentas con más trayectoria del barrio de Benimaclet y con uno de los tratos más cercanos que hemos experimentado.

Las medidas de la revista serían las de 20 x 25 centímetros (8 x 10 pulgadas). Consideramos que estas medidas, además de ser las más utilizadas en la historia del fanzine, son las que le aportan un carácter más manejable, portátil y fácil de almacenar. El papel que hemos para la impresión es la del papel reciclado, ya que, además de estar ayudando a cuidar el medio ambiente, casa con la intención y actitud del reciclaje fotográfico que llevamos a cabo con este proyecto y que proponemos como vía consciente respecto al futuro de la fotografía.

En cuanto a la salida comercial, consideramos oportuno realizar una primera tirada de 50 copias para venderlas a un precio que rondará entre los 5 y los 7 euros (dependiendo del precio final del lote). En cuanto a la difusión del proyecto, existen varias opciones que tenemos en consideración.

Por una parte, en un periodo aproximado de seis meses, optaremos por recorrer la ciudad de Valencia y alrededores hablando con tiendas de discos para enseñarles el proyecto y ofrecerles unas cuantas copias para poner a la venta, añadiendo al precio una comisión de un euro por copia (a negociar con el responsable de la tienda) por el interés. Tiendas valencianas como Flexidiscos o Discos Amsterdam reservan un pequeño espacio para publicaciones independientes de índole política, social y, por supuesto, musical. Además de las tiendas de discos, también consideraríamos ofrecer el proyecto en tiendas de libros que incluyesen este tipo de publicaciones en su *stock*. Otro recurso de difusión, sería reservar algunas copias para, al ponernos en contacto con las bandas y artistas que aparecen en el proyecto, poder dar o enviarlas a modo de consideración y apreciación de su música, esfuerzo y dedicación a la hora de actuar. Al aparecer bandas de otros puntos del país, consideramos que, a la vez de ser un detalle a agradecer por parte de las bandas, es una forma para salir del ámbito y escena musical local, para

empezar a difundir el proyecto fuera de nuestros círculos más cercanos.

Por último, después de analizar el primer contacto del público con el proyecto y considerando el *feedback* que podamos obtener de los receptores, una opción a la hora de seguir dando a conocer *Views of the unseen*, sería la de presentar la publicación en la convocatoria del festival y encuentro de autoedición gráfica y sonora Tenderete, celebrado en Valencia dos veces al año. En los últimos años, hemos podido asistir como público al festival, que tiene un carácter itinerante y una actitud abierta e inclusiva con todo tipo de proyectos, ya sea de fotografía, ilustración y diseño, aunando proyectos locales, nacionales e internacionales. Una vez presentada la propuesta, si los organizadores consideran que puede casar con la filosofía y tendencia artística del festival, se nos concedería un espacio en una mesa donde podríamos vender nuestro material.



Fuente: Tenderete.tumblr.com

Tenderete cuenta ya con catorce ediciones incluyendo la última, celebrada el pasado junio de 2017, y muchos autores de la ciudad lo consideran como el mayor evento de autoedición de la ciudad, ganando cada vez más público y repercusión. Dado que *Views of the unseen* es una publicación autoeditada y contiene fotografía de temática musical, creemos que podría ser un proyecto potencial para formar parte en las próximas ediciones y así llegar a un público más consciente y especializado en este tipo de publicaciones

3.4. Decisiones discursivas

Para acabar el apartado de metodología utilizada para realizar el proyecto, vamos a aclarar diversas cuestiones en cuanto a las decisiones tomadas a la hora de encauzar el discurso del proyecto.

