

SIMULACRUM

Una aproximación a la contranatura fotográfica

TRABAJO FIN DE MÁSTER
Memoria en Gestión Cultural



Trabajo realizado por: Estefanía Martínez Bruna
Tutorizado por: Carmelo Vega de la Rosa

Máster Universitario en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural
Año académico: 2018

INDICE

1. Introducción.....	4
1.1. Justificación.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Metodología.....	5
1.4. Fases del trabajo.....	6
1.5. Estado de la cuestión.....	7
2. Proyecto teórico.....	9
2.1. La fotografía. Convenciones simuladas.....	9
2.2. El simulacro como forma de representación.....	19
2.2.1. El simulacro como estrategia.....	20
2.2.2. El tiempo fotográfico.....	26
2.2.2.1. El No-Tiempo.....	30
2.2.3. El relato vacío. La narración en la fotografía simulada.....	32
3. De la teoría a la práctica: El proyecto expositivo.....	40
3.1. La exposición como <i>mass media</i> de los museos y centros de arte.....	40
3.1.1. Tipo de exposición.....	43
3.2. Los artistas.....	46
3.2.1. Gregory Crewdson.....	46
3.2.2. Sarah Jones.....	48
3.2.3. Teresa Hubbard/ Alexander Birchler.....	50
3.2.4. Hannah Starkey.....	51
3.2.5. Philip-Lorca diCorcia.....	52
3.3. Obras.....	53
3.3.1. Listado de obras.....	53
3.3.2. Préstamos.....	68
3.3.3. Seguros.....	70
3.3.4. Transporte.....	70
3.4. El espacio expositivo.....	72
3.4.1. Localización del espacio.....	72
3.4.2. La Sala B.....	74
3.4.2.1. Distribución del espacio expositivo. Recursos.....	75
3.4.2.2. Planos y renders.....	77

3.4.3. La seguridad.....	80
3.5. Marketing. Difusión y comunicación.....	81
3.5.1. Estrategias de publicidad. <i>Simulacrum</i> al alcance de cualquiera.....	83
3.5.2. Actividades.....	84
3.6. Presupuesto.....	86
4. Conclusiones.....	89
5. Bibliografía.....	91
5.1. Recursos Web.....	92

1. Introducción

1.1. Justificación

Desde el siglo XIX se ha afirmado que la cámara tiene la capacidad de detener el tiempo, capturando la realidad que está ante el objetivo. Lo fija y lo eterniza, fragmentando el fluir de la cotidianidad; pero, ¿y si no existiese esa secuencialidad?

Se supone que la fotografía tiene la destreza de apresar con sus garras el ansiado instante decisivo, interrumpiendo el movimiento innato que posee la vida, separando esa milésima de segundo de su antes y su después, de su pasado y su futuro. Pero, ¿y si estuviésemos ante un único y aislado acontecimiento?, ¿y si realmente lo que hacemos en vez de paralizar el tiempo es simularlo? Cuando jugamos con la ficción, imitando la existencia de un lapso espacio-temporal no se está produciendo ninguna detención de la realidad, porque nunca ha existido ningún movimiento; estamos ante un agujero temporal.

Al despojar a la imagen de su pretérito y de su ulterior, colocándola en medio de un limbo fotográfico, la dejamos vacía; ocasionando como efecto secundario que la instantánea contenga en sí misma todas las narraciones posibles. El suspense provocará las condiciones necesarias para que se genere el simulacro de la imagen narrativa, originando accidentalmente un relato gracias a la interacción del espectador.

La simulación de la imagen es la idea principal de la exposición *Simulacrum: Un acercamiento a la contranatura fotográfica*, contando con la participación de seis artistas que mostrarán de manera visual la reflexión fotográfica a tratar. Esta exhibición pretende ser la ilustración del simulacro, demostrando cómo lo que parece verdad puede no serlo y viceversa. ¿Crear o no crear?

1.2. Objetivos

Esta investigación práctica plantea una reflexión sobre un campo aparentemente poco analizado: la simulación de la imagen narrativa, demostrando a través de la búsqueda, el vacío abismal que se produce en ellas al penetrar en su complejo entramado.

Además, se procura enseñar mediante imágenes y argumentación cómo las construcciones fotográficas llevan implícitas la desaparición del régimen protocolario que arrastra desde hace décadas esta disciplina. A través de la selección minuciosa de las obras de los artistas que forman parte de la exposición, se intentará demostrar cómo el simulacro sí es un hecho real dentro de esta disciplina; se ahondará en los enigmas que este tipo de imágenes presentan, y que son capaces de influir en el individuo y en su mente. La simulación y la verdad se confunden; objetivamente son polos opuestos pero tienen la misma esencia.

La muestra fotográfica, además de ser un medio de comunicación que llevará el concepto a un amplio abanico del público, también será un recurso que servirá para introducir la reflexión y el sentido crítico en el espectador. Mediante la realización de una serie de actividades programadas, cualquier visitante podrá acercarse y establecer una relación recíproca con el artista y con el concepto. La museología crítica y sus funciones, tendrán un papel fundamental en la activación mental del espectador. El museo tiene que empezar a cumplir sus verdaderas labores de educación, empezando por generar un espacio cómodo y deseable donde poder intercambiar opiniones.

1.3. Metodología

Este trabajo está basado en una investigación crítica artística llevada a la práctica; partiendo del análisis de los grandes convencionalismos que han perdurado en la historia de la imagen, a través de la reflexión analítica de los tres pilares básicos que la conforman: el tiempo, la narración y la verdad. Se ha llevado a cabo un exhaustivo análisis conceptual centrado en demostrar las fisuras de estas certezas universales.

Teóricamente se ha examinado lo que se escondía detrás de esas grietas, pudiéndose demostrar la existencia del simulacro como medio de representación desde el siglo XIX. Mediante una interpretación sociológica y política en torno a este tema, se ha realizado un acercamiento crítico a las reflexiones pertinentes que se han podido extraer.

Estas investigaciones previas han concluido en la exhibición como medio práctico tangible donde representar el concepto a tratar, mediante el apoyo visual y estético de referentes contemporáneos y la utilización de la museología en su aspecto más crítico.

Con el fin de generar una lectura clara y directa del texto desarrollado, se ha seguido el estilo de citación APA (American Psychological Association).

1.4. Fases del trabajo

Este trabajo comienza como resultado de la comparación visual y estética de un grupo de imágenes con fuerte tendencia a la narratividad. En un principio no sólo formaban parte de este círculo las fotografías construidas sino también las capturadas de forma espontánea, se estaba intentando discernir mediante la retina, qué era la simulación de la imagen. Tras profundizar en las particularidades de cada una de ellas, se empezó a descubrir las similitudes conceptuales existentes, reduciendo el conjunto de artistas a los seis elegidos.

Partiendo de esta unión y del concepto del simulacro, se llevó a cabo una búsqueda exhaustiva de libros y documentos que aportasen claridad a este asunto, con el fin de tras analizarlos poder llegar a la concreción de la cuestión. Esta investigación pronto se tornó en un proyecto de gestión cultural, siendo la exposición el medio elegido para representar las nociones estudiadas.

En este proceso práctico-teórico se hizo un estudio de campo de los espacios óptimos donde poder organizar la muestra, realizándose un viaje a Valencia con el fin de hacer un análisis más detallado de una de sus instituciones culturales de la ciudad, el Bombas Gens, llegando a conversar con la directora del mismo y su asistente. Debido a la inviabilidad del proyecto en ese centro de arte, se trasladó el foco de atención hacia

TEA Tenerife Espacio de las Artes, donde tras hablar y valorar el trabajo con uno de los conservadores jefes, se tomó la decisión de seleccionar de manera hipotética este museo y centro de arte.

Mediante la repetida visita a esta institución y la consulta continua de textos relacionados con los procesos a seguir para hacer una exposición, se consiguió precisar lo necesario para poder llevar a cabo un proyecto de este calibre.

Además como apoyo visual, y medio para clarificar la idea expositiva, se realizó la sala y las obras elegidas a través de un programa 3D llamado Blender. Debido a la cantidad ingente de trabajo que hizo falta por parte del ordenador para poder llevar a cabo este último paso, y tras numerosos inconvenientes y errores por parte del mismo, se tomó la decisión de colaborar con el FabLab (Laboratorio de Diseño y Fabricación Digital) ubicado en la Facultad de Bellas Artes de la ULL; finalizando la parte visual, gracias a la cesión de sus ordenadores.

1.5. Estado de la cuestión

Aunque es un medio joven, la fotografía ha sido bastante estudiada, investigada y registrada; no hay problema alguno en encontrar sus orígenes y convenciones en cualquier biblioteca; los nombres de autores como Roland Barthes, Susan Sontag o Philippe Dubois resuenan constantemente en la cabeza cuando se trata de analizar esta disciplina, siendo estos tres teóricos sólo algunos de los muchos especializados en esta rama del arte.

Lo curioso del asunto, es que a día de hoy hay temas que no han sido debidamente analizados. El tiempo en la imagen, por ejemplo, es una materia que se repite constantemente en cualquier escrito o actividad artística; Henri Bergson desde el siglo XIX estaba deliberando sobre la duración, siendo sus ensayos profundamente inspiradores para Gilles Deleuze, quien escribió magníficas obras sobre esta cualidad innata de la vida. El problema está cuando el concepto general del trabajo no radica en ninguna de las nociones ampliamente estudiadas, sino en la parte inexplorada; el

simulacro es un ejemplo de ello, y no el acontecimiento de manera individual, sino el suceso aplicado a la fotografía.

La simulación de la imagen crea vacío tanto en su significado como en sus estudios; existe una dificultad para desarrollar una reflexión en torno a este tema, debido a la inexistente teoría artística en este ámbito. Mediante las lecturas del filósofo Jean Baudrillard con sus libros *Cultura y Simulacro* y *Simulacra and Simulation*, se ha intentando realizar un acercamiento al concepto que se quería tratar en la fotografía. El hecho de que este autor lo enfocase desde un punto de vista político y cultural, evitando la parte plástica, ha provocado una abertura en las nociones preconcebidas, engrosando la noción en cuestión y facilitando las bases para el proyecto expositivo.

2. Proyecto teórico

2.1. La fotografía. Convenciones simuladas

Si echáramos la vista atrás, ¿qué veríamos? Si nos situásemos en 1839, en una etapa dominada por la tecnología y la ciencia ¿Qué es lo que viviríamos? El nacimiento de un aparato capaz de mostrar una nueva forma de contemplar y entender el mundo; presenciáramos el origen de la subversiva fotografía, la cual se alzó y caminó por encima de todos aquellos que la consideraron un arte banal y marginal.

Sus posibilidades como medio de expresión se vieron durante mucho tiempo anulada, al estar desde sus inicios influenciada por el aire innovador que se respiraba en ese momento, siendo ella misma, una consecuencia más de este ambiente. Crecer en este entorno ocasionó que la fotografía fuese considerada una mera herramienta documental, cuyo objetivo único y vital era hacer copias fidedignas y rigurosamente exactas de la realidad. Al suprimir todo atisbo artístico, la imagen obtenida, se transformaba en un testimonio del mundo tal y como estaba concebido, convirtiéndose en la sinceridad personificada en un soporte.

La cámara se situó ante la sociedad como un nuevo modo de mirar la vida, ostentando capacidades tan sublimes como la de detener el tiempo. Ofrecía la oportunidad de poder pararse a observar una fracción de segundo, regalándole al individuo un instante que probablemente en el fluir de la cotidianidad no lo hubiese percibido. Era un registro de la verdad y, por lo tanto, de la memoria. Tenía la habilidad de congelar y fijar el mundo, poniéndolo al alcance de cualquiera.

Esta creencia de la fotografía como apunte de la realidad, pronto se vio sacudida con la intervención de Hippolythe Bayard, quien hizo temblar por primera vez los cimientos de este medio en 1840. Este inventor y fotógrafo francés, considerado uno de los padres de la fotografía, convivía con la amarga sensación de ser despreciado por su país, al no reconocer sus aportaciones en el ámbito de los nuevos procedimientos fotográficos. Bayard decepcionado con el trato injusto que había recibido por parte de

su Gobierno, decidió plasmar sus emociones en una imagen, realizando un autorretrato en el cual se mostraba así mismo como un hombre ahogado (ver figura 1).



Figura 1. *El ahogado*, por Hyppolythe Bayard (1840)

La muerte fingida del inventor francés generó involuntariamente el comienzo del desmoronamiento de la concepción clásica de este medio, revelando la existencia de un nuevo tipo de imagen, la simulada, y demostrando de forma temprana como la cámara no sólo servía para documentar y, mucho menos, para registrar fielmente la realidad.

Bayard únicamente encontró una grieta en el hormigón que recubría la noción de fotografía, generando de forma paulatina la apertura de la misma, al aparecer nuevos fotógrafos con ambiciones que iban más allá de simplemente documentar. Así, esta infravalorada herramienta comenzaría a luchar por convertirse en un nuevo medio de expresión, al intentar meterse de lleno dentro del mundo del arte.

Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con *su verdadero deber*, que consiste en ser la *servidora* de las ciencias

y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del *naturalista*, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; *que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta*; hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas, y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen *un lugar en los archivos de nuestra memoria*; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!. (Baudelaire citado en Dubois, 1994, p.24)



Figura 2. *Los últimos instantes*, por Henri Peach Robinson (1858)

Los años 50 del siglo XIX fueron claves para demostrar las fisuras que existían en las ideas clásicas de la fotografía. El uso de la manipulación como fuente de creación se pone en boga por la aparición de artistas como Henry Peach Robinson (ver figura 2), quien gracias a su innovador trabajo marcaría un antes y un después en la historia de la

fotografía. Lo original y revolucionario de este autor fue que sus imágenes no surgían de la aleatoriedad de la inmediatez, sino que estaban sumamente planificadas mediante bocetos previos que hacía él mismo, creando composiciones a base de los fragmentos de varios negativos. Podríamos decir que eran construcciones y no reproducciones; era la cara opuesta de la veracidad que tanto proclamaba esta disciplina.

Es en este punto cuando la fotografía comienza a reivindicar que la consideren un arte más, apareciendo el pictorialismo como abanderado de esta protesta, defendiendo el hecho de que si querían que la fotografía fuera introducida dentro del campo de lo artístico, era necesario eliminar el pasado, quitando todo rastro de la realidad que tanto caracterizaba a este medio. Oscar Gustav Rejlander (ver figura 3) se dedicaba a hacer escenografías de lo más complejas y variadas para después crear sus propias imágenes mediante varios negativos; a finales de siglo, Edward Steichen mediante la utilización de recursos fotográficos como el desenfoco o el fuera de foco, construía sus delicadas instantáneas; ambos marcaron un punto de inflexión en la concepción decimonónica que se tenía sobre la fotografía. No fueron los únicos, en este proceso también participaron Alfred Stieglitz, Robert Demachy o Constant Puyo, entre muchos otros.

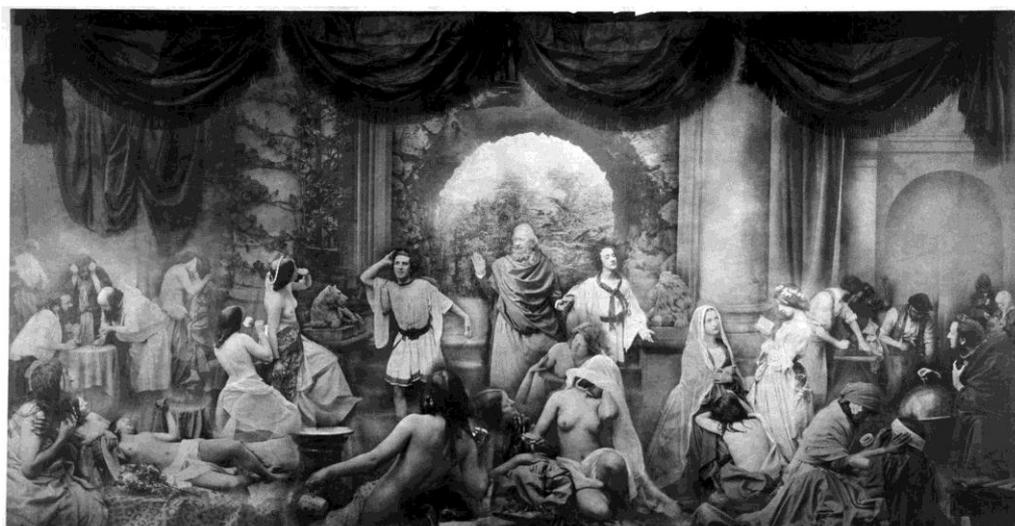


Figura 3. *The Two Ways of Life*, por Oscar Gustave Rejlander (1857)

Es interesante señalar, el hecho de que en esta época estaba en auge una forma de entretenimiento que consiguió marcar y transformar hasta la actualidad la manera de

captar imágenes, el conocido *tableau vivant*; a través de la pose estática de un grupo de actores se intentaba representar un cuadro vivo. El propio Rejlander hizo uso de este recurso a la hora de elaborar sus imágenes; esta actividad confluyó alegremente con la fotografía, no sólo por su obvia estaticidad y fácil captura, sino por su potente narratividad y escenificación. La fotografía comienza su acercamiento hacia la teatralidad y por lo tanto hacia la simulación.

Se pudo constatar cómo la cámara como apunte de la verdad se quedó a un lado con artistas como Bayard, pero ahora se puede reafirmar con fotógrafos como Oscar Gustav Rejlander o Edward Steichen; estos creadores, utilizando la fotografía como un medio de experimentación y expresión, cansados de lo común, decidieron explorar las posibilidades que la cámara les podía ofrecer.

Está claro que aquí ya no interesaba encontrar el momento correcto, sino generarlo, por lo tanto ya no se estaba hablando de la fotografía como registro de lo real, sino de la cámara como herramienta capaz de captar el mundo que el artista quería representar: lo construido, lo narrativo y por ende, lo simulado aparece para quedarse. “Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos” (Barthes, 2009, p.28)

Es curioso porque aunque de manera convencional siempre se ha estudiado la fotografía como el arte de la verdad, se puede comprobar si raspamos un poco en la superficie de la historia, como desde sus inicios este medio de expresión demostró su carácter múltiple, al contar en su seno con diferentes caminos por los que discurrir.

Fue visceralmente rechazada durante mucho tiempo, y no sólo por estos desvíos experimentales, sino porque con el nacimiento de esta disciplina, numerosos pensamientos que habían sido inalterables durante siglos, empezaron a agitarse. En este momento el artista era considerado un genio cuyas habilidades sobrenaturales le permitían hacer piezas que parecían de otro mundo; eran obras únicas y sublimes. Sin embargo, con la aparición de la fotografía, esta concepción se desmorona al no ser las manos del artista las encargadas de crear, sino que es la máquina la generadora de la obra de arte.

Este choque frontal con los cánones del momento se vio incrementado por la llegada de la reproductibilidad técnica. Ya no sólo el artífice había perdido sus cualidades divinas, sino que además las piezas que se hacían podían reproducirse una y otra vez. Sin duda alguna, este hecho cambia la forma de entender el arte, al igual que también transformó la noción de representación.

Esta disciplina aunque cuenta con menos de dos siglos de vida, y es todavía muy joven e inmadura, carga consigo una personalidad intensa y revolucionaria. Quizás el objetivo oculto de este medio consistía en causar todo un desajuste dentro del mundo tal y como se conocía hasta entonces; sólo hay que ver la clara habilidad que tiene de alterar las cosas. Desde sus inicios ha llevado consigo la capacidad de impregnar con su encanto todas las ramas que tenía a su alrededor, siendo un claro ejemplo de esto, la aparición del cine, el cual surgió por las investigaciones que se hicieron en torno a la reproducción del movimiento dentro de la fotografía.

