

Resúmenes y *Abstract* de Comunicaciones

VI Congreso Internacional CONFOCO

Nuevas Imágenes

Universidad Complutense de Madrid
Madrid 23, 24 y 25 de septiembre de 2019

Resúmenes y *abstracts*
de comunicaciones

VI Congreso Internacional CONFOCO
Nuevas Imágenes

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 23, 24 y 25 de septiembre de 2019

Este libro de actas, presenta las comunicaciones que se seleccionaron en el **VI Congreso Internacional CONFOCO. *Nuevas Imágenes***.

Celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en la Facultad de Ciencias de la Información los días 23, 24 y 25 de septiembre de 2019.

Dirección del congreso: Isabel Arquero Blanco.
Secretario del congreso: Juan Carlos Alfeo.

Diseño y fotografía portada: María José Revuelta Bayod y Juan Carlos Alfeo.

Coordinación de actas: Isabel Arquero Blanco y Luis Deltell.

La publicación de estas actas se hace digitalmente en *eprints* de la Universidad Complutense de Madrid.

Septiembre 2019.

Se autoriza la reproducción, parcial o total, siempre que se mantenga la autoría del material citado y no se realice con fines comerciales.

El congreso se realiza gracias al apoyo de la UCM, la Facultad de CCINF y el departamento CAP.

Participan: el proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, y el Proyecto de innovación docente 2019-2020 de la Universidad Complutense de Madrid número 328: *Creación de contenidos fotográficos y audiovisuales en Wikipedia*.

PRÓLOGO

Cada edición, el Congreso de Fotografía CONFOCO parte de una imagen primera que va aglutinando otras muchas, que poco a poco acaban transformándola. En este VI año, nuestra reflexión académica ha culminado en el título *Nuevas Imágenes* para invitar a los investigadores a estudiar los nuevos discursos fotográficos en un contexto como el actual de exceso y de consumo continuo de imágenes.

Cada curso académico CONFOCO enfrenta el desafío de contar con autores fundamentales en el ámbito de la imagen para revisitar sus obras y conocer de primera mano sus ideas e imaginarios. Alberto García Alix y Víctor Erice nos acompañan en este Congreso de 2019 en el que integramos los conceptos de imágenes justas y necesarias —aquellas que son verdaderas y “no se consumen ni ayer, ni hoy, ni mañana”, de Erice— y la idea del exceso de “falsificación de las emociones” como resultado del retoque digital fotográfico, defendido por Alberto García Alix, entre otras.

Este libro de resúmenes de las Comunicaciones presentadas al VI Congreso Internacional CONFOCO recoge un extracto de todos los proyectos aceptados. Damos la bienvenida a todos los investigadores y a sus propuestas.

Nuevas Imágenes son las imágenes emergentes, el *Glitch art*, la posfotografía, las escuelas de formación, la imagen pobre, la práctica ensayística, la fotografía y dolor frente a la fotografía y amor, la realidad aumentada; el diálogo entre tecnología y pintura, la representación fotográfica objetual, las nuevas imágenes de la mitología clásica, *Instagram* como nuevo modelo de reporterismo gráfico, el *selfie* como fotografía de autor, la fotografía comercial de Tim Walker y de Eugenio Recuenco, the *fashion film* y la fotografía de las redes sociales periodísticas y de medios de comunicación.

Isabel Arquero Blanco
Directora CONFOCO 2019

Mesa de comunicaciones 1
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**Desafíos y diálogos en la fotografía emergente.
“Vivir jugando” [Kirti Cea] y “100” [Julia Carbonell],
dos proyectos de la nueva fotografía¹**

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense
Departamento de Historia del Arte
monicacarabias@ghis.ucm.es

Hace apenas un mes, el 19 de agosto de 1839, se celebraba el 180 aniversario del nacimiento de la Fotografía. Este día el Gobierno francés adquiría la patente del daguerrotipo a Louis Daguerre para, acto seguido, permitir su acceso y disfrute universal al mundo entero. A lo largo del tiempo transcurrido hasta la actualidad, la fotografía, gracias a la aparición, fundamentalmente, del gelatino bromuro y de las cámaras portátiles, se convirtió, primero, en el lenguaje por excelencia de la era moderna y la cultura visual. Después, en la forma de reproducción más universal tras la aparición de la fotografía digital en los ochenta, de la Web, Internet y Photoshop en los noventa y de Facebook, Flickr, Behance, Instagram o Tumblr en los 2000 para terminar alzándose en la era de la *condición postmedia* como el instrumento visual “favorito”. Su protagonismo en la creación contemporánea, incluso el hecho de que la haya vuelto cada vez más fotográfica, al igual que su importancia respecto a su función social como medio de representación resultan ya hechos incuestionables. Como también lo es la existencia de una fotografía emergente protagonizada por una numerosa generación de creadores/as, la mayoría “táctiles”, que aportan una valiosa diversidad al medio por el grado de experimentalidad en el que se desarrollan sus discursos. La dimensión adquirida por esta fotografía precisa de una profunda reflexión sobre sus nuevas producciones y el carácter específico del contexto formativo de sus autores/as como, también, de sus estrategias de producción y difusión. Conocer e identificar la dinámica específica de su circulación y funcionamiento, así como la metodología con la que organizan la puesta en escena de sus trabajos, significa, en definitiva, preservar la imagen futura de nuestra memoria colectiva reflejo, a su vez, de nuestra existencia.

La aparición en nuestro país durante la última década de distintas estructuras públicas y privadas de carácter internacional [escuelas, festivales, galerías, editoriales, premios...] con el objetivo común de desarrollar estrategias artísticas de apoyo a la fotografía emergente ha permitido paliar parte de las necesidades de este colectivo que requiere para ver atendidas sus nuevas propuestas estéticas de espacios y mercados alternativos a los tradicionales. Estos espacios, con independencia de la función vocacional específica para las que fueron creados, además de reconocer y apoyar el talento emergente contribuyen en último término al desarrollo y renovación de la creación artística.

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto "Identidad y diversidad en la sociedad contemporánea. El papel de la Fotografía", Ref.: N° 295-2019 [2019-2020].

Este texto analiza en el marco del contexto de la fotografía emergente dos propuestas concretas: la serie “Vivir jugando” [2017] realizada por Kirti Cea [Patna, India 1999], con claras referencias a los trabajos de Pierre Javelle y Akiko Ida, Ciuco Gutiérrez o Sofiane Samial y, el titulado “100” [2018] de Julia Carbonell [Zaragoza, 1996], un proyecto a mitad de camino entre el *popismo* de Carlos Pérez Siquier y la contundencia documental de Richard Billingham. Ambas artistas, representantes de la nueva fotografía, teniendo como telón de fondo el tsunami que representa la presencia del Big Data en nuestras vidas, investigan la cotidianeidad de la naturaleza humana bien a partir del ámbito familiar en el caso de Julia Carbonell, convirtiendo a su abuela de 100 años en la absoluta protagonista de la serie, bien desde el ámbito social como Kirti Cea, creadora de un personal mundo imaginario habitado por juguetes que, suplantando la identidad humana, ilustra la riqueza y complejidad de las relaciones sociales así como el modo en que se configuran nuestros recuerdos.

En resumen, el objetivo de esta investigación es dar a conocer a través de la exposición de ambos trabajos algunas de las ideas, estéticas y diálogos de la fotografía emergente en el contexto de la creación contemporánea. Una fotografía realizada por una generación numerosa de artistas “multitareas” –editores, comisarios/as, artesanos, productores, blogueros/as, etc.– que, en su objetivo de divulgar sus proyectos fotográficos, desafían cualquier tipo de convencionalismo técnico, estético o, incluso, teórico, trabajan en/con la fotografía, comparten e intercambian información en el marco de las redes sociales y, aún, no visibles en los circuitos habituales de exhibición, publicación y mercado del arte.

Palabras clave: fotografía, emergente, diálogo, artista, España.

**Challenges and dialogues of emerging photography.
“Vivir Jugando” [Kirti Cea] and “100” [Julia Carbonell],
two projects of the new photography**

The appearance in our country during the last decade of different public and private structures of an international nature [schools, festivals, galleries, publishers, awards ...] with the common objective of developing artistic strategies to support photographers emerging, has allowed to alleviate part of the needs of this group that requires to see their aesthetic proposals of new spaces and alternative markets to the traditional ones. This text analyzes two concrete proposals in the context of emerging photography: the series “Living playing” [2017] by Kirti Cea [Patna, India 1999], with clear references to the works of Pierre Javelle and Akiko Ida, Ciuco Gutiérrez or Sofiane Samial and, titled “100” [2018] by Julia Carbonell [Zaragoza, 1996], a project halfway between the popism of Carlos Pérez Siquier and the documentary forcefulness of Richard Billingham. Both artists, representatives of the new photographic stage, having as a backdrop the tsunami that represents the presence of Big Data in our lives, investigate the daily life of human nature from the family environment in the case of Julia Carbonell, becoming his grandmother of 100 years in the absolute protagonist of the series, either from the social field as Kirti Cea, creator of an imaginary personal world inhabited by toys that, supplanting human identity, illustrating the richness and complexity of relationships social as well as the way in which our memories are configured.

In summary, the objective of this research is to make known through the exhibition of both works some of the ideas, aesthetics and dialogues of emerging photography in the

context of contemporary creation. A photograph taken by a large generation of “multitasking” artists - publishers, curators, artisans, producers, bloggers, etc. - that, in their goal of disseminating their photographic projects, challenge any type of technical, aesthetic or conventional convention even theoretical, they work in / with photography, share and exchange information within the framework of social networks and, even, not visible in the usual circuits of exhibition, publication and art market.

Keywords: emerging, photography, artists, dialogues, Spain.

Bibliografía / Bibliography:

- Bagder, Gerry (2010). *La genialidad de la fotografía. Cómo la Fotografía Ha Cambiado Nuestras Vidas* (Barcelona: Blume).
- Carbonell, Julia. Entrevista por email (del 6 al 31/08/2019).
- Cea, Kirti. Entrevista por email (del 6 al 31/08/2019).
- Freeman, Michael (2017), *50 caminos hacia la creatividad fotográfica* (Barcelona: Blume).
- Gutiérrez, Rubén (2009), *Arte emergente: una visión parcial* (México: Fondo Editorial de Nuevo León).
- Maritza Urteaga Castro Pozo, Martiza; Cruces, Francisco; García Canclini, Néstor [Coords.] (2012), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (Barcelona: Ariel. Colección Fundación Telefónica).
- Roncoroni, Umberto (2017), *La forma emergente: Arte y pedagogía en el medio digital* (Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial).
- VA. AA (2011) *Didáctica de las artes y la cultura visual* (Madrid: Ediciones Akal).
- Walter Guadagnini, Walter [ed.] (2014), *Photography. The Contemporary Era 1981-2013* (United Kingdom: Skira).

Mesa de comunicaciones 1
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**La formación de los directores de fotografía de cine en España.
2001-2016**

Federico Duplá
Investigador Pre-doctoral Universidad Carlos III de Madrid
Investigación Aplicada a Medios de Comunicación
fdupla@yahoo.com

Francisco Utray
Profesor titular y Subdirector de Laboratorios e Infraestructuras
Universidad Carlos III de Madrid
(Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual)
futray@hum.uc3m.es

En esta comunicación se va a mostrar dónde se formaron, y con qué edad accedieron a su primer largometraje, una muestra representativa de los directores de fotografía más relevantes del cine español en el periodo 2001 a 2016.

En este tiempo la tecnología cinematográfica, al igual que ha sucedido con la sociedad de la información y los medios de comunicación en general, ha sufrido una intensa transformación. El celuloide, que dominó el cine durante más de 100 años, ha dado paso a la tecnología digital. Desde la aparición de las cámaras de Alta Definición (HD) que grababan a 1080p en el año 2000, pasando por la digitalización del negativo², proceso que comenzó para integrar efectos visuales digitales; la masiva digitalización de la exhibición en 2012, que precipitó el cierre de los laboratorios; y la paulatina captura en digital con cámaras con sensores cada vez más avanzados, que han alcanzado la calidad equivalente al negativo en 35mm. En 2016 se puede afirmar que la transición se ha completado y solamente un número marginal de proyectos se siguen rodando en celuloide cada año, tanto en España como en el resto del mundo.

Sobre la formación de los cineastas Mette Hjort (2013), continuando la iniciativa de Duncan Petrie (2010), edita con la colaboración de 26 académicos, en dos volúmenes el estado de la cuestión a nivel global. En España Marta García Sahagún, Luis Deltell (2016) y siete investigadores más, revisan la influencia de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en el cine español desde los años sesenta. En concreto Eva García Marcos (2016) establece una relación directa entre los formadores y la estirpe de directores de fotografía que ayudaron a cambiar la estética del Nuevo Cine Español, como Luis Cuadrado quien influyó en Teo Escamilla. Otros directores de fotografía que han pasado por la EOC son José Luis Alcaine, Javier Aguirresarobe, Tomás Pladevall o Juan Ruiz Anchía aunque

² Intermedio Digital o Digital Intermediate (DI): consiste en escanear el negativo fotograma a fotograma, con una resolución de al menos 2000 líneas horizontales (2K).

reconocen³ la distancia entre la industria y la escuela lo que, unido a la controvertida gestión del también operador Juan Julio Baena, y al conflicto entre alumnado y administración, llevó finalmente al cierre de la EOC en 1975 (Blanco Mallada, 2016, p.11).

Desde el cierre de la EOC en 1975, las facultades de ciencias de la información asumieron la enseñanza superior de cine. En el periodo de 1976 a 1992 conviven en España diferentes modelos educativos como academias y talleres privados, formación profesional y postgrados universitarios (Rodríguez-Merchán, 2007). En 1993 se funda la ESCAC⁴ y en 1995 la ECAM⁵. Ambas instituciones semiprivadas participadas por organismos públicos y entidades de gestión en la industria del audiovisual de la que forma parte su profesorado.

Directores de fotografía destacados en la historia del cine han reflexionado sobre su formación y la influencia de la tecnología en el estilo visual en libros autobiográficos (Almendros, 1990) o de entrevistas (Schaeffer y Salvato, 1984). Recientemente Patrick Keating (2014) y Christopher Beach (2015) nos ofrecen revisiones históricas sobre este oficio; y John T. Caldwell (2014) sobre los cambios en los estudios de Hollywood y la industria que orbita a su alrededor, a la que llama *para-industria*.

El debate sobre la conveniencia de acudir o no a escuelas de cine sigue abierto. Hoy en día es mucho más fácil y barato acceder a cámaras y equipamiento cinematográfico, que hace veinte años.

Durante el rodaje de una película la responsabilidad técnica recae en el director de fotografía que ejerce un papel de máxima autoridad. Aparte del dominio de la técnica, para asegurar una carrera de éxito se necesita “una formación artística, estética y emocional” (Cortés-Selva, 2014, p.153), y que coincidan “persistencia, liderazgo, colaboradores de confianza, contactos y suerte” (Greenhalgh, 2018, p.205).

¿Es la fotografía cinematográfica un oficio o un arte? ¿Se puede aprender de forma autodidacta, con la práctica y viendo hacer; o requiere de una formación ordenada en materias artísticas, técnicas y de gestión?

Para obtener una muestra representativa con 41 directores de fotografía en el periodo 2001 a 2016, se han seleccionado ochenta y siete largometrajes que, o han tenido éxito en taquilla, o en los premios y nominaciones de la Academia de Cine Española a la mejor fotografía, mejor película, y mejor dirección.

Los datos se han obtenido a través de entrevistas personales, entrevistas en medios de comunicación y autobiografías publicadas en las webs personales.

Se reflexionará también sobre el cambio generacional y tecnológico que ha tenido lugar en este periodo, y, desafiando a los escépticos con las escuelas de cine, los datos

³ Entrevistas inéditas con uno de los autores 2018-2019 y (Heredero, 1994).