- El subtítulo del trabajo reza: *Alternativas e innovación visual a través de las tendencias culturales*. Somos conscientes de que las fotografías, sin un contexto dado, no destaquen por un carácter innovador. Sin embargo, si lo enmarcamos dentro del paradigma que vivimos hoy en día y en el que ya hemos comentado que la fotografía de conciertos se ve afectada por la monotonía y la falta de originalidad, sí que resulta innovador y diferenciador con respecto a las tendencias estéticas que pueden verse en este campo concreto de la fotografía.
- Las fotos del proyecto han sido tomadas todas con el mismo equipo fotográfico, sin variar en la utilización de las lentes. La razón por la que no hemos recurrido a otras herramientas fotográficas reside en la confianza que brinda utilizar el equipo con el que sabemos que podemos trabajar bien y efectivamente. Somos conscientes de las limitaciones y dificultades que nos ha dado utilizar un objetivo cuyo diafragma sólo puede abrirse hasta 3.5, sin embargo, en el tiempo en el que hubiésemos estado cambiando de lente, podríamos haber perdido la oportunidad de realizar muchas fotos que requieren un estado de alerta y disposición continuo. Del mismo modo, esas mismas limitaciones y errores fotográficos, nos han acercado hacia la estética amateur e imperfecta por el que apostamos y que concuerda con la esencia del formato fanzine.

- Las fotos del proyecto han sido procesadas digitalmente con el software Adobe Photoshop Lightroom 5. Este software se centra en el retoque fotográfico de luces, sombras y colores, incluyendo intensidad, saturación, tonos... Hemos preferido recurrir a Lightroom para conseguir la estética y las texturas sucias, saturando las imágenes para conseguir el grano fotográfico que nos acerque a los efectos visuales de muchas de las fotografías realizadas a lo largo de la historia del Rock & Roll, además de reivindicar la imperfección y la suciedad como recurso de diferenciación. Además, Lightroom nos ha permitido maquetar el proyecto de una forma sencilla e intuitiva, con el editor de foto-libros que incluye el software, recorriendo el archivo fotográfico importado anteriormente al programa.
- Las fotografías que componen el proyecto fueron realizadas entre 2013 y 2017. La razón por la que no hemos tomado fotografías una vez concebido el proyecto viene dada por un momento en el que preferimos detener la producción de fotografías para reflexionar sobre nuestro estilo y mirada propia. Esto tiene que ver con la influencia que han tenido las perspectivas y reflexiones sobre la post-fotografía en nuestra consciencia fotográfica a raíz de la investigación realizada para componer el marco teórico.
- La selección de fotografías según criterios estéticos imperfectos tiene como intención reivindicar unos determinados valores fotográficos y diferenciarse de las monótonas tendencias actuales. Por una parte, decidimos no incluir las fotografías nítidas y tradicionalmente bien hechas porque esas fotografías ya cumplieron su función periodística ilustrando el texto de la crónica que realizamos en su día. En contraposición, la mayoría de las fotografías imperfectas incluidas en el proyecto son inéditas. Por otra parte, estas mismas fotografías que presentan desenfoces, borrosidades, saturaciones, etc. las elegimos para mostrar cómo estos rasgos imperfectos y erróneos desde un punto de vista tradicional, son los elementos que hacen únicas a éstas fotografías, ya que en el campo de la fotografía de conciertos actual no suelen verse rasgos de autoría de manera explícita.

- La decisión de incluir fotografías a color con los instrumentos y otros aspectos de la escena musical fue tomada a raíz de la necesidad de aportar una lógica al montaje de las fotografías en conjunto. Hemos decidido aportar por un montaje que refleje una imagen de la escena realista y decadente, mostrando una faceta de la música muy poco glamurosa, en contraposición al aura de ensoñación que se crea numerosas veces en la prensa musical y en los medios de comunicación. Somos conscientes de que el orden puede malinterpretarse o resultar caótico, sin embargo, esa es también una de las intenciones a la hora de representar la aleatoriedad, espontaneidad e inmediatez tanto de nuestras fotografías como de la escena musical underground. Además, este montaje con poca lógica corresponde con el carácter tradicional del formato fanzine, ya que en su etapa de máxima proliferación con el movimiento Punk, los creadores de fanzines no solían seguir una narrativa clara y concisa.
- La decisión de plasmar el proyecto en un fanzine la tomamos por diferentes razones. Por una parte, es un formato que en esencia ha albergado a lo largo de su historia fotografías, diseños y otras disciplinas artísticas alternativas a lo tradicional que los medios de comunicación mainstream han considerado que no tienen cabida en ellos. Por ello, concuerda con las características estéticas de las fotografías incluidas en el proyecto. Es por esta misma esencia amateur de las fotografías por la que decidimos no realizar un foto-libro, ya que consideramos que ese formato tiene un carácter demasiado solemne y cercano al academicismo y a los medios tradicionales, de los que pretendemos alejarnos con nuestra apuesta.

