

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE VALENCIA



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

TRES SON MULTITUD
Una poética personal
en la acumulación del retrato

Trabajo final de Master

**Tipología 5.2 : Realización de un proyecto expositivo
y/o de intervención propio de carácter inédito.**

**La presentación de una posible intervención y/o
instalación –no necesariamente realizable– destinada
a un espacio concreto.**

Pepa Cantero Beato.
Dirigido por Eva Marín Jordá.

Valencia, septiembre de 2011.

Tres son multitud

Una poética personal en la acumulación del retrato

A mi pequeña multitud.

INDICE

1. Introducción	4
1.1 Objetivos	7
2. Conceptos	10
2.1 Nuestra idea de multitud	11
2.2 El lugar del retrato en el desarrollo del proyecto	18
2.3 La multitud en el arte, desde la idea baudeleriana: la calle y sus gentes	24
3. <i>Tres son multitud</i>	37
3.1. Referentes	38
3.1.1 El retrato frontal y la acumulación	39
3.1.2 Otras acumulaciones	51
3.1.3 El caso de Chuck Close	58
3. 2 Desarrollo de la parte práctica: proceso y técnicas	65
3. 3 Reproducciones de la obra	78
3. 4 Propuesta para la continuidad de la investigación	98
3.4.1 Tentativas de producción pictórica	101
3.5 Sobre el montaje expositivo del proyecto <i>Tres son multitud</i>	109
3.5.1 Imágenes del montaje virtual	117
3.6 Presupuesto	119
4. Conclusiones	120
5. Bibliografía	124

Una multitud es como un vasto desierto de hombres

René de Chateaubriand

1. Introducción

El presente trabajo corresponde a una investigación práctica apoyada en un marco teórico, realizada como finalización del Master de Producción Artística de Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, iniciado el curso 2009/10. Según la normativa vigente, este trabajo se enmarca en la tipología 5.2: realización de un proyecto expositivo propio de carácter inédito.

Resulta difícil asignar un momento concreto al surgimiento de nuestro proyecto artístico, ya que este procede de la evolución de los aspectos prácticos y teóricos de nuestro trabajo, de unas circunstancias personales y de unos intereses investigadores concretos. El trabajo se fundamenta en la evolución de los conceptos y procedimientos desarrollados a lo largo de la propia práctica artística, encauzando los conocimientos adquiridos, y en concreto los teórico/plásticos asimilados durante el periodo formativo del master. Estos estudios han supuesto un momento importante en nuestra formación, finalizando una etapa y comenzando un nuevo camino hacia la búsqueda e indagación asociada a la producción personal.

Tanto el trabajo práctico desarrollado, como el de estudio, son esencialmente una aproximación a la noción de multitud y sus

proyecciones en pintura, estructurados a través de una poética personal vinculada al género pictórico del retrato y el recurso de la acumulación.

Proviene de una evolución lógica de nuestra propia práctica artística y de un gusto por la figuración y el retrato.

Tres son multitud, una poética personal en la acumulación del retrato, surge con la intencionalidad de representar plásticamente mediante la pintura al individuo no de manera singular, sino acumulado, como metáfora personal de una multitud.

En la práctica, el resultado de esta idea toma forma de acumulación: 70 retratos individuales al óleo sobre papel (como pieza única del montaje expositivo) evocando una multitud, en la cual nos sumergimos como a través de un “zoom”, y que nos envuelve en el montaje final de la sala.

La importancia de la elección del tema nace de la idea de comprender la multitud como una generalización del estado actual, donde la conciencia del mundo globalizado y superpoblado es evidente, y se aprecia ahora más que nunca, gracias a los medios de comunicación e información.

Todo este interés por el retrato y la representación de la persona, nos lleva a la necesidad de comprender que no estamos solos ni aislados y que por lo tanto, existe la posibilidad de no retratarnos en soledad.

Las redes sociales, la proliferación de imágenes personales en Internet, las imágenes del globo, la facilidad en las comunicaciones...nos permiten visualizar, ya no solo imaginar, el número tan elevado de personas que habitan este mundo.

Por lo tanto, nuestra “poética” pretende presentar un individuo que no está solo sino inmerso en una “multitud”, simbolizando una entidad que nos extrapola a esa idea de saturación en cuanto al número de personas con las que cohabitamos. Un intento de ir acumulando, sumando individualidades para hacernos ver esa nueva conciencia del mundo.

El cuerpo teórico del proyecto se organiza en una primera parte dedicada a conceptos, donde acotamos el uso que vamos a hacer del concepto de multitud y del retrato como género pictórico. Continuamos con un barrido de referentes plásticos, partiendo de los impresionistas, que muestran ya una inclinación hacia el tema de la multitud. Extraemos una serie de conceptos, subordinados al de multitud, que se han ido manifestando mediante el lenguaje artístico.

La información referida a la serie ***Tres son multitud*** se organiza partiendo de un barrido de referentes cercanos al proceso práctico y los resultados formales de nuestra obra; para completar con una explicación del proceso de trabajo, las tentativas surgidas durante la progresión del proyecto, y el propio proyecto expositivo junto con unas conclusiones.

Es importante mencionar que existe una investigación paralela que complementa esta reflexión sobre la multitud. Hemos considerado oportuno, y necesario, incluirla para dejar constancia de esta puerta abierta a la indagación plástica; en la que ya no sólo nos expresamos mediante el género del retrato sino a través de la pintura en general (sin adscripción alguna a géneros).

1.1 Objetivos

A la hora de marcar unos objetivos, desde el instante en que planteamos esta investigación, partimos de la necesidad de concebir un proyecto personal que nazca de una reflexión sobre la propia obra desarrollada hasta el momento, como antecedente de nuestra producción.

El punto de arranque se gesta no solo con la intención de hacer obra, sino en la de crear un discurso unitario en nuestro trabajo, que tenga como finalidad la realización de una exposición. Optamos por la presente tipología de proyecto, para ponernos en la situación de completar un proyecto desde la investigación hasta la realización de la obra y el montaje. Que nos ayude, a través de los conocimientos adquiridos, en nuestro futuro trabajo dentro del ámbito de la producción artística. El retrato, unido al concepto de multitud y la investigación plástica sobre las maneras de representar este concepto, son los puntos que marcan el desarrollo de este trabajo.

A partir de lo expuesto, concretaremos una serie de objetivos:

- Analizar el tema de la multitud, en su vertiente de representación plástica, en relación a la acumulación, la serie y la multiplicidad, partiendo de la pintura, y en concreto de el retrato
- Profundizar y experimentar en la practica pictórica, a partir del uso de técnicas y soportes, hasta llegar a encontrar un lenguaje adecuado al discurso que plantea nuestra investigación

- Indagar en los propios procesos pictóricos, para la consecución de una obra personal que pueda constituir, por si misma, el volumen y la calidad requeridos para la realización de una exposición
- Ser coherente en cuanto a forma y contenidos, y plantear un proyecto acorde a nuestra intención investigadora; personal e inédito.
- Adquirir una serie de conocimientos que complementen nuestra formación y nuestra producción, creando unas bases que sirvan de continuación a nuestra investigación personal dentro del ámbito de la pintura y del arte.
- Sintetizar y comprender una serie de conceptos que afiancen nuestros conocimientos en el tema elegido.
- Aproximarnos y recopilar obras de artistas cuyo contenido esté relacionado con la temática del proyecto.
- Ser capaz de realizar una autoevaluación que nos permita acotar los conceptos, el discurso y la práctica de la manera más efectiva para hacer comprensible nuestra propuesta.



2. Conceptos

2.1. Nuestra idea de multitud

En la presente investigación, pretende asignar a la multitud una interpretación metafórica, extrayendo de ella unas ideas que la caracterizan y que serán enfatizadas para dar sentido a la pieza.

Partir del concepto de multitud como referencia de una obra pictórica deja un abismo de matices que se deben puntualizar. Conviene en este punto de inicio explicar lo que nos interesa dentro del amplio tema de multitud. Por este motivo, el primer punto tiene como objetivo aclarar lo que entendemos por multitud y establecer de qué vamos a hablar cuando usamos dicho término.