Un poco antes de este maravilloso suceso, a finales del siglo XIX, la captura de imágenes demostró una vez más su condición transmutadora al provocar la transformación y maduración de la prensa del momento; la imagen se convirtió en una nueva forma de comunicación, al demostrar lo accesible que podía ser la información para el público con la existencia de una parte visual en la que apoyarse.

En esta época las imágenes que salían en los periódicos eran grabados y fotograbados, hechos a partir de una fotografía; los dibujantes eran los encargados de llevar a cabo este proceso de mimesis, interviniendo en la imagen para perfeccionar el proceso de reproducción fotomecánica, siendo paulatinamente el retoque que aplicaban, más discreto y funcional. Ya eran capaces de quitar lo prescindible para centrar todo el foco de atención en lo que realmente era importante, ordenando los detalles de la imagen, e incluso componiéndola. En este momento la definida vertiente manipuladora que desde el siglo XIX se estaba desarrollando en su seno, era utilizada y reconocida como un método más de trabajo.

A principios del siglo XX, durante el período de entreguerras, la fotografía dentro de la prensa llega a su auge junto con la ficción del fotomontaje; este será el recurso número uno para las propagandas políticas, adulterando la información según la

ideología de la publicación y del régimen del momento. La simulación comienza a florecer irrevocablemente.

Hay que tener claro que estamos en un momento de gran tensión universal, las dos guerras mundiales, se desarrollaron con gran cercanía la una de la otra; el pueblo no se había terminado de recuperar del primer conflicto bélico, cuando se produce el siguiente gran enfrentamiento. Es un momento histórico caracterizado por alteraciones sociales, políticas y económicas muy fuertes, donde la revolución, la recesión y los totalitarismos estaban a la orden de día. No es de extrañar, que en un período tan convulso, surgieran los denominados *ismos*, los cuales agrupados en las vanguardias artísticas, lucharon con su actitud provocadora contra los convencionalismos y la obsolescencia; con características distintas, combatían por los mismos ideales. Llevaban como bandera el rechazo a lo tradicional y lo común, así como la reivindicación de la libertad de expresión, la originalidad y la experimentación.

La ruptura del pasado propia de los ismos tuvo una cálida acogida dentro de la fotografía, la cual no dudó en meterse de lleno en este nuevo mundo, participando en la renovación del arte y la cultura del siglo XX. Ella era la primera interesada que quería dejar atrás el pasado, desligándose de su naturaleza mimética. De entre todas las corrientes de vanguardia, hay que destacar el Dadaísmo, por ser el gran quebrantador de la imagen, y además el máximo exponente del fotomontaje.

Los dadaístas ampliaron el sentido del fotomontaje -en parte con el fin de escandalizar, en parte como protesta, y en parte para crear poemas ópticos- al unir y pegar trozos de fotografías diversas. Los fragmentos de imágenes acopladas de esta manera producían con frecuencia un sentido difícil de desentrañar que, no obstante, podía ejercer un efecto subversivo. Estas imágenes estaban lejos de querer sugerir una ilusión de realidad; por el contrario, mostraban con crudeza sus procesos de elaboración, las roturas de las fotos individuales, el corte burdo de las tijeras. (Moholy-Nagy, 2005, pp.148-149)

A través de diferentes encuadres, efectos ópticos, distancias focales, collages, e incluso la ausencia de la cámara con los famosos rayogramas de Man Ray (ver figura 4), o los fotogramas de László Moholy Nagy, mostraron una nueva forma de entender la

fotografía; ya no era el espejo del mundo sino un medio capaz de crear realidades diferentes a las aparentes.

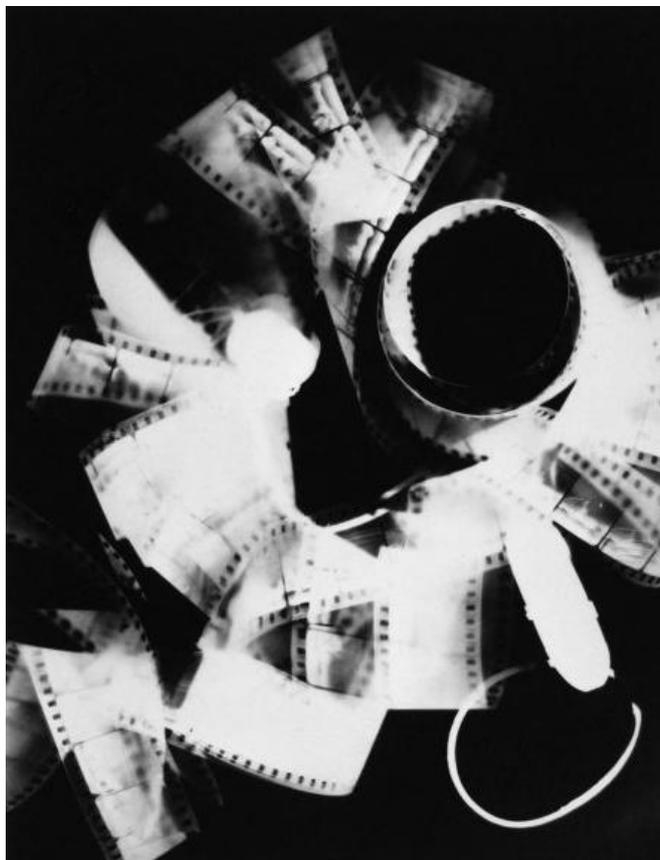


Figura 4. Reproducción rayograma de Man Ray realizado en 1923. Copia póstuma (1982).

Tras terminar esta época de vanguardias y movimientos, llegó sobre los años 60 el arte conceptual, el cual ejerciendo su papel de destructor nato, desencadenaría la ruptura decisiva, que obligaría al replanteamiento de todo aquello que se había construido hasta el momento. Aunque esta corriente ya existía, fue en esta fecha cuando realmente afectó al panorama del arte de forma global. Su padre fue Marcel Duchamp quien ya por el año 1917 con su famoso “urinario” (ver figura 5), y sus múltiples *ready-mades* causó un antes y un después en el mundo del arte.



Figura 5. *La fuente*, por Marcel Duchamp (1917)

Las ideas habían estado supeditadas a las cualidades estéticas y los medios técnicos que ofrecía el arte, lo importante era la habilidad del artista, el genio, sus gloriosas manos capaces de hacer obras únicas; con Duchamp esto cambia porque empieza a defender lo que sería el principio fundamental del arte conceptual: la idea por encima del objeto; ya no importa su representación, sino lo que se quiere decir. El arte empieza a autocriticarse.

Lo demostró con su urinario y cambió el modo de ver el arte, que dejó de basarse únicamente en la pintura y la escultura para pasar a ser aquello que el artista decidía que fuera. Ya no tenía necesariamente que ver con la belleza, sino con las ideas; unas ideas que podían, desde entonces, adquirir su presencia material a través del medio que el artista eligiera, ya se tratara de mil seres humanos gritando o de una habitación llena de polvos de talco. (Gompertz, 2013, p.348)

La fotografía pronto se adhirió a esta nueva corriente, siendo Canadá el lugar de origen del fotoconceptualismo allá por los años 80 del siglo XX. El trabajo de los artistas que formaban parte de esta corriente se agrupaban en la famosa Escuela de Vancouver, una generación que convivía con la sensación de que esta disciplina estaba aún demasiado ligada a los convencionalismos pictóricos, situándose todavía en la marginalidad, aun habiendo sido muy utilizada por las vanguardias. Teniendo como objetivo oponerse a esta situación, los artistas de este momento decidieron alterar la tradicional estructura, desvinculándola de ella al radicalizar la disciplina; ya no es sólo un medio con el que fabricar imágenes.

A través de la realización de piezas cuidadosamente elaboradas esta rama comienza a criticarse a sí misma, así como a tratar temas fundamentales dentro de la contemporaneidad; la escena se encuentra bajo los efectos de un exhaustivo control por parte del autor; son imágenes que se sitúan entre el cine y la pintura, con composiciones preparadas que tienen la habilidad de parecer sumamente casuales. Podría decirse, que la elaboración y la estética del fotoconceptualismo del siglo XX y que sigue vigente todavía en la actualidad, tiene su origen en los tableaux vivant decimonónicos y en el uso de los recursos fotográficos como los collages y fotomontajes de Rejlander o Robinson, traídos esta vez a la contemporaneidad y a la era digital. Jeff Wall es quizás el máximo exponente de esta rama, capaz de tratar los temas fundamentales del siglo XXI mediante la teatralidad y la unión de varias tomas o el retoque; sus cuadros fotográficos son imágenes que se acercan de manera asombrosa a la par que desconcertante al fotograma de una película, provocando que el límite entre fotografía y cine se vuelva apenas visible (ver figura 6). El simulacro deja de esconderse y sale a la palestra como una nueva forma de creación.

La fotografía por su carácter subversivo posee una historia llena de bulliciosos cambios que dieron lugar a una gran variedad de diferentes vertientes dentro de ella misma; la manipulación, la ficción y la simulación, se transforma en un metafórico spin-off dentro de su larga existencia como medio de expresión y registro.

Gregory Crewdson, Hannah Starkey, Philip-Lorca diCorcia, Sarah Jones y Teresa Hubbard junto con Alexander Birchler, todos ellos artistas contemporáneos pertenecientes a esta última generación, serán los encargados de mostrar a través de sus

creaciones esta clase de imagen fotográfica, donde el simulacro es la pieza clave que opaca y cambia el resto de recursos que entran en juego en la fotografía.



Figura 6. *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, por Jeff Wall (1993)

2.2. El simulacro como forma de representación.

Las convenciones que la fotografía ha ido adquiriendo a lo largo de casi dos siglos, se han convertido en pilares cada vez más inestables: la realidad y la ficción, lo objetivo y lo subjetivo, lo verdadero y lo falso, lo construido y lo documental, son conceptos que conviven cada vez más cerca, enredándose continuamente. Estos acontecimientos imposibilitan la ubicación de las imágenes en un bando concreto, debido a que la línea que separa cada uno de estos opuestos se ha ido mezclando de una manera progresiva, dando lugar a nuevas creencias y supuestas realidades.

Lo que hace especial la obra de artistas como Hannah Starkey, Sarah Jones, Philip-Lorca diCorcia, Gregory Crewdson o Teresa Hubbard y Alexander Birchler, es la original forma que tienen de concebir la imagen: ya no se habla en estos autores de capturar el momento preciso, sino de crearlo, fabricarlo punto por punto, elemento a

elemento, recurso a recurso. La instantánea pierde su naturaleza, ya no es en sí misma un momento fugaz real sino una construcción; la simulación será la nueva esencia, centrándose el artista en escenificar, manipular y fabricar, dejando atrás los principios básicos en los que se asentó esta disciplina. La fotografía se enfrentará en una lucha encarnizada contra su supuesta naturaleza, la imagen ya no es lo que era, y estos artistas serán los encargados de mostrarlo a través de sus fotografías engañosamente veraces. La historia se enfrentará a la simulación de la imagen, a la contranatura visual de la instantánea.

La meta ya no está en captar el momento, sino en fabricarlo, en crear una imagen que sea tan parecida a lo que se entiende por verdad, que el individuo sea incapaz de diferenciar el nivel de realidad al que está siendo sometido. Da igual el tipo de complejidad escenográfica, teatral, de producción o de postproducción que necesiten las fotos, lo que realmente importa en esta clase de imágenes es que la obra final se sienta como veraz, la fotografía se sitúa ante su propio simulacro: la simulación de la imagen será a partir de ahora la protagonista de esta nueva “realidad”.

2.2.1. El simulacro como estrategia.

La palabra fingir, imitar, simular, no es exclusiva de la fotografía; en el mundo en general, son verbos que se han dado de manera continua, tanto en la sociedad y la cultura como en la economía y la política.

La simulación como recurso fue brutalmente utilizada por los nazis, siendo punteros en este aspecto al utilizar la propaganda, como medio de transmisión del mensaje ultraderechista cuando Hitler subió al poder. El Führer puso a Joseph Goebbels al mando del nuevo ministerio que se encargaba de la publicidad, con el propósito de cerciorarse de que el mensaje nazi fuese triunfalmente transmitido a través de las diferentes ramas del arte, los *mass media* de ese momento, y la enseñanza.

Sin duda su propósito fue intervenir en la opinión pública alemana, manipulando a la sociedad a través del uso de los medios de comunicación. La propaganda se convirtió en un voraz aparato capaz de atraer a sus fauces a todo tipo de público, ya que según les

interesaba cambiaban la versión ajustándola al grupo de individuos al que iba dirigido. Claramente su objetivo consistía en que la población alemana secundara sus conflictos bélicos, así como conseguir el apoyo social para la masacre judía o cualquier asesinato realizado por el régimen nazi.

El cine fue uno de los medios que más se involucró en este proceso de demostración de la superioridad alemana, utilizando las películas para transmitir el mensaje; en ellas se mostraba a los judíos como la personificación de la decadencia, los cuales empobrecían sólo con su presencia, la condición de la sociedad aria; se dedicaban a ensalzar a Hitler, posicionándole como el mejor líder, promoviendo el orgullo nacional y aclamando el régimen del partido nazi.

Este simulacro tan sumamente desalmado no sólo se encontraba en los *mass media*, sino también en los propios campos de concentración; durante el Holocausto los oficiales obligaban a los presos a mandar cartas a sus familiares, contándoles el trato y las condiciones excelentes en las que se encontraban; prisioneros que después eran envenenados en las cámaras de gas.

La simulación puede ser atroz y realmente engañosa por la difusa línea que la separa de la realidad; además en este punto de la contemporaneidad ¿qué es verdad y qué es mentira?

Por ejemplo, sería interesante comprobar cuándo el aparato represivo reacciona más violentamente, si ante un hold-up simulado o ante un hold-up real. Pues el segundo no hace más que cambiar el orden de las cosas, el derecho a la propiedad, mientras que el primero atenta contra el mismo principio de realidad. La transgresión, la violencia, son menos graves, pues no cuestionan más que el reparto de lo real. La simulación es infinitamente más poderosa ya que permite siempre suponer, más allá del objeto, que **el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación** (recordar el engaño de Urbino). (Baudrillard, 1993, p. 47)

El arte se encarga entre otras cosas de ser un espejo del mundo, por lo tanto está más que justificado que los artistas presenten sus realidades fingidas como nuevas

formas de mirar la cotidianidad, ¿Están engañando o sólo están descubriendo al público una cara oculta de la verdad?

Hay que señalar los planteamientos que tuvo Walter Benjamin con respecto a la pérdida del aura para entender estas peculiaridades y problemáticas de la fotografía en la contemporaneidad. Benjamin creía que la autenticidad desaparecía cuando se desvanecía el aquí y el ahora que contenía la obra original.

Para él, el conflicto se produjo no por el hecho de que se pudiese reproducir una pieza; de manera manual esta acción ya se llevaba a cabo por parte de los artistas, los cuales hacían que sus alumnos copiaran las obras como una manera de practicar la destreza, o incluso como una vía para divulgar su arte, sino porque las réplicas se estaban generando de manera técnica, sin la intervención de una mano, lo que hacía que su aura y su naturaleza real se perdieran. Veía antinatural esta manera de reproducción, al ser capaz de situar los elementos que estaba representando en lugares a los que nunca podría físicamente haber llegado. “La catedral deja su emplazamiento para hallar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la pieza coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación” (Benjamin, 2008, p.96).

Esa pérdida de autenticidad de la que habla Benjamin se podría extrapolar a la fotografía, si se entendiese este medio como el aquí y ahora constante que es, es decir, su habilidad innata es capturar momentos efímeros; por lo tanto, si la imagen se crea premeditadamente, se perdería entonces la naturaleza de este medio al no estar congelando lo pasajero. El aura de la fotografía desaparece. Vemos como real la imagen de una mujer caminando porque ha sido fotografiada, ¿pero y si no es verdad lo que estamos viendo? ¿y si esa mujer ha sido puesta ahí a propósito? Un claro ejemplo es Gregory Crewdson, nato simulador de imágenes. En la serie *Twilight* muestra sus grandes aptitudes para crear confusión al presentar un cúmulo de fotografías en la que aparentemente no ocurre nada.

La siguiente instantánea (ver figura 7) está compuesta por una niña en pijama que lidera el centro de la imagen, llevándose el protagonismo de la historia que está por acontecer; frente a ella se encuentra parado el característico autobús amarillo de escuela americana, del cual se asoma el supuesto chofer del mismo; detrás de ella, es decir, en el

lado izquierdo de la imagen está ubicada la que se entiende que es su casa. Es de noche por la ausencia de luz que domina la fotografía y aunque el ambiente que hay creado es de una tensión descomunal no está ocurriendo nada.



Figura 7. *Untitled (Beckoning bus driver)*, por Gregory Crewdson (2001-02)

¿Es un instante decisivo que Crewdson ha sabido capturar o por el contrario es uno construido? Superficialmente no hay ningún tipo de elemento que nos dé una pista de si es realidad o ficción lo que se muestra en esta imagen. La red de signos que Crewdson ha sabido introducir, aunque son ficticios, están tan cerca de la realidad que se confunden y se acaban mezclando con los elementos que sí son auténticos.

Este artista trabaja con un multitudinario equipo humano que tarda semanas en preparar todos los elementos que son necesarios para conformar la escena a representar. Crewdson como si del director de una película se tratase, se encarga de dirigir y planificar cada detalle de la fotografía al milímetro. Trabaja tanto con exteriores reales como con exteriores creados en el interior de un estudio, utilizando la misma cantidad

de recursos que una gran producción cinematográfica. Gregory Crewdson (2006) en una entrevista que realizó para *El País* afirmó lo siguiente:

Mis fotografías son, en cierto sentido, imágenes realistas en cuanto a la forma fotográfica. Me siento muy atraído por este lenguaje, con su sentido de lo común y familiar. Intento trabajar en un escenario, que podría ser cualquier lugar y ninguno al mismo tiempo, no se trata tanto de un lugar concreto sino de la imaginación colectiva. La paradoja que subyace es que, a pesar de la producción y posproducción que necesitan mis fotografías, la meta es que al final la obra tenga una transparencia pura, que al final se aprecie como real y tangible.

El juego de simular la imagen se ve también claramente representado en la artista Sarah Jones, quien al igual que Crewdson intenta volver lo cotidiano en algo extraño y siniestro. Jones le da suma importancia a cada elemento que va a formar parte en la escenificación de su imagen; el encuadre, la composición, lo presente y lo ausente, el color, el corte y la fragmentación que genera la cámara, incluso el gran formato que utiliza, forman parte de un conjunto de decisiones que ha tomado la artista de forma previa, para que sus fotografías de fuerte raíz pictórica consigan después de toda esta preparación, ser sumamente verosímiles. Al final lo que busca no es explorar los límites de esta disciplina como documento, sino conseguir escenificar la realidad, a través de la teatralidad, originando la duda en el espectador.

Jones se concentra en hacer de cada imagen una simulación de la vida cotidiana, es capaz de crear escenarios en los que el tema principal a simple vista es imposible de detectar, al no hacer ninguna referencia directa; se dedica a jugar con la realidad y la ficción. Esta artista construye instantes que perfectamente pasarían por reales; su desmesurada teatralidad, la tensión que inunda la imagen y la incertidumbre que la cargan, consiguen traspasar el imaginario.

Estos dos artistas, solo son un claro ejemplo de lo fácil que es engañar a la mente humana; la sociedad convive diariamente con la imitación fingida aunque sea incapaz de verla, el simulacro y la realidad se mezclan provocando una grieta que permite que la civilización se hunda en los límites que separan estos dos conceptos.