⁴ ESCAC: Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya.

⁵ ECAM: Escuela de Cinematografía y Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

demostrarán que hay una relación directa entre acudir a dichos centros y las posibilidades de acceder a los proyectos industrial y artísticamente más notorios, los que otorgan prestigio profesional.

Palabras clave: directores de fotografía, formación, escuelas de cine, práctica profesional, cine fotoquímico y digital.

Feature film cinematographer's education in Spain's film industry. 2001-2016

This communication explores where cinematographers, working in Spain's film industry from 2001 till 2016, have received their training. It also shows the time needed to breakthrough to their first credit in a feature film. In this period, same as in the Information Society and in Media in general, cinematographic technology have experimented an intense change due to digitalization.

35mm film shooting and distribution has dominated cinema for over 100 years. In 2000 the first 1080pHD video camera was launched, at the same time, portions of 35mm negative were scanned, modified in a Digital Intermediate (DI) and printed again for VFX work. Cameras evolved from three CCD 1/3" sensors to a single CMOS Bayer, Super 35 size. Growing both in size and resolution, HD led to 2K, 4K and 8K. Digitalization for distribution was massively adopted worldwide in 2012. As a result Film Laboratories shut down in Spain. In 2016 only a minor percentage of films were shot in negative worldwide. The transition was over.

How has evolved the filmmakers' training? Tracing scholars' interest in film schools and education, starting with Duncan Petrie (2010), following with the 26 reflections in worldwide education, led by Mette Hjort (2013). In Spain Luis Deltell (2016) and seven other researchers, showed us the influence of the EOC⁶ in the New Spanish Cinema represented by directors as Víctor Erice, Mario Camus or Carlos Saura. Eva García Marcos (2016) established a direct connection among the EOC trainers and the cinematographer Luis Cuadradro, who led shifting from folklore and political correctness of the Madrid based film sets, to a more naturalist aesthetic approach.

Other alumni cinematographers like José Luis Alcaine, Javier Aguirresarobe, Juan Ruiz-Anchía o Tomás Pladevall memorize⁷ difficulties to find opportunities in the unionized film industry. The EOC closed in 1975 and a combination of public education and private schools were the option to learn cinematography until ESCAC and ECAM, both semi-public institutions, opened in the 1990's.

Is feature film's cinematography an art form, or a craft which could be learned through practice? Is there a need for a proper technical, humanistic and artistic higher education? The debate about the convenience to attend film school is open. Digital technology and DIY websites have made affordable the production means and tricks of the trade. Today is easier than ever to obtain a 'cinematic look' in any film.

⁶ Escuela Oficial de Cinematografía.

⁷ Interviews with Alcaine, Aguirresarobe and Pladevall 2018-2019. Anchía (Herederero, 1994).

Granted cinematographer's technical proficiency, to achieve a successful career they need "an artistic, emotional and aesthetical training" (Cortés-Selva, 2014, p.153), and "persistence, leadership, well matched collaborators, contacts and luck" must coincide (Greenhalgh, 2018, p.205).

From 2001 until 2016, 87 films visually relevant for the audience and the Academy in Spain, have been chosen. 41 cinematographers identified. Through in deep interviews and data mining we will reveal their *alma mater* institutions. Data shall challenge those sceptical about attending film school to obtain a prestigious career and be elected to photograph the few films, receiving public and critics acclaim, every year in Spain.

Keywords: cinematographers, film schools, education, practice, photochemical and digital cinema.

Bibliografía / Bibliography:

- Albert, Carmen V. (2019). *ESCAC. 25 años*. Madrid: Camera&Light 102, p33-39.
- Almendros, Néstor [1982] (1990). *Días de una Cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Beach, Christopher (2015). *A hidden history of film style: Cinematographers, directors, and the collaborative process*. Oakland: University of California Press.
- Blanco Mallada, Lucio (2016). *La enseñanza oficial de cine en España*. Madrid: Área Abierta UCM. Vol 16. N2, p3-12.
- Caldwell, John T (2014). *Para-Industry, Shadow Academy*. London: Cultural studies Vol28, N4, p720.
- Carbonell, Ricardo (2002). *La Escuela de Barcelona*. Madrid: revista Los Olvidados nº1.
- Cortés-Selva, Laura. (2014). *El director de fotografía en la producción cinematográfica: evolución, funciones y formación*. En Rodríguez Terceño, José y Fernández Paradas, Antonio Rafael, coord. (2014). *Nuevas culturas y sus nuevas lecturas*. Madrid: McGraw-Hill, p143-155.
- Deltell, Luis, García Sahagún, Marta. Eds. (2016). *Monográfico: Miradas a la Escuela Oficial de Cinematografía*. Madrid: Área Abierta UCM. Vol 16.
- García Marcos, Eva (2016). *La escuela oficial de cinematografía como creadora de maestros: Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán y Luis Cuadrado..* Madrid: Área Abierta UCM. Vol 16. N2, p27-39.
- Greenhalgh, Cathy (2018). *Cinematographer's skilled vision and aesthetic praxis*. in Bunn, Stephanie, ed. (2018). *Antropology and beauty. From aesthetics to creativity*. New York: Routledge, p204-216.
- (2018b) *Cinematography: Practice as Research, Research into Practice*. In Batty and Kerrigan Eds, (2018) *Screen production research: creative practice as a mode of enquiry*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, p143-160.
- (2010). *Cinematography and Camera Crew Practice Process and Procedure*. En Braucher and Postll Eds, (2010) *Theorising Media and Practice*. Oxford: Berhahn Books, p302-324.
- Herederó, Carlos (1994). *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Madrid: Ed. Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Hjort, Mette (Ed) (2013). *The education of the filmmaker in Europe, Australia and Asia*. New York: Palgrave Macmillan.
- Keating, Patrick. Ed. (2014). *Cinematography. Behind the silver screen: a modern History of filmmaking*. London: I. B. Tauris.

- Llinás, Francesc Ed. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- Oughton, Jarry (2015). *Learning cinematography at film school*. First International Conference on Emerging Trends in Film practice, held at University of the Philippines Film Institute (UPFI)
- Petrie, Duncan (2010). *Theory, practice and the significance of film schools*. Lund (Sweden): Scandia, 76.
- Riambau, Esteve., Torreiro, Casimiro. (1999). *La Escuela de Barcelona. El cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez-Merchán, Eduardo (2007). *La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual*. Huelva: Comunicar, V29-2007.
- Shaeffer, Dennis y Salvato, Larry (1984). *Masters of Light*. Los Angeles. University of California Press.

Mesa de comunicaciones 1
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**La autopromoción como forma de creación audiovisual:
el caso del artista Miguel Noguera**

Mercedes Cebrián Coello
Investigadora Predoctoral en la Facultad de Ciencias de la Información
de la Universidad Complutense de Madrid
(Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada)
mercedescebrian2@gmail.com

En esta comunicación analizaré los modos de autopromoción audiovisual del cómico, escritor y dibujante Miguel Noguera mediante los videoanuncios (término acuñado por él mismo) que cuelga en su página de Facebook y las imágenes y textos que sube a su perfil de Instagram, llamado @hoy_tal. En estos vídeos de producción casera, en los que se presenta siempre sentado en lo que parece ser el sofá del salón de su piso, informa a los espectadores de las fechas y lugares en los que realizará los espectáculos, añadiendo gags y efectos coherentes con su poética habitual. Noguera es consciente de que este material de promoción le exige algún tipo de aportación humorística y de contenidos y así lo verbaliza en muchas ocasiones. Esta autoconsciencia es una característica habitual de su propuesta escénica, inscrita en lo que actualmente se denomina "posthumor", término acuñado por el crítico cultural Jordi Costa, que él define como ese tipo de comedia "donde la obtención de la risa ya no es la primera prioridad. Es un humor en que puede primar la incomodidad, el malestar por encima de otras cosas. Puede servir para hacer comentarios sociales, políticos o puramente filosóficos...». (De VV.AA., *Una risa nueva*, Nausicaa, 2010)

Asimismo, en su cuenta de Instagram, la principal aportación creativa de Noguera es la selección de imágenes de archivo que aporta, ya sea procedentes de medios de comunicación actuales o de folletos y carteles con los que se topa en diversas situaciones, y su reacción escrita ante estas imágenes.

Este análisis me llevará a afirmar que las piezas autopromocionales de Noguera son considerables parte de su propia obra, que también se compone de shows teatrales en directo ("El Ultrashow") y libros con ideas y dibujos de su autoría que publica en la editorial Blackie Books. El objetivo de este trabajo, es examinar cómo este cómico –en sintonía con otras figuras de la cultura– se vale de sus creaciones audiovisuales mediáticas y de la exhibición tanto de su obra como de su persona para generar otras formas de valor artístico.

Asimismo, quiero demostrar que estos modos de autopromoción están inscritos en la lógica del neoliberalismo, en la que cada sujeto está llamado a comportarse como "empresario de sí mismo", siguiendo el término acuñado por Foucault en *El nacimiento de la biopolítica, o también a autoexplotarse, tal como sostiene el filósofo* Byung-Chul Han en su ensayo *La sociedad del cansancio* (2012).

También quiero demostrar que estas creaciones visuales son coherentes con los hábitos de la sociedad del espectáculo descrita y analizada por Guy Debord, y con la democratización de la tecnología, que permite a los usuarios de teléfonos y ordenadores personales crear y editar sus propios videos sin necesidad de formación ni de sofisticados instrumentos empleados en cine y televisión. Esto me lleva a vincular directamente las propuestas audiovisuales y las imágenes de archivo con las que trabaja Noguera con la idea de "imagen pobre" propuesta por Hito Steyerl en su ensayo *En defensa de la imagen pobre*. Noguera trabaja con ese tipo de imagen "lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución" (Steyerl, 2014). La imagen que prefiere Noguera es esa imagen que, en palabras de Steyerl, "Ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada." Estas imágenes se emplean no para ser contempladas sino como distracción, actividad intrínseca de la cultura de masas, como ya sugerían Theodor Adorno y Max Horkheimer en su texto crítico sobre la industria cultural publicado en 1947 y perteneciente al libro *Dialéctica de la ilustración*.

Palabras clave: Miguel Noguera, Posthumor, imagen pobre, imagen de archivo, videocreación.

Miguel Noguera: Self-promotion as a way of audiovisual creation

In this paper I will analyze the modes of audiovisual self-promotion of the comedian, writer and sketcher Miguel Noguera through the "videoads" (term coined by himself) posted on his Facebook page and the images and texts that goes up to his Instagram profile, called @hoy_tal. In these home-made videos, in which he always appears sitting in what appears to be the sofa in his living room, he informs the spectators of the dates and places where he will perform the shows, adding gags and effects consistent with his usual poetics. Noguera is aware that this promotional material requires some kind of humorous contribution and content and verbalizes it on many occasions. This self-consciousness is a habitual characteristic of his scenic proposal, inscribed in what is currently called "posthumor", a term coined by the cultural critic Jordi Costa, which he defines as that kind of comedy "where getting laughter is no longer the first priority. It is a kind of humor that can give priority to discomfort, discomfort over other aspects. It can be used to make social, political or purely philosophical comments... » (Costa et al., *Una risa nueva*, Nausicaa, 2010))

Likewise, in his Instagram account, Noguera's main creative contribution is the selection of archive images that he provides, whether from current media or from leaflets and posters, and his written response to these images.

This analysis will lead me to affirm that Noguera's self-promotional pieces can be considered as part of his own work, which also comprises live theater shows ("The Ultrashow") and books of ideas and drawings of his authorship, published by Blackie Books. The objective of my paper is to examine how this comedian, in tune with other cultural agents, uses his media creations and the exhibition of both his work and his person to generate other forms of artistic value.

I also want to demonstrate that these modes of self-promotion are inscribed in the logic of neoliberalism, in which each subject is encouraged to behave as an "entrepreneur of the Self", following the term coined by Foucault in *The Birth of Biopolitics*, or also to

self-exploitation, as the philosopher Byung-Chul Han argues in his essay *The Burnout Society* (2012).

I also want to show that these visual creations are consistent with the habits of the entertainment society described and analyzed by Guy Debord, and with the democratization of technology. This leads me to directly link the audiovisual pieces and the archive images with which Noguera works with the idea of "poor image" proposed by Hito Steyerl in her essay *In defense of the poor image* (2014). The image that Noguera prefers is that one that, in Steyerl's words, "has been uploaded, downloaded, shared, reformatted and reissued." These images are used not to be contemplated but as a distraction, the main activity of mass culture, as Theodor Adorno and Max Horkheimer already suggested in their critical text on the cultural industry published in 1947, part of their book *Dialectic of Enlightenment*.

Keywords: Miguel Noguera, Posthumor, Poor Image, Archive Image, Video Creation.

Bibliografía / Bibliography:

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max [1947] (2007), *Dialéctica de la ilustración* (Madrid: Akal)
- Bauman, Richard; Briggs, Charles L. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life" en *Annual Review of Anthropology* 1990. 19:59-88.
- Byung-Chul Han (2017), *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder).
- Costa, Jordi (ed.) (2010), *Una risa nueva* (Murcia: Nausicaa, 2010)
- Debord, Guy (2010), *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-textos).
- Dennis, Nigel (2006) "La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna" en *Boletín RAMÓN*, 12, Primavera 2006, p.39.
- Duranti, Alessandro (ed) (2001). *Key Terms in Language & Culture*. London: Wiley-Blackwell.
- Ehn, B. y Löfgren, O. (2009) "Routines – Made and Unmade", en *Time, Consumption and Everyday Life*. Oxford: Berg. Pags. 99-114.
- Foucault, Michel [1979] (2009). *El nacimiento de la biopolítica* (Madrid: Akal)
- Noguera, Miguel (2010) *Hervir un oso*. (con Millán, J.). Bilbao: Belleza Infinita.
- *Ultraviolencia*. Barcelona: Blackie Books, 2011.
- *Ser madre hoy*. Barcelona: Blackie Books, 2013.
- Entrevista: <http://www.microrevista.com/entrevista-a-miguel-noguera-o-como-acabar-de-una-vez-por-todas-con-la-segunda-ley-de-la-teromodimica/> (4 de septiembre, 2013).
- Entrevista por email. (6 de diciembre, 2017).
- Entrevista: <http://www.standuptime.com/miguel-noguera-si-no-hay-una-risa-el-comediante-sufre/> (13 de noviembre, 2013).
- Entrevista: <http://www.vice.com/es/read/miguel-noguera-zurdo-normal> (12 Julio 2012).
- Perec, Georges (2008). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Sánchez Vidal, Agustín (1990). *Sol y sombra*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Shove, E., Trentmann, F. y Wilk, R. (2009) "Introduction", en *Time, Consumption and Everyday Life*. (Oxford: Berg) Pags. 1-16.
- Slater, Don. (2009) "The Ethics of Routine", en *Time, Consumption and Everyday Life*. Oxford: Berg. Pags. 217-230.
- Steyerl, Hito (2014), "En defensa de la imagen pobre", en *Los condenados de la pantalla*, (Buenos Aires: Caja Negra Editora)

Material audiovisual consultado

Gómez de la Serna, Ramón. *El orador*, 1928:

<https://www.youtube.com/watch?v=ImV7mBATAr0>

Noguera, Miguel. *Ultrashow* en:

<http://www.youtube.com/watch?v=5vXKfAEqxrQ> (Buenos Aires, 14 Abril, 2013).

<http://www.playgroundmag.net/musica/articulos-de-musica/columnas-musicales/diez-ultrashows-memorables-de-miguel-noguera>

(Revista Playground. *Diez ultrashows memorables*. 1 febrero 2013).