4. CONCLUSIONES

En las memorias de Julia Margaret Cameron, *Annals of my glass house* (1889), la fotógrafa reflejó sus frustraciones a la hora de enfrentarse a la testarudez e inamovilidad de los academicistas, técnicos y otros especialistas en fotografía del siglo XIX. Se preguntaba qué era eso de que sus fotografías estaban fuera de foco y quién poseía la potestad para calificar qué está fuera de foco y qué está enfocado, planteándose los límites de la fotografía cuando esta disciplina aún no había cumplido los 50 años de existencia. No podemos saber la lucha interna y externa que conllevaron estas ideas que fluían a contracorriente de las tendencias de la época, pero, a través de la realización de este trabajo, hemos podido reflexionar sobre lo importante que es plantearse el papel de nuestra fotografía en el contexto en el que vivimos.

Mediante el estudio de las perspectivas post-fotográficas de diversos autores hemos podido llegar a la convicción de que, ante la excesiva producción y consumo de imágenes hoy en día, hace falta detener o dosificar la producción fotográfica y reflexionar sobre hacia dónde nos dirigimos con nuestra fotografía y qué queremos transmitir.

Al principio de la realización del trabajo, *Views of the Unseen* no era más que un proyecto de recopilación de unas fotografías realizadas en conciertos, pero con todo lo investigado, comparado y ahondado, se ha convertido en algo mucho más profundo: un viaje a través de la mirada de un fotógrafo amateur que, insatisfecho con lo que ve en los medios, y redes sociales decide mostrar su apuesta más arriesgada a través de su aproximación a la escena contracultural que le rodea.

Reconocemos que no ha sido fácil enfrentarse a la defensa de una fotografía sucia, llena de errores técnicos e imperfecciones visuales. Sin embargo, han quedado en relieve valores éticos y artísticos que deseábamos transmitir, como la utilización de rasgos estéticos erróneos para diferenciarse visualmente en el campo de la fotografía de conciertos y la apuesta por un formato analógico y alternativo como es el fanzine, convirtiéndose éste en una opción a considerar a la hora de arriesgar por técnicas e ideas que surgen de la curiosidad y la experimentación personal.

4. CONCLUSIONS

In the memories of Julia Margaret Cameron, “Annals of my glass house” (1899), the photographer reflected her frustrations at the moment of facing the stubbornness of the academics, technicians and other specialists in photography of the 19th century. She wondered why her photographs were out of focus and who legitimately could qualify what is out of focus and what is focused, appearing the limits of the photography when the discipline hadn't arrived to 50 years of existence. We cannot know the internal and external fight that there carried these ideas that were flowing to cross-current of the trends of the time, but, at this point of the accomplishment of this work, could have thought about the important thing that is to appear the role of our photography in the context in which we live.

By means of the study of the post-photographic perspectives of diverse authors we have come to the conviction of which, before the excessive production and consumption of images nowadays, it is necessary to stop or to dose the photographic production and think towards where we go with our photography and what do we want to transmit.

Initially of the accomplishment of the work, “Views of the Unseen” “was not any more than a project than summary of photographs realized in concerts, but with everything investigated, compared and deepened, it has turned into something much deeper: a trip across the look of an amateur photographer that, unsatisfied with what he sees in the media, and social networks he decides to show his most risky bet, while he does an approach to the alternative scene that surrounds him.