Los hechos no tienen ya su propia trayectoria, sino que nacen en la intersección de los modelos y un solo hecho puede ser engendrado por todos los modelos a la vez. Esta anticipación, esta precesión, este cortocircuito, esta confusión del hecho con su modelo (ya sin desviación de sentido, sin polaridad dialéctica, sin electricidad negativa, implosión de polos opuestos), es la que da lugar a todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias, verdaderas todas, en el sentido de que su verdad consiste en intercambiarse, a imagen y semejanza de los modelos de que proceden, en un ciclo generalizado. (Baudrillard, 1993, p.41)

El fingimiento construye el vacío más puro y duro con el que la fotografía se puede encontrar; porque simular implica fingir todos los elementos que entran dentro de la imagen, despojándola de su todo para convertirla en la nada, siendo el espectador la clave para invertir esta fórmula, ya que su interacción provocará la narración.

¿Qué diferencia visual existe entre la fotografía simulada y la documental? A simple vista ninguna, ese es su peligro y su virtud. No es un hecho aislado que ocurra sólo en este medio, al contrario, como ya se comprobó con el régimen nazi, el verbo simular se da en la sociedad en todas sus formas posibles ¿Qué es un simulacro? la falsa imitación que se da por verdadera aún no siéndola:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: <<Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella>> (Littré). Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, solo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo <<verdadero>> y de lo <<falso>>, de lo <<real>> y de lo <<imaginario>>. El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta <<verdaderos>> síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad inencontrable en lo sucesivo. (Baudrillard, 1993, p.12)

2.2.2. El Tiempo fotográfico.

Se ha visto cómo desde sus inicios la fotografía ha cargado a sus espaldas ciertas convenciones generales que nunca le han pertenecido en su totalidad, porque si algo hay que tener claro con esta disciplina, es que las imágenes que se crean a partir de la cámara no son, ni se hacen de la misma forma; al final lo que se observa en el papel es lo que el aparato y el artífice ha querido que se vea. Este medio no siempre es lo que parece ser.

Tendemos a concebir el tiempo como una dimensión que permite secuenciar acontecimientos, separar minuciosamente intervalos y comparaciones, pero también como un sistema de medición que hace posible cuantificar el movimiento de las cosas. Paralelamente, reconocemos que los objetos y las imágenes poseen características temporales: surgen de un tiempo dado, se perciben y se utilizan en determinadas circunstancias históricas. Y aún más: algunos objetos y algunas imágenes parecen tener cualidades extraordinarias, provocan una inteligibilidad perceptiva que va más allá de su puntuación cronológica, como si suscitasen una dialéctica de temporalidades y de prácticas. Ésa es, como sabemos, una de las condiciones distintivas de las obras de arte. (Mah, 2010, p.13)

La aparición de la fotografía provocó el surgimiento de un gran abanico de cuestiones en torno al tiempo en la imagen, originando multitud de preguntas y discusiones; estábamos ante el medio idóneo para hacer visible lo invisible, el movimiento. Sin duda alguna, esta disciplina es la vía más clara y capaz para mostrar lo que ha acontecido, por su habilidad de registrar lo que sucede, pero sin ser un retrato fiel del mundo; es una facultad errónea que se le ha asignado, ya que aunque está ligada siempre a un momento concreto, este intervalo de tiempo no tiene porque ser real.

La fotografía tiene la destreza de congelar el flujo de la cotidianidad en la que se desarrolla la vida, deteniéndose eternamente; convirtiéndose merecidamente en la disciplina del tiempo. Si se analiza este medio desde un punto de vista técnico y funcional, centrándose en la forma de trabajar que tiene el aparato fotográfico en sí, se caerá en la cuenta de que aunque la luz es el factor más importante para capturar una

imagen, la cámara estará invariablemente ligada al instante preciso, porque incluso los elementos mecánicos que hacen posible la captura giran en torno a este concepto.

La fotografía nace y se desarrolla en un nido de contradicciones: por una parte tiene la particularidad de ser la disciplina más ligada al tiempo por su capacidad de retenerlo e inmovilizarlo, al fraccionarlo y volverlo visible; pero por otro lado también es el medio más antagónico que existe al él. El tiempo es conocido como un periodo concreto en el que se desarrolla un acontecimiento, por lo tanto, esta supuesta acción temporal que genera la captura de imágenes en el ir y venir de la cotidianidad, va en contra de la propia naturaleza de la duración, al cortar el devenir, al no existir el flujo de movimiento innato.

Se constata que, por su naturaleza técnica, ya sea analógica o digital, la fotografía es una práctica comprometida con *acciones de corte* y que cada imagen fotográfica siempre lleva consigo el indicio de una perturbadora interrupción que constriñe cualquier lógica sustentada de continuidad. Ésta es la fatalidad (o la implausibilidad) de la fotografía, una imagen que tiende a la afasia, pero que al mismo tiempo no impide que se formen movimientos (mentales, ficticios) que hacen que la imagen nunca se cierre ni se detenga de nuevo. (Mah, 2010, p.17)

Sólo hace falta echar la vista unos siglos atrás cuando la fotografía estaba todavía dando sus primeros pasos; las placas que se utilizaban para inmortalizar el tiempo eran poco sensibles a la luz y se tardaba varios segundos en sacar una fotografía. Eran necesarios largos períodos de exposición si se quería conseguir la nitidez necesaria, siendo en ocasiones inevitable la inmovilización total del retratado, mediante el posicionamiento de ciertos elementos alrededor de su cuerpo.

Siempre que se saque una imagen, de forma natural se va a producir una interrupción congénita, porque cuando tomas una fotografía, lo que estás haciendo es recortar un pedazo del mundo y la porción del tiempo que va inscrita en él. La cámara es capaz de sorprender a la propia vida, apresando entre sus garras un momento mágico y único que no se va a volver a repetir; capturando el *instante decisivo* del que tanto hablaba Henri Cartier-Bresson (ver figura 8).



Figura 8. *Manifestación estudiantil, París*, por Henri Cartier-Bresson (1968)

Esta disciplina ofrece la oportunidad de no convivir con la angustia común de olvidar recuerdos, porque estará regalando ese preciso momento uno y otra vez al paralizarlo perpetuamente. Estamos ante el medio que es capaz de mostrarnos lo que a simple vista no somos capaces de ver, la fracción de segundo en el súmmum de su existencia; la fotografía hará de tercer ojo al ser capaces de enseñarnos otra forma de ver el mundo. “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse esencialmente” (Barthes, 2009, p. 26).

Cuando se captura una imagen, lo que supuestamente se hace es cortar un intervalo concreto, laminando los segundos al separarlos de su pasado y su futuro, deteniendo todo movimiento aparente, o por lo menos esta es la concepción de tiempo que se ha impuesto de manera universal desde el siglo XIX; ya lo decía Philippe Dubois (1986) en su obra *El acto fotográfico*:

La imagen fotográfica, en tanto es indisociable del acto que la constituye, no solo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el gesto del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión. Temporalmente, en efecto –ya lo hemos repetido bastante-, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija inmoviliza, separa, despega la duración captando solo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una *tajada*, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*. Huella tomada en préstamo, sustraída a una doble continuidad. Pequeño bloque de *estando-allí*, pequeña porción de aquí-ahora, robada a un doble infinito. Se puede decir que el fotógrafo, en el extremo opuesto del pintor, trabaja siempre *con el cuchillo*, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el filo de su navaja. (p.141)

Pero ¿Y si esta idea no fuera aplicable en todas las instantáneas? Es decir, si la fotografía al igual que el resto de ramas del mundo del arte tiene numerosos caminos por los que discurrir, también debería tener, más de una forma de representar y captar el tiempo.

Si la fotografía ofrece una fracción de segundo concreta, ¿qué brindará el conjunto de ellas? Los primeros inventos que se posicionaron como antecedentes del cine, buscaban precisamente contestar a esta pregunta; querían ahondar en reproducir el movimiento que paralizaba esta disciplina. A partir del estudio progresivo y de la curiosidad de individuos como Eadweard Muybridge o Étienne Jules Marey, se comprobó que si se ponían un conjunto de imágenes de forma seriada y a una velocidad concreta, el cerebro creería que lo que estaba visualizando sus ojos era un movimiento continuo, y no la sucesión de fracciones de segundos concretos.

Esta fue la base de la que partieron los hermanos Lumière y que los llevaría a crear el extraordinario cinematógrafo. La aparición del séptimo arte supuso un punto de inflexión en la fotografía tal y como estaba concebida, además de un cambio drástico en la narratividad que había presente en ella. La fotografía demuestra que tiene una doble

cara: no sólo tiene la habilidad de congelar el tiempo sino de crearlo, cambiando las reglas de la toma de imágenes; el espacio-temporal en el que se desarrollaba esta disciplina se quiebra.

2.2.2.1. No-Tiempo.

La cualidad de construir el tiempo no es un don que aparezca únicamente cuando existe la sucesión de imágenes, también se le puede atribuir a una sola fotografía. Ya no estamos ante ese momento revelador que se muestra ante la cámara en un intervalo concreto y el cual somos capaces de inmortalizar; estamos tratando un tipo de imagen que no precisa del azar, sino de una planificación previa y específica. Cuando se simula una imagen, también se está representando de manera engañosa el resto de elementos que la conforman, es un efecto secundario.

El *instante decisivo* de Cartier-Bresson desaparece al estar tratando la creación y no la reproducción; no es lo mismo la *street photography* donde realmente se intenta agarrar entre las manos una fracción de segundo como si de algo sólido se tratase, que la fotografía escenificada, construida, ficticia, donde nada se deja al azar porque se basa en manipular todos los elementos que la componen, incluyendo el tiempo, pieza clave en esta historia.

Este elemento es el generador de la disparidad, ya que según intervenga en la imagen tiene la capacidad de crear o de captar, no es lo mismo un *instante decisivo* que uno *construido*; pudiéndose ubicar conceptualmente en diferentes espacios-temporales por su capacidad de actuación y fragmentación.

En un *instante decisivo* existen dos clases de dimensiones: la del devenir de la cotidianidad y la que experimenta el espectador cuando observa la imagen resultante. La primera de las dimensiones confluye con la toma de la fotografía porque es en este ambiente donde se produce el corte, la interrupción del continuum de lo común.

El simular la imagen provoca que en el *instante construido* además de la dimensión real y la del público, exista una tercera que es fundamental, por ser en ella donde se

genera la captura de la supuesta instantánea: la llamada limbo fotográfico. Cuando se crea una fotografía, se está generando un momento único y aislado que no tiene ni pasado ni futuro porque se la está despojando de su antes y su después, provocando que solo exista ella misma y el vacío que la acompaña. El tiempo que se está capturando aquí no es real, no existe porque es emulado al igual que todos los componentes que conforman la imagen; ya no hay ese *instante decisivo* porque lo está creando el propio artista y no el fluir de la vida. Al ser un intervalo ficticio, no hay ningún tipo de interrupción, porque nunca ha habido movimiento y mucho menos la detención del mismo. Estamos ante un agujero temporal denominado como no-tiempo; como diría Mah (2010) en el libro *El tiempo expandido*: “(...) la fotografía no admite únicamente la representabilidad del tiempo, sino que además posibilita la producción del tiempo (su tiempo), pero se trata de un tiempo alargado y nómada, porque no queda fijado a un único lugar y porque está potencial e indefinidamente lleno y vacío de todos los tiempos posibles” (p.16).

Teresa Hubbard y Alexander Birchler lo demuestran a través de la serie *Stripping*; donde las líneas oscuras que están presentes en todas las imágenes, son utilizadas como recursos temporales al dividir pero a la vez aproximar, el interior del exterior; el congelamiento de la fotografía se junta con una especie de cámara lenta cinematográfica que parece no terminar nunca. Los personajes parecen suspendidos en un limbo eterno del que no tienen la expectativa de salir, están en un no-tiempo representado por el vacío de la negra recta que se encuentra siempre próximo a ellas; las mujeres están en dos espacios a la vez, el físico y el mental.

Aquí las convenciones fotográficas se pierden totalmente, ya no existe detención o congelamiento que valga; lo efímero y la captura de las instantáneas circulan por caminos paralelos, que no terminan de unirse nunca.

Una película tiene una línea argumental y un fluir de imágenes continuo que conforman una historia; en la fotografía convencional ocurre lo mismo; la diferencia está en que en el cine si se cierran los ojos, se pierde información debido al caudal indiscriminado de escenas que ofrece, mientras que en la fotografía sucede lo opuesto al ser una imagen inalterable, es la disciplina que hace visible el movimiento. La realidad no está basada en instantes decisivos, no son momentos aislados e inmutables, pero

como afirmaba Susan Sontag (2011) en *Sobre la fotografía*: “La fuerza de una fotografía reside en que preserva abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente” (p.114).

Lo que la cámara captura podría ser el frame de una película, debido al recorte que produce, es un momento, un pedazo de acción, y con ello un fragmento de historia; pero en la fotografía construida esto no sucede, porque aunque también es un corte lo que se obtiene, no tiene una linealidad donde acogerse, no tiene ni principio ni fin. Está irremediabilmente vacía, debido a que producir una instantánea implica también originar la duración en la que está inscrita.

2.2.3. El relato vacío. La narración en la fotografía simulada.

Cuando se habla de fotografía, se habla indiscutiblemente del tiempo, ¿pero qué es el tiempo? Momentos, instantes, duraciones, períodos que son captados por una máquina que los adhiere a un espacio digital o físico, pero también son cortes suspendidos que traspasan y se fijan en el imaginario; porque si algo tienen esta disciplina además de un vínculo asfixiante e inherente con el tiempo, es una relación indisoluble con la narratividad, es un efecto secundario de la mente y la memoria.

Esta cualidad encontrará en la fotografía un nuevo espacio donde habitar y crecer; las imágenes además de estar ligadas al instante exacto en el que se realizaron, también están enlazadas al momento preciso en el que son vistas e interpretadas. No sólo existe el pasado dentro de esta disciplina sino también el presente, e incluso el futuro, haciendo de la combinación de las tres la aparición de un sinfín de relatos en una sola imagen. Como bien dijo Baer (2010): “la fotografía es, sin duda, el medio que nos permite ver el tiempo como lo que posiblemente es: una serie de momentos vacíos que llenamos de significación retrospectivamente para integrar esos momentos en un tiempo continuo, unidireccional y lineal que va del pasado al futuro” (p.47).

Es un error pensar en la fotografía como un medio puramente objetivo, ya que además de su clara habilidad para registrar y archivar el mundo de manera

escrupulosamente exacta y fiel, también cuenta con la capacidad de adentrarse en el cerebro del espectador, impactando contra él. La cámara no es la única que interviene en el proceso de captura, el artista y el público también son partícipes de este acto, llenando tanto voluntaria como involuntariamente, la imagen de subjetividad, y provocando que el tiempo o no-tiempo, vuelva a fluir en el imaginario cada vez que se mire una instantánea. La detención provoca la reaparición del movimiento, y por lo tanto el nacimiento de un relato.

En este contexto, la discontinuidad fotográfica promovió y al mismo tiempo fue uno de los principales medios de pervertir el tiempo objetivado, dado que su fijación inevitablemente provoca ansiedad estética y epistemológica, suscita un silencio narrativo y semántico que hace la imagen abierta y sensible a todos los juegos interpretativos y psicológicos, así como a las vicisitudes de los afectos, los deseos y los traumas. Este vacío, por el que se enreda el pensamiento y la imaginación, es un lugar de soplos y deambulaciones involuntarias. (Mah, 2010, p.17)

El cerebro necesita encontrar una respuesta ante aquello que desconoce y es por ello por lo que se pone en marcha cada vez que se encuentre frente a una imagen. Si la fotografía tiene la capacidad de relatar, es porque también tiene la habilidad de impactar en el ser humano de tal manera que llega directo a su mente, la cual como si del “clic” del disparador se tratase se afana en averiguar lo que esconde la imagen. Al ser una disciplina donde lo que prima es lo visual, la dificultad de comprensión se apodera de la situación, provocando que nuestro cerebro de rienda suelta a la imaginación, generando narraciones en base a su propia memoria; el lenguaje y los recuerdos cobran vida al relacionar mentalmente cada elemento que vemos con palabras o situaciones familiares, estableciendo inconscientemente conexiones lógicas o incluso irracionales.

El público o lector de la imagen es el encargado de generar el hilo de la trama en función de la capacidad que tengan para reconocerse en lo que están viendo; los conflictos tienen relación directa con la memoria del individuo que se postra ante la pieza. El inconsciente humano juega un papel fundamental en el desentramando visual, ya que cuando nos seduce una historia es porque en cierta medida la sentimos nuestra; el espectador permanece ahí, delante de una película o de una imagen, aún sabiendo

cómo va a terminar la historia, porque simulamos no saberlo, aún sabiendo que lo que pensamos proviene de lo que ya hemos vivido o visto.

En la fotografía construida o escenificada la narratividad cobra una especial importancia, ya que lo que se presenta a los ojos del público es una incógnita en mayúscula, ¿qué vemos cuando miramos estas imágenes? ¿Realidad o ficción? No hay una respuesta clara, lo fingido, lo falso, lo simulado, se crea a partir de lo auténtico y lo verdadero, por lo tanto la línea que divide a estos opuestos se difumina. “La estrategia de este método es utilizar la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra, creando así las ficciones a través de la apariencia de una realidad sin costuras en las que se ha tejido una dimensión narrativa” (Crimp, 2004, pp. 159 -160)

La fotografía escenificada aunque comienza a coger fuerza con la llegada del fotoconceptualismo y la potente figura de Jeff Wall, realmente tiene su comienzo o para no aventurarme, un gran referente en los *tableaux vivant* del siglo XIX. Aunque era en un principio un simple entretenimiento, gastaban una llamativa complejidad, con escenarios sumamente cuidados, así como actores o actrices calculadamente vestidos y posicionados en el lugar que les correspondía dentro de la escena o pieza pictórica a representar:

El Tableau es una combinación de artes visuales y teatrales, que consiste en figuras disfrazadas dispuestas en poses estáticas para crear el efecto de una imagen. En el siglo diecinueve, el tableau vivant, o cuadro viviente, imitando conocidas obras de arte o pasajes literarios, fue tremendamente popular tanto como divertimento privado como entretenimiento público. En su forma más elaborada, los cuadros cuidadosamente planteados e iluminados eran escenificados detrás de grandes marcos dorados, cubiertos con una capa de gasa que imitaba el efecto del barniz en una vieja pintura. Los Tableaux florecieron durante el primer medio siglo de la fotografía, especialmente en Gran Bretaña, donde los dos fenómenos, tableaux y fotografía, a menudo coincidían. No solo las figuras que permanecían inmóviles en el tableau se prestaban a ser fotografiadas, sino que para hacer una fotografía artística o pictórica con figuras, uno en efecto tenía primero que construir un cuadro. (Petersen, 2008, p.1374)

Este cuadro viviente que realizaba la clase pudiente del momento para entretenerse, marcó una gran diferencia dentro de la fotografía; daba igual que estuviesen imitando piezas canónicas del mundo del arte, la cuestión principal es que eran capaces de condensar una sola escena, una acción o un suceso, en una única imagen cargada de teatralidad, y puesta en escena. Había una historia detrás de esas imágenes con vida.

La contemporaneidad no se separa en demasía de los *tableaux vivant*, ya que desde los años 80 del S.XX hay una fuerte tendencia por crear fotografías construidas, que claramente tienen una importante influencia pictórica. Gregory Crewdson, Sarah Jones, Teresa Hubbard y Alexander Birchler, tienen esta clara construcción y escenificación en cada imagen que generan; aunque cada uno de ellos cuenta su propio tema lo hacen a través del juego de la confusión y la ambigüedad en la imagen, la realidad y la ficción, entrando en nuestra mente.