La multitud es, por definición, un número grande de personas o cosas¹; reunión de semejantes. Podemos hablar de multitudes de objetos, de animales, etc, pero nos interesan las multitudes humanas, una multitud de la que *“todo ser con forma humana puede formar parte de ella”*.² La multitud no es un personaje histórico, un mandatario, una persona física e individual que encarga un retrato. No obstante, La multitud de manera literal si es algo físico, en tanto en cuanto acumulación de individuos que poseen cada uno características físicas propias; y que pueden ser representadas por el género de la pintura, y en concreto del retrato. Pero al hablar de una multitud no le podemos dar forma, pensamos en algo informe, voluble y cambiante, tanto en número, como en forma y motivación.

La multitud no define una entidad corpórea concreta, pero es nuestro objetivo buscar la manera de representarla de forma figurativa en pintura. Lo que pretende nuestro proyecto es una reformulación de la

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea] <http://rae.es/rae.html> , [citado en 9 de mayo de 2011]

² Canetti, Elías, *Masa y Poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 p. 12

representación de la multitud en arte, y en concreto en pintura; atendiendo al término como grupo o acumulación de un número elevado de individuos.

Vamos a concretar la representación de la multitud a través del género del retrato. Lo que pretendemos en el presente proyecto es “retratar” la multitud.

En términos de iconicidad, nuestra multitud parte de lo individual para llegar al colectivo; a una aglomeración de individuos acumulados como masa; aglomeración que parte del abigarramiento de los retablos barrocos, la repetición de huesos en las catacumbas, los escaparates... la multitud se nos presenta iconográficamente en escenarios como referentes pictóricos (Fig. 1 y 2): las acumulaciones de viandantes, los conciertos, manifestaciones y fiestas populares entre otros; dentro de un escenario concreto, y como instantáneas recortadas de lo que sucede en ese momento; creando composiciones pictóricas. Esta realidad nos lleva a expresarnos mediante un lenguaje acumulativo, llegamos a comprender la acumulación como un aglutinamiento.

Desde un enfoque sociológico, la premisa general para clasificar la multitud atiende a su comportamiento, al número de integrantes y al lugar concreto en que se da, y la clasifica en diversos tipos.³

³Alomar Esteves, Gabriel, *Sociología urbanística*, Madrid, Aguilar, 1961. En este libro se hace una concisa clasificación de las multitudes en cuatro grupos: Las multitudes casuales, formadas por la acumulación de transeúntes ante cualquier motivo de atención en la vía pública; las multitudes convencionales, las que se forman en cualquier espectáculo y en las que sus componentes se organizan entorno a unas reglas y convencionalismos que coinciden con las normas del lugar que ocupan; las multitudes activas, que surgen momentáneamente y persiguen un objetivo (se puede confundir con la multitud agresiva o la horda revolucionaria); la multitudes expresivas, que siguen un patrón de movimiento o un ritmo. En todos estos tipos de multitud existe un hecho asociativo que las distingue de la simple agregación de individuos. Es importante recalcar que en estos dos tipos de multitud el individuo llega a despojarse momentánea, y más o menos totalmente, de su personalidad y consciencia, y por lo tanto de su comportamiento normal, predisponiéndola a la adopción definitiva de nuevas formas de conducta.

Nos interesa como se nos presentan iconográficamente en escenarios pictóricos: las acumulaciones de viandantes, los conciertos, manifestaciones, fiestas populares, etc.



Fig.1 y 2. Ejemplos fotográficos de multitudes: Manifestación y concierto.

Desde el punto de vista conceptual nos interesa estudiar la multitud como un estado de la convivencia entre individuos, aglomeración sin forma ni unidad intrínseca sino aparente al unísono ante cierto objetivo inmediato y exterior, condicionada por la simple presencia común en un determinado lugar y momento. No queremos adentrarnos en un estudio meticuloso de lo que sociológica y antropológicamente supone la multitud; ni establecer con minuciosidad unas claras diferencias entre multitud, grupo y masa. Es importante establecer en este momento del desarrollo, la premisa de que el uso de estos términos, está condicionado por la característica que destaca en todos ellos, la cualidad de estar compuesto por un número elevado de personas,;por una acumulación de individuos, donde al mismo momento se deja lo individual a favor de un colectivo.

Lo que vamos a definir como multitud en términos de representación viene definido por esta idea de masa acumulada y aglomeración,, que en el género del retrato viene definido por la acumulación, y en el plano pictórico puede ser tratado por composiciones abigarradas de formas y colores.

Al plantear el tema de la representación de la multitud, vamos más allá de una simple excusa técnica. Sin llegar a ahondar en estudios sobre

la masa y el poder, es inevitable hacer hincapié en el significado social que el individuo y su comportamiento tienen. La multitud nos presenta a un individuo multiplicado, y es a través de ella donde podemos aprender el comportamiento humano. Nos presenta una realidad social. Si en un retrato se presenta a un modelo, su apariencia y su estatus social; al representar una multitud la representación siguen vigente y se proyecta infinitamente, haciéndonos partícipes de una realidad social. Representar la masa es una manera de retratar la realidad. Nuestro interés se centra en una multitud urbana que se mueve entre los espacios públicos y privados, y que está compuesta de unidades relacionadas entre sí por algún nexo común: compañeros de trabajo, compañeros de universidad, habitantes de un mismo espacio etc.

No obstante, debemos decir qué es lo que ocurre con la multitud para aclarar nuestra elección. De lo que podemos llamar características de la multitud, vamos a establecer dos aspectos clave que articulan en nuestra propuesta plástica: la multitud como aglomeración de individuos como acumulación, como masa, y la pérdida de la individualidad a favor del colectivo.

Podemos afirmar esto si hacemos referencia a la facilidad innata a las multitudes para dejar ver la naturaleza humana y proyectar lo que se denomina comportamiento colectivo, en comparación con la pérdida de la actitud individualizada.

El comportamiento colectivo, que hace que cuando varios individuos cada uno con su personalidad autónoma se reúnan, surja un espíritu común que se traduce en una manera de actuar según cierto compás al unísono con los otros; dejando de ser la aglomeración de hombres una cosa abstracta e indefinida.

Por lo tanto esta acción colectiva nos lleva la pérdida de la identidad individual a favor del comportamiento a la par dentro del grupo. Observamos que los individuos que forman una multitud se hallan fundidos en una unidad, tiene que existir algo que les enlace unos a otros. Ésto bien podría ser el comportamiento colectivo, compartir un mismo espacio o simplemente ser “*aquello que caracteriza a la masa*”,⁴ ese alma colectiva de la que habla Le Bon:

*El más singular de los fenómenos presentados por una masa psicológica, es el siguiente: cualesquiera que sean los individuos que la componen y por diversos o semejantes que puedan ser su género de vida, sus ocupaciones, su carácter o su inteligencia, el simple hecho de hallarse transformados en una multitud les dota de una especie de alma colectiva. Este alma les hace sentir, pensar y obrar de una manera por completo distinta de como sentiría, pensaría y obraría cada uno de ellos aisladamente.*⁵

Nuestra idea es la de acumular individuos⁶, retratos individuales (Fig. 3) a fin de crear una ilusión de multitud, donde se pierde lo individual; al hilo del pensamiento de Gustave Le Bon sobre lo que ocurre dentro de una multitud; reafirmando esa idea de que dentro de la misma se borran las adquisiciones individuales, desapareciendo así la personalidad de cada uno de los que la integran.



⁴Freud, Sigmund, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de la ilusión*, Madrid, Alianza, 1972, p.12.

⁵ Le Bon, Gustave, *Sociología multitudinaria*, Madrid, Morata, 2000, p 31.

⁶ Hablamos de individuos, pero al mismo tiempo lo podemos denominar identidades, o retratos individuales. Tres términos que se enlazan en su uso dentro del género pictórico del retrato, y lo cual aclararemos al hablar del concepto de retrato.

Fig.3. Ejemplo de nuestra acumulación de retratos.

Por lo tanto, existe un nexo de unión que transforma y une a los integrantes de la multitud, el cual lo homogeniza.

Para la justificación teórica del proyecto, la idea de que el individuo pierda su yo individual en relación a la multitud es importante, Elías Canetti también expone esta idea cuando habla de la descarga, como el momento en el cual la particularidad del individuo se pierde en la multitud:

El acontecimiento más importante que se desarrolla en el interior de la masa es la descarga. Antes de esto, ha decir verdad, la masa no existe hasta que la descarga la integra realmente. Se trata del instante en el que todos los que pertenecen a ella quedan despojados de sus diferencias y se sienten iguales.⁷

Para Elías Canetti la masa aparece donde antes no había nada, es transitoria, se crea y se transforma con la misma facilidad, enfatizando ese sentido de transitoriedad como uno de los puntos clave de lo que ocurre en las llamadas masas y multitudes.