We admit that it has not been easy to face the defense of a dirty photography, full of technical mistakes and visual blemishes. Nevertheless, there have stayed in relief ethical and artistic values that we wanted to transmit, as the utilization of aesthetic erroneous features to differ visually in the field of the photography of concerts and the bet for an analogical and alternative format like the fanzine, turning this one into an option to considering at the moment of risking for skills and ideas that arise from the curiosity and the personal experimentation.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Del Barrio, Adrián (Productor, Locutor) & Arcas, Xus (Productor, Locutor). (9 de marzo, 2017): *Entrevista a Antonio García de Rock Museum*. [Tertulia Musical]. *El Tren Azul*. Castellón: VOX UJI Ràdio 107.8
- Buckland, Gail (2009): *Who Shot Rock and Roll: A Photographic History, 1955-Present*. Nueva York: Knopf
- Rodríguez Pastoriza, Francisco (2006): *Periodismo Cultural*. Colección Periodismo Especializado. Madrid: Editorial Síntesis, 30-32
- Robins, Kevin (1996). *Into the image. Culture and Politics in the field of Vision*. Londres: Routledge, 85
- Ortega, Patricia (2015). *La Postfotografía y el Selfie*. Granada: Máster de Artes visuales y Educación: un enfoque constructorista de la Universidad de Granada, 43 – 44
- Mirzoff, Nichola (2003) [1999]. *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Editorial Paidós, 23
- Cox, J. & Ford, C (2003). *Julia Margaret Cameron: The complete photograph*. Los Angeles: Getty Publications
- LUKITSH, Joanne (2006) [2001]. *Julia Margaret Cameron*. Londres: Phaidon, pág. 44 – 56.
- Higgins, Jackie (2013). *Why it does not have to be in focus: Modern photography explained*. Londres: Thames & Hudson.
- Montoya, Rocío (2015) *La mirada subversiva de Sally Mann*. Doze Mag. [En línea] Consulta: 13/6/2017 Disponible en: <http://www.doze-mag.com/fotografia/artistas-atemporales/2255-sally-mann.html>

- Camprubí, A. & Delatte, M. Estabiel, C. & Cruz, N. & Machlus, S. & Blánquez, J. & Cascales, T. G. (21-27 de enero, 2017) *Quién sabe qué pasará con el periodismo musical*. PIZÁ, Frankie (Moderador) *This is Underground* . [En línea] Consulta: 4/5/2017. Disponible en:
 - <http://www.tiumag.com/features/roundtable/quien-sabe-pasara-periodismo-musical/>
 - <http://www.tiumag.com/features/roundtable/quien-sabe-pasara-periodismo-musical-ii/>
 - <http://www.tiumag.com/features/roundtable/quien-sabe-pasara-periodismo-musical-iii/>

- Rodríguez, Carmina. (2017) *Por qué dejo la fotografía de conciertos*. [Blog de fotografía] [En línea] Consulta: 4/5/2017. Disponible en: <https://carminarodriguez.com/blog/por-que-dejo-la-fotografia-de-conciertos>

- Qmee Blog. (2013) *What happens online in 60 seconds?* [Infografía] [En línea] Consulta: 2/5/2017. Disponible en: <http://blog.qmee.com/qmee-online-in-60-seconds/>

- Fernández, Samuel. (2016) *España, territorio smartphone*. Xataka Móvil [En línea] Consulta: 2/5/2017 Disponible en: <https://www.xatakamovil.com/movil-y-sociedad/espana-territorio-smartphone>

- Gómez, Marisa. (2014) *La “Civilización de las imágenes” y el pensamiento visual*. Interartive: a platform for contemporary art and thought. [En línea] Consulta: 2/5/2017. Disponible en: <http://interartive.org/2012/02/civilizacion-imagenes-pensamiento-visual/>

- (2017) *Final cut: films condensed into a single frame – in pictures*. The Guardian. [En línea] Consulta: 16/5/2017 Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/may/16/jason-shulman-films-condensed-into-a-single-photo-frame-in-pictures>

- Coppel, Eugenia. (2014) *Ahora se llama post-fotografía*. El Mundo. [En línea] Consulta: 16/5/2017 Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/538f5071268e3eb25a8b458b.html>
- Fontcuberta, Joan. (2011) *Por un manifiesto postfotográfico*. La Vanguardia. [En línea] Consulta: 17/5/2017 Disponible en:
 - <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto> HYPERLINK
["http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html"](http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html) posfotografico.html
- Ruggeri, Amanda. (2016) *When mistakes make the art*. BBC. [En línea] Consulta 3/6/2017 Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20160112-when-mistakes-make-the-art>
- Diaz Cabezas, Andrea (2014) *Fanzines hechos por mujeres*. M: Arte y Cultura Visual [En línea] Consulta: 7/6/2017 Disponible en: <http://www.arteyculturavisual.com/2013/06/03/fanzines-hechos-por-mujeres/>
- *Fanzine*. Wikipedia [En línea] Consulta: 7/6/2017 Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fanzine>
- Reynolds, Simon (2009) *How the fanzine refused to die*. The Guardian [En línea] Consulta: 9/6/2017 Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/02/fanzine-simon-reynolds-blog>
- Giordano, Aline (14-15 abril, 2011) *The alternative discourses of music fanzine photography*. IASPM Benelux conference: Netherlands [En línea] Consulta: 10/6/2017. Disponible en: <http://ssudl.solent.ac.uk/1855/>
- Giordano, Aline (2011) *Case study: Kurt Cobain from Nirvana, photograph taken in Rennes (France), 16 February 1994*. Uzine Music. [En línea] Consulta: 10/6/2017. Disponible en:

http://www.uzinemusic.net/reviews/photomusictext_2011.php

- Storm, Gary (2014) *Punk and New Music Fanzines – Late 1970s to Early 1980s*. Music I Love [En línea] Consulta: 11/8/2017. Disponible en: <https://garystormsongs.com/punk-and-new-music-fanzines-late-1970s-to-early-1980s/>
- Medina, Daniela (2013) *Fanzines, del underground a las ferias de arte*. Entretanto Magazine [En línea] Consulta: 7/6/2017. Disponible en: <http://www.entretantomagazine.com/2013/12/01/fanzines-del-underground-a-las-ferias-de-arte/>

6. ANEXOS

ENLACES A FOTOGRAFÍAS Y CRÓNICAS REALIZADAS PARA MEDIOS DIGITALES

- Festival Aupa Lumbreiras 2014 (Villena) para MusicZine
 - <http://musiczine.es/cronicas/6536-aupa-lumbreiras-jueves-14-de-agosto>
 - <http://musiczine.es/cronicas/6542-cronica-aupa-lumbreiras-2014-viernes>
 - <http://musiczine.es/cronicas/6549-cronica-aupa-lumbreiras-2014-sabado>

- Álbum de Flickr:
 - https://www.flickr.com/photos/xus_arcas/albums/72157647070613571

- Concierto de PXXR GVNG en Jerusalem Club (Valencia) para MusicZine, 2015
 - <http://musiczine.es/cronicas/6748-concierto-pxxr-gvng-jerusalem-club-vlc-622015>

- Álbum de Flickr:
 - https://www.flickr.com/photos/xus_arcas/albums/72157650720849176

- Festival Viña Rock 2015 (Villarrobledo) para MusicZine
 - <http://musiczine.es/cronicas/6835-cronica-vinarock-miercoles-jueves>
 - <http://musiczine.es/cronicas/6836-cronica-vinarock-2015-viernes>
 - <http://musiczine.es/cronicas/6837-cronica-vina-rock-2015-viernes>

- Álbum de Flickr:
 - https://www.flickr.com/photos/xus_arcas/albums/72157654234866673

- Festival Fuzzville!!! 2015 (Benidorm) para El Enano Rabioso
 - <http://www.elenanorabioso.com/2015/09/cronica-jueves-y-viernes->

fuzzville-benidorm/

- <http://www.elenarabioso.com/2015/09/cronica-sabado-fuzzville-2015/>
- Álbum de Flickr:
 - https://www.flickr.com/photos/xus_arcas/albums/72157656117156643
- Ciclo Edita 2015 en Espai Rambleta (Valencia) para El Enano Rabioso
 - <http://www.elenarabioso.com/2015/10/actualidad-auto-edicion-y-oscuridad-musical-en-el-ciclo-edita/>
 - <http://www.elenarabioso.com/2015/11/ciclo-edita-sta-fasenuova-balcanes/>
 - <http://www.elenarabioso.com/2015/12/ciclo-edita-cierra-con-energia-y-punzadas-sonoras/>
- Concierto de Cuello y Acapulco en sala 16 Toneladas (Valencia), 2015 para El Enano Rabioso
 - <http://www.elenarabioso.com/2015/09/cronica-acapulco-y-cuello-valencia-2015/>
- Concierto de Johnny B Zero y Best On The Road en sala 16 Toneladas (Valencia), 2016 para El Enano Rabioso
 - <http://www.elenarabioso.com/2016/02/cronica-johnny-b-zero-16-toneladas-> [HYPERLINK "http://www.elenarabioso.com/2016/02/cronica-johnny-b-zero-16-toneladas-valencia/"valencia/](http://www.elenarabioso.com/2016/02/cronica-johnny-b-zero-16-toneladas-valencia/)
- Xtrarradio Festival 2016 (Barcelona) para El Enano Rabioso
 - <http://www.elenarabioso.com/2016/02/cronica-del-xtrarradio-2016-barcelona-perro/>