Hannah Starkey, junto a sus compañeros, es sin duda una maestra de la simulación; sus imágenes cargadas de la influencia del séptimo arte, muestran a unos personajes sumidos en sus propios pensamientos, sentimientos, emociones que se encuentran contenidos o silenciados dentro de ellos mismos, provocando la sensación de rechazo hacia el espectador. La postura introspectiva del personaje junto con la composición, el color, y el resto de elementos visuales y formales que conforman la imagen, hacen que el interés del público se disperse sobre toda la imagen y no únicamente en el sujeto.

Esta artista juega con la narratividad de la fotografía al generar de manera simultánea varios espacios en un solo lugar, a través de la inclusión de diversos recursos. La ventana es un claro ejemplo de ello, de esta forma, la artista une el hipotético exterior con el interior de la imagen en un plano bidimensional; el espejo y la inclusión de la fotografía dentro de la propia fotografía también forman parte del conjunto de estrategias narrativas; lo recursivo cobra importancia. Para Starkey, la imagen a partir de ahora vive dentro de la imagen.

En todos estos autores, existe una clara influencia cinematográfica, sólo hay que ver el suspense que hay creado en cada instantánea, debido a la cantidad de recursos formales y plásticos que en forma de incógnita se sitúan ante un perplejo y dubitativo espectador; el cual expectante ante la escena, intenta mentalmente descubrir la trama

que se oculta, detrás del silencio tan imponente que caracteriza a la fotografía de estos artistas. Esta clase de imágenes construidas, están controladas y manipuladas, sus protagonistas se encuentran sumidos en la extraña quietud que ellos mismos y su entorno generan, inundando la imagen de preguntas sin respuestas.

Philip-Lorca diCorcia en su primera serie titulada *Family and Friends* llevó el simulacro a su máximo nivel dentro de la narratividad, al no introducirles ningún tipo de contenido conceptual a las fotografías; se dedicó a realizar retratos tanto a amigos como a familiares, intercalando elementos dramáticos que fomentaran el relato. Eligió, el lugar, la persona, y la luz, creando instantáneas planas y cuadradas para que el espectador lo relacionase todo lo posible con el cine.

Aunque luego cambia en el aspecto conceptual de la fotografía, diCorcia demuestra cómo sin decir nada, se puede hablar de todo; se saben que son fotografías hechas sin ningún tipo de carga conceptual porque él lo ha declarado abiertamente en entrevistas y conferencias, sino lo hubiese manifestado, este hecho se desconocería por completo. Cada imagen de esta serie parece contar algo sumamente profundo cuando la cruda realidad, es que no hay ningún tipo de trama; es un simulacro narrativo. El vacío se come la imagen, y sólo deja de existir por la intervención del espectador.

Todos estos autores tienen una estética común; sus personajes se encuentran aparentemente inmóviles por una razón desconocida y que difícilmente se podrá averiguar por la imposibilidad de sus rostros. Son relatos cuya narratividad se pierde con la ausencia de la mirada, necesitando la participación del espectador para que vuelvan a cobrar vida. Son momentos que se han demorado en el fluir de lo común, quedándose suspendidos en un instante lleno de extrañeza. ¿Qué ha pasado? eso es lo que la mente se pregunta constantemente ante esta clase de imágenes, provocando un vacío tan brutal dentro de ellas, que las hace perfectas para cualquier relato, cada espectador tendrá la posibilidad de incorporar su propia historia a la fotografía.

Esta clase de imágenes provocan tensión por mostrar lo cotidiano como algo extraño, siniestro, lo común se vuelve inusual, lo que se ve en cada una de estas imágenes es una bocanada de aire que se mantiene en los pulmones, la contingencia en

su máximo esplendor. La calma de la imagen provoca expectación ¿Es sólo una pausa? o ¿la aparente tranquilidad es señal de una futura catástrofe?

Se construye una ficción y en la toma se condensa el relato. La instantánea que es la fotografía despliega mecanismos narrativos que juegan con la duración, con la previsión de linealidad narrativa por parte del espectador. Las imágenes así construidas se presentan como ficciones condensadas, historias congeladas en una instantánea. Se despliega, al mismo tiempo, toda la capacidad posible de ficcionalización y toda la fuerza de verosimilitud de la fotografía. La analogía con lo real, ese deseo de realidad inherente a la imagen fotográfica se conjuga con la capacidad para construir un relato, para escenificar. El resultado es la elaboración de ficciones verosímiles que fuerzan nuestros mecanismos de percepción del mundo. A su condición inevitable de ficción, unen la capacidad documental de la imagen fotográfica, forzando los límites de lo que consideramos como lo real y poniendo en cuestión nuestros mecanismos habituales de conocimiento de la realidad. (Martín, 2001, p. 171-172)

Lo que captura la cámara por mucho que se intente demostrar como veraz, muy poco tiene que ver con el día a día que se nos presenta en la vida; lo que el individuo experimenta es el fluir continuo e incesante de lo cotidiano, el peso de las agujas del reloj que corren incansablemente sin tenerle en cuenta. Lo que los ojos ven desde que se abren al despertar hasta que se cierran al acostarse no son detalles, fragmentos o momentos de la realidad que quedan suspendidos en el aire con una iluminación perfecta, sino el ir y venir de la cotidianidad. Sin embargo lo que esta disciplina nos muestra, es la perfección y la imperfección de la vida, ampliada y detenida, haciendo que el sujeto de a pie, fije su mirada pensativa en aquello en lo que probablemente nunca se detendría.

Esta disciplina impacta tan vorazmente en la mente del espectador precisamente por ser un generador de momentos de reflexión; este medio registra instantes que no se van a escapar nunca de las manos, porque el tiempo al que estamos acostumbrados desaparece quedándose solo su estela, pudiendo ser observado infinitamente, potenciando así la reflexión; es un soplo de descanso ante la vorágine habitual.

Se podría afirmar que el cine está más vinculado a la realidad que la fotografía, debido al hecho de que el caudal de imágenes que nos presenta el séptimo arte, tiene más relación con el tiempo que domina la existencia humana. Un film, generalmente muestra una sucesión de segundos continuos que dan lugar a una historia, pudiendo ver lo que ocurre en cada minuto de la película, hecho ausente en la fotografía, porque aun siendo una serie de imágenes lo que presente el artista, no existe una secuencialidad, linealidad, o un tiempo continuo e ininterrumpido en ellas; son fragmentos de momentos que ni siquiera están enteros. Esta disciplina enseña otra manera de mirar y pensar a través de sus imágenes abiertas, instantáneas llenas de múltiples relatos.

Es tan importante lo que nos enseña la imagen como lo que está fuera de ella; hay un vínculo que se genera entre el interior y el exterior de la misma. Lo que no está al alcance de nuestra vista, es un factor más que induce la aparición de la narración. Si esta disciplina captura realmente el mundo, lo hace dividiéndolo en secciones, ya que lo que se ve en una fotografía es sólo una parte de lo que la vista es capaz de alcanzar. Es un medio incompleto en cierta medida, porque sufre continuas amputaciones generadas por la propia cámara, la cual suprime lo que hay más allá del fragmento que ha sido extraído del continuum. Su ausencia provoca su presencia, que no se vea no implica que no se tenga en cuenta.

El movimiento del relato, se está produciendo por la interacción entre el interior y el exterior, el aquí y el ahí, fabricando la instantánea entre esos mundos duplicados, ubicándose el espectador en el medio de ellos. El fuera de campo y los límites que cortan a la imagen, acentúan aún más la narración, generando la sensación de una fotografía que fuga hacia fuera de ella misma.

Al no poder establecer de forma precisa los sucesos que le acontecen o le preceden, no hay ni principio ni fin, provocando una coagulación narrativa que se condensa en un único punto sin posibilidad de expansión. El público se enfrenta a la imagen del extrañamiento, ante la tensión relatada, la incertidumbre de no saber lo que hay antes y después se apodera de la mente y de la instantánea. Es como el fotograma de una película, una imagen aislada, sin pasado ni futuro visible, solo el presente que se ve, solo, apartado del mundo que le rodea:

Primero, el fotograma, es, de manera literal, *el cine que se vuelve foto*. Es un objeto paradójico, improbable, con una identidad flotante, pues no es (verdaderamente) cine ni es (sencillamente) fotografía: es un poco más que una fotografía (es su Más allá) y un poco menos que el cine (es su Más acá). Al mismo tiempo, es la primera condición para la aparición de la película (sin él, no hay imagen proyectada posible), pero, al mismo tiempo, también es su negación en el acto (puesto que el fotograma de una cinta, no solo, equivale a *no ver* la película como tal, es decir, como imagen en movimiento proyectada en la pantalla; ocurre una relación de exclusión: ver uno de los dos prohíbe la visión del otro). (Dubois, 2013, p.304)

Es ese acento que de repente entre tanta letra se vuelve visible; no era nada y ahora lo es todo, pasaba desapercibido cuando de repente se han dado cuenta de que sin esa tilde esa palabra sonaría diferente. Así son las imágenes construidas, las fotografías simuladas, puntos, detalles, menudencias que a simple vista no se ven, pero que ahora son escogidas con premeditación y enseñadas al mundo entero como lo que nunca han sido, las protagonistas de la historia.

3. De la teoría a la práctica: el proyecto expositivo.

La investigación y la documentación que se ha llevado a cabo para desarrollar los temas que abordan y desembocan en la simulación de la imagen fotográfica narrativa, tiene como fin la realización de una exposición en la cual se demostrará de manera visual lo que se ha explicado previamente. Los artistas elegidos para ilustrar el concepto que se ha tratado con anterioridad, serán los ya nombrados Gregory Crewdson, Sarah Jones, Teresa Hubbard junto con Alexander Birchler, Hannah Starkey y Philip-Lorca diCorcia. Esta muestra funcionará meramente como el ejemplo tangible y a gran escala de la materia tratada, siendo la obra minuciosamente seleccionada de estos seis grandes creadores de la imagen, el medio por el cual se mostrará como el simulacro fotográfico es un hecho innegable

Esta exposición necesitará que los diferentes departamentos que conviven en TEA Tenerife Espacio de las Artes, institución elegida para albergar esta muestra artística, trabajen conjuntamente para que el carácter reflexivo que se pretende alcanzar se pueda lograr con éxito y se consiga traspasar al visitante, promoviendo su parte reflexiva, dejando atrás al convencional espectador pasivo.

3.1. La exposición como el *mass media* de los museos y centros de arte.

En la actualidad, las exposiciones son consideradas un medio de comunicación más. Quizás sea por el carácter mediador que tienen o por su naturaleza divulgativa, la cuestión es que son capaces mediante la combinación de ambas de poner al alcance de cualquier individuo el mensaje que se está intentando transmitir. “En la actualidad, la expansión de la industria del ocio para satisfacer la demanda de una población con más tiempo libre y con más medios económicos, unida a una mayor preocupación del patrimonio y la conservación, ha introducido nuevos cambios en la exposiciones tradicionales” (Belcher, 1994, p.51).

La muestra es la fórmula más utilizada por los museos y centros de arte para proyectarse en la sociedad, si algo tiene este acontecimiento, es la habilidad innata como *mass media* que es, de llegar a un gran número de ciudadanos. Sólo hace falta

fijarse en el revuelo que causa la *Mona Lisa* en el Museo del Louvre, atrayendo más de ocho millones de personas al año, sin duda alguna una suma ingente de visitantes. Además hay que recordar que las exposiciones también abarcan grandes cantidades de personas por su capacidad itinerante, el poder trasladarse de un lugar a otro es un aspecto que juega a su favor: diferentes espacios, más individuos a los que llegar.

La exposición es valorada como un medio de comunicación único, ya que aunque tiene características similares al resto de medios, también cuenta con peculiaridades que la separan de los mismos.

En la comunicación de masas, las cosas son muy distintas. Tomemos la televisión como ejemplo. En el momento de la comunicación, una de las partes que participa en el acto comunicador está presente (quizá sentada en casa por la noche), mientras que la otra parte (el equipo que preparó el programa) está ausente. El emisor (el equipo) debe basarse en sus conocimientos y capacidades para producir un mensaje que el receptor (sentado en su casa) tendrá interés en oír. El mensaje se transmite en una sola dirección, sin que exista ninguna oportunidad de feedback inmediato. Si el mensaje no está claro, no se puede aclarar. Hay pocos canales de apoyo, aunque el comentario en el periódico se podría considerar como una fuente de información extra. Si el mensaje es aburrido, no divierte o es desagradable, el remedio es sencillo: la televisión se apaga. La comunicación de masas se produce en una sola dirección (indirecta), imposible de modificar (insensible) y tiene lugar en ausencia de una de las partes (desigual). (Hooper-Greenhill, 1998, p.58)

Las necesidades del visitante han hecho que las costumbres expositivas hayan cambiado con el tiempo, existiendo una multiplicidad de recursos comunicativos que han transformado la dureza de la relación establecida entre los *mass media* y el receptor. En las exhibiciones artísticas, esa imposibilidad de intercambio entre el emisor y el receptor desaparece, estableciéndose una relación de tú a tú mediante actividades como las charlas, las mesas redondas, las conferencias y demás labores didácticas y directas, que permiten que se genere el *feedback* de una manera natural y clara.

El mensaje que se pretende transmitir se presenta a través de diferentes objetos cohesionados entre sí, estableciéndose un vínculo entre ellos y el espacio seleccionado, así como con el recorrido que se tiene que realizar; consiguiendo con estas uniones una mejor interpretación del mensaje. Además si algo tienen de especial las exposiciones es la capacidad de adaptarse al objeto a representar, adecuándose a la escala más conveniente para este; las limitaciones desaparecen porque se hará todo lo posible para que la pieza se acerque al visitante. La mente y el cuerpo cobrarán suma importancia en la lectura de la exposición, ya que el ser humano tendrá que poner todos sus sentidos en alerta para poder sentir y disfrutar lo más posible del espacio expositivo.

El entorno de la exposición, en la cual el visitante mira y se mueve, puede recrearse para favorecer el empleo de todos los sentidos. Al acto de mirar y de moverse puede unirse el de tocar, el de oír, el de oler e incluso el de degustar para completar la experiencia multisensorial que la exposición ofrece. Activar todos los sentidos puede tener un efecto sumamente gratificante y memorable en el visitante y permitir que tenga lugar el hecho comunicativo con un amplio espectro de receptores humanos. (Belcher, 1994, p. 52)

Las exposiciones son un suceso único por la multiplicidad de opciones que presentan, ya que pueden haber tantas como conceptos a desarrollar, además de una infinidad de maneras diferentes de llevarla a cabo, porque aunque existen elementos similares que hacen que las muestras sean clasificadas en categorías, los componentes que participan en ellas se pueden distribuir y organizar de ilimitadas formas.

Este medio también funciona como dispositivo social, ya que la sala donde están las piezas, no sólo tiene como finalidad divulgar información sino también crear encuentros y relaciones sociales entre los distintos visitantes; es un dispositivo social y por eso la muestra tendrá tantas lecturas posibles como asistentes a la misma. El mensaje llegará de una manera más clara o confusa dependiendo de los conocimientos o el entusiasmo que se tenga.

Además, cabe aclarar que fomenta la socialización porque aparte de ser un espacio donde se reúne un colectivo considerable de personas, estadísticamente se ha comprobado que la mayoría de los individuos que visitan los museos y los centros de

arte los hacen acompañados, con el fin de poder comentar con soltura lo que están viendo y también como una forma de romper la barrera con el museo y adentrarse en él con comodidad.

Independientemente del tipo de público al que vayan dirigidas, las exposiciones son en esencia espacios dentro de los cuales el visitante puede moverse y deambular con total libertad. Esto tiene la ventaja de que permite a los visitantes seguir su propio ritmo y le permite detenerse en función de los intereses que tengan y obviar aquello que no les interese. Por contraposición a las efímeras imágenes de una película, que a menos que se tenga en una cinta de vídeo, no puede ser detenida ni repuesta, la exposición existe en la medida en que puede ser visitada una y otra vez. Esta permanencia también implica que el visitante puede irse y volver cuantas veces quiera y por tanto no es necesario intentar ver, leer y asimilar cuando a uno le interese en una sola visita. De hecho, ha de fomentarse una segunda visita, ya que, a menudo, la experiencia es mucho más selectiva y mucho más penetrante y gratificante que la primera. (Belcher, 1994, p.53)

3.1.1. Tipo de exposición.

Las exposiciones pueden clasificarse de maneras muy diversas y aunque no se van a desarrollar en este trabajo, es necesario aún así aclarar que existe una red compleja y extensa de catalogación que atiende a numerosos elementos.

En este caso, la exposición a desarrollar será de carácter temporal y de corto plazo, con una duración aproximada de dos meses. ¿Por qué escoger un período tan breve? Los estudios han determinado a lo largo del tiempo que este tipo de muestra atrae a un número mayor de personas, fomentando incluso la visita del público no asiduo a los museos o por el contrario, animando a los que sí lo son, pero centran su interés en una temática diferente. El museo se enfrenta a un público “no cautivo” porque puede irse en cualquier momento de la sala, o moverse libremente por ella prestando más o menos interés a las piezas expuestas, siendo de suma importancia llamar su atención. Cuando

un visitante entra en un museo, generalmente acaba recorriéndolo entero aunque su primera motivación haya sido un acontecimiento concreto.

Además de ser una estrategia también es temporal por las libertades que ofrece; al no ser permanente la organización de la muestra la puede llevar a cabo alguien que esté fuera del museo, además las obras a exponer no tienen porqué formar parte de la colección y la temática a seguir puede salirse de los convencionalismos del centro, e irse a otra clase de discurso más novedoso y actual.

Las exposiciones temporales, de corto plazo, tienen distintas cualidades que resultan de sumo interés para el museo y su público. Cuando espacio y tiempo están limitados y hay una gran abundancia de materiales para mostrar, el montaje de exposiciones de corta duración asegura que se maximice la utilización de los recursos disponibles; además, el efecto de un animado programa de exposiciones es estimular el interés de los distintos sectores del público, al tiempo que se anima a los visitantes habituales. Una de las cualidades más importantes de las exposiciones temporales es que ofrecen la oportunidad ideal de ser innovadores y atrevidos, sin afrontar muchos riesgos. (Belcher, 2010, p.63-64)

La exposición estará ubicada dentro de un museo y centro de arte, este caso TEA Tenerife Espacio de las Artes, estando afectadas por las diferentes ramas que conviven en estos espacios. Al ser una muestra que está centrada en la idea de la simulación en la imagen fotográfica narrativa, no va a seguir las claves propias de la museología del objeto; donde lo importante es la pieza y sus cualidades, dando por hecho que el visitante es un entendido en la materia y por lo tanto lo que se genera es un discurso científico que no tiene como fin situarse al alcance de cualquiera. Esta exposición pertenece a la museología de la idea donde el objeto, en este caso las fotografías, son las responsable de difundir el concepto. El vínculo entre ellas genera la trama de la exposición, la cual es el simple soporte que transmite al público la línea argumental a seguir.

Los museos han sufrido grandes transformaciones a lo largo del tiempo, al ser entidades que están ligadas a una disciplina tan social como el arte; estas instituciones

tienden irremediamente a padecer los mismos cambios que va experimentando la ciudadanía. Si se tiene en cuenta las numerosas revueltas económicas, políticas, artísticas y sociales que han habido desde que los museos aparecieron, se entenderá el surgimiento de la museología como un nuevo campo de estudio dentro de las humanidades.