De las ideas expuestas, podemos resumir tres consideraciones sobre el tema: hay que comprender la multitud como una pérdida de individualidad a favor del colectivo, asimilar la multitud como un número elevado de individuos, y asumir la reducción de las características diferenciadoras de cada persona al encontrarse dentro de la multitud.

La explicación poética de nuestro discurso sobre la multitud podemos concretarla de manera metafórica como una acumulación de un número elevado de individuos que pierden su individualidad al convertirse en parte de una "pieza" mayor, dentro de la cual se convierten en entes

⁷ Canetti, Elías, *op.cit.*, p.12.

indiferenciados pero al mismo tiempo siguen constituyendo unidades separadas como las piezas de un puzzle:

...un ser provisional compuesto de elementos heterogéneos, soldados por un instante, exactamente como las células de un cuerpo vivo forman por su reunión un nuevo ser, que nuestra caracteres muy diferentes de los que cada una de tales células posee.⁸

La multitud, es un tema idóneo para realizar un estudio teórico más exhaustivo, y no con un carácter tan práctico como es nuestro caso. La importancia del tema puede estar encaminada hacia el sentimiento de incertidumbre del ser humano en la era posmoderna, dando un sentido más amplio al tema ahondando en los pensamientos de autores como Bauman⁹.



Fig. 4 y 5. Dos piezas de la serie *Primo Maggio*, óleo sobre tela, 120x85 cm. c.u. Obra antecedente en nuestra producción sobre la representación del grupo en pintura.

⁸ Freud, Sigmund, *op.cit.*, p.12. Véase como el autor cita las reflexiones de Gustave Le Bon.

⁹ Véase Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, México D.F, Fondo de la cultura de México, 2003.

2.2 El lugar del retrato en el desarrollo del proyecto

El género del retrato, es tomado como medio expresivo a partir del cual pretendemos representar a un individuo acumulado, formando un conjunto, una “multitud” de retratos. Desde un punto de vista formal, esta idea se materializa mediante una acumulación de retratos individuales, aunque el retrato pierde su función individualizadora en aras del significado distinto de la pieza como serie o políptico. Podemos hablar de un uso algo ambiguo, pues en la pieza pierde el sentido de representación individual a favor de una representación del grupo, un estadio superior de la sociedad. Pasamos de lo individual a lo grupal, por lo que podemos presuponer que lo estamos haciendo es un retrato colectivo.

En primer lugar queremos establecer a qué llamamos retrato. La profesora Rosa Martínez Artero escribe: *“En pintura, un retrato es la representación de un sujeto”*¹⁰. Esta acotación breve y clara define perfectamente lo que vamos a tomar como retrato.

Justificamos el uso del género pictórico del retrato como portador de las señas de identidad, concentradas en el rostro, enfatizando su función para nombrar al sujeto, su función como “documento” de la persona. Nuestro proyecto pone al servicio de la obra unas regularidades de composición y pose que intensifican el reconocimiento del retratado, pero que al mismo tiempo anulan su función individual como sujeto; en favor de la consideración global su uso acumulado como representación de la multitud, dotada de rostro pero sin nombre.

¹⁰ Martínez Artero, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 11.

El modo naturalista elegido para realizar cada una de las piezas que componen nuestra multitud, no intenta romper con la idea de “verdad” depositada en el retrato. No se modifica la función tradicionalmente entendida de “doble” de la realidad, al presentar a cada uno de los retratados como individualidades físicamente reconocibles.

La premisa que tomamos como desarrollo de la pieza es simple: el rostro simboliza la unidad, la suma de unas unidades dentro de nuestro discurso es la manera de llamar a la multitud. El proyecto concibe al individuo como una sucesión de “yoes”, que en el conjunto que forman se erigen multitud.

Por este motivo, la pieza en conjunto se presupone cargada de connotaciones representativas que nos llevan al tema de la identidad. Entendemos que la identidad ha estado vinculada al retrato y a la pintura figurativa, haciendo uso del retrato tradicionalmente concebido como el refugio del yo. El concepto de identidad, lo consideramos relacionado con el rol tradicional del retrato naturalista como portador de la identidad del retratado. Esta disquisición requeriría una dedicación exhaustiva, que no vamos a desarrollar por no ser un objetivo directo de nuestro proyecto; aunque pueda ser considerada como motivo de estudio en una investigación más pormenorizada. En cambio, si que hemos reflexionado sobre el aspecto contrario: la pérdida de la identidad, de su poder homogeneizador y su aceptación como aglomeración indiferenciada de individuos. Podríamos decir que nos referimos a la idea de identidad colectiva, desplazando el “yo” individual a favor de una identidad grupal. De este modo nos acercamos a la idea de Clement Rosset¹¹ acerca de la inexistencia de una identidad personal a favor de una social.

¹¹Rosset, Clement, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona, Malbrot, 2007. Clément Rosset, denominó “Identidad Oficial” gestada a través de una sucesión de confusiones, decisiones y malentendidos. Diferencia entre identidad oficial, la única real que se hace visible a través de una serie de documentos y papeles, e identidad personal, que ciertamente tampoco existe, es un mero sentimiento, una ilusión.

Lo que estamos tomando en el proyecto como identidad colectiva debe ser entendida en todo caso como una identidad transitoria, formada por los individuos que puntualmente forman parte de la multitud. Identidad que se transforma y se diluye, que muta, al mismo tiempo que varía la misma formación de la masa, de nuevo producto de esa naturaleza intrínseco de multitud para agregarse y transformarse; para esa carga y descarga de la que hablaba Elías Canetti o de ese alma colectiva a la que aludía Gustave Le Bon.

El retrato individual –aquel que identifica a un ser concreto en un lugar y tiempo determinado forma parte del deseo que tienen los seres humanos, desde la antigüedad, de “*contemplarse a sí mismos a través de la interpretación de su propia imagen*”¹².

El retrato siempre ha pretendido la representación de un solo individuo, la unidad, colocado en diferentes poses y entornos, pero lo habitual era “*un cuadro por persona con una representación del sujeto*”¹³. “*El retrato convencional considera un único rostro para un único sujeto.*”¹⁴

La unidad es este tipo de retrato, y está articulada entorno a una acumulación, una serie, o como también estamos denominando políptico; una pieza final construida por una suma de retratos individuales.

La acumulación es el recurso, entendido como “*la adición de elementos o bloques expresivos distintos*”¹⁵, sin repetición. La acumulación plástica como figura retórica del lenguaje de la pintura, es en primer lugar el modo

¹² Francastel, Galinene, y Francastel, Pierre, “Introducción», en *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995, p. 11.

¹³ Martínez Artero, Rosa, *op.cit.*, p. 161.

¹⁴ Martínez Artero, Rosa, *ibídem*, p.170.

¹⁵ “*Entendemos por acumulación la adición de elementos o bloque expresivos distintos (en los que no hay repetición) que resulta evidenciada a través de procesos de coordinación o subordinación. No podemos hablar de ello cuando la intervención de tales elementos constituye exclusivamente un proceso técnico o compositivos sino sólo cuando concurren factores que establezcan la conexión entre los elementos seriados*”. Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000,p. 249

de actuar habitual de los procesos técnicos y compositivos de la pintura como suma de elementos plásticos.

Para que la acumulación de unidades o bloques plásticos sea entendida como recurso retórico y no mera composición del cuadro, es necesaria su delimitación, ya sea mediante el grado cero general (tipos codificados, como el cuadrado o el círculo) o el grado cero local (sugerida en el cuadro), y un orden compositivo que provoque la lectura seriada de las partes.¹⁶

Existen ejemplos del retrato en serie en la historia del Arte que no comparte el mismo sentido que nosotros queremos dar. El retrato entendido como serie nos interesa siempre que pretenda una suma de individuos aislados como participantes de una identidad colectiva mayor.