Mesa de comunicaciones 1
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**¿Qué es Europa? Discursos fotográficos en España
ante la crisis del *European Dream***

Araceli Rodríguez Mateos
Universidad Rey Juan Carlos
(Departamento de Ciencias de la Educación, Cultura y Artes, Ciencias Históricas-
Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas)
araceli.mateos@urjc.es

Javier Ortiz-Echagüe Trujillano
Universidad de Navarra
(Departamento de Teoría, Proyectos y Urbanismo)
joechague@unav.es

Este trabajo forma parte de una investigación en curso desarrollada por los autores en el marco del Proyecto de Investigación I+D “La crisis del European Dream: hogar, identidad y éxodo en las artes audiovisuales” (Ref: HAR2017-85846-R). El objetivo de la misma se concentra en analizar, con una perspectiva diacrónica, la creación fotográfica contemporánea –preferentemente, a través del formato fotolibro- que ha reflexionado sobre la noción de Europa, como constructo social, cultural, político y económico. El fin de la Segunda Guerra Mundial dio paso a una reconfiguración geográfica y política en el continente europeo que ha devenido en un proceso de integración supranacional. En este tiempo, diferentes autores como Henry Cartier-Bresson, Paul Graham o Tina Barney, entre otros, han enfocado el núcleo de esos procesos complejos políticos y sociales, a saber, los ciudadanos europeos. A su manera, por tanto, han alimentado esa noción escurridiza de “identidad europea”.

Precisamente en la coyuntura actual, en que el proyecto político integrador de Europa se debilita ante los graves problemas de diferente orden que lo han minado en los últimos diez años (la crisis económica, la migración, las posiciones eurofóbicas, la parálisis del propio proyecto europeo), vuelven a surgir trabajos fotográficos que apuntan a la cuestión europea, como terreno de debate. En el ámbito del fotolibro español, Roger Grasas, Federico Clavarino o Carlos Spottorno han aportado interesantes perspectivas complementarias, desde la que se sitúa en el terreno político y económico –el caso de *The Pigs* -2013-, hasta el ensayo personal críptico y estilizado, como *The Castle* -2016-. El análisis de estas propuestas –sus planteamientos temáticos y estéticos, así como los procesos de creación inherentes- constituyen el objeto de la comunicación a Confoco 2019.

Palabras clave: fotolibro, Europa, fotografía española, narrativas de la crisis

¿What is Europe? Spanish Photographic Discourses

Facing the Crisis of the European Dream

This work is part of an ongoing research within the framework of the Research Project "The Crisis of the European Dream: Home, Identity and Exodus in the Audiovisual Arts" (Ref: HAR2017-85846-R). It is focused on analyzing, from a diachronic perspective, the contemporary photographic discourses - preferably, through the photobook format - that has reflected on the notion of Europe, as a social, cultural, political and economic construct. The end of World War II gave way to a geographical and political reconfiguration in the European continent that has become a process of supranational integration. During four decades, different authors such as Henry Cartier-Bresson, Paul Graham or Tina Barney, among others, have focused on the core of these complex political and social processes: the European citizens. In their own way, therefore, they have fed that elusive notion of "European identity."

Precisely at the current juncture, in which the integrating political project in Europe is weakened by the serious problems of different order that have undermined it in the last ten years (the economic crisis, migration, Europhobic positions, the paralysis of the European project itself), photographic works arise again that point to the European question, as a ground for debate. In the field of the Spanish photobook, Roger Grasas, Federico Clavarino or Carlos Spottorno have contributed interesting complementary perspectives, from which it is situated in the political and economic field - the case of *The Pigs* -2013, to the cryptic and stylized personal essay, such as *The Castle* -2016. The analysis of these proposals - their thematic and aesthetic approaches, as well as the inherent creation processes - constitute the object of communication to Confoco 2019.

Keywords: photobook, Europe, Spanish photography, narratives of crisis

Bibliografía / Bibliography:

- Clavarino, Federico (2016), *The Castle* (Dalpine)
Enzensberger, Hans Magnus (2012), *El gentil monstruo de Bruselas* (Madrid: Anagrama)
Grasas, Roger (2017), *Atenea* (RM Verlag)
Kershaw, Ian [2018] (2019), *Ascenso y crisis. Europa 1950-2017: un camino incierto* (Barcelona: Crítica)
Green, David Michael (2007), *The Europeans: Political Identity in a Emerging Polity* (Dulles: Lynne Rienner)
Moxon-Browne, Edward (2016), *Who Are the Europeans Now?* (New York: Routledge)
Rifkin, Jeremy (2004), *The European Dream. How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream* (New York: Penguin)
Spottorno, Carlos (2013), *The Pigs* (RM Verlag & Phree)

Mesa de comunicaciones 2
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**Desmontando la perfección fotográfica.
El *Glitch art* o la estética de la corrupción: nuevas
prácticas digitales y tecno-poéticas de la máquina**

Imen Bouziri Boullosa

Estudiante de 2º año de Doctorado en la Facultad de
Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid
(Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas)
imbouzir@ucm.es

La ya imparable expansión digital, así como la creciente implantación de las tecnologías de la información y la comunicación en todos los ámbitos de la vida humana están drásticamente alterando las técnicas y los procedimientos artísticos tradicionales. Vivimos el pleno auge de la cibercultura visual, bajo el violento yugo de la imagen fotográfica como paroxismo de la perfección, ideal tecno-capitalista y maquinaria salvaje que domina y guía nuestras sociedades modernas. Desde esta perspectiva, resulta del todo comprensible que el arte de la fotografía haya sido uno de los más revolucionados por el tsunami digital. Emergen, inevitablemente, nuevos imaginarios fotográficos, discursos, poéticas y estéticas posmodernas que, a su vez, dan lugar a nuevas experimentaciones y prácticas digitales.

El *glitch art*, o el arte del error, es uno de los ejemplos más destacables de posfotografía: es decir, de alta tecnologización de los procesos e imaginarios fotográficos. Este movimiento artístico consiste en buscar, provocar, capturar, explotar y contemplar fallos informáticos y vulnerabilidades en el código de la imagen con el fin de corromperla y generar en ella todo tipo de distorsiones y aberraciones irreversibles. Nos encontramos ante una elaborada corriente teórico-estética, apoyada en una sólida base académica (teorías, reflexiones, manifiestos, etc.) que piensa la compleja relación entre tecnología e imagen, un ejercicio crítico de rebelión contra lo establecido que transgrede y reconfigura constantemente los aspectos normativos de dicha relación y lo hace a través de la experimentación artística y las hibridaciones genéricas y estilísticas (la ecléctica mezcla de estilos y formatos).

Se trata, en definitiva, de un discurso emergente que cuestiona nuestra noción clásica de la imagen fotográfica, así como nuestros usos convencionales de los procesos y las técnicas digitales de captura y de tratamiento de la imagen. La fotografía *glitch*, mediante su excesivo énfasis en el error informático y la sobreexplotación del fallo computacional, reivindica conceptos éticos, poéticos y estéticos como la corrupción, el descontrol, la arbitrariedad o la indeterminación de los procesos como principios de la creación dinamitando, paralelamente, esa creciente obsesión generalizada en nuestras sociedades por alcanzar la perfección (o, por lo menos, su apariencia).

La perfección tecnológica como ideal tecno-capitalista podría revelarse un concepto clave en el análisis de la posfotografía ya que se presenta como una vara de medir la nueva realidad colectiva, psicológica y social, baremo cuyos extremos, ya sea por falta o por exceso, se convierten en una atractiva dialéctica que explota en el ámbito de la praxis artística, jugando a tensar la relación entre los polos del binomio caos/orden. La fotografía *glitch*, objeto de nuestro estudio, propone abrazar el caos, la incertidumbre y la imperfección, como única forma de desenmascarar las políticas ocultas de control y regulación de las tecnologías y desvelar la ideología subyacente a los modos operativos y usos establecidos de los dispositivos.

Otro aspecto sumamente interesante de esta práctica, más allá de su claro componente vanguardista, radica en un cierto posicionamiento anárquico, ya sea en términos éticos o políticos: se trata de un movimiento antisistema con procedimientos experimentales y técnicas radicales que invierten diametralmente los usos convencionales de las herramientas digitales, articulando una implacable inversión de la lógica fotográfica tradicional, sus normas y cánones estéticos. Además, la fotografía *glitch* denota una profunda capacidad crítica y autorreflexiva puesto que el propio proceso productivo, caracterizado por su heterodoxia y la ausencia total de subordinación a las reglas, se convierte en el aspecto fundamental de la creación (de forma análoga a lo que intenta hacer el ensayo en el ámbito cinematográfico). De este modo, se reflexiona sobre las condiciones de producción y se cuestiona la validez de los paradigmas perceptuales y cánones estéticos imperantes.

Sin embargo, resulta sorprendente constatar cómo este movimiento rebelde ha sido el objetivo de una clara operación de desterritorialización y despolitización por parte de la industria: la estética *glitch* ha sido lentamente fagocitada por los medios, llegando incluso a ser mercantilizada y explotada como moda viral en las redes y, por tanto, despojada de su potencial disruptivo. Todas estas dinámicas de asimilación y contradinámicas de resistencia permiten abrir un interesante debate acerca de las nuevas formas posfotográficas en la era de la inflación de la imagen y el valor que ocupan en nuestras sociedades tecno-capitalistas, caracterizadas por los procesos de globalización, transculturación, hegemonía cultural y los flujos transnacionales.

Proponemos analizar los nuevos discursos emergentes que están reconfigurando tanto la teoría clásica de la imagen, como las prácticas artísticas contemporáneas a través de la exploración del arte *glitch* como exponente paradigmático de este giro estético y conceptual. Intentaremos introducir esta estética de la corrupción y sus rasgos formales distintivos, así como teorizar sobre una posible tecno-poética de la máquina, centrada en la materialidad, la sensación y el exceso como únicos referentes del arte de los medios. Finalmente, abriremos un pequeño espacio de debate para determinar, o por lo menos intentarlo, si se trata, efectivamente, de una práctica subversiva que dinamita el *statu quo* de la cultura visual y se opone al discurso hegemónico o si, por el contrario, podríamos estar ante una nueva forma edulcorada de capitalización de la mirada y del gusto estético hábilmente disfrazada mediante excentricismos y falsas apariencias de vanguardia artística.

Palabras clave: posfotografía, tecnología digital, *glitch* art, corrupción, perfección.

**Demystifying technological perfection.
Glitch Art or Corruption Aesthetics:
New Digital Practices & Techno-poetics of the Machine**

The unstoppable encroachment of internet, as well as information and communication technologies in all domains of human life is dramatically altering traditional artistic techniques and procedures. We live in an information society, surrounded by visual cyberculture, dominated by the image as the epitome of perfection, a techno-capitalist ideal that haunts our modern societies. Taking this into account, it is not surprising that photography has been one of the most affected arts by the digital tsunami. We witness the emergence of postmodern photographic imaginaries, discourses, poetics and aesthetics which, inevitably, give rise to new digital experiments, movements and practices, all competing in a merciless race towards the photography of the future.

Glitch art, or the art of error, is one of the most relevant examples of post-photography: that is, of highly technologized photographic processes and imaginaries. This artistic movement, stemming from a solid academic background, reflects on the complex relationship between the image and technology. It stands as a critical discourse and a disruptive practice aiming at defying, reconfiguring and overcoming traditional norms and conventions. At the same time, it interrogates our classical notion of the photographic image, as well as our institutional understanding of digital image capture and processing techniques through cyber-artistic experimentation and generic or stylistic hybridizations. Through its excessive emphasis on corruption, chaos, loss of control and indeterminacy as key factors of any creative practice and its overexploitation of glitch artefacts (errors, malfunctions and code vulnerabilities), glitch art contributes to demystifying the ever-growing obsession with perfection (whether bodily, social or technological). Another significant aspect of this emerging digital practice lies in its avant-garde tone and an unmistakable anarchic stance, both on an ethical and political level. Glitch photography is a countercultural movement, an alternative artistic ethos, proposing experimental procedures and radical techniques which defy hegemonic assumptions on the material limits of the photographic image. Surprisingly enough, this rebellious movement has been subjected to multiple attempts of neutralization and depoliticization by the industry and mainstream media, going as far as to commodify its distinctive aesthetics and turn it into a viral internet trend.

The main purpose of the research is to briefly go through some of the new emergent discourses by exploring glitch art as a paradigmatic example of contemporary digital new media art. We intend to study this aesthetic corruption and its distinctive formal traits, as well as to theorize a possible techno-poetic of the machine, focused on materiality, sensation and excess as the only points of reference for media art. analyse the theoretic horizons it might unlock with its academic contributions. Finally, we wish to open some space for debate to discuss the critical potential of glitch artefacts and determine whether they are, indeed, a set of disruptive practices opposing the status quo of contemporary visual culture or, simply, a disguised techno-capitalist strategy, aiming at capitalizing our gaze and the general aesthetic taste under false avant-garde looks.

Keywords: Post-photography, Digital Technology, Glitch Art, Corruption, Perfection.

Bibliografía / Bibliography:

- Alfieri, A. (2015). Per un'estetica dell'errore: la Glitch Art. En S. Pedroni, y M. Tedeschini (Eds.). *Sensibilia -Errore* (pp.11-24). Milano: Mimesis.
- Alsina, P. (7 y 14, abril, 2010). *Lo más profundo es la piel. Cuerpo, tecnología y neo-materialismo en el Media Art*. Trabajo presentado en las IV Jornadas Internacionales, Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Austin, M., y Perin, G. (2016). Drawing the Glitch. En L. Allen, y L. Pearson (Eds.). *Drawing Futures: Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture* (pp.14-19). London: UCL Press. Recuperado de: <http://discovery.ucl.ac.uk/1527533/1/Drawing-Futures.pdf>
- Barthes, R. [1982]. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. [1977]. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Cuadra, Á. (2007). La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital.
- Deleuze, G. [1981]. (1984). *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la différence.
- Fernández, J. A. (2014, 1 de septiembre). La posfotografía en su contexto. Revista de Letras. Recuperado de: <https://revistadeletras.net/la-posfotografia-en-su-contexto/>
- Fontcuberta, J. (2011, 11 de mayo). Por un manifiesto posfotográfico. La Vanguardia. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Glenn, J. (1962). Into Orbit. London: Cassell.
- Goriunova, O., y Shulgin, A. (2008). Glitch. En M. Fuller (Ed.). *Software Studies: A Lexicon* (pp.110-119). London: The MIT Press. DOI: 10.7551/mitpress/9780262062749.001.0001
- Menkman, R. (2011). *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Network Notebooks. Recuperado de: https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf
- Moradi, I. (2004). *Glitch Aesthetics* (Trabajo de grado). School of Design Technology, University of Huddersfield, West Yorkshire.
- Moradi, I., Scott, A., Gilmore, J., y Murphy, C. (2009). *Glitch: Design Imperfection*. 1ª Ed. New York: Mark Batty Publisher.
- Packer, R. (2014, 29 de septiembre). Wrong Ways Prevail. A Conversation with Nick Briz, Paul Hertz, and Jon Satrom. *Furtherfield*. Recuperado de: <http://www.furtherfield.org/wrong-ways-prevail-a-conversation-with-nick-briz-paul-hertz-and-jon-satrom/>
- Parikka, J. (2010). Ethologies of Software Art: What Can a Digital Body of Code Do?. En S. Zepke, y S. O'Sullivan. *Deleuze and Contemporary Art* (pp.116-132). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shannon, C. (julio, 1948). Mathematical Theory of Communication. Copia reeditada con correcciones de *The Bell System Technical Journal*, XXVII (3),379-423. DOI: <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01338.x>
- Shannon, C., y Weaver, W. [1949]. (1998). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Simondon, G. [2005]. (2009). *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información*. 1ª ed. Buenos Aires: Cactus - La Cebra.