Este saber se irá expandiendo en distintas tendencias, que estarán influidas o no, por el período vital en el que se encuentre la población en ese momento; pudiendo conocer a partir de este nuevo campo de investigación, las diferentes etapas por las que han pasado estos espacios culturales y artísticos; siendo en la actualidad la rama que más resuena la de la museología crítica, la cual será la que abandere de esta exposición.

La museología crítica florece como consecuencia de la recesión continua del término museo; aunque se supone que es un espacio destinado a que el público se relacione de forma directa con el arte, las constantes crisis han demostrado las carencias existentes en sus presuntas funciones. Esta corriente de pensamiento pretende dar forma a las labores reales que puede ejercer el museo en el siglo XXI.

La museología crítica analiza esta entidad como un lugar de conflictos, cambios, tensiones, e intercambios de pensamientos; se ocupa de propiciar espacios en los que se fomente el cruce heterogéneo de individuos, estando en un mismo sitio el público asiduo y el esporádico, con los trabajadores del museo. La discusión, el cuestionamiento y la reflexión continua inundan el ecosistema museístico, pasando de ser un dispositivo neutro encargado de transmitir información, a un espacio para el debate.

El visitante deja de ser un ente pasivo, un mero consumidor que se centra simplemente en ver lo que tiene delante de sus ojos, para convertirse en un espectador activo y con voz. “El público se asume desde una posición reflexiva y emancipadora de un pasado donde, hasta ahora, dicho público se limitaba a aceptar lo que se le decía qué era arte y qué no. (Flórez, 2006, p. 232-233)

3.2. Los artistas

Esta exposición cuenta con la presencia de seis grandes artistas que han sido seleccionados por la manera que tienen de trabajar la imagen; se han convertido en los quebrantadores de la instantánea convencional al destruir la naturaleza de la fotografía y convertirla en su opuesto. La realidad desaparece dejando entrar a la simulación, no a la copia, ni a la mimesis; estos términos se ausentan para dar paso a algo que va más allá de una simple representación. Este conjunto de artistas fabrican un instante de vida haciéndolo pasar por verdadero cuando realmente ha sido construido. El simulacro y la verdad se separan en bandos sin apenas poder ser diferenciados, ¿quién es quién?

A través del imaginario de estos artistas, elementos comunes como el estudio de la mente, el psicoanálisis, la psicología, lo siniestro, lo extraño, la sociedad, la teatralidad o el cine, aparecen en serie para mostrar los códigos visuales y mentales a utilizar para que el simulacro se dé en la imagen, situándose como una nueva realidad, transformando así el ADN de la fotografía.

3.2.1. Gregory Crewdson.

Nacido en Brooklyn, Nueva York en 1962, Gregory Crewdson se ha posicionado como uno de los fotógrafos contemporáneos más respetados del panorama artístico actual. Es diplomado en Bellas Artes en la rama de fotografía, por la Universidad de Yale, de la que hoy en día es profesor.

Además ha participado tanto en solitario como de manera colectiva en multitud de exposiciones que se han hecho a lo largo del mundo: Alemania, Italia, Reino Unido, Canadá, Japón, Bélgica, España... y un sinfín de países más que han sido visitados por la obra de este magnífico artista. Museos de todo el mundo poseen en sus colecciones fotografía de Crewdson, estando entre ellos el MoMA de Nueva York, el Whitney Museum of American Art o el Metropolitan Museum of Art.

Aunque en esta exposición se está atendiendo a la parte más superficial de las fotografías que hace Crewdson, es decir la tendencia que tiene utilizar el simulacro

como recurso para crear sus imágenes, también hay que entender el proceso conceptual y visual por el que discurre hasta llegar a la contranatura fotográfica. Es bien conocido por sus elaboradas imágenes escenificadas que tienen como protagonista la América rural, esos pequeños pueblecitos idílicos que se encuentran a las afueras de las grandes ciudades. A través de estos paisajes de ensueños Crewdson introducirá elementos misteriosos que los convertirán en espacios siniestros y extraños. La ambigüedad y la neurosis invadirán la imagen, transformando lo cotidiano en un acontecimiento raro y amenazador.

Esta manera de entender y crear fotografía, tiene mucho que ver con la profesión que ejercía su padre; el cual se dedicaba al psicoanálisis, pasando consulta en el sótano de su casa. El pequeño artista se entretenía escuchando a escondidas las charlas que tenía su progenitor con los pacientes, haciendo del secreto que se ocultaba detrás de esas paredes el motor de su obra. Fue también, su padre el que lo acercó al mundo de la fotografía, al llevarlo con tan solo diez años a ver una retrospectiva de Diane Arbus al MoMA, cuya obra claramente conectó y cambió el futuro del joven, al causarle un gran impacto esa perspectiva oscura y extraña que ella mostraba sobre la realidad americana.

Otro de los motivos que impulsaron a este artista a ser quien es hoy en día, fue la dislexia que sufría y que le dificultaba tanto la acción de leer como la de escribir, encontrado Crewdson en la imagen la forma perfecta de comprender el mundo.

Arbus no fue la única artista que lo cautivó, también se convirtieron en grandes pilares de su trabajo magníficos cronistas de la vida americana como Walker Evans, William Eggleston o Garry Winogrand. Además por su clara tendencia a realizar imágenes sumamente narrativas, vacías, desoladas y llenas de una soledad incluso palpable, sus referentes no se enmarcan únicamente dentro de esta disciplina, sino que también tocan ramas como la pintura, con Edward Hopper, o el cine con directores como David Lynch o Hitchcock. “Crewdson comprime la lógica narrativa del filme hasta un punto en el que una sola fotografía puede representar la amplitud narrativa de toda una película” (Berg, Panera y Rummo, 2007, p. 7).

Crewdson intenta mostrar a través de su obras multitud de preguntas y ni una sola respuesta, dejándole la responsabilidad al espectador de incorporar una historia a un tipo

de fotografía que estará siempre sin resolver; ni el principio ni el final, formarán nunca parte de este relato. La verosimilitud y la teatralidad intentarán cobrar relevancia en el mundo de la ficción y la simulación Crewdosiana.

La serie escogida en esta exposición es *Twilight*, la cual se inició en 1998 terminándose en 2002; cuenta con alrededor de 40 imágenes que parecen pinturas de tamaños inconmensurables. En ellas explora el vínculo existente entre lo real y lo fingido, así como entre el paisaje estadounidense y el imaginario; además a través de estas instantáneas modifica lo corriente volviéndolo cada vez más insólito y oscuro.

3.2.2. Sarah Jones.

La siguiente artista de esta muestra nació en Londres en 1959, obteniendo la carrera de Bellas Artes en Goldsmith's College. Ha participado en muchas exposiciones, de las cuales una fue comisariada por el propio Gregory Crewdson, con el cual aparte de compartir el simulacro como base de su obra, también utiliza muchos elementos conceptuales comunes.

Jones se decantó por la fotografía por la capacidad que ésta tenía de congelar el tiempo, haciendo que los detalles más pequeños pudiesen verse con claridad en el abismo de la detención. Además para que su obra adquiriera el carácter tan sumamente realista que posee, aparte de trabajar con sumo cuidado en la parte visual, también se ha dedicado a estudiar la mente del individuo, estando su obra estrechamente influenciada por las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan.

Jones al igual que Crewdson trabajan desde lo siniestro para provocar la extrañeza en el espectador, tratando el espacio familiar como un ámbito predominantemente amenazador. Las fotografías de Jones están compuestas a partir de códigos visuales que aportan la teatralidad necesaria para que se genere una historia cuando el espectador detiene su mirada en ellas.

Los escenarios de Jones son calculados y planificados previamente, teniendo en cuenta cualquier particularidad por muy ínfima que sea; colmando el espacio de objetos

cargados de restos psicológicos de sucesos que acontecieron en un período ya lejano; son paisajes de la psique donde presente y pasado luchan de manera incansable.

El poder que esta artista tiene sobre la mente del espectador viene dado por su habilidad de crear espacios mentales que a simple vista no son identificados; juega al despiste constante con el público al presentarles una serie de imágenes que sin ningún tipo de problema podrían pasar por verdaderas:

Mi obra trata de examinar las convenciones del retrato realizado con una especie de narrativa fílmica en curso, condicionada por el modo en que las figuras o localizaciones pueden relacionarse entre sí. Pretende analizar cómo podemos relacionarnos o no, con la figura y con la experiencia representadas. En el filo entre lo auténtico y lo imaginado. (Bright, 2005, p. 90-91)

En la serie *Francis Place/Mulberry Lodges*, que es la que ha sido seleccionada para esta exposición, muestra a través de una sucesión de imágenes, las disputas internas por las que pasan los adolescentes cuando se encuentran en este período de la vida, así como los conflictos existentes entre tradición y modernidad. Estos complejos pensamientos, los representa a través de tres chicas y el entorno supuestamente familiar que las rodea; lo cómodo se vuelve incómodo, el calor del hogar ahora es la perturbación tangible. Estas jóvenes con sus gestos de pura indiferencia se convertirán en las piezas ilegibles de un confuso puzle que puede pasar por verdadero; Sarah Jones se convierte en la ilusionista de la imagen.

La serie tiene ese título porque las adolescentes fueron fotografiadas en el domicilio de sus padres, tanto en Francis Places como en Mulberry Lodge, lugares ubicados en un pueblo en mitad de Inglaterra. Los nombres que le pone a cada una de las supuestas instantáneas suelen ser sobre el espacio de la casa donde las chicas han sido captadas, desplazando el protagonismo de la imagen al situar a las retratadas en el mismo plano de importancia que las habitaciones.

3.2.3. Teresa Hubbard/Alexander Birchler.

Esta pareja de artistas comenzó a colaborar en 1990 mientras eran residentes del Banff Centre for Arts and Creativity, en el cual terminaron sus estudios de grado; después su formación de postgrado acabaría en el Colegio de Arte y Diseño de Nueva Escocia, en Canadá, siendo galardonados por ellos en 2017 con el Doctorado Honorífico de las Bellas arte. Tanto Hubbard como Birchler son en la actualidad profesores en la Universidad de Texas, además de ser artistas consagrados con una carrera profesional que los ha llevado a exponer alrededor del mundo; formando sus fotografías parte en la contemporaneidad de un gran número de museos.

Hubbard y Birchler al igual que el resto de los que forman parte de la muestra, realizan construcciones y escenografías de lo más calculadas, creando espacios donde el tiempo se ve obligado a quedarse; La vida real desaparece de una manera tan sutil que se sigue apreciando en cada una de las piezas.

Trabajando la narratividad desde la cámara y los ángulos que esta le puede ofrecer, la serie *Stripping* de 1998 y *Holes* de 1997 son las encargadas de mostrar cómo el punto de vista es un elemento clave para la creación de un relato en el imaginario. Los vacíos y los agujeros que se generan en cada instantánea por la falta de movimiento y la impasible quietud, hacen que el espectador forme parte del acontecimiento que nunca acaba de suceder. Las piezas son mostradas como momentos suspendidos de un movimiento tan sosegado que es incapaz de avanzar.

En *Stripping* las mujeres que habitan dentro del espacio capturado, dirigen su mirada al exterior, a un lugar que no puede ser visto por el público al encontrarse fuera de foco, partiendo la zona de afuera del interior. Esta serie tiene una clara influencia Hopperiana, al generar la continua duda de si la protagonista se va o se queda, o incluso de si está esperando a alguien o está viendo marchar a ese alguien. El desconocimiento de lo que está ocurriendo o de lo que va a acontecer, invade la secuencia que se encuentra despojada en el limbo del tiempo.

En *Holes*, en cambio, las instantáneas son sacadas desde puntos de vistas más extraños, ubicando al espectador en distinto escondites, desde donde se ve una parte del

individuo que parece que está siendo captado sin permiso, en total sigilo. Su intención es mostrar cómo enseñando simplemente un pedazo de supuesta realidad se puede crear toda una dimensión narrativa por parte del que ve la imagen.

3.2.4. Hannah Starkey.

Esta artista nacida en Reino Unido en 1971, estudió fotografía y cine en Edinburgh Napier University, haciendo un máster también en fotografía tras acabar la carrera en la Royal College of art. En la actualidad reside y trabaja en Londres.

Al igual que el resto de artistas, es una mujer muy conocida a nivel internacional, estando presente su obra en museos y galerías de arte realmente importantes como la Tate Modern, la Saatchi Gallery o el Victoria and Albert Museum, entre muchos otros; Además ha sido galardonada con numerosos premios sobre fotografía y retrato.

Mediante una cuidadosa puesta en escena y elaborados escenarios, Starkey utiliza actores para reconstruir lo que sería el fluir de la vida cotidiana; su interés reside en captar esos momentos mediante la iluminación, el enfoque y la composición más óptima, descartando la *street photography* por no poder ofrecerle el control de estas variables, recurriendo a las técnicas del cine y la literatura para así poder hacer el simulacro perfecto de la imagen. Su narrativa se potencia mediante la utilización de elementos reiterativos que permiten una lectura más abierta y un confuso enmarañamiento estructural.

La imagen fotográfica incluida en el espacio de la fotografía es otra forma de multiplicar espacios y crear una composición compleja en capas. Por la misma razón, Starkey combina a menudo vistas interiores y exteriores en una imagen, a través de la ventana. Al igual que la multiplicación de espacios producidos por los espejos, la vista a través de una ventana, ya sea desde adentro o desde afuera, crea un complejo anidamiento de espacios, comprimido en la fotografía en un plano bidimensional. (Iversen, 2011, pp. 11-12)

Starkey genera momentos del día a día que como en artistas anteriores recuerdan a los cuadros de Edward Hopper; mostrando escenas en paisajes comunes y rutinarios donde un protagonista que por lo general suele ser una mujer, aparece en escena generando un ambiente de expectación. La incomodidad inunda la imagen al sentir las emociones contenidas y apenas visibles de los personajes; el carácter predominantemente reflexivo queda patente por la clara introspección del individuo, el cual llega incluso al aislamiento físico al ubicarse solo en el espacio. Hannah se encarga de vulnerar en cierta manera la intimidad que les pertenece a esos personajes.

3.2.5. Philip-Lorca diCorcia.

El último artista y no por eso menos importante es Philip-Lorca diCorcia; nacido en Connecticut en 1951, es uno de los fotógrafos más peculiares e importantes de la contemporaneidad. Influenciado por el espíritu documental de Robert Frank y Garry Winogrand, ha intentado crear desde la construcción la realidad en la imágenes, haciendo piezas meticulosamente planificadas. DiCorcia trata la imagen desde la simulación, haciendo imágenes fingidas pero de apariencia verosímil.

Se formó en la Escuela del Museo de Bellas Artes en Boston, trasladándose más tarde a la Universidad de Yale a estudiar un máster especializado en fotografía. En su larga trayectoria ha expuesto su obra en numerosos museos y galerías de arte, siendo reconocido como un gran artista por todo el mundo. En la actualidad reside y trabaja en Nueva York, además de ser profesor de la universidad donde él estudió, Yale.

Cuando todavía es un estudiante, empieza a desarrollar la serie seleccionada para esta exposición, *Family and Friends*, siendo la primera fotografía en realizar la de su hermano Mario. Aunque parece una simple captura espontánea de la cotidianidad del hogar, es una farsa total; en esta imagen diCorcia comienza a experimentar con la escenografía y la iluminación, incorporando un flash dentro de la nevera para proyectar aún más la luz de la misma en la cara del retratado. Además lo más curioso de esta serie es que conceptualmente no cuenta nada, ya no sólo es una simulación de imagen sino un simulacro narrativo.

DiCorcia para esta fotografía realizó varias pruebas previas con una polaroid, para comprobar así si los parámetros lumínicos y escenográficos estaban correctos; este recurso lo utilizará de aquí en adelante en el resto de sus trabajos. Las Polaroids serán el gran aliado de este artista, ya que gracias a ellas conseguirá traspasar lo que tiene en su mente a la cámara.

A medida que pasa el tiempo, la planificación será cada vez más compleja y esta serie se alargará durante diez años, fotografiando sin cesar a sus familiares y amigos, en ambientes corrientes y ordinarios, haciendo creer la existencia de una instantaneidad en la imagen, cuando en la realidad diCorcia tenía controlado hasta el más pequeño detalle. El propio artista afirmó en una entrevista (2011) que no es necesario rebuscar en la verdad de la instantánea: "En última instancia, una fotografía nunca puede ser real; se la considera como tal por las asunciones tácitas que hemos puesto en cuestión durante los últimos veinte años y eso es lo que intento reflejar en mi trabajo"

3.3. Obras

La exposición contará con cincuenta y dos fotografías que forman parte de la obra vital de los seis artistas anteriormente nombrados; las piezas serán distribuidas por la sala escogida, de manera equitativa y equilibrada.

3.3.1. Listado de obras.



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled (Sleep Walker) / (Serie Twilight)*.
Colección: MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).
Localización: Madrid, España
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: LACMA (Los Ángeles County Museum of Art)
Localización: Los Ángeles, EEUU.
Año de realización: 1998
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 127 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: Gagosian Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 2001
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: Gagosian Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 2001
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 127 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / Serie Twilight)*
Colección: The Broad
Localización: Los Ángeles, EEUU
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: The Broad
Localización: Los Ángeles, EEUU
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled (Beckoning bus driver) / (Serie Twilight)*
Colección: Whitney Museum of American Art
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 2001-02
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 120,8 x 151,1 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: Gagosian Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 2001
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: Solomon R. Guggenheim Museum.
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: The Broad
Localización: Los Ángeles, EEUU
Año de realización: 2002
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: Gagosian Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 2001
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: Solomon R. Guggenheim Museum
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Gregory Crewdson
Título: *Untitled / (Serie Twilight)*
Colección: The Broad
Localización: Los Ángeles, EEUU
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio.
Dimensiones: 121,9 x 152,4 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Hartford (Auden with Knife)* /
(Serie Family and Friends)
Colección: David Zwirner Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1988
Técnica: C-Print sobre papel.
Dimensiones: 27,3 x 40,6 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Hartford (Mario)* / *(Serie Family and Friends)*
Colección: David Zwirner Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1980
Técnica: C-Print sobre papel.
Dimensiones: 24,1 x 34,3 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Mink* / *(Serie Family and Friends)*
Colección: MoMA (Museum of Modern Art)
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1990
Técnica: C-Print sobre papel



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Sergio and Totti* / *(Serie Family and Friends)*
Colección: MoMA (Museum of Modern Art)
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1990
Técnica: C-Print sobre papel
Dimensiones: 40.9 x 58 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Mario* / (*Serie Family and Friends*)
Colección: Sprüth Magers
Localización: Berín, Alemania
Año de realización: 1978
Técnica: C-Print sobre papel
Dimensiones: 50,8 x 61 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Igor* / (*Serie Family and Friends*)
Colección: David Zwirner Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1987
Técnica: C-Print sobre papel
Dimensiones: 50,8 x 61 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Bruce and Ronnie* / (*Serie Family and Friends*)
Colección: MoMA (Museum of Modern Art)
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1982
Técnica: C-Print sobre papel
Dimensiones: 40.1 x 58.4 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Brian* / (*Serie Family and Friends*)
Colección: MoMA (Museum of Modern Art)
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1988
Técnica: C-Print sobre papel
Dimensiones: 42,1 x 58,7 cm



Autor: Philip-Lorca diCorcia
Título: *Catherine / (Serie Family and Friends)*
Colección: MoMA (Museum of Modern Art)
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1981
Técnica: C-Print sobre papel
Dimensiones: 40,1 x 59,3 cm



Autor: Hannah Starkey
Título: *Untitled*
Colección: Maureen Paley Gallery
Localización: Londres, Inglaterra.
Año de realización: 1998
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 122 x 152 cm



Autor: Hannah Starkey
Título: *Untitled*
Colección: Maureen Paley Gallery
Localización: Londres, Inglaterra.
Año de realización: 1998
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 122 x 152 cm



Autor: Hannah Starkey
Título: *Untitled*
Colección: Maureen Paley Gallery
Localización: Londres, Inglaterra.
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 122 x 152 cm



Autor: Hannah Starkey
Título: *Untitled*
Colección: Maureen Paley Gallery
Localización: Londres, Inglaterra.
Año de realización: 2001
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 122 x 152 cm



Autor: Hannah Starkey
Título: *Untitled*
Colección: Maureen Paley Gallery
Localización: Londres, Inglaterra.
Año de realización: 2000
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 122 x 183 cm



Autor: Hannah Starkey
Título: *Untitled*
Colección: Tate Modern
Localización: Londres, Inglaterra.
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 122 x 160 cm



Autor: Hannah Starkey

Título: *Untitled*

Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra.