Por ejemplo, el retrato, entendido como secuencia, como es el caso gran número de autorretratos repetitivos de Rembrandt (Fig. 6, 7 y 8) no comparte nuestra intención. No nos interesa un reflejo del paso del tiempo en el modelo mostrando las variaciones formales de un mismo tipo, trabajamos desde la acumulación no desde la repetición.¹⁷

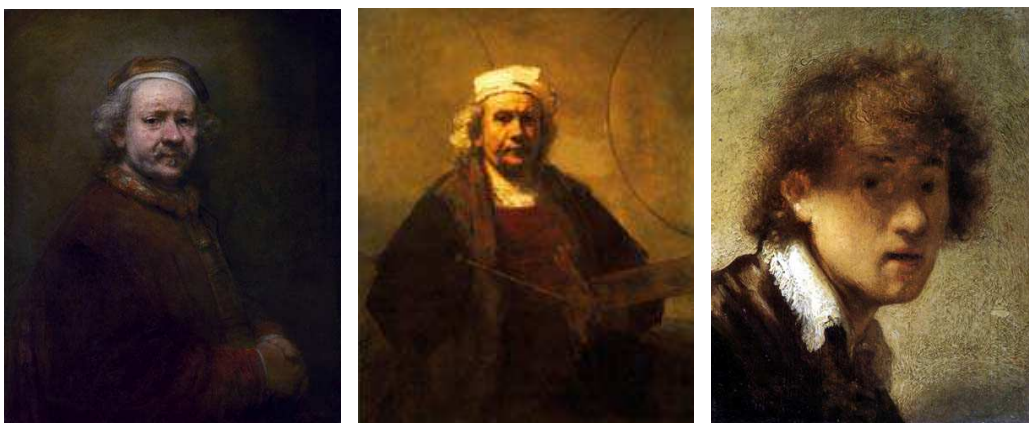


Fig. 6, 7 y 8. Rembrandt van Rijn, *Autorretratos*, 1669, 1661 y 1629.

¹⁶ Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, *op.cit.*, p. 253.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 235. En relación a las reflexiones que plantea el texto *La retórica de la pintura*, vamos a entender la repetición como una figura retórica generada por adición de elementos iguales, considerando la ausencia de repetición una acumulación.

Otro aspecto a discutir es la cuestión del reconocimiento, tan asentado teóricamente como la imitación de la naturaleza. Si atendemos al retrato, como doble, y acotamos la función del retrato en producir un reflejo realista del modelo, debemos de reflexionar tanto en la función como en el parecido.

Históricamente el retrato tendió hacia el máximo realismo como justificación al reconocimiento del retratado. La mimesis exacta de la realidad y el máximo naturalismo garantizaban el reconocimiento del retratado y le conferían un valor atendiendo al parecido, cualidad que *“atestigua la semejanza entre el rostro representado y el personaje real”*¹⁸. En muchas ocasiones se quiere reducir y hacer corresponder exclusivamente la mayor o menor calidad artística al grado de parecido de la persona retratada.

La irrupción de la fotografía supuso un hito en la historia del retrato, estableciendo la verosimilitud de ésta como mayor que la del retrato en pintura. El retrato pictórico, cobró nuevos rumbos, enfatizando la personalidad: algo más que el simple parecido físico que la fotografía ya era capaz de captar “objetivamente”. Entonces surgió la pugna entre la personalidad artística de quien lo realiza, la personalidad de quien aparece en el retrato y las convenciones artísticas de la época.

Nuestra investigación en relación con el parecido, deja a un lado la competencia entre pintura y fotografía, y los cuestionamientos y desplazamientos que se producen en el retrato en cuanto a semejanza. Nosotros queremos llegar al parecido por la imitación de la imagen de una persona retratada, a través de un referente fotográfico que repite unos patrones comunes: el tipo de foto usada en los carnet de identidad. El parecido se potencia en una idealización de los rasgos, acentuando los elementos morfológicos del rostro que permiten el reconocimiento. Cada

¹⁸ Véase “El retrato y la fisonomía” de Lino Cabezas, en *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 327.

uno de los retratos de la serie , aunque miméticos y figurativos adquieren un tratamiento de estilización e idealización, que nos hace pensar en el estereotipo. Lo que pretendemos con esta resolución formal: la técnica empleada, el soporte, la frontalidad y el tamaño de las imágenes; es expresar una homogeneización: la misma que acontece en una multitud. Cada retrato es distinto ya que los rasgos personales de la cara están diferenciados, pero la diferencia se pierde en el momento mismo de aplicación de una similitud formal y de regularidades compositivas; lo que extrapola la característica de uniformidad y la falta de identificación inherente a las masas y las multitudes.

2.3 La multitud en el arte, desde el concepto baudeleriano de la modernidad: la calle y sus gentes.

Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar en medio de una atareada multitud.

Charles Baudelaire,
1869.

Pretendemos que este apartado sea una justificación a nuestro estudio sobre la representación de la multitud en el arte, y los conceptos que subyacen en la intención representativa de este “tema” en cada uno de los referentes. Desplegamos una mirada en abanico multidisciplinar que comprende ejemplos mayoritariamente figurativos reflejados en una serie de propuestas que van desde la pintura hasta el video, pasando por la fotografía.

La multitud no entró a formar parte de los motivos del arte hasta mediados del siglo XIX. Édouard Manet y después los pintores impresionistas tomaron la multitud y las costumbres civiles como motivo artístico. No solo incluyeron grupos de figuras en el paisaje, sino que dichas figuras cobraron importancia como narradoras de las transformaciones y los cambios que experimentaba la sociedad francesa del fin de siglo

Con anterioridad a este apartado, hemos partido del retrato, como representación de un único individuo. Existen una serie de obras que reflejan una evolución paulatina en cuanto al número de sujetos representados en el plano pictórico hasta llegar al concepto de la

multitud. Muchas de estas obras corresponden a retratos de grupo o a representaciones de hechos históricos concretos, se incluyen dentro de un estilo naturalista en un tipo de pintura que podríamos considerar como pintura-documental¹⁹. El cuadro de *La rendición de Breda* de Diego de Velázquez presenta una composición abigarrada de individuos como tema principal del cuadro. Cuadros como *El jardín de las delicias* (Fig.9) de El Bosco o *El combate entre don Carnaval y Doña Cuaresma* (Fig.10), de Brueghel el Viejo; pretenden representar del mismo modo un hecho concreto, mostrando esa evolución de la pintura del simple retrato a la representación de algo más elaborado. Siguen esta pauta y muestran la evolución del género de la representación de la figura humana en pintura, dentro de un estilo figurativo que busca el máximo parecido con la realidad.

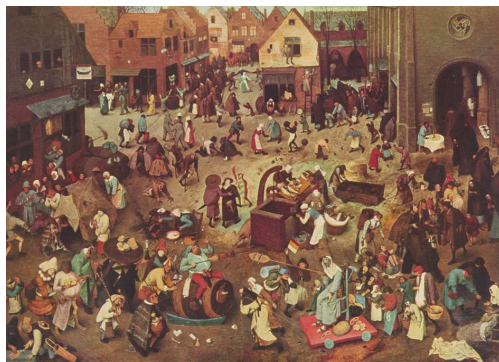


Fig. 9. *El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma*, Pieter Brueghel el viejo, óleo sobre tabla, 1559, 118x164 cm.



Fig.10. *El jardín de las delicias*, 1510, Hieronymus van Aeken, llamado El Bosco.

¹⁹ Este juego de palabras, más que ser expuesto como una denominación específica, tiene la intención de confrontar el papel de la pintura con la función más definida de la posterior fotografía documental. Es por lo tanto un inciso que pretende justificar una de las funciones de la pintura hasta la aparición de la fotografía; el momento en que se produce una ruptura en cuanto a los planteamientos del arte pictórico y la cuestión de personalidad del artista.



Fig.11. *Los fusilamientos del tres de mayo*, Francisco de Goya, 1814.

Goya también representa acontecimientos históricos, como *El 3 de Mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (Fig. 11) donde el grupo asume el protagonismo de la pintura; o en su pinturas negras, como *El Aquelarre* (Fig. 12) donde la multitud empieza a verse ya como un recurso válido para los efectos expresivo que el artista adopta en su última etapa.