- Álbum de Flickr:
 - https://www.flickr.com/photos/xus_arcas/albums/72157663864199839
- Big Gorgeous Festival 2016 en Bristol (Reino Unido) para Ujima Radio
- Álbum de Flickr:
 - https://www.flickr.com/photos/xus_arcas/albums/72157672203979686

Jesús Gómez Arcas

C/ Azagador de Alboraya, 10
Valencia 46020
Móvil: 639551188
Casa: 963930933
jesusgomarc@hotmail.com
Permiso de conducir: B1
Fecha de nacimiento: 14 de Abril, 1994



Perfil

Estudiante multifacético de Comunicación Audiovisual con experiencia en radio y periodismo digital. Persona curiosa, creativa y social buscando un puesto tanto en medios de comunicación como en trabajos que amplíen la experiencia laboral en diferentes facetas (administración de negocio, atención al cliente...).

Educación

2012 – Hoy

Grado en Comunicación Audiovisual

Universitat Jaume I, Castellón

Incluyendo asignaturas de Fotografía, Vídeo, Dirección fílmica, Periodismo y Dirección de Comunicación empresarial.

Participación en diferentes proyectos de clase como operador de cámara y director de fotografía, como en el videoclip del grupo Tavistock "Los que traen el infierno" (<https://www.youtube.com/watch?v=1a9pF5wcNmk>) o el proyecto documental "Perfiles" (<https://vimeo.com/113553428>).

2010 – 2012

Bachillerato

Instituto de Educación Secundaria Benlliure, Valencia

2006 – 2010

Estudios de Secundaria

Patronato de la Juventud Obrera, Valencia

Prácticas profesionales

2016 – 2016
(Jul) (Oct)

Erasmus + Prácticas
Ujima Radio CIC (Bristol, Reino Unido)

- Grabar y editar las noticias diarias.
- Servicio de oficina: Contestar a las visitas o llamadas, apuntar recados, acomodar invitados...
- Editar programas pre-grabados con Adobe Audition y Audacity.

- ideas y emociones experimentadas en los conciertos.
- Primer contacto de trabajo en festivales como fama nacional como Aupa Lumbreiras (2014) y ViñaRock (2015).

Otras habilidades

- Nivel medio-alto con programas informáticos como Microsoft Word y Power Point.
- Experiencia y contacto la gestión de redes sociales (Facebook, Instagram...), creación de blogs (Blogspot, Tumblr, Wordpress...) y correo electrónico.
- Experiencia con los programas Adobe Photoshop, Lightroom, Audition and Premiere Pro.
- Nociones básicas de producción y composición musical con Fruity Loops Studio, Ableton Live y Maschine.

Idiomas

- Cambridge ESOL Certificate in Advanced English (C1).

Intereses

- Bajista autodidacta con experiencia en grupos de diferentes estilos como Blues, Rock, Punk-Rockabilly, Psicodelia Lo-fi y Funk.
- Cantante de la banda de Ska-Reggae-Hip Hop, Malafé.
- Dj y selector de Funk, Rare Grooves, Soul y Música Negra en general.
- Disfrutar escuchando y descubriendo nueva música, yendo a conciertos en directo, exposiciones de arte e involucrándose en la escena cultural y artística underground de Valencia.

Referencias

- M^aCarmen Aparisi Fenollosa, **Técnica de Comunicación y Relaciones informativas de Vox UJI Radio.**
E-mail: aparisi@uji.es
- Andrew Hartley a.k.a. DJ Style, **Coordinador de emisión de Ujima Radio.**
E-mail: djstyle@ujimaradio.com
- Dick North, **Encargado de Finanzas de Ujima Radio**
E-mail: finance@ujimaradio.com