Año de realización: 2006

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 122 x 163 cm



Autor: Hannah Starkey

Título: *Kitchen*

Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra.

Año de realización: 2001

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 122 x 183 cm



Autor: Hannah Starkey

Título: *The Dentist*

Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra.

Año de realización: 2003

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 122 x 183 cm



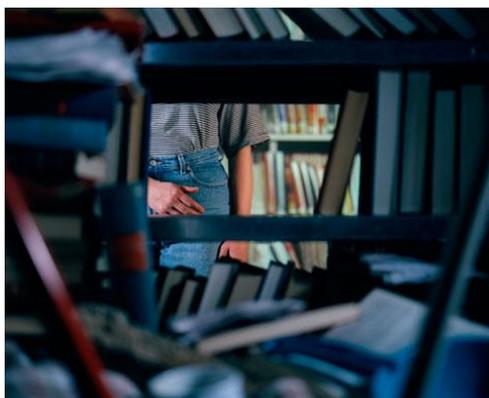
Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler
Título: *Untitled / (Serie Holes)*
Colección: Tanya Bonakdar Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 125 x 153,7 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler
Título: *Untitled / (Serie Holes)*
Colección: Tanya Bonakdar Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 125 x 153,7 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler
Título: *Untitled / (Serie Holes)*
Colección: Tanya Bonakdar Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 125 x 153,7 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler
Título: *Untitled / (Serie Holes)*
Colección: Tanya Bonakdar Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 125 x 153,7 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler

Título: *Untitled / (Serie Holes)*

Colección: Tanya Bonakdar Gallery

Localización: Nueva York, EEUU

Año de realización: 1997

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 125 x 153,7 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler

Título: *Untitled / (Serie Stripping)*

Colección: Tanya Bonakdar Gallery

Localización: Nueva York, EEUU

Año de realización: 1998

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 145 x 180 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler

Título: *Untitled / (Serie Stripping)*

Colección: Tanya Bonakdar Gallery

Localización: Nueva York, EEUU

Año de realización: 1998

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 145 x 180 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler

Título: *Untitled / (Serie Stripping)*

Colección: Tanya Bonakdar Gallery

Localización: Nueva York, EEUU

Año de realización: 1998

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

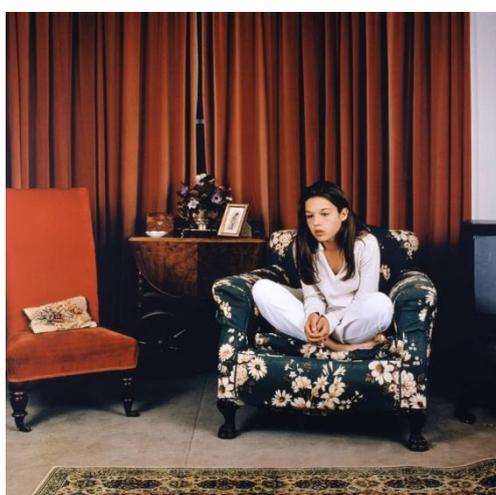
Dimensiones: 145 x 180 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler
Título: *Untitled / (Serie Stripping)*
Colección: Tanya Bonakdar Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1998
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 145 x 180 cm



Autor: Teresa Hubbard/Alexander Birchler
Título: *Untitled / (Serie Stripping)*
Colección: Tanya Bonakdar Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1998
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 145 x 180 cm



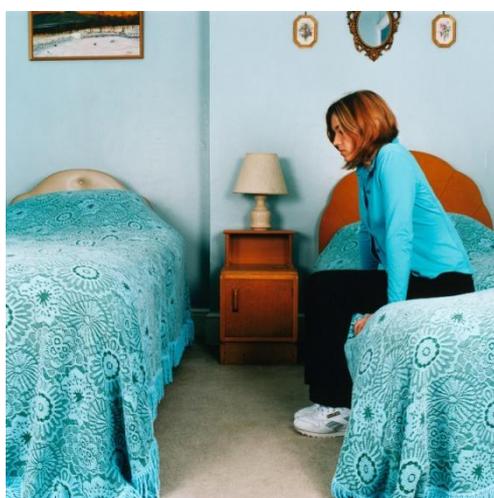
Autor: Sarah Jones
Título: *The Sitting Room (Francis Place) (III) / (Serie Francis Place/Mulberry Lodge)*
Colección: Tate Modern
Localización: Londres, Inglaterra
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 150 x 150 cm



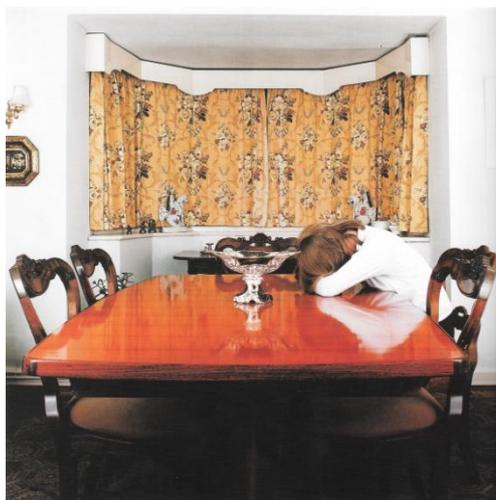
Autor: Sarah Jones
Título: *The Dining Room (Francis Place) (I) / (Serie Francis Place/Mulberry Lodge)*
Colección: Tate Modern
Localización: Londres, Inglaterra
Año de realización: 1997
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones
Título: *The Dining Room Table (Mulberry Lodge) / (Serie Francis Place/Mulberry Lodge)*
Colección: Tate Modern
Localización: Londres, Inglaterra
Año de realización: 1998
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones
Título: *The Spare Room (Francis Place) (V) / (Serie Francis Place/Mulberry Lodge)*
Colección: Anton Kern Gallery
Localización: Nueva York, EEUU
Año de realización: 1999
Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio
Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *The Dining Room (Mulberry Lodge) (III) / (serie Francis Place/Mulberry Lodge)*

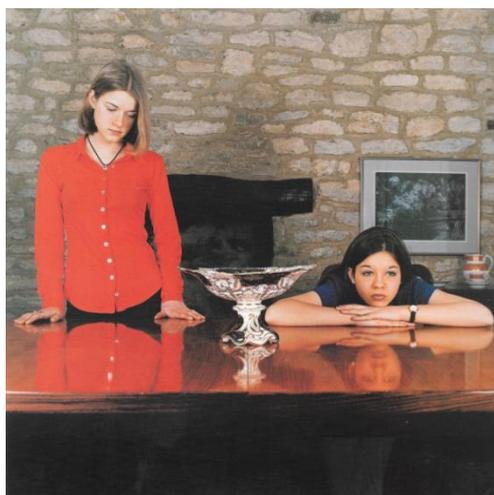
Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra

Año de realización: 1997

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *The Dining Room (Mulberry Lodge) (I) / (serie Francis Place/Mulberry Lodge)*

Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra

Año de realización: 1997

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *The Shed (Francis Place) (I) / (serie Francis Place/Mulberry Lodge)*

Colección: Anton Kern Gallery

Localización: Nueva York, EEUU

Año de realización: 1999

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *Camila (I) / (serie Francis Place/Mulberry Lodge)*

Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra

Año de realización: 1998

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *The Garden (Mulberry Lodge) (V) / (Serie Francis Place/Mulberry Lodge)*

Colección: Tate Modern

Localización: Londres, Inglaterra

Año de realización: 1997

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *The May Tree (Francis Place) (II) / (serie Francis Place/Mulberry Lodge)*

Colección: Anton Kern Gallery

Localización: Nueva York, EEUU

Año de realización: 1999

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm



Autor: Sarah Jones

Título: *The Spare Room (IV)* / (serie *Francis Place/Mulberry Lodge*)

Colección: Maureen Paley Gallery

Localización: Londres, Inglaterra

Año de realización: 1998

Técnica: C-Print sobre papel montado en aluminio

Dimensiones: 150 x 150 cm

3.3.2. Préstamos.

Los museos y centros de arte suelen realizar sus exposiciones utilizando tanto sus fondos museográficos como los bienes o colecciones que están vinculadas o depositadas en él, sin embargo, estas entidades como método para atraer un tipo de espectador distinto al asiduo, se encarga de introducir en su programación anual una cantidad determinada de exposiciones temporales con obras que no forman parte de la entidad; siendo sus propietarios otros museos e instituciones públicas o privadas, e incluso coleccionistas particulares.

En este punto, es cuando se necesitan recurrir a los préstamos, los cuales precisan de un contrato en el que se comprometan tanto el prestador del bien como el prestatario, a cumplir con las obligaciones que les demanda. La entidad que recibe la obra se tiene que responsabilizar de que en todo momento esté asegurada y siguiendo un plan de conservación, para así garantizar su bienestar en el período en el que se encuentre fuera de su entidad; además tiene que hacerse cargo de los gastos que produzca la utilización del bien, y del retorno de la obra a su lugar de origen.

Las fotografías que aparecen en esta exposición están repartidas por el mundo entero, encontrándose en Inglaterra, Holanda, EEUU y sólo una foto en España,

formando parte todas ellas de galerías de arte de renombre e importantes museos. Aunque es un método habitual el intercambio de bienes a nivel internacional, el procedimiento a seguir es más complicado porque varía según el país en el que esté la pieza, y en este caso, menos por una imagen de Gregory Crewdson que está en el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), el resto de la obra está localizada en el extranjero, dificultando al ser un caso hipotético y no trabajar realmente con una entidad, el poder conocer la legislación a seguir en cada uno de esos lugares.

Aunque este no es el caso, por poner un ejemplo, si fuese una entidad española la que sacase al extranjero una pieza, necesitaría de un Permiso de Exportación Temporal que sería aceptado o denegado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales; además también se necesitaría realizar la documentación aduanera propia para que permitieran que las obras pudiesen desplazarse al extranjero y volver a entrar al continente sin ningún problema.

Una de las cosas prioritarias que se debe hacer para traer una pieza al museo correspondiente, en este caso TEA, ya sea que ésta, esté ubicada fuera de España o dentro, es la elaboración de una solicitud de préstamo; esto tiene que realizarse con meses de antelación para que al museo o la galería a la que vaya dirigido, pueda llevar a cabo todos los trámites y procedimientos necesarios que le permitan sacar las piezas de su lugar de origen y enviarlas al sitio deseado sin inconvenientes. En esta petición tendrá que constar entre otros muchos datos el lugar en que se va a realizar y por lo tanto la institución que lo va a llevar a cabo, así como el título de la muestra y el objetivo que tiene, además de las fechas de inauguración y clausura. Comúnmente el prestador suele pedir especificaciones sobre el espacio donde van a estar expuestas las obras.

Si se acepta el préstamo, la institución que va a dejar las obras, muestra las condiciones necesarias para que se pueda llevar a cabo este trato, teniendo que ser finalmente aprobado por ambos bandos. Estos procedimientos se tendrá que realizar con todas las entidades implicadas en esta exposición temporal.

3.3.3. Seguro

Los diseñadores de exposiciones de los museos han de afrontar algo parecido a un dilema: cómo presentar ante el público los objetos de la forma más visible y accesible posible y, al mismo tiempo, garantizar su seguridad. Los objetos del museo son, por definición, valiosos. (Belcher, 1994, p.148)

Exponer piezas en un museo implica riesgos, siendo de suma importancia proteger y preservar en todo momento la integridad física del bien. Desde que el que el prestatario, en este caso TEA y el prestador llegan a un acuerdo y aceptan que estas sean trasladadas al museo, la obligación de mantenerlas en buen estado se mueve con ellas, recayendo la obligación en el comisario, el cual tendrá que llevar a cabo un plan de conservación preventiva.

Este compromiso se formalizará mediante la realización de una póliza de seguros que no cubrirá sólo el período en el que las piezas estén expuestas, en este caso las fotografías, sino que abarcará diez o quince días previos a la fecha de celebración y cierre de la muestra, estando así aseguradas desde que salen del museo de origen hasta que retornan a él.

3.3.4. Transporte

Este desplazamiento que se va a realizar para que las fotografías puedan llegar a su destino es un trámite muy delicado, y por lo tanto se tiene que aumentar todavía más los protocolos de actuación. Se indicará a la compañía contratada los procedimientos que tendrán que seguir para manipular, empaquetar y trasladar la obra. Puede pasar que las propias instituciones artísticas que prestan las piezas, exijan que la empresa de transporte contratada esté especializada en realizar estas labores.

Las imágenes irán dentro de cajas capaces de aguantar el fuego, los impactos y las vibraciones, además de estar cerradas de tal manera que no pueda entrar nada del exterior en el interior. El embalaje con el que se protegen las fotografías tendrá que ser neutro, debido a que este es el punto perfecto de acidez para que se preserve la obra, y el

material con el que esté hecho no podrá ser dañino, porque de lo contrario si por alguna razón, toca las imágenes, podría dejar secuelas. También es importante que la caja y el empaquetado tengan controlada la temperatura y la humedad del ambiente.

Una vez que las obras estén listas para transportarse, el encargado de la entidad que cede las obras firmará el resguardo que muestra que las imágenes han salido de su lugar de origen, quedándose una copia tanto la empresa de transporte como TEA y cada uno de los museos y galerías con los que se encontrará trabajando.

El trayecto intentará ser lo más breve posible para que las fotografías estén cuanto antes en TEA y evitar así posibles riesgos, cuanto más largo el trayecto, más posibilidades hay de que ocurra algún incidente. Antes de poder hacer el traslado de una institución a otro habrá que avisar de la ruta prevista a los diferentes museos y galerías, para que den su aprobación y así poder proceder con el desplazamiento. En este caso al estar la gran mayoría de las obras en el extranjero, tardarán varios días en llegar hasta Canarias, teniendo que realizar los empleados que formen parte del traslado de las fotografías, pernoctas en distintos lugares; en este caso, las piezas tendrán que pasar la noche vigiladas en un espacio seguro.

Las únicas personas que podrán tocar las imágenes serán expertos que llevarán guantes para no dañar el material de las fotografías, haciendo cada movimiento bajo las instrucciones de los correos que acompañarán a las obras, saliendo junto a ellas desde la entidad prestadora, haciendo todo el viaje, hasta llegar a TEA, donde se procederá a recibirlas, revisarlas y desembalarlas con el control del correo; haciendo un acta de recepción al acabar el procedimiento.

Si los correos no están presentes porque los prestadores no han visto necesario enviar a nadie con sus piezas y ocurre cualquier problema con las fotografías, tendrá que ser notificado al museo o la galería titular. Además no se podrá hacer ningún tipo de operación en la imagen sin el permiso previo del prestador.

Una vez que las fotografías han sido desempaquetadas se procederá a la realización de un informe de conservación en el que se indique el estado de la pieza, controlando de esta forma cualquier incidente pasado, presente o futuro.

3.4. El espacio expositivo

3.4.1. Localización del espacio.

Toda exposición necesita de un espacio donde ser ubicada, no es una tarea fácil, ya que hay que elegir el centro que mejor se adecue al concepto y los artistas a tratar, para poder llegar con mayor facilidad al público deseado.

En primera instancia, esta muestra fue concebida para realizarse en Bombas Gens en Valencia. Se trata de un centro de arte que cuenta en su seno con la gran colección fotográfica y de arte contemporáneo de la fundación *Per Amor a l'Art*, la cual tiene más de 1800 obras de unos 170 autores, contando entre ellos con autores tan importantes como Garry Winogrand o Walker Evans, y con fotógrafos contemporáneos de la talla de Paul Graham o Joel Meyerowitz. El centro se abrió en julio de 2017, posicionándose como un espacio joven pero con una gran calidad artística y potencia cultural suficiente como para convertirse en un referente nacional e internacional.

Aunque es un lugar realmente interesante y propicio como espacio para hacer una exposición de fotografías, su programación expositiva solo está concebida para los artistas que forman parte de su colección, siendo inviable la realización de la muestra en estas instalaciones por no estar presente ninguno de los autores seleccionados en el colectivo de obras de la fundación.

TEA (Tenerife Espacio de las Artes) funciona de una manera completamente distinta y favorable para este tipo de exposiciones formadas por autores no pertenecientes al museo, debido a la variedad departamental y temática que tiene.

Surge en 2008 como un espacio público donde alojar el Instituto Óscar Domínguez, la Biblioteca Municipal Central y el Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT). Se creó con el objetivo de promover y propagar el panorama artístico contemporáneo, apostando por la creación multidisciplinar y el pensamiento crítico; además de dar visibilidad a los artistas emergentes del momento, desarrollando actividades que fomentaran el crecimiento de los mismos.

Lo interesante de TEA es la capacidad que tiene de abarcar diferentes períodos artísticos y distintas disciplinas, generando un abanico con multitud de posibilidades expositivas. La fotografía es una parte importante del museo por dos motivos fundamentales: primero hay que nombrar la Colección COFF, la cual lleva en depósito desde hace más de diez años en el centro; consta de alrededor de 1300 obras de fotografía y vídeo en un período que abarca desde el siglo XX hasta el siglo XXI, con artistas de la talla de Robert Mapphelthore, Robert Frank, Diane Arbus, Joan Fontcuberta, Man Ray, Ana Mendieta, Marina Abramovic o Nan Goldin, entre muchísimos otros. Está considerada una de las colecciones más importantes a nivel europeo. La segunda razón tiene que ver con el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, que tiene como objetivo mostrar la abundancia del medio utilizando como recurso su colección, o incluso las piezas que no forman parte de ella; además pretenden promover la cultura fotográfica tanto con artistas canarios como nacionales e internacionales, de renombre o emergentes. El CFIT, también se encarga de realizar cada dos años la Bienal de FOTONOVEMBER, el Festival Internacional de Fotografía de Tenerife.

TEA es tanto un museo como un centro de arte, por lo que abre todavía más las posibilidades expositivas; por una parte está Tenerife Espacio de las Artes como entidad museística implicada en un plan museológico, intentando crear una colección estable que contenga tanto obra de autores tinerfeños, canarios, españoles y extranjeros; pudiendo desempeñar la entidad gracias a esto, las labores propias de una institución museística como lo son la investigación, la conservación, la adquisición y demás funciones correspondientes a una museo de este calibre. Y por el otro lado está su opuesto, TEA entendido como centro de arte, separándose de los elementos que tienen que ver con la palabra museo, convirtiéndose en una entidad cambiante y emprendedora, explorando la multidisciplinariedad de lo contemporáneo y de lo emergente; haciendo con el conjunto de todas estas variables, que este espacio sea el más adecuado para acoger una muestra de fotógrafos contemporáneos que van contra las normas de la imagen y la realidad.