Mesa de comunicaciones 2
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**De la experiencia vital al estímulo creativo:
Fotografía y ensayo audiovisual en la Universidad para los mayores**

Isleny Cruz Carvajal
Docentes Universidad Rey Juan Carlos
(Dpto. Ciencias de la Comunicación y Sociología)
isleny.cruz.carvajal@urjc.es

Alberto Fernández Hoya
Docentes Universidad Rey Juan Carlos
(Dpto. Ciencias de la Comunicación y Sociología)
alberto.fernandezh@urjc.es

El curso “Taller de cine: de la ficción a la práctica ensayística” que oferta el programa de la Universidad para los Mayores en la UCM, surgido en el seno del proyecto de investigación “El ensayo en el audiovisual español contemporáneo”, pone en juego diferentes aspectos inéditos del proceso enseñanza-aprendizaje. Permite a los alumnos la adquisición de competencias en el entorno digital, al tiempo que canalizan su creatividad personal realizando una obra audiovisual donde la imagen fotográfica resulta fundamental tanto en el plano formal como del contenido.

De este modo, además de una indudable implicación emocional, al finalizar el proceso formativo se obtienen diferentes creaciones con un fuerte carácter autobiográfico. Estos trabajos permiten aprovechar parte del interesante bagaje vital con el que estos alumnos llegan a la Universidad para los Mayores, ya sea por primera vez, o retomando antiguos intereses académicos.

Nuestro trabajo examina una muestra de estas producciones, ensayos autobiográficos donde la fotografía se erige como protagonista de la reflexión y el trabajo individual, pero que, en última instancia también, supone un importante enriquecimiento mutuo.

Palabras clave: Audiovisual autobiográfico, Ensayo audiovisual, Imagen fotográfica, Educación para personas mayores, Competencias educativas.

**From vital experience to creative stimulation:
Photography and audiovisual essay at the University for the elderly**

The course “Film workshop: from fiction to essay practice” offered by the University for the Elderly program at the UCM, created in the research project “The essay in contemporary Spanish audiovisuals”, brings into play different unprecedented aspects of the teaching-learning process, allowing students to acquire skills in the digital environment, while channeling their personal creativity by performing an audiovisual work where the photographic image is fundamental both in the formal and content.

In this way, in addition to an inducible emotional implication, different creations with a strong autobiographical character can be created at the end of the training process. These works allow us to access the interesting background with which these students reached the University for the Elderly, either for the first time, or taking up old academic interests.

Our work examines a sample of these productions, autobiographical essays where photography is the protagonist of reflection and individual work, but which ultimately also represents an important mutual enrichment.

Keywords: Autobiographical audiovisual, Audiovisual essay, Photographic image, Educational skills, Elderly education

Bibliografía / Bibliography:

- Adorno, Theodor (1962), "El Ensayo como forma", en *Notas de Literatura* (Barcelona: Ariel).
- Aumont, Jacques, et al. (1996), *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós).
- Barnouw, Erik [1996] (2009), *El Documental: Historia y estilos* (Barcelona: Gedisa).
- Català, Josep M. (2014), *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia).
- Cruz Carvajal, Isleny (2016), *Correspondencias entre el ensayo literario y el ensayo audiovisual. Análisis de tres autores: Marker, Ospina y Siminiani*. Tesis Doctoral inédita, dir. Norberto Mínguez Arranz (Madrid: UCM).
- Fernández Hoya, Alberto (2011), *Influencia cinematográfica en la narrativa española contemporánea* (Madrid: Pliegos).
- García Martínez, Alberto Nahum (2006), "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual", *Comunicación y sociedad*, vol. XIX, nº2, pp. 75-105.
- Katz, Steven [2000] (2002), *Plano a plano, de la idea a la pantalla* (Madrid: Plot).
- Lukács, Georg (1975), "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", en *El alma y las formas*, Obras Completas I (Barcelona: Grijalbo).
- Torreiro, C. y Cerdán J. (Eds.). (2005), *Documental y vanguardia* (Madrid: Cátedra).
- Tranche, Rafael R. (2015), *Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica* (Madrid: Alianza).
- Velázquez, Manuel, y Cristina Fernández (1998), *Las Universidades de Mayores. Una aventura hecha realidad: Estimulación y desarrollo en el último tramo del ciclo vital* (Sevilla: Universidad de Sevilla).
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real* (Madrid: T&B Editores).
- Weinrichter, Antonio (Ed.) (2010), *El documentalismo en el siglo XXI* (San Sebastián: Festival de Cine de Donostia-San Sebastián).
- Weinrichter, Antonio (Ed.) (2007), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona: Gobierno de Navarra).

Mesa de comunicaciones 2
Lunes, 23 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**Ante el amor de los demás:
la búsqueda de impacto en entornos digitales y el amor
como propuesta en la obra de Mireia Sallarès**

Lucía Pitters Pérez
Investigadora Predoctoral en la Facultad de Ciencias de la Información
de la Universidad Complutense de Madrid
Docente en el Grado de Comunicación Publicitaria en la
Universidad Europea de Canarias
lpittersp@gmail.com

Alicia Parras Parras
Profesora asociada en la Facultad de Ciencias de la Información
de la Universidad Complutense de Madrid
(Unidad Departamental de Biblioteconomía y Documentación)
aparras@ucm.es

Susan Sontag, en su obra *Ante el dolor de los demás* (2001), sentenció que ya no nos duelen las fotografías. La irrupción y consolidación de los medios digitales, así como la masificación de las imágenes en redes sociales, la irrelevancia de texto y la búsqueda de impacto nos lleva a plantearnos la siguiente cuestión: ¿qué duele ahora? Esta pregunta, formulada a partir de las tesis de Sontag, se trabajará desde la perspectiva de la artista Mireia Sallarès y uno de sus “conceptos basura”, el amor.

Es preciso aclarar que, en palabras de la comisaria Joana Masó (2019), estos “conceptos basura” son “largas investigaciones de vida [llevadas a cabo por Mireia Sallarès] alrededor del cuestionado prestigio político de conceptos como la verdad, el amor o el trabajo”. Esta propuesta nos lleva a pensar que quizá, a través de estos conceptos basura, sea posible hablar desde el territorio de conflicto por primera vez de forma positiva. Es decir: dialogar y reflexionar sobre el amor como modo de transformación colectiva. ¿Podría ser este el nuevo impacto?

También, se hablará de la figura del fotógrafo, aquella que se dedicaba a la realización de la imagen mecánica. Hoy todos somos fotógrafos. Hoy todos hacemos fotografías. ¿Democratizar la fotografía desvirtúa la profesión? Cartier-Bresson (1989) sentenció que lo que le importaba era la mirada, no la fotografía en sí, ¿es necesaria esta mirada o se le sigue debiendo una actitud elitista? ¿Debe ser académica la nueva imagen? Queramos o no, esto provoca una fluidez del mecanismo y podría ser causa de una mirada dormida, aunque obligue también a un cambio de conocimiento de esta; a entenderla y a reproducirla de otra manera.

A través de una revisión bibliográfica en la que se trabajarán diferentes teorías sobre los efectos que la fotografía puede producir en el público, en una época en la que, como señalábamos algunas líneas más arriba, se plantean interrogantes sobre el fondo y forma

de la producción fotográfica, trataremos de relacionar esta evolución en los conceptos y teorías con el trabajo de la artista Mireia Sallarès.

Palabras clave: Susan Sontag, Mireia Sallarès, fotografía y dolor, fotografía y amor, territorio de conflicto, masificación de imágenes, impacto visual.

**Regarding the love of others:
The search for impact in digital environments and love as a proposal
in the work of Mireia Sallarès**

Susan Sontag, in her work *Regarding the pain of others* (2001), stated that photographs no longer hurt us. The irruption and consolidation of digital media, as well as the massification of images in social networks, the irrelevance of text and the search for impact leads us to ask ourselves the following question: what hurts now? This question, formulated from Sontag's thesis, will be worked from the perspective of the artist Mireia Sallarès and one of her “trash concepts”: love. It is necessary to clarify that, in the words of curator Joana Masó (2019), these “trash concepts” are “long life investigations [carried out by Mireia Sallarès] around the questioned political prestige of concepts such as truth, love or work. So, maybe, through these trash concepts would be possible to speak from the territory of conflict for the first time in a positive way. That is, to dialogue and think about love as a way of collective transformation. Could this be the new impact?

We will also talk about the figure of the photographer, the one who was dedicated to the realization of the mechanical image. Today we are all photographers. Today we all take photographs. Does democratizing photography distort the profession? Cartier-Bresson (1989) said that what mattered was the look, not the photograph itself, so is this look necessary or is it still owed an elitist attitude?. Should the new image be academic? Whether we like it or not, this causes a fluidity of the mechanism and could be the cause of a blank stare, although it also forces a change of knowledge of it; to understand it and reproduce it in another way.

Through a bibliographic review in which different theories will be worked on the effects that photography can produce in the public, at a time when, as we indicated some lines above, questions are raised about the background and form of production Photographic, we will try to relate this evolution in concepts and theories to the work of the artist Mireia Sallarès.

Keywords: Susan Sontag, Mireia Sallarès, photography and pain, photography and love, conflict territory, image massification, visual impact.

Bibliografía/Bibliography:

- Acaso, María [2006] (2016), *Esto no son las Torres Gemelas, cómo aprender a leer la televisión y optas imágenes* (Madrid: Catarata).
- Chérox, Clement y Jones, Julie (ed.) [2013] (2018), *Henri Cartier-Bresson. Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. (Barcelona: Gustavo Gili).
- Chul-Han, Byung [2010] (2018), *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder).

Masó, Joana (2019), Ensayo Opúsculo sobre *Como un poco de agua en la palma de la mano, un proyecto sobre el amor en Serbia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
Melot, Michel [2007] (2019), Breve historia de la imagen (Madrid: Siruela).
Sontag, Susan [2003] (2018), *Ante el dolor de los demás* (Barcelona: Contemporánea).
Sontag, Susan [1973] (2013), *Sobre la fotografía* (Barcelona: Contemporánea).

Webgrafía consultada:

Mireia Sallarès, *Como un poco de agua en la palma de la mano, un proyecto sobre el amor en Serbia*:
<http://ajuntament.barcelona.cat/centredart/es/content/kao-malo-vode-na-dlanu-como-un-poco-de-agua-en-la-palma-de-la-mano-un-proyecto-sobre-el-amor>
<https://www.redleonardo.es/noticias/mireia-sallares-expone-barcelona-avance-proyecto-impulsado-una-beca-leonardo/>

Mesa de comunicaciones 3
Martes, 24 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

Nuevos usos de la imagen digital: en los videojuegos para museos

Irene Camps Ortueta

Investigadora Predoctoral en la Facultad de Ciencias de la Información
de la Universidad Complutense de Madrid
(Av. Complutense, 3, 28040 Madrid)
icamps@ucm.es

Los avances más significativos en relación con la imagen digital pasan por el reconocimiento de imágenes, el desbloqueo de dispositivos mediante reconocimiento facial (U.S. Patent No. 9,953,149 B2, 2018; Ijiri, Sakuragi and Lao, 2006), las Inteligencias Artificiales capaces de aprender a distinguir elementos dentro de una fotografía y la aplicación práctica de estas en sistemas de mayor complejidad: los coches Tesla, dotados de conducción autónoma (Dikmen and Burns, 2016).

A continuación, ilustramos un ejemplo que hace uso de la imagen digital no solamente en su presentación final al espectador, sino mucho antes como herramienta de creación. Volcamos pues la mirada en el proceso de desarrollo del videojuego, tomando como referencia la saga Enigma, desarrollada por PadaOne Games en los museos Lázaro Galdiano y Museo Nacional de Ciencias Naturales (Camps-Ortueta, I. et al. 2017).

Estos videojuegos se conocen como *treasure hunts* o búsquedas del tesoro. En este tipo de juegos hay dos mecánicas presentes: la consecución de una pista y la resolución de un acertijo. (Connolly et al, 2012; Herz,1997). En el caso de los videojuegos Enigma, las pistas son piezas importantes de la colección del museo y los acertijos se presentan después de encontrar la pista, se plantean a modo de mini-juego. Los mini-juegos están siempre relacionados con la pieza en cuestión y generan, de este modo, una sinergia entre el videojuego y el museo.

El reconocimiento de imágenes tiene lugar en la parte de búsqueda de pistas. El planteamiento es simple, se escoge cierto número de obras que no solo serán las pistas del juego, también serán las obras a las que se desea prestar más atención y comienza el proceso de reconocimiento.

Las obras seleccionadas se someterán a una primera ronda de fotografías, sin buscar una buena presentación de las mismas ni un efecto artístico, ni siquiera que estas se vean completas. Lo que se persigue es que Vuforia (Vuforia Engine, 2019), un plug-in de Unity 3D (Unity3D, 2019), sea capaz de reconocer las piezas. Para ello se recomienda que las instantáneas cuenten con gran contraste de claros y oscuros, que la luz ambiental no incida sobre los elementos directamente generando brillos y que, el lugar desde el que se tome la instantánea sea el mismo desde el que se tratará de reconocer posteriormente.

Será esta limitación técnica la que marcará el desarrollo del juego puesto que algunas de las piezas más relevantes no siempre podrán ser reconocidas. Tras una primera aproximación sobre el recorrido elegido, se podrán mejorar algunas de las fotografías para un mejor reconocimiento realizándoles una serie de tratamientos de post-producción. La localización desde la cual se tomen las fotografías deberá tener en cuenta el diseño digital del juego final. Se descartarán aquellas fases en las cuales el reconocimiento sea difícil o poco intuitivo para el público general, buscando siempre un reconocimiento inmediato de las imágenes.

En este artículo describiremos el proceso que deriva del reconocimiento de imágenes paso a paso e incidiremos en aquellos detalles técnicos de la imagen digital que pueden facilitar el proceso.

Palabras clave: Videojuegos, videojuegos en museos, imagen digital, reconocimiento de imagen, realidad aumentada, RA.

New applications of digital image: games for Museums

Our presentation includes two of the most significant advances on digital image science: image recognition as unlocking devices through facial recognition (U.S. Patent No. 9,953,149 B2, 2018; Ijiri, Sakuragi and Lao, 2006) and Artificial Intelligence (AI) capable of learning to distinguish elements within a photography and use it in a practical application as it can be the Tesla car, equipped with autonomous driving (Dikmen and Burns, 2016).

Our example, illustrated below, shows a practical application of the digital image. It includes digital photography not only as a final product but also as a creation tool. Therefore it is important to turn our gaze to the video game development process, taking as a reference the Enigma saga, developed by PadaOne Games in the Lázaro Galdiano and Museo Nacional de Ciencias Naturales (Camps-Ortueta, I. et al. 2017).

Enigma games can be catalogued as treasure hunt games. The main mechanics on that kind of games are two: the attainment of a clue and the resolution of a riddle (Connolly et al, 2012; Herz, 1997). In the case of Enigma, clues are important pieces of the museum's collection and puzzles are presented after finding certain clues. Puzzles are posed as a mini-game and those are always related to the previously searched piece. Thus, generate a synergy between the video game and the museum.

Recognition of images takes place in the clues search. The approach is simple, a certain number of art works are chosen because of their relevance at the museum. Image recognition begins at that point: first round of pictures is taken. The final aim of those pictures is that Vuforia (Vuforia Engine, 2019), a plug-in for Unity 3D (Unity3D, 2019), should be able to recognise the pieces. That's the reason why it is not important to seek for a good presentation of the item or an artistic effect. In many cases items are not even complete at the images.

In that article we will go further on snapshots recommendations. Getting deep into technical recommendations as having high contrast of light and dark or avoiding ambient

light affecting the elements directly to avoid the generation of brightness. And also presenting some of the most helping aftereffects.

It will be this technical limitation that will mark the development of the game since some of the most relevant pieces may not always be recognized. After a first approximation on the chosen route, it will be possible to improve some of the photographs for a better recognition realizing them a series of treatments of post-production. The location from which the photographs are taken must take into account the digital design of the final game. Those phases in which recognition is difficult or not very intuitive for the general public will be discarded, always looking for an immediate recognition of the images.