Fig.12. *El aquelarre (escena sabática)*, Francisco de Goya, 1821-1823

Los mencionados son sólo algunos ejemplos seleccionados hasta llegar al momento que nos resulta más importante, cuando la multitud empieza a introducirse en la representación pictórica vinculada al entorno de la ciudad, cuando surge la multitud como categoría social. Es en siglo XIX, con el desarrollo de las grandes ciudades, cuando se comenzó a prestar una nueva atención a las multitudes, la muchedumbre, la masa y el modo en que estas entidades plasman la sociedad y la vida moderna. Se crea una condición más abierta de la masa, donde se propician los

encuentros imprevistos o fortuitos entre ciudadanos dentro del anonimato y la soledad del marco urbano. Comienza a emerger la conciencia de clase y los movimientos sociales revolucionarios y utópicos, así como a consolidarse una mayor conciencia de grupo. El problema de comprender al individuo en términos de colectivo, y el colectivo en relación a lo individual, ha sido objeto de discusión durante toda la modernidad, y es un argumento crucial en el mundo globalizado, repleto de grupos interconectados y “multitudes” formadas por individuos aislados. Los cambios de valores y del estilo de vida han despertado un interés por esta multitud que se agrega y se dispersa con la misma facilidad. Los artistas han sentido la fascinación por estas formas sociales menos organizadas, por su vitalidad y fluidez, por su naturaleza transitoria y temporal, que parece más real que cualquier otro concepto arcaico de clase.

El proyecto moderno de representar la vida contemporánea del siglo XIX, está encabezado por Édouard Manet, a quien le interesa la rapidez y el fluir de los cambios como características de la vida moderna. Ensalza el instante, la instantánea, captar la impresión de lo vivido delante de la situación real. En palabras del artista *“locos, remeros, banderas y árboles deben ser introducidos en el dibujo como un mosaico de colores en el intento de transmitir la fugacidad de los gestos”*²⁰. Manet nos introduce en el escenario del espacio urbano. La ciudad moderna es el fondo sobre el que se desarrolla, como elemento central, la exploración de la relación entre el individuo y sociedad contemporánea. Para Manet, y también para Degas, el rostro y la figura humana están renovados por encontrarse con el potencial de situarse en el centro de una pintura moderna, urbana y figurativa. La ciudad crea un escenario en el que, según Baudelaire, el artista debe dejarse ensimismar por el ritmo de la vida moderna. La

²⁰ Véase *El pintor de la vida Moderna*, Baudelarie. Charles, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2007. El autor hace referencia a esta reflexión del propio pintor. Habla sobre la vida moderna del París de final de siglo XIX, y del arte y la manera de retratar esta nueva vida por parte de los artistas.

temática, nos introduce escenarios en la representación de la multitud los espacios más lúdicos de la ciudad, los teatros, los bailes, y la propia calle.



Fig. 13. Édouard Manet, El Baile de las máscaras de la ópera, óleo sobre lienzo, 59 x 77,5 cm., 1873-74.

En *El baile de las máscaras de la ópera* (Fig.13), Manet nos presenta el teatro como espacio de espectáculo y reunión ritual. Muchos artistas están interesados por los espacios de divertimento, como presentación de la vida en la multitud como una dinámica positiva y liberadora, un estado psicológico en el cual el individuo está libre de construir y reconstruir a su gusto su propio yo, no unido a la obligación de ser inmediatamente identificable de aquellos que lo rodean.

Sirvan algunos ejemplos: *Gaieté Rochechouart* (Fig.14) (1906) de Walter Sickert, *Teatro del Gétó* (Fig.15) (1920) de David Boomborg, *Salida del teatro* (Fig. 16) de Carlo Carrá de 1909.

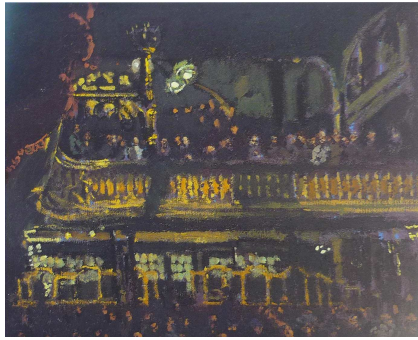


Fig.14. *Gaieté Rochechouart.*



Fig.16. *Salida del teatro.*

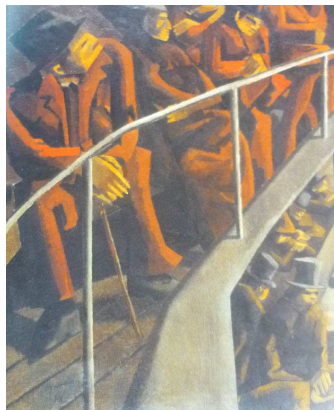


Fig.15. *Teatro del Géo.*

Para Charles Baudelaire, la multitud es espectáculo y cambio, al respecto escribe:

La multitud es en su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua al pez. Su pasión y su profesión es desposar la multitud. Para el perfecto flaneur, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el numero, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que goza en todas partes de su incógnito.²¹

Otras obras de Manet como *Música en las Tullerías* (Fig.17) nos muestran ese gusto por la elección de ambientes festivos, donde los individuos se representan aglomerados, bajo el concepto de grupo. Impresionistas como Piere Auguste Renoir en *Le Moulin della gallette*

²¹ Baudelaire, Charles, *Op.cit.*, p., 86-87.

(Fig.18) o Toulouse Lautrec, con su variado repertorio de salones parisinos, son otros ejemplos que recogen esa idea de retratar el ambiente de la vida urbana del espectáculo y sus individuos en comunidad



Fig.17. *Le molin Della Galette*.



Fig.18. *Música en las Tullerías*.

Esta nueva realidad emerge en paralelo al florecimiento del realismo en el primer arte moderno, como comenta Linda Nochlin:

Los realistas valoraban positivamente la representación de lo bajo, lo humilde y lo común, de los sectores socialmente desposeído o marginales tanto como de los más prósperos. Se dirigían buscando inspiración al obrero, al campesino la lavandera, la prostituta, al café o al bal de clase media u obrera, en el ámbito prosaico del tratante en algodón o la modista, a su propio foyers y jardines o a los de su amigos, contemplándolos franca y cándidamente en toda su miseria , familiaridad o vulgaridad.²²

Otros de los ambientes que la multitud urbana nos ofrece son los espacios dedicados a competiciones deportivas. Existe una inclinación hacia los ambientes de lucha libre y boxeo, siendo tratados en obras como *Ringside seat* (Fig.19) (1924) de George Bellows o en *The small ring* (Fig.20) de Jack Yeats o en la trilogía de video de Paul Pfeiffer *The Long Count* 2000-2001.

²² Nochlin, Linda, *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991,p., 29.



Fig. 19. *Ringside seat*

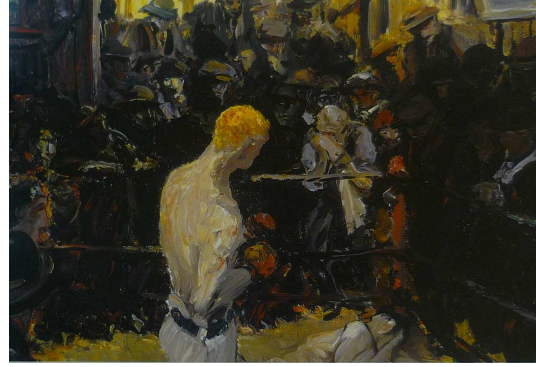


Fig. 20. *The small ring*

La calle ha sido el escenario de la representación de esta multitud abigarrada de transeúntes que pasean en su devenir diario. Al tratar el tema del individuo en la calle, surge uno de los planteamientos importantes que emana del concepto de la masa y de multitud. Paralelamente a esta visión optimista del individuo dentro del espectáculo, hay una corriente que ahonda en la indiferencia y la soledad personal. Presenta un individuo incapaz de comunicarse con los otros y de sobrevivir a la alienación del anonimato, dentro de la energía abrumadora de la multitud que le rodea. Desde esta vertiente la multitud se teje como una masa anónima, en la cual el individuo se anula y se pierde literalmente. Se representa una masa humana indiferenciada que se mueve por las calles de las grandes ciudades. La idea de presentar un hombre anónimo que se pierde entre la gran marea de la multitud, como en el cuento de Edgar Allan Poe²³ *El hombre de la multitud*. Las imágenes de denuncia de Munch y James Ensor abordan estos conceptos. Munch, presentando pasajes mentales de aislamiento y depresión; una manifestación pública del miedo y la ansiedad privada que según el

²³ Como primera representación de la modernidad como relación entre el individuo y la multitud se coloca el relato de Edgar Allan Poe de 1840. En el cuento el narrador se sienta en una mesa de un café, observando lo que ocurre en la multitud fuera de la ventana. La mayor parte de las personas que ve son fácilmente clasificables como pertenecientes a uno de los variados grupos que constituyen la masa de ciudadanos, pero su atención es llamada por un extraño individuo sólo, aislado, que transita por la calle sin propósito alguno. Le sigue en su devenir por las vías durante todo el día y la noche. En el relato, el narrador podría estar simplemente siguiéndose a sí mismo. La búsqueda del otro en la muchedumbre anónima no es sino la búsqueda de sí mismo. En el relato de Poe el hombre se para brevemente frente a un teatro, un espacio moderno de espectáculo y de reunión ritual; justo al final de la representación.

artista son la base de la condición humana. Como en, *Atardecer en el paseo Karl Johann* (Fig.21), ve a la masa como legiones de individuos que son arrastrados por cuerdas representando con gran perspicacia ese sentimiento de soledad y ansiedad.