Además al ser TEA una entidad educativa y social, está muy vinculada con el pensamiento crítico, procurando ofrecer a su público, un lugar donde poder debatir con total libertad y deliberar sobre los conceptos que se desarrollan en la institución,

haciendo numerosas actividades de la índole de mesas redondas, conferencias, workshops, y demás tareas que permitan que la museología crítica prospere con éxito.

3.4.2. La sala B.

TEA cuenta actualmente con cuatro salas expositivas, que se encuentran diseminadas por los diferentes pisos del bloque central que conforma el museo como lugar público; estando cada uno de ellos conectados mediante la escalera de caracol que atraviesa el edificio, siendo la entrada el punto de unión con la zona de arriba donde están la sala A y área 60, y con la planta de abajo donde está la sala B y C.

La escogida en este caso será la B por sus grandes dimensiones y su moldeable estructura expositiva; tiene cinco espacios diferentes denominados como *a1*, *a2*, *a3*, *a4*, y *a5*, que aunque están unidos por distintos pasos de salas, están a su vez divididos por grandes paredes, que proporcionan la posibilidad de que el comisario pueda generar la sensación en la muestra de unicidad o fragmentación.

Aunque se supone que estructuralmente existe un itinerario creado para visitar el espacio, los diversos pasos de sala permiten que el espectador pueda elegir libremente por donde circular, creándose un recorrido múltiple; brindando al público la posibilidad de elegir sus preferencias. Además al no tener que seguir un trayecto determinado, habrá un tráfico de visitantes más fluido.

Previamente al montaje expositivo, se realizará mediante los planos de la sala B, una maqueta 3D, que permitirá ubicar las 52 imágenes por los diferentes espacios que conforman la zona expositiva; facilitando la tarea de montaje al estar ya claro todas las variables que pueden intervenir

3.4.2.1. Distribución del espacio expositivo. Recursos.

Se situará un artista por cada zona expositiva, repartiéndolos según el tamaño y la cantidad de obra a presentar; el concepto se dejará a un lado cobrando importancia que las imágenes se adecuen al espacio designado. Tomando como referencia la estatura media de las mujeres y los hombres españoles, se situará el medio de todas las imágenes a 1'65m del suelo, debido a la variada cantidad de dimensiones con las que juegan los artistas.

Cada una de las fotografías que componen esta exposición tendrán una cartela que de manera ordenada, indicará el autor, el título y la serie a la que corresponde si lo hubiese, el año de realización, la técnica y los materiales utilizados y por último, el nombre de la galería o el museo al que pertenecen. Además se incorporará un texto introductorio en la primera sala, al lado de la entrada, estando escrito tanto en español como en inglés para intentar abarcar y llegar a más gente a parte del público español.

Antes de introducirnos entre las cuatro primeras paredes blancas, el exterior ofertará un vinilo con las fechas de inauguración y clausura de la misma, el título y el subtítulo, así como los logos de las entidades y los organismos que participan en la muestra.

La primera sala, denominada como *a1* en el plano, es donde estará ubicada la obra de Hannah Starkey; este espacio prácticamente cuadrado contendrá nueve imágenes montadas sobre aluminio y con un marco blanco que se distribuirán a lo largo de las cuatro paredes que conforman la primera zona expositiva (ver figura 9).

El siguiente espacio *a2* será asignado por su forma rectangular y sus reducidas dimensiones a Philip-Lorca diCorcia; aunque tiene nueve piezas, son de pequeño tamaño por lo que se utilizará un color neutro como el gris oscuro en las paredes, para que no se distorsione la visión en ningún momento y en cambio sí se resalte la obra. Este será el único espacio que contenga un color diferente al blanco, siendo una de sus paredes inutilizable por ser la fachada de TEA. Además las fotografías de diCorcia

estarán enmarcadas en blanco y montadas sobre un paspartú del mismo color neutro (ver figura 10).

La sala *a3* estará compuesta por las dos series seleccionadas de Teresa Hubbard y Alexander Birchler, estando la sala visualmente dividida por ellas; la que más ocupará será *Stripping*, que es la que tiene las dimensiones más grandes de todas las fotografías expuestas en la muestra; las cinco imágenes que la conforman estarán distribuidas por tres de las cuatro paredes. La serie *Holes*, también con cinco piezas, estará ubicada en la cuarta pared. Las diez fotografías estarán montadas sobre aluminio enmarcadas en gris (ver figura 11).

Sarah Jones será la que ocupe la sala *a4* con 11 fotografías perfectamente cuadradas de 1'50x1'50m; estas serán las únicas piezas que no contengan marco (ver figura 12). Por último el espacio más grande será para las trece imágenes de Gregory Crewdson, las cuales estarán montadas en aluminio con un marco negro y contarán con una iluminación general y directa, y por lo tanto diferente al resto, aumentando aún más la teatralidad de su obra al crear en la sala una atmósfera de suspense (ver figura 13 y 14).

Se utilizará luz LED por ser la menos dañina al no emitir rayos UV y reducir considerablemente el calor que irradia; además tiene un menor consumo de energía y un mayor rango de vida. Los museos están tomando conciencia sobre los problemas medioambientales que existen, generando cambios en su política para conseguir un mayor respeto con el entorno; la tecnología LED se está introduciendo cada vez más en esta clase de instituciones por ser la alternativa más adecuada tanto en conservación como en ahorro de energía.

Hay que destacar que la distribución, las medidas y la presentación de las obras en sala, vienen dadas por la investigación previa que se han realizado sobre las exposiciones ya hechas con anterioridad sobre estos artistas, en otras instituciones artísticas.

3.4.2.2. Planos y renders.

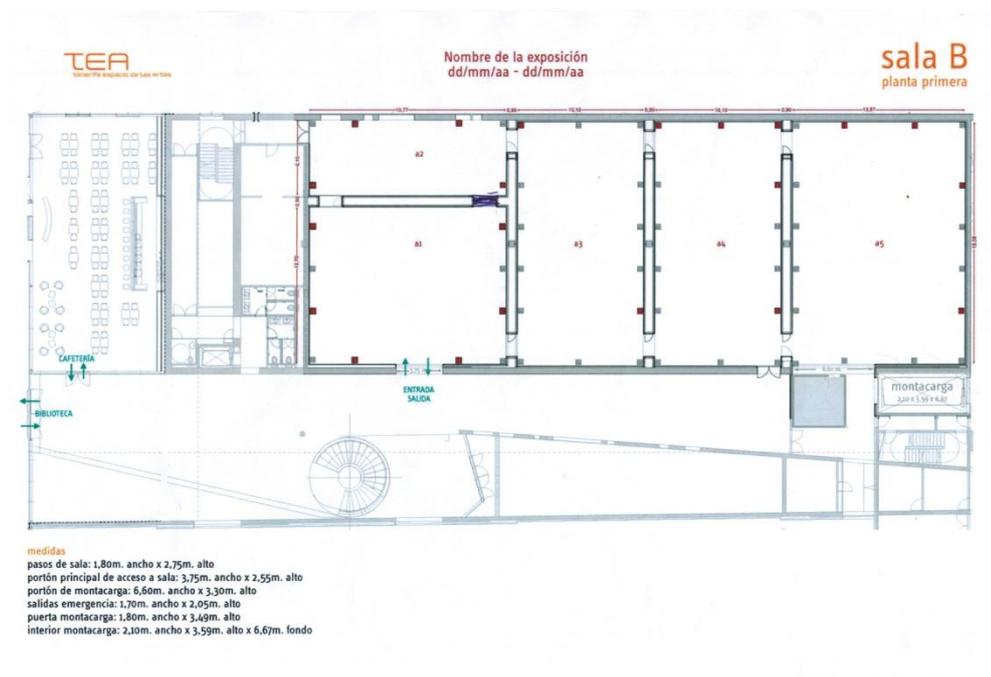


Figura 8. Plano de la Sala B de TEA

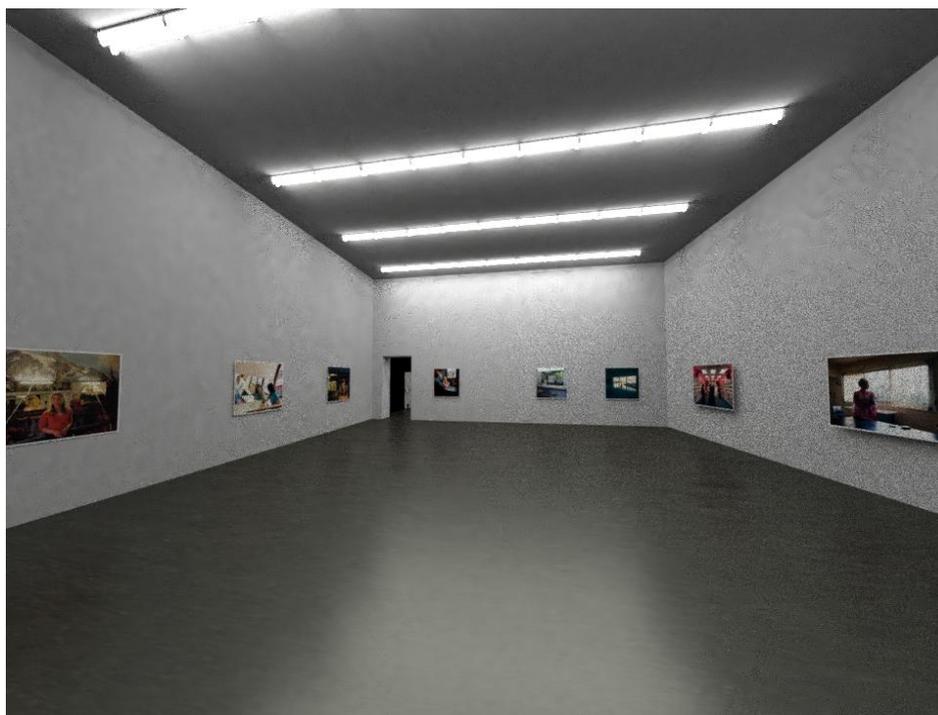


Figura 9. Sala a1 con la obra de Hannah Starkey

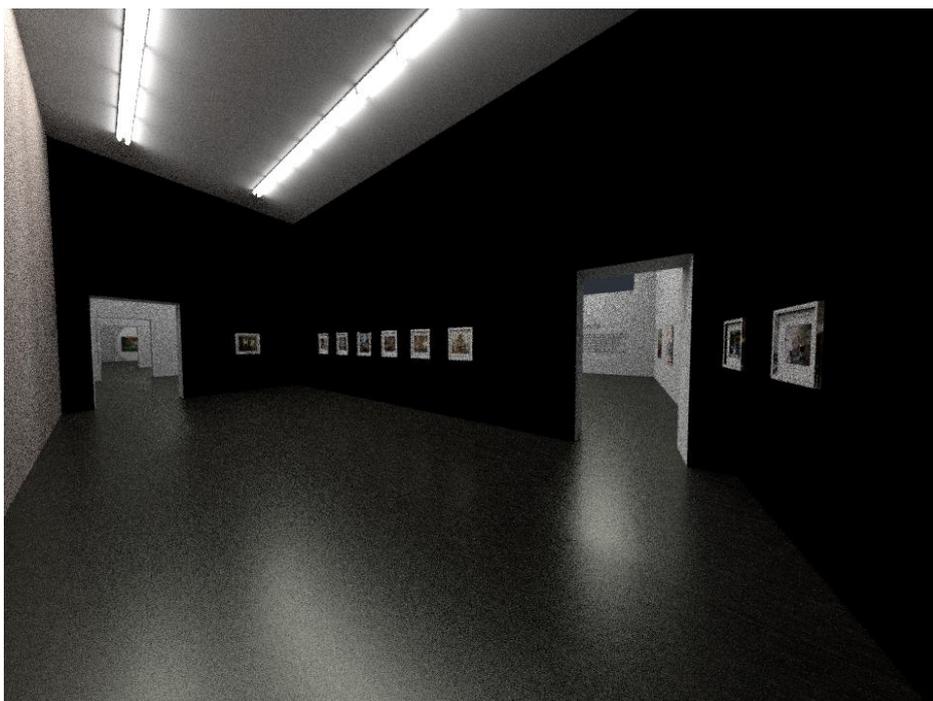


Figura 10. Sala a2, con la obra de Philip-Lorca diCorcia

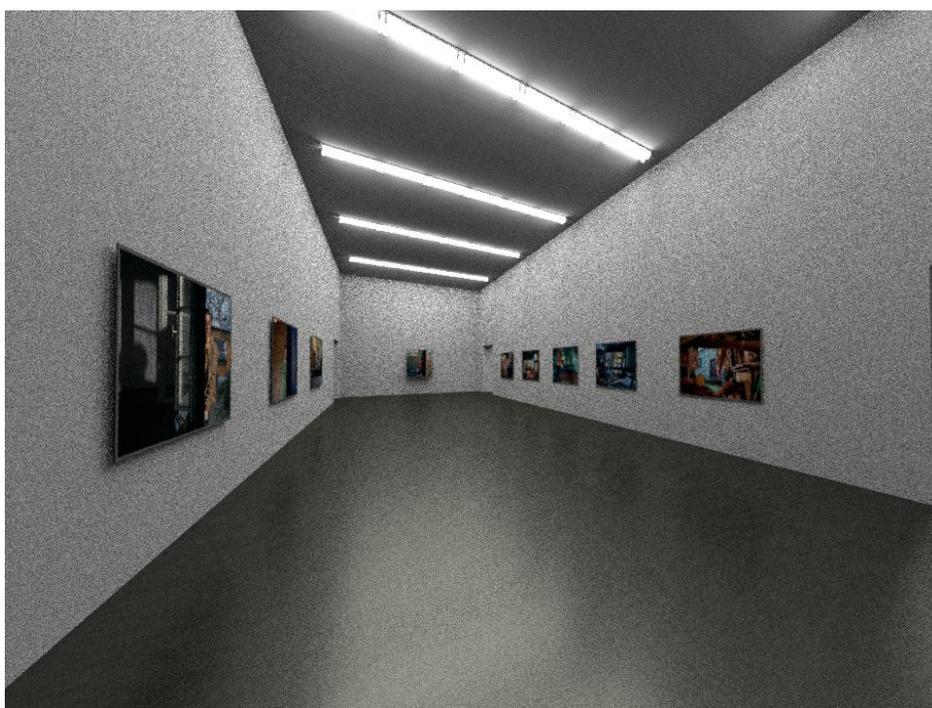


Figura 11. Sala a3 con la obra de Teresa Hubbard y Alexander Birchler

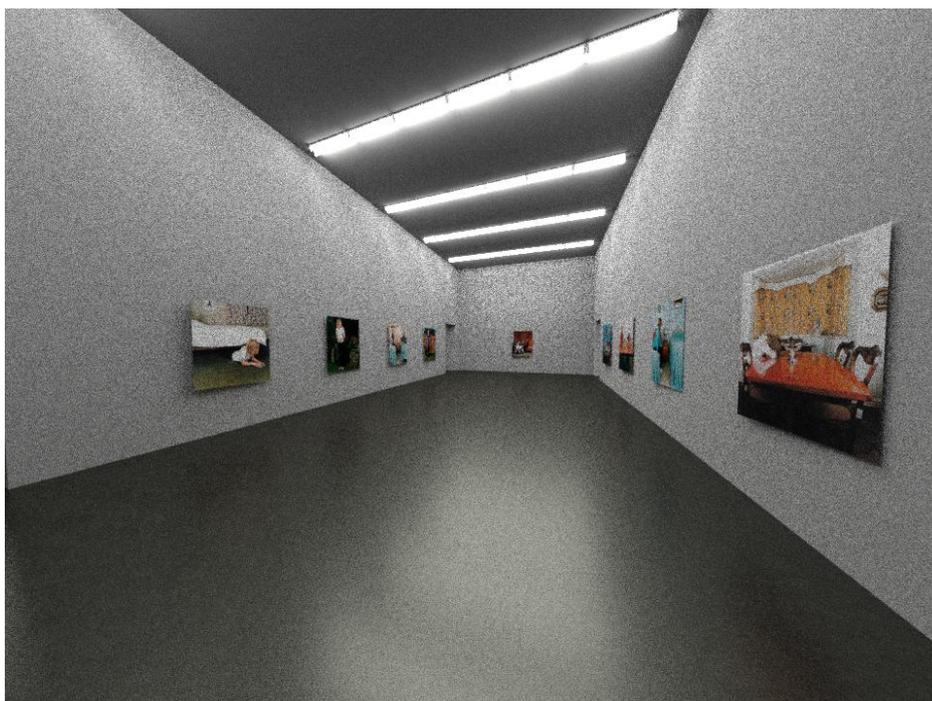


Figura 12. Sala a4 con la obra de Sarah Jones

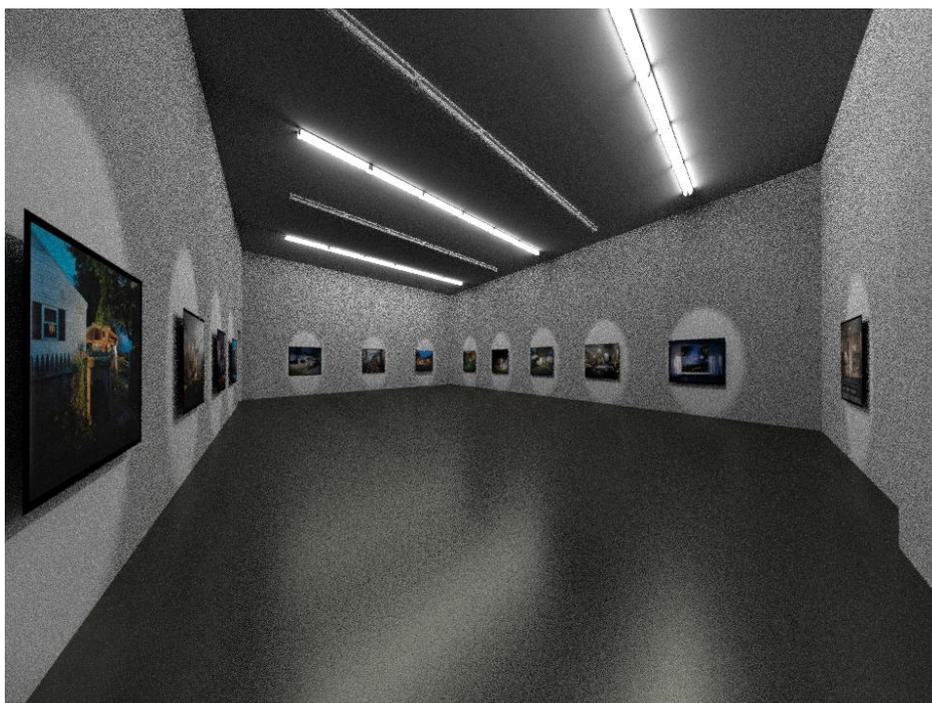


Figura 13. Sala a5 con la obra de Gregory Crewdson

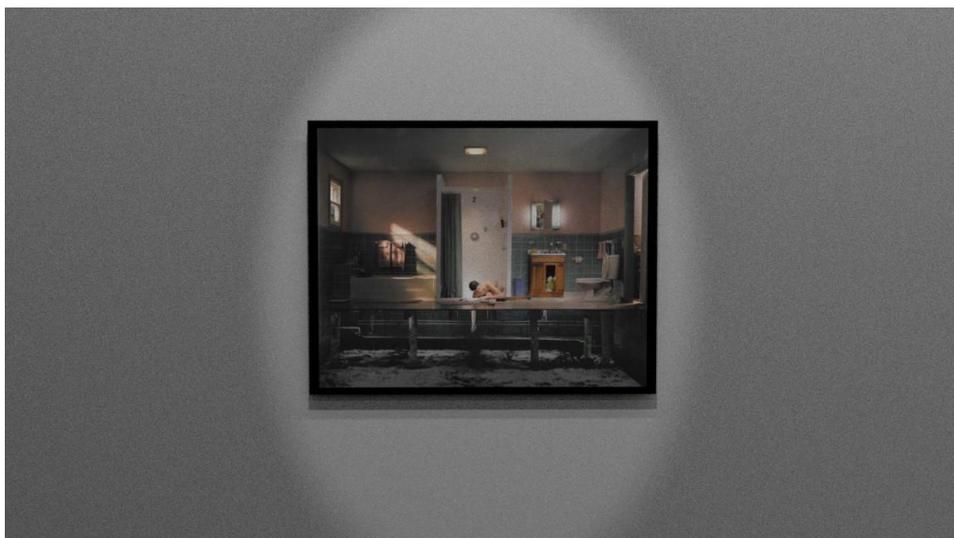


Figura 14. Sala a5 con la obra de Gregory Crewdson. Primer plano de una de las fotografías.