In this article we will describe the process that derives from the recognition of images step by step and we will insist on those technical details of the digital image that can facilitate the process.

Keywords: Video Games, video games at museums, digital image, image recognition, augmented reality, AR.

Bibliografía / Bibliography:

Camps-Ortueta I., Rodríguez-Muñoz J.M., Gómez-Martín P.P., et al. (2017) "Combining augmented reality with real maps to promote social interaction in treasure hunts". En CoSECivi, p. 131–143.

Connolly, Thomas M. and col. (2012). "A systematic literature review of empirical evidence on computer games and serious games". En Computers and Education 59, p. 661-686.

Dikmen, Murat y Catherine M. Burns (2016). "Autonomous Driving in the Real World: Experiences with Tesla Autopilot and Summon". En Proceedings of the 8th International Conference on Automotive User Interfaces and Interactive Vehicular Applications. Automotive'UI 16. Ann Arbor, MI, USA: ACM, págs. 225-228.

Herz, J. C. (1997). Joystick Nation: How Videogames Ate Our Quarters, Won Our Hearts, and Rewired Our Minds. (1st. Boston, MA, USA: Atlantic/Little, Brown).

Ijiri, Y., Sakuragi, M., and Lao, S. (2006) "Security Management for Mobile Devices by Face Recognition," en 7th International Conference on Mobile Data Management (MDM'06), Nara, Japan, p. 49-49.

Tussy, K. A. (2018). U.S. Patent No. 9,953,149 B2. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.

Unity 3D. (2019). Recuperado Agosto 23, 2019, de <https://unity.com>.

Vuforia Engine. (2019). Recuperado Agosto 23, 2019, de <https://developer.vuforia.com>.

Mesa de comunicaciones 3
Martes, 24 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**La piel de las imágenes:
Sobre la consistencia y la transparencia de las pantallas en la era de la imagen
digital. Una aproximación a la obra *Carrusel de las luciérnagas***

Vicente Alemany Sánchez-Moscoso
Universidad Rey Juan Carlos
Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias
Histórico Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas
vicente.alemany@urjc.es

Las nuevas tecnologías han generado una transformación radical en la producción de imágenes que no solo ha afectado al mundo de lo visual (la fotografía, el video o la creación digital) sino también al ámbito de las Bellas Artes. Los límites entre la producción visual de las tecnologías de la imagen -ya sean analógicas o digitales- y la creación plástica propia de la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura son cada vez más difusos. Tanto para quienes ejercen su investigación y su docencia en el ámbito de las tecnologías de la imagen como para los que se dedican a las prácticas artísticas tradicionales, que globalmente podemos considerar como las *artesanías de la imagen*, resulta muy necesario reflexionar sobre cuál es su lugar ante las pantallas de la representación visual. Los creadores de imágenes digitales cada vez tienen más posibilidades, y una mayor exigencia, en la elección de los dispositivos y los soportes materiales donde proyectan sus imágenes. Los profesionales dedicados a la práctica de la pintura deben preguntarse qué aporta su ejecución efectiva, es decir su factura material, a las imágenes que se elaboran en sus talleres. En el caso de producir sus obras con tecnologías digitales han de considerar detenidamente la relación de las imágenes con las características físicas de los soportes que les sirven como pantallas de proyección. El presente artículo es una reflexión teórica que pretende valorar críticamente desde la supuesta transparencia de las pantallas digitales hasta cómo se encarnan las proyecciones luminosas sobre los muros de piedra. Este análisis se completa con una propuesta artística desarrollada en paralelo a la experiencia docente.

Al enfrentarnos a una imagen de reproducción mecánica del pasado reconocemos ciertos rasgos que nos advierten de su factura técnica: Cuando observamos un grabado en hueco advertimos su trama lineal y ante una imagen fotomecánica reconocemos las direcciones de los puntos de los colores de impresión. Incluso si visualizamos imágenes electrónicas en dispositivos de hace algunas décadas reconocemos las mallas de líneas que ordenan las celdas de colores luminosos, pudiendo incluso adivinar la fecha de su producción. Este fenómeno se vuelve progresivamente más complejo cuando se trata de dispositivos recientes frente a los que tenemos una falsa sensación de transparencia o incluso de desaparición de las pantallas. Cuanto mayor es la resolución de un dispositivo, menos conscientes somos de la presencia de las tramas y los artificios gracias a las que se materializa la imagen. Bill Viola es uno de los creadores que ha podido trabajar con los dispositivos de proyección de video más avanzados a lo largo de las últimas décadas. Lejos de desarrollar una poética visual en la que aprovechara esta estética de la desaparición de las pantallas, de la evanescencia de las imágenes, la materialidad más

primigenia se ha convertido en el principal contenido de sus obras. En muchas series de Bill Viola las sustancias elementales son las protagonistas de las imágenes, jugando estas un papel solo comparable con las figuras que son sometidas al agua, la tierra, el fuego y el aire. En una cultura visual digital como la actual, con una tendencia supuesta a la evanescencia, a la desaparición virtual de las pantallas como soporte, la materia surge poéticamente como la razón de ser de sus imágenes.

David Hockney ha sido uno de los pintores que más activamente ha incorporado las tecnologías de la imagen a su producción artística. Así ha venido ocurriendo desde que realizara sus cuadros a partir de fotografías en la década de los años setenta. Ya entrado el siglo XXI se ha hecho célebre por sus dibujos trazados con tableta digital y por sus murales con múltiples pantallas de vídeo. Pero se suele olvidar que este último proceso de integración de tecnologías digitales coincide con su recuperación de técnicas tan convencionales como el óleo o el carboncillo, y prácticas como la pintura de paisaje al aire libre. Tim Walker es un fotógrafo inglés que presume de evitar la manipulación digital de sus imágenes. En muchas de sus obras manifiesta su interés por las pantallas como algo físico y tangible, ya sea empleando impresiones en papel para cubrir las paredes de las estancias en las que realiza sus reportajes, o proyecciones sobre pantallas de cine que no son sino sábanas blancas o muros encalados. En el proyecto *Carrusel de las luciérnagas* de 2018 se han desarrollado secuencias de imágenes específicamente concebidas y tratadas para ser proyectadas en paredes con unas características físicas muy marcadas. Así ha sucedido con las canteras de mármol de la región de Carrara en Italia, los aparejos de adobe de la arquitectura vernácula de Castilla-León, las masas vegetales de la Sierra de Guadarrama o los muros de edificios históricos de la ciudad de Aranjuez. Todos estos proyectos se han realizado específicamente para que estos muros-pantallas manifiesten su fisicidad, es decir para que las imágenes digitales se encarnen sobre ellos.

Palabras clave: Proyección digital, historia de las imágenes, tecnología y pintura.

**The skin of images:
New relationships between digital images and their screen.
An approach to the work *Carousel of the fireflies***

The new technologies have generated a radical transformation in the production of images that has not only affected the world of the visual (photography, video or digital creation) but also the field of Fine Arts. Both for those who work with the technologies of the image and for those who are dedicated to traditional artistic practices it is necessary to reflect on which the screens of the visual representation. In the case of producing their works with digital technologies, they must carefully consider the relationship of the images with the physical characteristics of the media that serve as projection screens. This article is a theoretical reflection that aims to critically assess from the supposed transparency of digital screens to how light projections are embodied on the stone walls. This analysis is completed with an artistic proposal developed in parallel to the teaching experience.

When we face an image of mechanical reproduction of the past we recognize features that warn us of its technical invoice: When we look at an old print we notice its linear plot and before a photomechanical image we recognize the directions of the printing points. This phenomenon becomes progressively more complex when it comes to recent devices

against which we have a false sense of transparency. Bill Viola is one of the creators who has been able to work with the most advanced video projection devices over the last decades. Far from developing a visual poetics in which he will take advantage of this aesthetic of the disappearance of the screens, the elementary substances are the protagonists of the images, a role only comparable with the figures subjected to water, earth, fire and air.

David Hockney has been one of the painters who has most actively incorporated image technologies into his artistic production. He has become famous for his drawings made with digital tablet and for his murals with multiple video screens. His use of digital technologies coincides with his recovery of techniques such as oil or charcoal, and landscape painting. Tim Walker is an English photographer who claims to avoid digital manipulation of his images. In many of his works he expresses his interest in the screens as something physical and tangible, whether using paper prints to cover the walls of the rooms, or projections on improvised movie screens. In the project *Carousel of the fireflies* of 2018 image sequences have been developed, designed and treated specifically to be projected on walls with very marked physical characteristics. All these projects have been carried out specifically so that these walls-screens show their physicality, that is, so that the digital images become bodies on them.

Keywords: Video projection, history of images, technology and painting.

Bibliografía/Bibliography:

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. (Madrid: Sexto Piso).
- Clayton, M. y Kira Perov, K. (2019): *Bill Viola / Michelangelo: Life, Death and Rebirth*. (Londres: Royal Academy of Arts).
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. (México: Ed. Ve).
- Fontcuberta, J. [1997]. (2016). *El beso de Judas* (Barcelona: Gustavo Gili)
- Galansino, P y Perov, K. (2017). *Rinascimineto elettronico*. (Florencia: Giunti Editore).
- Gayford, M. y Hockney, D. (2018): *Una historia de las imágenes: De la caverna a la pantalla del ordenador*. (Madrid: Siruela).
- Godwin, J. (2015): *Athanasius Kircher's Theater of the Word*. (Londres: Thames and Hudson).
- Hanhardt, J. G. y Perov, Q. (2017): *Bill Viola*. (Madrid: La Fábrica).
- Joyce, P. (1999): *Hockney on Art*. (Londres: Little Brown).
- Hanhardt, J.G. (2015). *Bill Viola*. (Londres: Thames and Hudson).
- Mannoni, L., Nekes, W. y Warner, M. (2004). *Eyes, Lies And Illusions* (Londres: Hayward Gallery).
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili).
- Stephens, C. (2017). *David Hockney*. (Londres: Tate Publishing).
- Walker, T., y Ansel R. (2012). *Tim Walker: Story teller*. (Londres: Thames and Hudson).
- Walker, T., y Muir, R. (2008). *Tim Walker: Pictures*. (Kempen: TeNeues).
- Walsh, J., Sellars, P., Belting H., y Perov, K. (2003) *Bill Viola Las pasiones*. (Barcelona: La Caixa).

Mesa de comunicaciones 3
Martes, 24 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

Transterradas: del objeto al discurso

Hernando Gómez Gómez
Universidad Europea de Madrid
(Departamento de Comunicación)
hernando.gomez@universidadeuropea.es

El libro *Transterradas* (González, Meloni y Saeigh, 2019) ha sido editado y publicado por la editorial TRENENMOVIMIENTO
<http://www.trenenmovimiento.com.ar/transterradas/transterradas.html>

Aquí se recogen los testimonios de sus autoras Marisa González Oleaga, Carolina Meloni González y Carola Saiegh Dorin que vivieron en primera persona la huida de un país en estado de emergencia.

De modo sorprendente, nos encontramos con un universo raramente tratado por expertos investigadores en la dictadura argentina de 1976: la infancia y la soledad que experimentaron cada una de ellas tras el abandono de su lugar de procedencia y por motivos meramente políticos.

Las tres autoras y protagonistas de la historia son investigadoras en universidades españolas de prestigio y cuentan con numerosas publicaciones relacionadas tanto en España como en otros países del mundo.

Este libro es el resultado del proyecto de investigación “Industrias de la memoria: identidad, democracia y relatos en los espacios de memoria de Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay”, siendo el organismo financiador el Ministerio de Educación y Ciencia, dentro de los “Proyectos de I+D+I, del programa estatal de investigación, desarrollo e innovación orientada a los retos de la sociedad”. La Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) se comporta como organismo que lo acoge.

El fotógrafo Hernando Gómez realiza a través de la fotografía un acercamiento del OBJETO DE MEMORIA-RECUERDO-TESTIMONIO ESCRITO. Durante diversas reuniones entre las tres autoras - en un primer instante aún desconocidas entre sí, más tarde grandes amigas y muy unidas en su discurso - fueron mostrando objetos que para cada una de ellas, y de modo personal, rememoran la salida de Argentina y su llegada a España (juguetes, pasaportes, cartas, libros, fotografías familiares...). Todos los objetos se fueron registrando a modo de archivo fotográfico, al igual que las conversaciones que ellas fueron teniendo, a través de una cámara de video.

Sus textos son ilustrados por estas fotografías de objetos, que anteponen la personalidad y el significado de los mismos (de los objetos) frente a la estética y belleza de la imagen. Nunca antes el propio fotógrafo H. Gómez en su obra se desprendió tanto del

embellecimiento de la imagen, sin embargo, el respeto al “testimonio” y al “acontecimiento” fue decisivo para mantener en un segundo plano a la estética fotográfica, siempre en aras de concentrar la mirada del lector en lo verdaderamente importante del proyecto: qué experimentaron ellas y cómo ha repercutido en el resto de sus vidas.

Palabras clave: memoria, objeto, exilio, representación objetual.

Transterradas: from object to discourse

The book *Transterradas* (González, Meloni and Saeigh, 2019) has been edited and published by the editorial TRENENMOVIMIENTO

<http://www.trenenmovimiento.com.ar/transterradas/transterradas.html>

Here are collected the testimonies of their authors Marisa González Oleaga, Carolina Meloni González and Carola Saiegh Dorin who lived the escape from a country in a State of emergency.

Surprisingly, the book focus on a field rarely treated by expert researchers in the Argentine dictatorship of 1976: childhood and loneliness that each of them experienced after abandoning their place of origin and for merely political reasons.

The three authors and protagonists of the story are researchers from prestigious Spanish universities and have numerous related publications both in Spain and in other countries of the world.

This book is the result of the research project “Industries of memory: identity, democracy and stories in the memory spaces of Argentina, Chile, Paraguay and Uruguay”, the funding agency being the Ministry of Education and Science, within the “R+D projects, from the state research, development and innovation program oriented to society's challenges”. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) behaves as the host agency.

The photographer Hernando Gómez, through photography, approaches the OBJECT of MEMORY-MEMORY-WRITTEN NARRATION. During various encounters between the three authors - at first still unknown to each other, later great friends and very close in their speech - they were showing objects that for each of them, and personally, recall Argentina's departure and the arrival in Spain (Toys, passports, letters, books, family photographs ...). All the objects were recorded as a photographic archive, as well as the conversations they were having, through a video camera.

Their texts are illustrated by these photographs of objects, which put their personality and their meaning (of the objects) before the aesthetics and beauty of the image. The photographer Hernando Gómez captured naturally the object: no beautification of the image. The respect for “testimony” and “event” was decisive to keep photographic aesthetics on a second level. The real importance of project had to focus on what the three authors experienced and how it had impacted on the rest of their lives.

Keywords: memory, object, exile, object representation.