Fig. 21. *Atardecer en el paseo Karl Johann*, 1892, 84x 121 cm.



Fig. 22. *La entrada de Cristo en Bruselas*, 1888-89, 254x 431 cm.

Para Ensor (Fig.22) en cambio, la multitud coge forma a través de payasos, esqueletos o rostros cubiertos por máscaras de carnaval. Presentando una humanidad estúpida, complaciente, vanidosa, inestable y grotesca. George Grosz (Fig.23) continúa esta perspectiva bastante pesimista y describe en sus acuarelas y grabados diferentes escenas callejeras de una urbe embrutecida, poblada de prostitutas, burgueses, mendigos y borrachos que comparten un mismo espacio. Esta misma soledad, la plasma el pintor Walter Ruttmann en su película *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Fig. 24) reflejando la realidad de una urbe industrial donde el escándalo, el caos y la brutalidad, quedan reflejados

por el movimiento de las personas y vehículos que se superponen unos casi encima de otros.



Fig. 23. *La gran ciudad*, 1916-17,
103x 105 cm.



Fig.24. Fotogramas de *Berlín*,
sinfonía de una ciudad

La creación de calles amplias y la incorporación de la iluminación artificial, contribuyeron a hacer visible al ciudadano, haciéndolo fácil objeto de observación y crítica por parte de los artistas. Estos podían elegir a las personas mientras paseaban y captar los perfiles de los habitantes. Jugando con la libertad que aflora en la ciudad moderna y entre la frontera de espacios públicos y privados. La calle también ha sido un espacio expresivo importante para los artistas de la performance, estudiando el contacto directo con las personas y explorando el fuerte potencial político que emerge del contacto directo con la multitud. La calle crea un palco escénico donde se muestran todas las caras de la multitud.

La multitud también ha sido vista como un elemento subversivo a favor de espíritu revolucionario, sobre todo por artistas futuristas como Boccioni. Pero para este grupo tiene todavía la identidad de un conjunto social homogéneo, compuesta de trabajadores, gente humilde, de

individuos aplastados dentro de una tensión romántica de compartir el ideal de lucha contra el progreso ciego y tiránico.

La discusión del yo como unidad dentro de la gran multitud ha sido continuada en los años cincuenta por las imágenes distorsionadas de Francis Bacon y las imágenes icónicas del yo contemporáneo de Andy Warhol, que convierte al yo en un elemento repetitivo en la cultura de consumo. O como la propuesta que hace Marcel Duchamp de auto representarse repetido sentado entorno a una mesa, con chaqueta y fumando una pipa, como in quintuple reflejo o una multitud de hombres idénticos (Fig.25)



Fig.25. *Marcel Duchamp alrededor de una mesa, 1917.*



Fig.26 Robert Capa.

La fotografía ha contribuido a la representación de la vida moderna. Proliferaron las imágenes de multitudes y eventos públicos captadas por Robert Capa (Fig.26) o Henri Cartier-Breson, que transmiten la energía del colectivo desde un impulso documental.

Más recientemente esta tendencia se ha visto continuada como recurso a partir de los años 90 por artistas que trabajan desde el cine, el video y la fotografía para indagar la comunicación que existe entre los individuos de la masa. Son un ejemplo de cómo se ha conseguido abrir y

renovar el lenguaje artístico, basado en las características de estos nuevos medios. Un último apunte dentro de todo este amalgama de propuesta artísticas que abordan como telón de fondo el concepto de multitud, recae en la dinámica de artistas que trabajan en la búsqueda del individuo dentro de la multitud (o de ellos mismos en la multitud) muestra de esto son obras como *Following Piece* (1969) de Vito Aconci o *Suite Venitienne* de Sophie Calle en 1980, donde persigue, como el mismo Poe, a un hombre desde París a Venecia. Mas recientemente, *Exodus* (Fig. 27)1992-97 de Steven Mcquenn juega con la dinámica de la deriva de dos hombres que trasportan plantas atravesando la ciudad; O en *Reenactments* 2000 (Fig.28), de Frascis Alys, donde el artista camina por la calle con una pistola y casi ninguno se da cuenta.



Fig. 27. *Exodus*.



Fig.28. *Reenactments*.

Todos estos artistas, proponen una versión del proyecto moderno que gira entorno a los cambios en la representación del individuo, de la sociedad y del acto de ser espectador. Este abanico de artistas y obras, sirve para justificar la importancia de la multitud en el arte, lanzando la hipótesis del nacimiento de la multitud como categoría social y su representación en el arte figurativo donde, desde la modernidad hasta la actualidad, esta implícita la relación entre los individuos y la sociedad en el marco de la ciudad.

Hemos visto como el contexto urbano sirve de cuna a la modernidad para representar al ser humano en su vertiente social. La ciudad y las multitudes han alimentado desde propuestas de la modernidad y de la vanguardia hasta las más contemporáneas. Hemos realizado un recorrido por las propuestas, a través de las cuales se han establecido las bases de una serie de escenarios en los cuales se desarrolla el movimiento del individuo y la multitud; y que nos servirán de referente a la hora de buscar las imágenes que nos muestren a la multitud²⁴. Se nos presenta un listado casi infinito, que supone un archivo o índice de lo cotidiano, como un imaginario de la multitud y sus lugares. En este punto, los ambientes sociales diversos como punto de partida para nuestra obra pueden ser, situándonos en un contexto contemporáneo; desde la calle misma, hasta los estadios, las fiestas populares, los espectáculos taurinos, las estaciones de metro y ferrocarril, los aeropuertos, las playas, los negocios, los bares, las discotecas, los festivales, las manifestaciones o asentamientos (como el 15 M), las visitas del Papa, etc.

²⁴ Estas ideas están más en relación con lo que hablamos en el apartado 3.4 del proyecto. El cual completa el desarrollo de nuestra práctica sobre el retrato como acumulación metáfora personal de la multitud, con una serie de pinturas sobre lienzo donde se representan las diferentes tipos de acumulaciones compositivas como metáfora del mismo tema “multitud”.

3. “TRES SON MULTITUD”

3.1. Referentes

3.1.1 El retrato frontal y la acumulación.

En el siguiente capítulo se desarrolla un estudio de los referentes artísticos que nos ayudan a comprender el marco en el que se inscribe nuestro proyecto. Abordaremos, en este apartado tanto los aspectos técnicos como los conceptuales. El estudio de los referentes pictóricos tiene gran relevancia en el proyecto y ofrece la posibilidad de mostrar los parentescos, afinidades e influencias que alientan este trabajo, y nos ayuda a describir sucintamente la intencionalidad de cada aspecto de nuestra práctica.

Hemos abordado los conceptos del retrato como el género pictórico que desarrollamos en nuestra práctica artística. Ahora llega el momento de concretar el uso de algunas de las características formales que caracterizan a los referentes, y que definen nuestra práctica.

El hilo conductor que articula el desarrollo del estudio de estos referentes es el retrato frontal y la acumulación. Los conceptos de frontalidad, acumulación y homogeneización que hemos trasladado al lenguaje pictórico en nuestra propuesta, van a ser descritos en relación con otras obras que utilizan estos mismos recursos en un contexto similar.