3.4.3. La seguridad.

Antes de realizar un proyecto expositivo se deben tener en cuenta todos los componentes necesarios que pueden llevarla a buen término sin que se produzca ningún inconveniente; uno de esos elementos, es la seguridad en la sala.

Es necesario atender a las leyes que afectan a los museos, respetando la normativa específica que corresponda a la entidad y la exposición que se vaya a realizar; convirtiendo el entorno expositivo en un espacio seguro tanto para los espectadores como para los trabajadores. Generalmente se tendrá que prestar especial atención a las leyes sobre urbanismo, espacios protegidos, incendios, instalaciones eléctricas, y demás aspectos importantes, intentado siempre que se cumplan los puntos necesarios para que la exposición sea segura. Por ejemplo, las salidas tienen que estar señalizadas y despejadas, no se pueden producir obstrucciones, hay que evitar las superficies resbaladizas, los salientes, los espacios muy oscuros, y todos aquellos elementos dañinos que puedan provocar situaciones de riesgo.

El diseño de los ambientes de una exposición a los que el público tiene acceso habrá de tener presente el hecho de que al menos que se le preste una atención

especial, los visitantes, reaccionarán de una forma inesperada o al menos imprevista. Los niños escalarán a la menor oportunidad que se les ofrezca. Los adultos cansados se sentarán en cualquier superficie mínimamente plana que esté a medio metro o menos del suelo. Y tanto niños como adultos se pondrán a comer y a beber mientras hacen estas cosas. Además muchos visitantes de todas las edades tienen manos ligeras que tocarán y acariciarán cualquier elemento tentador. Por todas estas razones habrá de darse un margen amplio en las medidas de seguridad. (Belcher, 1994, pp.147-148)

Dependiendo de las magnitudes del espacio, deberá haber como mínimo en sala un vigilante de seguridad, que se encargue tanto de velar por las obras como de ayudar al público. La presencia de este trabajador, desalentará las malas intenciones.

Al no contar con ninguna fotografía de la exposición en la colección de TEA, habrá que recurrir a la utilización de préstamos; para solicitarlos, primero se tendrá que explicar en un documento que irá a los prestadores, las condiciones de la sala y la seguridad que hay en ella, demostrando a través de este escrito si las piezas estarán o no en un espacio adecuado.

3.5. Marketing. Difusión y comunicación

El marketing es un concepto del mundo de los negocios que pone al cliente en el centro mismo de la actividad. Adquiere forma en un proceso cíclico que se basa en la investigación del mercado, en el desarrollo del servicio o producto, en la venta y en la promoción, en el control de calidad y en el servicio post-venta. En breves palabras, se trata de identificar, anticipar y afrontar las necesidades de la comunidad de determinados grupos dentro de ella (es decir, los clientes), con un servicio que es compatible con los objetivos y finalidades del proveedor. (Belcher, 1994, p.42)

En la actualidad, los museos al igual que el resto de organismos que se dedican a tratar con personas, necesitan estrategias de captación, para paliar las transformaciones económicas y la rivalidad progresiva a la que se ven sometidos continuamente, evitando

a toda costa hundirse en medio de la travesía. Las instituciones artísticas no solo compiten con entidades de su misma índole, sino que por suerte o por desgracia están metidos de llenos dentro de la industria del ocio. Los museos tienen que hacer frente a los servicios que son capaces de satisfacer con éxito la demanda cultural.

Las instituciones artísticas si quieren acercarse más a la sociedad, primero tendrán que conocerla y ver cómo llegar a ella; para eso deberán realizar un estudio que muestre los recursos nuevos que puede ofrecer la entidad y que puedan ser de interés para un futuro público, además de analizar los servicios que ya se están brindando en este espacio por si existiera alguna insuficiencia.

El objetivo final es satisfacer al espectador, y enseñarle algo nuevo a través del producto que está ofreciendo, sin abandonar las motivaciones y las líneas que sigue la institución. Los museos se dedican a trazar tácticas que permitan ofrecer un producto que impacte y atraiga al espectador; con la meta de que el visitante espontáneo se convierta en público habitual. “Los <<productos>> de los museos son sus exposiciones temporales, sus muestras permanentes, los programas educativos, las actividades del museo circulante, los catálogos y publicaciones y cualquier otra experiencia que el museo pueda ofrecer” (Hooper-Greenhill, 1998, p.36).

No hay que caer en las ideas preconcebidas sobre el uso del marketing y su estrecha relación con el dinero, porque la realidad es que su función es atraer al público, para mostrarle algo diferente, fomentándole a través de actividades y lecturas, una actitud crítica y reflexiva.

En esta exposición temporal el marketing va a ser un gran aliado, porque será el encargado de hacer llegar el mensaje que se quiere transmitir a un abanico más amplio de personas.

3.5.1. Estrategias de publicidad. *Simulacrum* al alcance de cualquiera.

El objeto y su entorno inmediato dentro de la muestra componen un conjunto de ámbitos que el visitante debe atravesar en su viaje desde casa hasta el objeto. Estos ámbitos son importantes, en gran medida, por el efecto que pueden tener en el visitante, en la orientación y preparación que le supongan para su experiencia posterior al enfrentarse con el objeto en el museo. (Belcher, 1994, p.126)

La capacidad que puede tener un museo para intervenir en el frenético ritmo de vida de la sociedad, captando su atención, dependerá de la forma y los medios que utilice para relacionarse con ella. La manera más utilizada en estas instituciones para generar curiosidad e interés en el individuo es a través de la publicidad.

Mediante la página web de TEA, las redes sociales, la radio, prensa y televisión, se podrá transmitir la información de la exposición y sus actividades paralelas, al público que incluso esté fuera del territorio. El recurso a seguir en cuestión de reclamo físico, será el uso del cartel y el folleto (ver figura 15), ubicándolos en zonas claves como la universidad, las bibliotecas e incluso otros museos; serán repartidos por las ciudades más transitadas, y estarán también en oficinas de información y centros de turismo, con el fin de llegar con más facilidad al viajero. Habrá vallas publicitarias y banderolas repartidas por la ciudad de Santa Cruz, que será sin duda la que tenga una mayor presencia de elementos divulgativos por ser el lugar en el que se encuentra la exposición.

Todos los recursos físicos tendrán los datos esenciales de la muestra, con la excepción del folleto, que tendrá un breve texto que será capaz de introducir al futuro espectador en el concepto a tratar. La difusión se llevará a cabo antes y durante la exposición, realizándose una rueda de prensa el día o la mañana previa a la inauguración. Además de lo anteriormente mencionado, se realizará un catálogo, donde se recogerá en profundidad y detalladamente las investigaciones que se han llevado a cabo.



Figura 15. Folleto de la exposición *Simulacrum*. La parte delantera y la parte trasera.

3.5.2. Actividades.

Esta exposición contará con numerosas actividades que se realizarán de manera coetánea durante los aproximadamente dos meses que dure la muestra, con el propósito claro de generar ambientes analíticos y comunicativos en los que participen no sólo los ponentes sino también los asistentes.

Una vez que se introduce la posibilidad de *feedback* en el proceso, es probable que el mensaje cambie, porque en un proceso lineal de comunicación no se puede estar seguro de hablar el lenguaje del receptor o incluso de tener algo que decir que sea de interés para el receptor. Al no existir un poder coercitivo, es posible que el mensaje simplemente no se tenga en cuenta. Una vez que al receptor se le introduce en el proceso para que desempeñe un papel más activo, todo este proceso cambia y comienza a romperse, se altera el carácter lineal que tiene. El significado del mensaje ya no queda definido sólo por el emisor sino

también por el receptor. El trabajo de dar significado empiezan a compartirlo las dos partes. (Hooper-Greenhill, 1998, p.68)

La exposición es el único *mass media* que tiene el poder de comunicarse de forma directa y recíproca, ofreciendo la posibilidad continua de que el receptor pueda introducir e intercambiar su opinión sobre la información que está recibiendo; el objetivo es llegar al mayor número de personas posibles, con independencia de si son entendidos en el tema a tratar o no, porque lo significativo es impulsar a través de los diferentes ejercicios, el florecimiento de un espectador activo.

Horas antes de la inauguración se ejecutará una mesa redonda conformada por los artistas de la exposición y la comisaria, manifestando y tratando las diversas visiones que se tienen sobre la simulación de la imagen; participando los asistentes del lugar, en el debate, planteando interrogantes y puntos de vistas. De esta forma, los individuos que hayan formado parte del ejercicio, comprenderán mejor la materia de la exhibición posteriormente inaugurada.

El acto de apertura será la oportunidad para mostrar la exposición a la opinión pública y a los visitantes; en este acontecimiento se contará con la presencia de las autoridades pertinentes, así como de los responsables de la exposición y la entidad, la comisaria y los seis artistas. Después de la inauguración, a partir de ese momento, se realizarán una serie de actividades que acercarán el concepto y los autores, al espectador; todas serán gratuitas y avisadas con antelación, a través de las vías anteriormente señaladas de comunicación.

Cada dos semanas, un artista de la exposición hará una estancia de dos días en las islas, haciendo un total de cuatro actividades diferentes; todas las intervenciones se programarán siguiendo el mismo itinerario: el primer día se hará por la mañana una visita a la Facultad de Bellas Artes de la ULL, donde el estudiante previamente inscrito en la actividad podrá enseñarle su obra al artista invitado; la entrada será libre hasta completar aforo, promoviendo que el universitario interesado e intrépido desarrolle de manera práctica sus habilidades de habla y presentación al público, además de recibir recomendaciones y sugerencias por parte de artistas consagrados.

Esa misma tarde, se realizará una conferencia donde el autor en cuestión expondrá su vida y obra, habiendo tras la finalización de la ponencia una ronda de intercambios de ideas, preguntas y respuestas. Al día siguiente se llevará a cabo una visita guiada que contará con la presencia de la comisaria y el invitado, explicando detenidamente entre ambos el concepto que se trata en la muestra temporal, desarrollando posteriormente un workshop con el artista en cuestión.

3.6. Presupuesto

La corta duración que tienen las exposiciones temporales no implica la existencia de un menor gasto presupuestario, al contrario al condensarse el tiempo, también se reduce la duración que existe para poder hacer las cosas de una manera óptima, siendo todo mucho más rápido de lo habitual y costoso. Antes de que se ponga en marcha la exposición temporal, primero habrá que ver si económicamente es posible, atendiendo a las variables individuales como a las que forman parte de la institución donde se va realizar.

Por la imposibilidad de poder acceder al valor que costaría cada uno de los elementos y a sus características, como a los recursos que forman parte de esta muestra, no se ha podido llevar a término un presupuesto real sobre esta exposición temporal; aun así, se ha procedido a hacer un acercamiento general sobre los elementos que manejaría el supuesto ejercicio, siguiendo un prototipo presupuestario de TEA.

PRESUPUESTO

Departamento:

Título/Autor:

Fecha:

Duración:

Sala:

CONCEPTO	GASTOS
Producción	
Honorarios comisariado y artistas	
Producción de obras / Cesión de obras	
Seguros	
Transporte obras	
Montaje y desmontaje	
Maquinaria	
Vinilos	
Cartelas	
Iluminación	
Carpintería	
Otros equipamientos de sala	
Audiovisuales	
Equipamiento	
Megafonía	
Instalación	
Edición	
Otros	
SUBTOTAL	
Publicaciones	
Catálogo	
Diseño y maquetación	
Tríptico / Folleto	

Cartel	
Traducciones	
SUBTOTAL	
Promoción y publicidad	
Distribución carteles / trípticos / folletos	
Reportaje fotográfico / vídeo	
SUBTOTAL	
Invitados (artista y correo)	
Alojamiento	
Viaje	
Traslado	
SUBTOTAL	
Otros gastos	
SUBTOTAL	
TOTAL	

4. Conclusión

Abordar la simulación desde el punto de vista de la fotografía no ha sido una tarea fácil de desarrollar, los vacíos teóricos que se han tenido que sortear han hecho que la elaboración del concepto de una mera exposición se convirtiera en toda una tarea de investigación.

El simulacro es un tipo de concepción que se manifiesta de forma continua en la contemporaneidad, incluso a nivel cultural está presente. La eterna duda, por ejemplo, de si los museos realmente cumplen con sus funciones reales de entidades culturales o si por el contrario son puros disimulo, ¿Son contenedor con contenido? ¿Se alejan de la masa o son parte de ella? La simulación al estar tan intrínsecamente ligada a lo que sí es real, hace que todo lo que vemos y presuponemos pueda ser verdad. Es curioso cómo aborda todos los ámbitos de la vida de una forma tan mimética que no impacta en la sociedad, y por eso no es objeto de la cantidad de estudios de los que debería formar parte.

La fotografía al final, si se estudia con detenimiento, se puede llegar a la conclusión de que es una simulación más en sí misma; desde un principio fingió tener cualidades únicas, estáticas e innegables, demostrándose paralelamente desde su nacimiento, las grietas que existían en estas verdades absolutas; por mucho que se diga que la cámara captura la espontaneidad de lo pasajero, la cámara lo que acaba haciendo es lo que el individuo quiere. Incluso en el siglo XIX cuando se pensaba que era la realidad pura y dura, se estaba errando, ¿Cómo va a ser real esperar a que las calles se vacíen para capturar la ciudad? ¿Cómo va a ser real que se inmovilice durante segundos al retratado? ¿Cómo va a ser real los instantes decisivos de Cartier-Bresson si es él, el que decide apretar el botón? Lo que puede ser verdad es lo que aparece detrás de la cámara, lo que está aconteciendo, pero no su capacidad para detener el flujo de la vida de manera inesperada. Desde el momento en el que se toma la decisión de pulsar el botón, la ingenuidad y la naturalidad desaparece.

En la simulación de la imagen narrativa, la fotografía lucha con los efectos secundarios de construirla, las convenciones decimonónicas se derrumban ante la existencia del no-tiempo y del vacío como forma narración. El suspende abarca la

imagen al no existir ninguna trama a la que atenerse. Gregory Crewdson, Hannah Starkey, Sarah Jones, Philip-Lorca diCorcia, Teresa Hubbard y Alexander Bichler son sólo ejemplos visuales capaces de enseñar la delgada línea que separa la verdad de la simulación.

En cuanto al aspecto más práctico del ejercicio, señalar que se quedan muchos aspectos por tratar por el desconocimiento empírico de los procesos y las dificultades reales con las que se trata cuando se está haciendo una exposición. Sin duda alguna, se deben tener en cuenta numerosos factores y elementos que normalmente confluyen y se afectan entre sí, por lo que hay que estar atento a todas las variables que la conforman y la modifican; se ha intentado que el acercamiento fuese lo más real posible, existiendo muchas complicaciones y vacíos como consecuencia tanto de la posición real como estudiante, como por el puesto irreal de comisaria de una hipotética exposición.

Si con algo se puede concluir es con la afirmación de que la simulación está en todas partes, incluso este trabajo, es un simulacro más.

5. Bibliografía

- Amelunxen, H. V., Ursprung, P. (1998). *Teresa Hubbard and Alexander Birchler: Scene*. Zürich: Codax
- Baer, U. (2010). La suspensión del tiempo del obturador: hacia una teoría democriteana de la fotografía. En A. Anaut (Ed.), *El tiempo expandido* (pp. 43-60). Madrid: La Fábrica
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica: Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili
- Barthes, R. (2013). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. (4ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y Simulacro: La precesión de los simulacros; El efecto Beaubourg; A la sombra de las mayorías silenciosas; El fin de lo social*. (4ª ed.). Barcelona: Kairós
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Belcher, M (1994). *Organización y diseño de exposiciones: Su relación con el museo*. Gijón: Trea
- Berg, S. (Ed.). (2007). *Gregory Crewdson: 1985-2005*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag
- Bibliografía
- Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. Madrid: Nerea.
- Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Cotton, C. (2014). *The photography as contemporary art*. (3ª ed.). London: Thames & Hudson.
- Crimp, D. (2004). La actividad fotográfica de la posmodernidad. En J. Ribalta (Ed.), *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía* (pp.150-162). Barcelona: Gustavo Gili
- Dubois, P. (1986). El acto fotográfico: de la representación a la recepción. (2ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2013). *Fotografía & Cine*. Oaxaca de Juárez: Ve
- Gompertz, W. (2016). *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. (8ª ed.). Barcelona: Penguin Random House.
- González, R. J. (1998). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra

- Gunthert, A. y Poivert, M. (Dir.). (2009). *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea
- Hughes, P. (2010). *Diseño de exposiciones*. Londres: Laurence King
- Iversen, M. (2011). Reflections and Reflexivity in Hannah Starkey's Photographs. En Costello, D. (comis.). (2011). *Hannah Starkey: Twenty Nine Pictures (pp. 7-14)* Coventry: Mead Gallery
- Mah, S. (2010). El tiempo expandido. En A. Anaut (Ed.), *El tiempo expandido* (pp. 13-26). Madrid: La Fábrica
- Martín, A. (2001). El tiempo suspendido: Fotografía y narración. En J.L. Molinuevo (Ed.), *A qué llamamos arte: El criterio estético* (pp. 169-180). Salamanca: Universidad de Salamanca
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, Fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- Petersen, S. (2008). Tableaux. En Hannavy, J., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (pp. 1374-1375). New York: Taylor & Francis
- Sarah Jones (1999). Salamanca: Universidad de Salamanca
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. (5ª ed.). Barcelona: Random House Mondadori.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. (4ª ed.). Valencia: Pre-Textos

5.1. Recursos web

- [AlcobendasGranCiudad]. (2013, octubre 2). Philip-Lorca diCorcia Premio fotografía Alcobendas13 [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_6i8qq22Jag
- [SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT]. (2013, junio 19). PHILIP-LORCA DICORCIA. PHOTOGRAPHS 1975-2012 [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OA3DCtLB-wo>
- Crespo, G. (6 de julio de 2017). [Entrevista a Gregory Crewdson]. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/06/28/babelia/1498664118_178269.html
- Esparza, R. (12 de junio de 2003). Philip-Lorca diCorcia. *El Cultural*. Recuperado de <https://www.elcultural.com/revista/arte/Philip-Lorca-diCorcia/7305>

- Flórez, M. M. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo del museo de Castilla y León, MUSAC. *De arte, vol.5*. Recuperado desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2212499>
- Grove, A. (15 de junio de 2011). Las Polaroids íntimas de Philip-Lorca diCorcia. *20 minutos*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/1081483/0/philip-lorca-dicorcia/polaroid/exposicion/>
- Martín, A. (22 de abril de 2006). Entrevista: Gregory Crewdson. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/04/22/babelia/1145660767_850215.html