Bibliografía / Bibliography:

- Baranger, W. (1980), *Aportaciones al concepto de objeto en psicoanálisis* (Biblioteca de psicología y psicoanálisis) (Buenos Aires: Amorrortu)
- Didi-Huberman, Georges [1992] (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira* (Bordes manantial) (Buenos Aires: Manantial)
- Eco, Umberto (1968) *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiológica* (Nuovi saggi italiani, 1) (Milano: Bompiani)
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale* (3rd ed., Studi bompiani, 10) (Milano: Bompiani)
- Freud, Anna [1937] (1984) *El yo y los mecanismos de defensa* (4a. reimp ed., Biblioteca de psicología profunda) (Barcelona: Paidós)
- González de Oleaga, Marisa, Meloni, Carolina y Saiegh, Carola (2019) *Transterradas: el exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (Madrid: Trenenmovimiento)
- Jackobson, Edith [1964] (1969) *El self (yo mismo) y el mundo objetal* (Buenos Aires: Beta)
- Piaget, Jean [1954] (1985) *La construcción de lo real en el niño* (Serie general. estudios y ensayos) (Barcelona: Crítica)
- Rabinovich, Diana (1988) *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica* (Buenos Aires: Manantial)
- Ricoeur, Paul & Neira, Agustín [2000] (2010) *La memoria, la historia, el olvido* (2a. ed., Colección estructuras y procesos serie filosofía) (Madrid: Trotta)
- Sanfeliu Santa Olalla, Isabel (2000) *Karl Abraham: el origen de las teorías de las relaciones objetales* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Mesa de comunicaciones 3
Martes, 24 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**Nuevas imágenes de la mitología clásica en la cultura visual contemporánea.
Un análisis poético del proyecto artístico *El secreto de las diosas***

Dra. Raquel Sardá Sánchez
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
(Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje,
Cultura y Artes, Ciencias Histórica-Jurídicas)
raquel.sarda@urjc.es

El mito clásico sigue fascinando a los creadores del siglo XXI. En cualquier revisión de la creación visual contemporánea descubrimos representaciones de Apolo, Diana, Venus, Hércules, Ulises, Narciso, Pigmalión, Orfeo o Prometeo, ya sean explícitas o escondidas bajo la capa de modernos superhéroes o terribles villanos. También reconocemos estas mitologías encubiertas tras la monótona cotidianeidad de atribulados ciudadanos que anhelan fascinantes viajes, periplos y aventuras. Cada uno de los relatos contemporáneos evoca, de un modo más o menos explícito, a aquellos dioses o héroes que generaron las increíbles narraciones de la mitología clásica. A lo largo de la tradición artística occidental los diferentes mitos cautivaron a los más apasionados y virtuosos pintores, dibujantes y escultores, propiciando así, alguna de las obras más significativas de la historia del arte, desde la Grecia clásica, pasando por Tiziano hasta Picasso. Hoy en día, siguen seduciendo a artistas y creadores que retoman esas narrativas y figuraciones míticas en las culturas de la imagen contemporánea, otorgando nuevos puntos de vista a estas historias ancladas en las bases de las creencias y la memoria de cada cultura. Así la fotografía, el cine, el videoarte, el comic o la animación reincorporan a los grandes protagonistas de los mitos clásicos desde renovadas perspectivas. Son tantos los ejemplos que nutren la producción fotográfica y audiovisual de los siglos XX y XXI que resulta prácticamente imposible realizar un panorama completo de la pervivencia de las narraciones míticas en la creación actual.

También resulta difícil despegarse de las poderosas imágenes que componen los sistemas iconológicos creados por los grandes maestros. Resulta inevitable sumergirse en las obras de Botticelli al imaginar a Venus o recordar los cuadros de Tiziano dedicados a Diana y Acteón, como también resulta imposible recordar los amores de Apolo y Dafne sin evocar el blanco mármol de Bernini. Todos los maestros de la tradición occidental desde Fidias a Antonio Canova, se han encargado de construir y renovar el imaginario de los mitos clásicos a través de símbolos, escenas e iconografías que convirtieron en imágenes los pasajes que autores como Hesíodo u Ovidio habían recogido en sus narraciones. La herencia visual de la mitología que recibieron los pintores y escultores, hasta bien entradas las vanguardias del siglo XX, es tremendamente poderosa e influyente. Todas esas imágenes, junto a la literatura existente en torno a los mitos, han modelado la iconografía que hoy conocemos de cada uno de ellos. Y estos procesos son extrapolables no solo a la mitología clásica grecolatina, sino a otros mitos que hallan eco o establecen analogías con los ya citados, previo paso por el tamiz propio de cada cultura. Reconstruir la imagen del mito desde la contemporaneidad no es tarea fácil si queremos aportar nuevos matices, por ello la creación actual indaga en la modernización de las

representaciones tradicionales del mito y en la aportación de nuevos conceptos que lo evocan sin reconstruirlo de manera literal, evitando las figuraciones y los recursos narrativos propios del teatro o las artes visuales tradicionales.

A lo largo de esta investigación se realizará un acercamiento a las manifestaciones del mito clásico en la imagen fotográfica y audiovisual contemporánea, estableciendo las necesarias conexiones con otras manifestaciones del arte actual, para finalizar en el desarrollo y análisis de un proyecto artístico propio en torno a nuevas representaciones del mito en las culturas de la imagen del siglo XXI. Dada la amplitud de estas mitologías, personajes y pasajes, se pondrá el foco en las diosas Venus (Afrodita), Diana (Artemisa) y Ceres (Démeter), a las que nos referiremos con su nombre romano. El proyecto audiovisual *El secreto de las diosas* ha reflexionado tanto en el modo de visualización de las piezas como en las técnicas plásticas y visuales empleadas, haciendo una revisión de la confluencia de medios analógicos y digitales, alejándonos de los convencionalismos y tendencias dominantes, con el fin de poner el medio al servicio de la obra. Se considerará no solo la manifestación formal de estas narraciones, sino también cómo se exhiben las creaciones fotográficas y audiovisuales en diálogo con el espacio donde se muestran. Se buscarán en el entorno de exhibición de las obras aquellos elementos necesarios para completar las imágenes, aportando así nuevas capas de interpretación al mito. De esta manera, se ha querido manifestar la importancia del paisaje y su soporte material estableciendo conexiones con la imagen fotográfica y audiovisual, además de como espacio de exhibición, como elemento estructural del proyecto artístico. A las representaciones iconográficas de las diosas clásicas se sumaron otras simbologías y elementos naturales que permitieron construir el mito desde las emociones y las sensaciones. A través de los materiales, la textura y el sonido, se establecieron relaciones entre los imaginarios del mito y los entornos de representación. En este contexto, el tiempo y el espacio constituyeron los ejes articuladores de esta relación.

Palabras clave: Mitología, Fotografía, Audiovisual, Venus, Diana, Ceres.

**New images of classical mythology in contemporary visual culture.
A poetic analysis of the artistic project *The secret of the goddesses***

The classical myth continues to fascinate the creators of the 21st century. In any review of contemporary visual creation we discover representations of Apollo, Diana, Venus, Hercules, Ulysses, Narcissus, Pygmalion, Orpheus or Prometheus, whether explicit or hidden under the layer of modern superheroes or terrible villains. Throughout the western artistic tradition the different myths captivated the most passionate and virtuous painters, draftsmen and sculptors, thus propitiating some of the most significant works in the history of art from Titian to Picasso. Nowadays they continue to seduce artists and creators who return to these narratives and mythical figurations in the cultures of the contemporary image, granting new points of view to these stories anchored in the bases of the beliefs and memory of each culture. Thus, photography, cinema, video art, comic or animation rejoin the great protagonists of classical myths from renewed perspectives.

On the other hand, it is difficult to detach from the powerful images that make up the iconological systems created by the great masters. Reconstructing the image of myth from contemporaneity is not an easy task if we want to contribute new nuances, so the current

creation investigates the modernization of traditional representations of myth and the contribution of new concepts that evoke it without literally reconstructing it, avoiding the figurations and narrative resources of the theater or traditional visual arts.

Throughout this investigation, an approach to the manifestations of the classical myth in the contemporary photographic and audiovisual image will be carried out, establishing the necessary connections with other manifestations of current art, to finalize the development and analysis of an own artistic project around new representations of myth in the cultures of the image of the 21st century. Given the breadth of these mythologies, characters and passages, the focus will be on the goddesses Venus (Aphrodite), Diana (Artemis) and Ceres (Demeter), which we will refer to by their Roman name. The audiovisual project *The secret of the goddesses* has reflected both in the way of visualization of the pieces and in the plastic and visual techniques used, making a review of the confluence of analog and digital media, moving away from the conventions and dominant trends in order of putting the medium at the service of the work. Not only will the formal manifestation of these narratives be considered, but also how photographic and audiovisual creations are displayed in dialogue with the space where they are displayed. Those elements necessary to complete the images will be searched in the exhibition environment of the works, thus contributing new layers of interpretation to the myth.

Keywords: Mythology, Photography, Audiovisual, Venus, Diana, Ceres.

Bibliografía / Bibliography:

- Agamben, Giorgio (2010), *Ninfas* (Valencia: Pre-textos).
- Bachelard, Gaston [1942] (2005), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (Vol. 18) (Madrid: Fondo de Cultura Económica).
- Barthes, Roland (2009), *La cámara lúcida* (Madrid: Paidós).
- Cahill, James (2018), *Volar demasiado cerca del sol. Mitos en el arte, del clásico al contemporáneo* (Londres: Phaidon).
- Cirlot, Juan Eduardo (2018), *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela).
- Durand, Gilbert (2016), *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (Madrid: Fondo de Cultura Económica).
- Moore, Minna (Ed.) (2013), *Titian/metamorphosis: art, music, dance: a collaboration between the Royal Ballet and the National Gallery* (Londres: Art/Books).
- Eliade, Mircea [1949] (1994), *El mito del eterno retorno* (Barcelona: Altaya).
- Fontcuberta, Joan (2015), *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Moñivas, Esther (2011), *Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).
- Repollés, Jaime (2011), *Genealogías del arte contemporáneo* (Madrid: Akal).

Mesa de comunicaciones 3
Martes, 24 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

Instagram. Nuevo modelo de periodismo gráfico en el siglo XXI

Fco. Javier Alcina Rodríguez- San León
Profesor Doctor en la Universidad Europea Miguel de Cervantes
(C. Padre Julio Chevalier, 2, 47012 Valladolid)
fjalcina@uemc.es, pradayalcina@gmail.com

Con la llegada de los programas de retoque fotográfico en 1990 y las primeras cámaras réflex digitales a finales de esa década, los fotoperiodistas han tenido que cambiar su flujo de trabajo para adaptarse a los nuevos métodos de trabajo. Con ello, el profesional de la imagen comenzó a formarse en técnicas informáticas, dejando de lado el cuarto oscuro y los químicos de revelado.

En las agencias informativas debido al gran volumen de imágenes tomadas por los fotoperiodistas, la gestión documental de esas imágenes requiere de nuevos expertos en archivística de imágenes en mapa de bits, sin formato físico.

El hándicap de esta situación es la diferencia entre el retoque y el tratamiento de imágenes. Ambas son acciones realizadas en la postproducción fotográfica. Pero mientras que la primera está más enfocada a la publicidad, la segunda está destinada a la imagen informativa.

La llegada de Internet y de las Redes Sociales ha provocado una atomización de los tipos de periodismo gráfico. Cualquier persona se convierte en un profesional de la imagen, gracias a los nuevos dispositivos móviles, las conexiones cada vez más rápidas y el uso de las Redes Sociales. Instagram es la red social con mayor afluencia y en la que el fotógrafo se convierte en un gurú de la imagen a servicio de sus seguidores.

Por ello, vamos a concretar cuáles son los elementos que serán investigados:

- Los orígenes del fotoperiodismo.
- Su evolución con medios impresos.
- El fotoperiodismo en los medios audiovisuales.
- La opinión pública con respecto al fotoperiodismo.
- Nuevas técnicas de periodismo gráfico.
- Redes Sociales. Flickr, Instagram...

Palabras clave: Fotoperiodismo, medios de comunicación, redes sociales, Internet, imágenes.

Instagram. New model of photojournalism in the 21st Century

With the advent of photo retouching programs in 1990 and the first digital SLR cameras at the end of that decade, photojournalists have had to change their workflow to adapt to new work methods. With this, the image professional began to train in computer techniques, leaving aside the dark room and developing chemicals.

In the information agencies due to the large volume of images taken by photojournalists, the documentary management of these images requires new experts in archiving of bitmap images, without physical format.

The handicap of this situation is the difference between retouching and image processing. Both are actions carried out in photographic postproduction. But while the first one is more focused on advertising, the second one is aimed at the informative image.

The arrival of the Internet and Social Networks has caused an atomization of the types of graphic reporting. Anyone becomes an image professional, thanks to new mobile devices, increasingly fast connections and the use of Social Networks. Instagram is the social network with the greatest influx and in which the photographer becomes a guru of the image at the service of his followers.

Therefore, we will specify the elements that will be investigated:

- The origins of photojournalism.
- Its evolution with print media.
- Photojournalism in audiovisual media.
- Public opinion regarding photojournalism.

Keywords: Photojournalism, mass media, social networks, Internet, images.

Bibliografía / Bibliography:

- Benjamin, W. (1990). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos, tomo I*. Madrid, España: Taurus, págs. 61-83.
- Birds, S. (2017). *Cómo hacer tus fotos 100% instagrameables*. Barcelona, España: Montena.
- Carroll, H. Y Angell, J. (2017). *Lee este libro si quiere ser famoso en Instagram*.
- González, P. (2017). *Instagram, ¡mucho más que fotos!* Madrid, España: Anaya.
- Rivas, R. (2015). *La fotografía móvil*. Madrid, España: Anaya.
- Sánchez Vigil, J. (2006). *El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones*, Gijón, España: Trea.
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Soriano, T. (2019). *Ayúdame a mirar. La biblia del reportaje gráfico*. Madrid, España: Anaya.

Mesa de comunicaciones 3
Martes, 24 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**Tensión de superficie:
prácticas fotográficas abismadas en superficie**

Albert Corbí Llorens
Estudiante de 4º Año de Doctorado en la Facultad de BBAA
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Dibujo
Director del Grado Universitario en Fotografía y del Master Oficial en Fotografía
Artística y Narrativas Fotográficas contemporáneas de Universidad Rey Juan Carlos
(Centro Universitario TAI)
albert.corbi.photo@gmail.com

La condición superficial de la fotografía (que difiere en radicalidad de la pintura debido al método y resultado de obtención de su peculiar superficie-tiempo) ha hecho que esa lámina sin profundidad que delimita sus condiciones de posibilidad esté sujeta a diferentes tensiones de superficie.

En física, la tensión de superficie de un líquido implica un vínculo entre su límite externo y su interior que permite flotar y navegar sobre el mismo a los insectos ligeros. En fotografía, sobre esta capa carente de tercera dimensión, se depositan pólipos de lenguaje y jurisprudencia discursiva: hegemonías políticas, tensiones de documento en su naturaleza referencial e indiciaria y colonizaciones extensas de los lenguajes de los estudios visuales, culturales y de género, a los que se dedica un amplio sector de la práctica y análisis.

El objetivo de este trabajo es sin embargo la particular atención, (*a*)*tención de superficie*, que ciertos proyectos fotográficos convierten, consciente o inconscientemente, en su eje de trabajo. Dicho de otro modo, este análisis pretende indagar ciertas prácticas fotográficas que se presentan abismadas (fijadas, extrañamente atraídas) en y por la superficie misma de las realidades de captura. Y que al insistir en esta pasión de superficie, convierten sus desarrollos (acelerados también por otras inquietudes) en un ejercicio extremo de la fotografía, intensamente determinado por la autoreflexividad: en ellos, la superficie 0 como unidad constitutiva de lo fotográfico parece obsesionada casi en exclusiva por otra superficie: la propia de los cuerpos que registra.

El trabajo, que no puede ser ahora exhaustivo, primero introduce esta región de prácticas fotográficas y después desarrolla 2 casos particulares:

En primer lugar el de Jochem Lempert (Moers, 1958) fotógrafo alemán cuyo trabajo *Phenotype* (2013) indaga, desde el desplazamiento de ciertas retóricas y estrategias del naturalismo clásico, una política del misterio en la precipitación de superficies definidas de cada uno de los participante del mundo natural, y el intento límite de su categorización óptica. ¿En qué medida la voluntad de imagen queda derruida por el movimiento

constante del otro natural? ¿Y al mismo tiempo paradójicamente, en qué medida la superficie de un oleaje dialoga en una intimidad específica con la superficie fotográfica? En segundo lugar, el proyecto *Surfaces* (2013) de Marie Sommer (París, 1984) desarrollado en España que toma su principio prospectivo de la indagación de una memoria perdida (la Guerra Civil Española) y se encuentra con, entre otras imágenes, superficies mudas (sobre la superficie fotográfica) de guijarros y roca (que recuerdan a la toma del árido abierto de Robert Fenton en la Guerra de Crimea de 1855). ¿Queda algo de memoria en la superficie del campo devastado o el pedregal? ¿Qué tipo de memoria es ésta? ¿Es la misma que la que en su grado mínimo alcanza a contener la fotografía? ¿Se parecen en algo estos campos inertes con el material constitutivo de lo fotográfico?