Como un caso particular comenzaremos por citar **los retratos de El Fayum** (Fig. 29, 30 y 31). Podríamos considerarlos un referente directo por su composición y por el sentido de unidad que les aportan sus características formales comunes. Son el conjunto de retratos más antiguos que se conserva, y constituyen un legado de pinturas funerarias realizado entre los siglos I y III en la región egipcia de El Fayum, durante el periodo de dominación romana.



Fig. 29 ,30 y 31. El Fayum, siglo II d.C.,

Su función era la de crear un doble del retratado para que el alma del difunto pudiera descansar, se realizó, por tanto; una representación lo más descriptiva posible del individuo en su singularidad. Fueron creados para ocupar el lugar del rostro sobre el sarcófago que encerraba la momia del difunto. Implica la acción de pintar y dar nombre como garantía de continuidad del cuerpo en el alma. Esta idea del “doble”, o figura de sustitución, tiene sentido si la imagen reproduce con la mayor semejanza posible la parte externa del individuo en su singularidad”²⁵, según afirma Rosa Martínez-Artero en el texto sobre retrato ya referenciado.

Estos retratos, aun tratándose de representaciones independientes, mantienen unas pautas estéticas que les confieren valor como conjunto. Christophe Bailly en *La Llamada Muda*²⁶, enuncia una serie de características formales que podemos resumir en: el uso de dos técnicas comunes: la encáustica y el temple; planchas finas de madera como soporte, paleta restringida a blanco, negro, ocre amarillo y rojo tierra;

²⁵ Martínez- Artero, Rosa, *op.cit.*, p. 35.

²⁶ Bailly, Jean-Christophe: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid, Akal, 2001.

tamaño real de la cabeza; representación acotada al rostro y cuello; frontalidad , ojos abiertos y mirada al frente; los sujetos se sitúan siempre perfectamente centrados, y se tratan de representaciones, no son retratos simbólicos o genéricos.

Lo que vincula estrechamente nuestro proyecto con los retratos de El Fayum es la frontalidad, el tamaño naturalista de la cabeza, la mirada directa, el uso común de la técnica y la factura, el hecho de presentar de manera centrada la cabeza, y el punto de focalización de toda la información en el rostro y la cabeza. No podemos pasar por alto, en los retratos de El Fayum, el poder de homogeneizar que tiene el conjunto mediante la repetición de sus características formales. Son retratos separados, para uso unitario en el enterramiento, pero el efecto que produce contemplarlos simultáneamente en la sala de un museo es semejante al efecto que de la acumulación se quiere dar en nuestro proyecto. Presuponemos esto por lo que se dice en *La Llamada Muda*:

Cuando se está en la sala de un museo que reúne algunos de ellos, cuando miramos un libro que reúne muchos, o cuando tratamos de imaginarlos juntos en la memoria, los retratos de El Fayum se presentan literalmente como una población –es decir, como un conjunto formado por individuos distintos a los que, sin embargo, un aire de familia relaciona entre sí-... Tal población es, sin embargo, no debemos olvidarlo, una representación; lo que nos vuelve a indicar que, por encima de la singularidad de cada rostro, diferencias y matices pueden ser atribuidos tanto a los pintores como a los modelos, y al estilo tanto como al motivo ²⁷

El reconocimiento de de todas estas características comunes como eje articulador de la homogeneización del conjunto, es un recurso paralelo desarrollado en la acumulación de retratos que nosotros presentamos.

²⁷ *Op.cit.*, p. 19.

Nuestra práctica reúne unas características formales comunes a cada uno de los retratos individuales, con la intención de igualarlos.

El tipo de composición frontal, de expresión neutra y énfasis en los rasgos descriptivos del rostro, tiene que ver hoy también con la imagen tipo carnet. La frontalidad que comparte nuestra obra con los retratos de El Fayum, y salvando las distancias, es común a la referencia directa de nuestra elección con la de las fotos de carnet de identidad. La frontalidad es una característica indiscutible que facilita el reconocimiento. Hay propuestas de artistas como Santiago Carregui (Fig.32), Thomas Ruff (Fig. 33) o Chuck Close (Fig. 34), que se apoyan en las características de este tipo de foto documento como trasfondo para sus retratos.



Fig.32. Santiago Carregui



Fig. 33. Thomas Ruff,
Serie Portraits



Fig.34. Chuck Close
Richard

Nuestra propuesta está compuesta de retratos individuales pero no pretendemos que su individualidad cobre sentido. Es la fuerza del conjunto la que hace posible la concepción del trabajo como grupo. Este objetivo también ha sido buscado a través de la ya reiterada homogeneización.

Thomas Ruff (Alemania, 1956) a través del medio fotográfico, repite nuevamente el recurso de la aplicación de pautas compositivas repetitivas como invitación hacia lo global, declinando lo particular.



Fig. 35 y 36 , Thomas Ruff, serie *Portraits*.

En su obra *Portraits* (fig. 35 y 36) encontramos serie de cuestiones vinculadas a nuestro proyecto. El artista fotografía a decenas de personas con una misma expresión facial. Despersonaliza al máximo a los sujetos usando recursos que igualan de manera repetitiva: la ausencia de expresión, el fondo y la vestimenta neutra, la iluminación plana, el encuadre fijo. Sus fotografías de gran formato carecen de todo elemento accesorio o anecdótico, presentando la rotundidad de unos rostros asépticos como único reclamo. El individuo es despojado de cualquier atributo que lo diferencie del resto para convertirse en uno más. La intencionalidad de desindividualizar cada uno de estos retratos a favor del conjunto es, a la par que las semejanzas compositivas, el recurso que nos conecta con su propuesta.

Thomas Ruff usa el lenguaje fotográfico, un recurso que él explica en relación a su idea de que la fotografía sólo muestra la superficie de las cosas, como el mismo ha dicho en una entrevista:

Creo que las posibilidades de un retrato fotográfico son muy limitadas. Una fotografía sólo puede capturar la superficie de las cosas. Los retratos son imágenes mediatizadas, sobre todo los fotográficos pero, al mismo tiempo, son personas reales. En ellos, nadie es mejor que nadie y todos somos únicos. En mis trabajos sólo puedes ver caras pero si queremos ver más allá del rostro, podemos hacerlo con nuestro cerebro, nuestra experiencia, nuestra conciencia...Entonces podemos ver lo que hay bajo la piel de las personas.²⁸

Para nosotros esta idea se ha trasladado al lenguaje pictórico, pero esa superficialidad se traduce en un acabado más sintético, donde lo que se pretende es proyectar los trazos faciales para hacer reconocibles a los individuos. Para Thomas Ruff esta esquematización va más allá y sus obras son una aproximación a la foto de identidad, propias del mundo contemporáneo y tecnológico donde no interesa la subjetividad de los individuos sino su reconocimiento con fines de control:

Son retratos que, al revés de lo que se espera del género retrato, constriñen su contenido moral, contextual y psicológico: anti-retratos característicos de la automatización funcionalista y policial contemporánea.²⁹

Para continuar con otros ejemplos la idea de presentar estos retratos tipo como acumulación, hemos de hablar de la obra de **Gerhard Richter** *Ocho estudiantes de enfermería* (Figura 37) En esta obra Richter usa como referente fotografías encontradas en libros o periódicos, como es habitual en su producción. Las fotos son después traspasadas a tela con

²⁸ http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29329/Thomas_Ruff [visto en 15 de junio de 2011]

²⁹ http://www.lafabrica.com/notas_prensa/notas_prensa.php?ola=835 [visto en 15 Junio de 2011]

un meticuloso procedimiento que captura cada detalle, haciéndolo incluso aparecer desenfocado o indistinto; un efecto conseguido arrastrando un pincel seco sobre la tela todavía húmeda. Este difuminado hace la imagen fugaz y esquiva, poniendo en evidencia el acto de la pintura respecto al contenido, además de la distancia entre el contenido y su referente original.



Fig. 37. Gerhard Richter, *Ocho estudiantes de enfermería*.