Palabras Clave: fotografía, autorreflexividad, superficie fotográfica, superficie real, vértigo, abismo, memoria, imagen óptica.

Surface tensions: photo practices into surface abism

The surficial condition of photograph (which differs in radicality from painting, due to its method of obtaining its peculiar surface-time) has made the depthless sheet that delimits its conditions of possibility to be affected by different surface tensions.

In physics, the surface tension of a liquid implies a link between its outer limit and its interior and allows light insects to float and navigate on it. In photography, on its layer deprived of third dimension, language polyps and discursive jurisprudence are deposited: political hegemonies, document tensions in their referential and index nature and extensive colonization of languages from visual, cultural and gender studies, to which a large part of analysis and practice dedicates its production.

The objective of this work is, however, the particular (at)tention to surface, that certain photographic projects turn into (consciously or unconsciously) their axis of work. In other words, this analysis aims to investigate certain photographic practices that are abysmal (fixed, strangely attracted) on and by the very surface of the captured realities. And hoy they turn their developments, by insisting on this surface passion into an extreme exercise of photography, intensely determined by self-reflexivity: the surface 0 as a constitutive unit of photography seems almost obsessed exclusively for another surface: the one of the bodies that it registers.

This work, which cannot now be exhaustive, first introduces this region of photographic practices and then develops 2 particular cases:

First of all, the project *Phenotype* (2013) of Jochem Lempert (Moers, 1958); German photographer whose work investigates, from the displacement of certain rhetoric and strategies of classical naturalism, an specific mystery policy of the precipitation of defined surfaces in natural world, and the limit attempt of its optical categorization. To what extent the desire of image will be demolished by constant movement of natural other? And at the same time, paradoxically, to what extent does the surface of a wave talk in a specific intimacy with the photographic surface?

Second, *Surfaces* (2015) a project by Marie Sommer (Paris, 1984) which was developed

in Spain, focuses its investigation on a lost memory (the Spanish Civil War) and encounters, among other images, mute surfaces (on the photographic surface) of pebbles and rock. Is there any memory left on the surface of the devastated field or the scree? What kind of memory is this? Is it the same as the one that in its minimum degree contains the photograph? Do these inert fields resemble the photographic material?

Keywords: photography, self-reflexivity, photographic surface, real surface, vertigo, abyss, memory, optical image.

Bibliography:

Jochen Lempert (2013), *Phenotype*. (Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther König)
Marie Sommer (2015), *Surfaces*. (Bilbao: Fundación BilbaoArte e Instituto Francés)

Mesa de comunicaciones 5
Miércoles, 25 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

***Faces: del retrato daguerriano al selfie
en la fotografía de autor***

Juan Curto

Galerista, coleccionista de fotografía, profesor asociado en la Universidad de Nebrija, y
Universidad Rey Juan Carlos

(Facultad de Bellas Artes / Facultad de Artes Visuales y Creación Digital)

juan@camaraoscura.net

John Cassavetes dirige en 1968 la película *Faces* con Gena Rowlands como mayor atractivo en el reparto. *Faces* se convierte en una película de culto frecuentemente seleccionada entre los mejores largometrajes de la historia del cine, y que ha influenciado a cineastas como Martin Scorsese, Woody Allen, Robert Altman, Michael Hanneke, y en los 90 el movimiento “Dogma” liderado por el director danés Lars von Trier. Esta cinta de “excesos” sigue los presupuestos del denominado *cinema-verité* inventado por Jean Rouch e influido por Dziga Vertov y Robert Flaherty. Este “cine de la verdad” es una apoteosis de contradicciones pues postula la intervención del director -como autor- y a la vez su carácter documental siempre con el objetivo de la búsqueda de la autenticidad. El carácter confrontacional, improvisado, e intervencionista de la cámara y el cineasta sobre el actor resulta en películas tan provocadoras, descarnadas, y transgresoras como *Los idiotas*, *Celebración* o *La cinta blanca*.

Este proyecto sobre la retratística fotográfica del rostro -face- se desarrolla sobre tres ejes: la relación entre la fotografía primitiva del siglo XIX y la contemporánea, el binomio documento-relato, y la contraposición entre el retrato y el autorretrato. Los daguerrotipos y ambrotipos son quizá los retratos con mayor carga de verdad de la historia de la fotografía, ya que los retratados se enfrentaban por primera vez al artefacto, a la cámara, y sus miradas son de una frescura, un asombro, y una expectativa extraordinarios, y me atrevo a decir que inigualados posteriormente. Por primera vez en la historia cualquier persona podía dejar una huella fidedigna de su paso por el mundo, algo solo al alcance de unos pocos privilegiados hasta entonces: aquellos que podían pagar un retrato pintado.

A partir de ahí damos un salto de más de un siglo hasta encontrarnos con la obra de artistas contemporáneos con una aproximación al rostro muy diversa, desde el documental a la fotografía escenificada, y desde el “otro” al fotógrafo-artista que es a la vez sujeto y objeto fotográfico, y por tanto un *homo photographicus* en la acepción planteada por Joan Fontcuberta, pero muy alejada de la hegemonía totalitaria del *selfie*.

Los artistas de la galería seleccionados son “investigadores” del rostro humano. Roger Ballen (Nueva York, EEUU, 1950) transita las fronteras del documento y la narrativa con la maestría de un clásico. Jamie Baldrige (Louisiana, EEUU, 1975) juega con mundos inventados entre lo atávico y lo tecnológico. Por su parte, Elina Brotherus (Helsinki,

Finlandia, 1972) indaga en los territorios de lo biográfico con las “art ideas” de John Baldessari. Julia Fullerton-Batten (Bremen, Alemania, 1970) es una virtuosa de la puesta en escena de relatos históricos y autobiográficos. Por último, Ellen Kooi (Leeuwarden, Holanda, 1962) fija su mirada en la psicología de la infancia como único baluarte posible de la autenticidad.

Palabras clave: Roger Ballen, Jamie Baldrige, Elina Brotherus, Julia Fullerton-Batten, Ellen Kooi, retrato, cinema verité, selfie.

Faces: from daguerrian portraiture to selfie In artistic photography

In 1968 John Cassavetes directed the film *Faces* featuring Gena Rowlands in the leading role. *Faces* has become a cult film, frequently chosen from among the best feature films in film history, and has influenced filmmakers such as Martin Scorsese, Woody Allen, Robert Altman, and Michael Hanneke, and in the '90s the 'Dogme' movement led by the Danish director Lars von Trier. This film of 'cinematic excess' follows the concepts of the so-called *cinema-verité*, invented by Jean Rouch and influenced by Dziga Vertov and Robert Flaherty. This 'cinema of truth' is an example of the epitome of contradictions because it postulates both the intervention of the director -as a creator- as well as the film's documentary nature, always with the goal of seeking authenticity. This confrontational, improvised, and interventionist character of the cameraman and the filmmaker on the actor has resulted in films as provocative, daring, and transgressive as *The Idiots*, *The Celebration* and *The White Ribbon*.

This project on the photographic portraiture of the face is based on three axes: the relationship between the primitive photography of the nineteenth century and today's contemporary one; the binomial document-story; and the contrast between portraits and self-portraits. Daguerreotypes and ambrotypes are perhaps the most truth-laden portraits in the history of photography; the subjects face the device – the camera – for the first time, and their gazes are of such freshness, astonishment, and extraordinary expectation that, I would dare to say, have remained unequalled ever since. For the first time in history, anyone could leave a truthful reminder of their journey through the world, something only available to a privileged few until then: those who could afford to have a portrait painted of themselves.

From there we take a leap of more than a century, arriving at the work of contemporary artists with a very diverse approach to the face: from a documentary stance to staged photography, and from the 'other' to the photographer-artist who is both subject and photographed object, and therefore a *homo photographicus* as defined by the neologism coined by Joan Fontcuberta, yet very distant from the totalitarian predominance of the selfie.

The gallery artists selected for the project are 'researchers' of the human face. Roger Ballen (New York, USA, 1950) travels along the fringes of the document and the storytelling with the skill of a master. Jamie Baldrige (Louisiana, USA, 1975) plays with invented worlds spanning the atavistic and the technological. Meanwhile, Elina Brotherus (Helsinki, Finland, 1972) explores the territories of the biographical using John Baldessari's 'art ideas'. Julia Fullerton-Batten (Bremen, Germany, 1970) is a virtuoso in staging historical and autobiographical stories. And, last but not least, Ellen Kooi

(Leeuwarden, Holland, 1962) sets her gaze on the psychology of childhood as the only possible bastion of authenticity.

Keywords: Roger Ballen, Jamie Baldrige, Elina Brotherus, Julia Fullerton-Batten, Ellen Kooi, portraiture, cinema verité, selfie.

Bibliografía / Bibliography:

Barger, Susan and White, William B. (1991), *The Daguerreotype: Nineteenth-century technology and modern science* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press)

Bright, Susan (2010), *Autofocus: The self-portrait in contemporary photography* (New York: The Monacelli Press)

Fontcuberta, Joan (2016), *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutemberg)

Sougez, Marie-Loup [1981] (2011), *Historia de la fotografía* (Madrid: Grupo Anaya)

Soulages, François [1998] (2010), *Estética de la fotografía* (Buenos Aires: La marca editora)

Audiovisual material consultado:

John Cassavetes. *Faces*, 1968:

<https://youtu.be/pHwdOU-wruc>

Mesa de comunicaciones 5
Miércoles, 25 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**Érase una vez un inglés y un español:
Tim Walker y Eugenio Recuenco**

Beatriz Guerrero Glez.-Valerio
Universidad CEU San Pablo de Madrid
(Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad)
beguergo@ceu.es

En el contexto actual, los cambios acaecidos en el escenario publicitario y el sector de la moda, han conllevado, por un lado, a la consabida saturación de imágenes y, por otro, a tener que enfrentarse a un nuevo consumidor. Este no solo está mucho mejor informado, sino que ha dejado de ser un elemento pasivo para asumir un papel totalmente activo. Y, además, en gran medida motivado por esa mayor información, le cuesta mantenerse fiel. Así mismo, nos situamos en un contexto marcado por el riesgo de caer en el mimetismo, tal y como señala la profesora Flores Fernández, “la imitación forma parte de la condición humana, y la publicidad es un campo en el que el mito y el cuento se explotan en todas sus variantes posibles” (Flores, 2018, p. 60).

En un ámbito tan especializado, como la fotografía de moda, en el momento presente, se debe destacar una mejor formación por parte de los fotógrafos, así como la facilidad para acceder a equipos mejores, y una mayor viabilidad para llegar a clientes de todo el mundo; sin embargo, el mayor obstáculo es poder llegar a hacerse un hueco, ofreciendo algo diferente y singular.

Podemos hablar de una nueva era en la fotografía contemporánea, marcada por la aparición y desarrollo de la tecnología digital. Estas nuevas tecnologías parecen estar facilitando las cosas, ya que, a priori, no es primordial saber iluminar, o realizar unas tomas perfectas, porque programas como *Photoshop* se presentan para arreglar absolutamente todo. Si bien es cierto que la implantación de las nuevas tecnologías ha introducido cambios en la manera de producir la fotografía de moda y que la posproducción digital se ha vuelto imprescindible, coincidimos con Montiel cuando en su artículo *El imperio de la imagen actual*, (2015), señala que “no tienes que saber nada; es cuestión de tener ideas (...). Hay una infinidad de herramientas, pero no hay contenidos. No hay quien cuente algo desde la intuición, desde la viscera” (p. 197).

La moda es sinónimo de cambio y de ritmo vertiginoso, y la fotografía, por sus características intrínsecas, transmite fácilmente esa sensación de instante. Sin embargo, lo importante es que ese dinamismo, esa cadencia, sea capaz de generar reflexión y propuestas revolucionarias a nivel de imagen. Hoy día resulta primordial innovar y sorprender a un lector que cada vez tiene una mayor cultura visual. En ese afán por captar al lector, surge la necesidad por parte, no solo de los fotógrafos, también de directores de arte, estilistas, etc., de encontrar fórmulas alternativas.

De ahí el valor de aquellos que no se conforman y van más allá, buscando la experimentación y la creatividad con nuevas fórmulas que les permitan poder sobresalir

del resto. Entre estos fotógrafos, además de Tim Walker y Eugenio Recuenco, podríamos citar, a Steven Meisel, Nick Knight, Miles Aldridge o Steven Klein, entre otros.

De todo este gran elenco de fotógrafos que destacan en el panorama actual, a lo largo de esta comunicación se pretende abordar en el estudio de dos de ellos, el fotógrafo inglés Tim Walker y el español Eugenio Recuenco. Dado que, ambos, destacan especialmente en la búsqueda de ideas y en la manera de contar sus historias, produciendo unas imágenes novedosas y originales. Para ello se partirá de fuentes teóricas, del estudio iconográfico de sus imágenes y de información disponible en sus respectivas webs. El objetivo será ejemplificar cómo sus conocimientos en el campo del arte, la fotografía, la literatura y el cine les posibilita tener un mundo interior propio y les predispone, a su vez, a tener unos referentes muy amplios y variados que les permiten establecer nuevos modos de conexión con el consumidor actual.

Palabras clave: fotografía comercial, consumidor actual, proceso creativo, referentes y fuentes, surrealismo.



Figura 1: Eugenio Recuenco. La princesa y el guisante. Vogue novias 2005.

**Once upon a time.
The creative imagination in the fashion photographers:
Tim Walker and Eugenio Recuenco**

Fashion is synonymous of change and dizzying pace, and photography, due to its intrinsic characteristics, easily conveys the instant sensation. However, the important thing in the world of the image is to be able to generate reflection and revolutionary proposals. Nowadays, it is essential to innovate and surprise a reader who has a growing visual culture. Having in mind to engage the reader, there is a need to find alternative formulas.

Hence, the importance of those who do not conform and go beyond, looking for experimentation and creativity with new formulas that allow them to stand out from the rest. Among these photographers, besides Tim Walker and Eugenio Recuenco, we could mention Steven Meisel, Nick Knight, Miles Aldridge, or Steven Klein and a long etcetera.

Of all this great cast of photographers who are remarkable in the current scene, throughout this communication it is intended to study two of them, the English photographer Tim Walker and the Spanish one, Eugenio Recuenco. Since, both stand out especially in the search for ideas and in the way of telling their stories, producing novel and original images. In order to accomplish, it be based on theoretical sources, the iconographic study of their images and information available on their respective websites. The objective will be to exemplify how their knowledge in the field of art, photography, literature and cinema allows them to have their own inner world and predisposes them, in turn, to have very wide and varied references that allow them to establish new modes of connection with the nowadays consumer.

Keywords: fashion photography, nowadays consumer, creative process, referents and sources, Surrealism.

Bibliografía/ Bibliography:

- Ducros, Françoise (1998.) "The dream of beauty. Fashion and fantasy". En *A new history of photography*. Editor Michel Frizot. (Londres: Kóneman)
- Eguizábal, Raúl [2001] (2006). *Fotografía publicitaria*. (Madrid: Cátedra.)
- "Eugenio Recuenco". En *FV: foto-vídeo actualidad*, nº 231, 2013, págs. 48-55.
- Flores Fernández, María (2018). "La feminización del paisaje en el ejercicio óptico de Eugenio Recuenco". *Revista Sonda*. Investigación en Artes y Letras, nº 7, pp. 53-64.
- Incorvaia, M.S. (2016). "La fotografía de moda. Entre la seducción y el encanto". *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, cuaderno 57, pp 27-38. Disponible en Internet http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000200003.
- Mercado, D. (2015, 3 de junio). *Entrevista a Eugenio Recuenco*. Disponible en: <https://soundcloud.com/danielmercado/programa-fashion-films-entrevista-con-eugenio-recuenco>
- Montiel Klint, Gerardo (2015). "El imperio de la imagen actual". *Revista Diecisiete*, teoría, psicoanálisis, acontecimiento, 2011-2015. Itinerarios de la cultura contemporánea en México, Núm. 7, pp. 193 – 201.

Muir, R., Bush, K., Walker, T. y Ansel, R., (2012) *Story Teller*. (Nueva York: Harry N. Abrams Inc.)

Recuenco, Eugenio (2013). *Revue*. (Kempfen: TeNeues Verlag)

Velásquez, B., Pineda, M., y Hernández, Y. (2007). “Abiectum: un estudio de lo abyecto desde la fotografía contemporánea”. Centro de investigaciones y desarrollo científico. *Arte y Ciencias Sociales*. pp. 11 – 28.

Walker, Tim (2008). *Pictures*. (Kempfen: TeNeues)

Walker, Tim (2012) *Cuentos de Hadas*. (Barcelona: Lunwerg Editores)



Figura 2: Tim Walker. Xiao Wen Ju with Hokusai's Great Wave of Kanagawa. Northumberland, 2012.

Mesa de comunicaciones 5
Miércoles, 25 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

De la mística al selfie, de la editorial de moda al *fashion film*

Carla Rogel del Hoyo
Investigadora Predoctoral en la Facultad de Ciencias de la Información
de la Universidad Complutense de Madrid
(Departamento de Comunicación, Publicidad y Relaciones Públicas)
carlarog@ucm.es

En esta comunicación analizaré la fotografía de moda actual caracterizada por un consumo basado en la ubicuidad, la inmediatez y los canales multimedia; el interés por el estilo de vida por encima de las tendencias y modas; el poder de los *influencers* y los usuarios de redes sociales; la fascinación sobre la persuasión; el *engagement* como objetivo primordial; la mística tradicional sustituida por la conexión aspiracional.

Elaboraré un análisis sobre la evolución de la fotografía de moda desde mediados del siglo XX hasta nuestros días para detectar su transformación singular, desde la mística estática e inaccesible de las primeras editoriales de Vogue o Harper's Bazaar hasta la metarrealidad de la era digital, las cabeceras audiovisuales, los nuevos agentes y los contenidos interactivos.

Exploraré cómo el cambio de paradigma en la comunicación responde a la transición del mensaje unidireccional, lineal e impositivo al multimensaje multidireccional, multisoporte, multimedia. En lo referente al consumo de contenidos de moda la mayor particularidad reside en un nuevo paraguas: el estilo de vida que, a su vez, refleja el individualismo de la sociedad actual hiperconsumista y el neonarcisismo, además de un sistema horizontal de imitación que denota una desacralización y democratización de la moda.

Estudiaré este nuevo sentir de la moda entendido desde su accesibilidad y de otros fenómenos recientes como el *pronto moda* o el *street style*, caracterizados por la velocidad como patrón del ansia consumista (aplicada a productos y contenidos). Con ello pretendo reflejar el contexto de las nuevas corrientes de fotografía de moda, cuyo objetivo primordial es el *engagement* y la proyección aspiracional.

Con estos datos, analizaré la prioridad actual de la fotografía de moda que antepone la fascinación sobre la persuasión, en especial a través del *storytelling*. En términos de contenidos, los sueños se miden por intangibles que, a su vez, son la materia del *branded content*, otra de las corrientes imprescindibles de la comunicación de moda. En este planteamiento surgen las cabeceras audiovisuales y los *fashion films*, obras audiovisuales breves de ficción concebidas para transmitir el universo creativo y estético de una marca de moda a través de un contenido evocador.

Palabras clave: fotografía de moda, *fashion film*, storytelling, branded content, transmedia.

From mystic to selfie; from fashion editorials to fashion films.

In this paper I will analyze the current fashion photography, characterized by a consumption based on ubiquity, closeness and multimedia channels; the interest on the life style over tendencies and fashions; the power of influencers and users on networks; fascination over persuasion; the engagement as a main goal; the traditional mystic replaced by the aspirational connection.

I will elaborate an analysis on the evolution of fashion photography from century XX to nowadays to check the transformation from the first static unapproachable editorials on Vogue or Harper's Bazaar to the digital period, with audiovisual headers new agents and interactive contents.

I will examine the new paradigm of communication that responds to the transition from a linear, unidirectional, imposing message to a bidirectional multimedia message with lots of connected mechanisms. Speaking about consumption of fashion contents the main issue is the concept of lifestyle. It reflects the new individualism of the current consumer and narcissist society that has a horizontal system of imitation which shows a democratisation of fashion.

I will study this new sense of fashion understood from its accessibility and other recent matters such as fast fashion or street style, characterized of the speed as a pattern on the consumer longing (put on products and contents). I will try to show the context of new fashion photography trends that have a new goal: the engagement.

With this information I will analyze the current priority of fashion photography: fascination over persuasion, obtained from storytelling. In terms of contents, dreams are measured by intangible values that are part of the branded content, an essential issue on fashion communication. On this approach fashion films are born. They are shortfilms made to broadcast the aesthetic creative universe of a fashion brand across an evocative content.

Keywords: fashion photography, fashion film, storytelling, branded content, transmedia.

Bibliografía/Bibliography:

- Bauman, Zygmunt (2006) *La vida líquida* (Barcelona: Paidós Ibérica).
Gavarrón, Lola (1989) *La mística de la moda* (Barcelona: Anagrama).
Lipovetsky, Gilles (1990) *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (Barcelona: Anagrama).
Posner, Harriet (2011) *Marketing de moda* (Barcelona: Gustavo Gili).
Simmel, Georg [1905] (2014) *Filosofía de la moda* (Madrid: Casimiro).

Mesa de comunicaciones 5
Miércoles, 25 de septiembre de 2019
VI Congreso Internacional CONFOCO 2019
Nuevas Imágenes

**La fotografía en las redes sociales de periodistas
y medios de comunicación de información general**

Nereida Cea
Universidad de Málaga
Departamento de Periodismo
nereidacea@uma.es

Aida M^a De Vicente
Universidad de Málaga
Departamento de Periodismo
nereidacea@uma.es

Las redes sociales generan cada vez más parte del tráfico que reciben los medios digitales. Según datos de comScore (2018), referentes a España, las cabeceras digitales que mayor tráfico reciben de redes sociales son *ABC* (12,4%), *OKDiario* (12,3%); *El Diario* (11,7%), *La Vanguardia* (11,6%), *El Español* (8,7%) y *El Mundo* (7,2%).

Para los medios de comunicación, las redes sociales vienen a funcionar como nuevas herramientas de comunicación e interacción con los usuarios. Sin embargo, todavía se encuentran en fase de exploración de las posibilidades y de diseño de estrategias comunicativas en Facebook y Twitter, sin mostrar por ahora interés por las redes sociales de fotografía. Y ello, a pesar de que los datos muestran la tendencia creciente de la fotografía colaborativa, propia de las redes sociales.

Por su parte, las denominadas redes sociales de naturaleza icónica o visual, tipo Instagram o Pinterest, están acortando terreno con respecto a Facebook y Twitter. Estas redes muestran las enormes posibilidades de *engagement* que aportan los recursos visuales. Sin embargo, son pocos los medios digitales que utilizan las redes sociales visuales.

En este trabajo se analiza el uso de la fotografía periodística en las principales redes sociales, a partir del análisis de contenido de cuentas de periodistas y medios españoles, seleccionadas de acuerdo a los datos de usuarios que tienen. Para el estudio se utilizó un análisis de contenido y diversas herramientas que ofrecen datos cuantitativos de analítica web (Twittonomy y Whotwi) durante los meses de abril de 2019.

Así, se analiza en la muestra las cuentas de *eldiario.es* (980.299 usuarios en Twitter), *Público* (935.715) y *El Confidencial* (789.360); así como las de los directores y periodistas que más seguidores tienen en las redes sociales: Jordi Évole (3.400.000), Ignacio Escolar (942.248), (533.431), Ana Pardo (113.967), Gloria Serra (300.100) y Pepa Bueno (345.881). Se realiza un estudio comparativo por pares para constatar si existe una estrategia de publicación similar o funcionan con distintos patrones en el uso de la fotografía periodística entre las cuentas del periodista o director y el medio en el que trabaja.

Se observa, por tanto, que sería recomendable que todos los perfiles analizados implementaran formatos audiovisuales en las publicaciones, así como piezas infográficas y vídeos en directo. Por ello, como conclusión del estudio realizado, se sugiere incorporar el uso intensivo de elementos multimedia y especialmente de la fotografía en la planificación de publicación de los medios en redes sociales. En este sentido, entre las buenas prácticas que se recomiendan subrayaríamos ofrecer streamings durante la preparación y entrevistas en directo para que los usuarios puedan preguntar a miembros del equipo; y realizar ‘minireportajes’ adaptados a la narrativa transmedia, que pudieran emitirse en otras redes sociales, como Youtube.

La imagen contribuye, mucho más que el texto, a construir la realidad digital. Sin embargo, el uso de la fotografía en las redes sociales también entraña algunos retos. En el trabajo se analiza también cómo la experiencia visual se ha democratizado. Cualquier ciudadano con su cámara puede captar una instantánea con contenido noticiable. El uso de la imagen en las redes sociales abre nuevos interrogantes y potencia la dificultad de discernir entre realidad y ficción (o fraude). Algunos estudios han señalado la importancia de la imagen en la creación de noticias falsas (Cea, 2018).

Palabras clave: cibermedios, medios digitales, fotografía, multimedia, redes sociales.

Photography in the social networks of journalists and general information media

Social networks generate more and more of the traffic that digital media receives. According to comScore (2018) data, referring to Spain, the digital headers that receive the most traffic from social networks are *ABC* (12.4%), *OKDiario* (12.3%); *El Diario* (11.7%), *La Vanguardia* (11.6%), *El Español* (8.7%) and *El Mundo* (7.2%).

For the media, social networks come to work as new tools for communication and interaction with users. However, they are still in the exploration phase of the possibilities and design of communication strategies on Facebook and Twitter, without showing interest in social photography networks. And this, despite the fact that the data shows the growing trend of collaborative photography, typical of social networks.

For their part, the so-called social networks of an iconic or visual nature, such as Instagram or Pinterest, are shortening ground with respect to Facebook and Twitter. These networks show the enormous possibilities of engagement provided by visual resources. However, few digital media use visual social networks.

This paper analyzes the use of journalistic photography in the main social networks, based on the analysis of the content of Spanish journalists and media accounts, selected according to the user data they have. For the study we used a content analysis and various tools that offer quantitative data of web analytics (Twitonomy and Whotwi) during the months of April 2019.

Thus, the accounts of *eldiario.es* (980,299 users on Twitter), *Public* (935,715) and *El Confidencial* (789,360) are analyzed in the sample; as well as those of the directors and journalists with the most followers on social networks: Jordi Évole (3,400,000), Ignacio Escolar (942,248), (533,431), Ana Pardo (113,967), Gloria Serra (300,100) and Pepa Bueno (345,881). A comparative peer study is carried out to verify if there is a similar

publication strategy or they work with different patterns in the use of journalistic photography between the accounts of the journalist or director and the medium in which he works.

It is observed, therefore, that it would be advisable that all the analyzed profiles implement audiovisual formats in the publications, as well as infographic pieces and live videos. Therefore, as a conclusion of the study, it is suggested to incorporate the intensive use of multimedia elements and especially photography in the planning of publication of media in social networks. In this sense, among the good practices that are recommended, we would highlight offering streamings during preparation and live interviews so that users can ask team members; and make 'mini-reports' adapted to the transmedia narrative, which could be broadcast on other social networks, such as YouTube.

The image contributes, much more than the text, to build digital reality. However, the use of photography in social networks also involves some challenges. The work also analyzes how the visual experience has democratized. Any citizen with his camera can capture a snapshot with newsworthy content. The use of the image in social networks opens up new questions and enhances the difficulty of discerning between reality and fiction (or fraud). Some studies have pointed out the importance of the image in the creation of false news (Cea, 2018).

Keywords: cybermedia, digital media, photography, multimedia, social networks.

Bibliografía / Bibliography:

- Arrazola, V., & Marcos, M. C. (2014). Fotografía de prensa y redes sociales: la técnica de Eye Tracking. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (27).
- Broersma, M., & Graham, T. (2013). Twitter as a News Source: How Dutch and British Newspapers used tweets in the news coverage, 2007-2011. *Journalism Practice*, 7(4), 446-464. doi:10.1080/17512786.2013.802481
- Caminos, J., Marín-Murillo, F. & Armentia-Vizueté, J. (2006). El uso de la fotografía en los diarios digitales españoles. *Comunicación y sociedad*, v. XIX, n. 2, 9-38.
- Cárcamo, L., Marcos, M. C., Cladellas, R. & Castelló, A. (2015). News photography for Facebook: effects of images on the visual behaviour of readers in three simulated newspaper formats. *Information Research*, 20(1).
- Cea, N. (2018). La fotografía periodística y los social media: la jornada del 1 de octubre en Cataluña. *Miguel Hernández Communication Journal*, 9, pp. 359-377. <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.260>
- Del Cano, F. R. (2013). La Cadena SER en Facebook: nuevas estrategias de interacción con la audiencia. *Fonseca, Journal of Communication*, (6), 111-134.
- García-De-Torres, E., Lyudmyla Yezers'ka, L. et al, (2011). Uso de Twitter y Facebook por los medios iberoamericanos. *El Profesional de la Información*, 20 (6), 611 -620.

COLOFÓN

CONFOCO es un espacio de encuentro, diálogo y aprendizaje compartido en torno a las imágenes. Durante seis años hemos realizado diversos congresos, proyectos de innovación docentes, exposiciones, editado revistas y libros. Nuestro objetivo es investigar sobre la fotografía, el cine y el arte visual para mejorar la docencia en esas áreas; pero nuestra meta final se basa, simplemente, en compartir y disfrutar más de las imágenes.

En el **VI Congreso Internacional CONFOCO. *Nuevas Imágenes*** se aborda los nuevos métodos de creación, las nuevas formas de distribución y exhibición pero, sobre todo, la nueva percepción del espectador ante la ubicuidad de las pantallas y de las imágenes digitales.

CONFOCO solo es posible gracias al apoyo de diversas instituciones. Hemos recibido financiación de la Universidad Complutense de Madrid, del Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada, de la Facultad de Ciencias de Información y de algunos proyectos derivados: el proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, y el Proyecto de innovación docente 2019-2020 de la Universidad Complutense de Madrid número 328: *Creación de contenidos fotográficos y audiovisuales en Wikipedia*.

Sin embargo, el apoyo humano es el que mantiene vivo este proyecto. Son muchas personas las que han creído y defienden este proyecto compartido. Nuestro agradecimiento a todos ellos. Queremos mencionar la ayuda de Patricia Núñez, Beatriz Tovar, Jorge Clemente, Emilio C. García Fernández, Alberto García, el equipo de la Biblioteca de la Facultad de CCINF, Víctor Erice, Alberto García Álix, Virginia del Pino, María Isabel Hernández Toribio, Raúl Eguizábal, Pedro Vidal, Guillermo Armengol, Juan García Crego, Francisco Reyes... y, por supuesto, a muchos otros.

Y, por supuesto, muchísimas gracias a todos los comunicantes, los autores, los asistentes y los estudiantes; sin ellos, este espacio de encuentro carecería de sentido.

Equipo de CONFOCO

Madrid, septiembre de 2019