Como el momento capturado en la fotografía es enseguida perdido en el tiempo, los cuadros de Richter encarnan la brecha entre lo que vemos y su representación pictórica, indagando a menudo en la subjetividad y la identidad contemporánea. En *Ocho estudiantes de enfermería*, la vida privada de estas mujeres permanece anónima pero cada una consigue una momentánea celebridad como parte de un grupo que reduce a una profesión común o una muerte prematura. Vuelve al tema de la foto tipo carnet como uso de identificación para el estado, reduciendo cualquier sentido de individualidad, registrando paradójicamente la semejanza, la pose, el vestido y minimizando las señas de identidad.

Gerhard Richter es un ejemplo de esta nueva línea, que haciendo uso del retrato individual como unidad significativa dentro de su obra, nos

remite ya a una identidad colectiva como suma de identidades. En su obra *Cuarenta y ocho retratos* (fig.38) (1971-1972). Presenta, mediante fotografía 48 rostros de personajes seleccionados por su relevancia social en diferentes aspectos de la Cultura, todos hombres componiendo un retrato de grupo.



Fig.38, *Cuarenta y ocho retratos*.



Fig.39. Gottfried Helnwein, la pieza *Selection* (*Ninth November night*) 370 por 250 cm, Colonia

Gottfried Helnwein, en la pieza *Selection* (*ninth november night*) (fig.39), nos muestra otra manera de presentar la acumulación de retratos. En este caso la pieza corresponde a una instalación de 100 metros de largo, compuesta por retratos frontales de niños de 370 por 250 cm. Helnwein continúa con la idea de crear un grupo aunque su finalidad es la más narrativa que todas las propuestas estudiadas.

La forma de construir la pieza, mediante la suma de elementos individuales, nos permite tomarla como políptico, que modifica el significado de la obra al presentarla como una acumulación. Este recurso fomenta la expresividad de la obra en el montaje y se convierte en una estrategia bastante efectiva para crear la idea de colectivo.

Esta idea la expone Rosa Martínez Artero de modo muy certero en su libro³⁰, “*la posibilidad de eliminar el concepto de uno de las nuevas formas de entender el ser humano, ha conducido también hacia nuevas formas de representación de la identidad.*”

Gottfried Helnwein sigue esta misma línea y presenta sus *Cuarenta y ocho retratos* (1991) (fig.40) en esta ocasión mujeres famosas como contestación a la obra de Richter.



Fig. 40. Gottfried Helnwein, *Cuarenta y ocho retratos* (1991)

Estos referentes coinciden en la presentación por acumulación pero difieren de la propuesta de este proyecto en relación con la dirección de la mirada del retratado. El recurso de la frontalidad total es uno de los desarrollados en la práctica de esta propuesta, con la intensidad de la

³⁰ Martínez Artero, Rosa, *Op.cit.*, p. 255.

mirada del retratado se remite a la mirada del espectador, con los paralelismos más básicos entre retrato e identificación. Una estrategia que hemos enfatizado para dar idea de observar la multitud desde cerca, hasta el punto de que la misma multitud te observa. La mirada directa del retratado conecta con la mirada del espectador y disminuye la distancia entre los dos.

Marlene Dumas (Fig. 41) trabaja bastante en su producción a partir del políptico. Casi siempre presenta un conjunto de rostros que, pese a ser diferentes, comparten características comunes en cuanto a técnica y soporte; tinta y acuarela sobre papel. Compartimos esta finalidad con la producción de Marlene Dumas, aunque en sus obras no es tan explícita la frontalidad. La diversidad de la mirada en las piezas de Marlene Dumas crea un juego más heterogéneo. Cada miembro de esta comunidad presenta variaciones de encuadre y de dirección en la posición de la cabeza.

También pictórico y más cercano es el trabajo de **Virginia Fieyro**. Su pieza *Cien retratos* (Fig. 42) consiste en un friso que da lugar a un conjunto de sujetos o más bien a una secuencia, Mariano Navarro³¹ escribe sobre esta pieza y destaca cómo se acentúa la lectura de un ritmo asimétrico, porque se aleja totalmente del tipo de retrato de fría frontalidad y se define como un conjunto dinámico de rostros, un mosaico irregular de ellos.

³¹ Dentro del texto de Navarro, Mariano, *Geografías de la multitud*, mayo de 2007, en la página www.fieyro.com, [visto en 20 de mayo de 2011]



Fig.41. Marlene Dumas, *Models* (detalle)
60 x 50 cm., 200 dibujos.



Fig. 42. Virginia Frieyro, *Cien retratos*.
29,7 x 21 cm. c/u, 2003



Fig.43 Santiago Sierra *396 Mujeres*. La casa del pueblo, Bucarest, Rumania. Octubre de 2005 ,396 fotografías. (Detalle de una de las partes)

Santiago Sierra es un referente a medio camino entre dos conceptos a tratar. La obra que nos interesa es la *396 Mujeres* (Fig. 43) por varios motivos, el primero de ellos es el recurso de la acumulación. En esta obra, el tipo de fotografía que usa el artista para presentar al grupo no pretende el reconocimiento individual, sino contrariamente la ocultación de la identidad, presenta a los sujetos de espaldas, pero la rectitud y el punto de vista es frontal, sus fotos son como el reverso de una

foto de carnet. Santiago Sierra nos muestra el otro lado, no el anverso como rostro, sino la espalda.:

Si la representación de las particularidades físicas del rostro se entiende Ilustración del nombre propio con mayúsculas (dar la cara frente a la colectividad), el reverso de esta posición, dar la espalda, supondrá la pérdida de señas de identidad.³²

³² Martínez Artero, Rosa, *Op cit.*, p.180.

3.1.2 Otras acumulaciones

Si hemos hablado del retrato y su acumulación y afirmado que nuestra idea es mostrar la multitud articulada en referentes acumulativos, no podemos ignorar que esta acumulación se da en otros lenguajes artísticos.

Los guerreros de Xian (figura 44), el monumento escultórico funerario situado en el mausoleo del primer emperador de China Qinshihuang (260-210 a.C.), fue descubierto por azar en el año 1974 por un grupo de campesinos. El complejo está formado por unas 8000 figuras entre soldados y caballos, ordenados en filas y a tamaño real. Su finalidad podría entenderse en el mismo sentido que la de los retratos de El Fayum. Las figuras están destinadas al descanso eterno de los soldados, para conseguir de este modo crear un ejército del más allá capaz de ayudar a su emperador en la otra vida. Esta función es la que justifica que cada uno de los soldados presente un rostro distinto, son representaciones reales modelados uno a uno. De nuevo una búsqueda del naturalismo en favor del parecido. Esta manifestación artística, pese a su antigüedad, tiene un carácter de actualidad por su carga conceptual.; muy acorde con la propuesta planteada en el presente proyecto. La multitud de soldados esta construida siguiendo las pautas que nosotros hemos desarrollado y evidenciado en comparación con otros ejemplos mucho más actuales



Fig. 44 *Los guerreros de Xian*, mausoleo del primer emperador de China Qinshihuang (260-210 a.C.),

Cierto grupo de artistas, que trabajan en la actualidad, hablan de sociedades anónimas en diversos contextos. Veamos como ejemplo, a **Vanessa Beecroft** y **Spencer Tunick**, ellos introducen al individuo en comunidad, muchas veces desnudo. Presentan a los grupos sin establecer distinción alguna entre los integrantes.

El proceso de trabajo de **Spencer Tunick** (Fig. 45) consiste en construir paisajes a partir de individuos. Da igual que sean hombres o mujeres lo importante es que generen una superficie. El mismo artista es generador de las multitudes que retrata, las convoca en ciudades de todo el mundo y las integra en los paisajes y estampas más características de la zona o ciudad fotografiada en cada momento.



Fig. 45. Spencer tunick.

Vanessa Beecroft (Génova, 1969), trabajando desde la performance; utiliza para en sus obras a mujeres que responden a patrones concretos de modelos de pasarela, mujeres desnudas o semidesnudas muy similares entre ellas (Fig. 46), haciéndoles perder sus características individuales en pos de la homogeneización.



Fig.46. Vanesa Beecroft.

En escultura existen referentes que trabajan el tema de la acumulación de individuos. **Magdalena Abakanowicz**, con sus piezas *Crowds* (Fig.47) usa directamente el tema de la multitud como título para su obra, en la que el tratamiento de lo textil suele estar siempre presente, con el cuerpo humano como protagonista. La acumulación escultórica de figuras sin cabeza, como pérdida del reconocimiento y por lo tanto de la identidad individual, es el recurso plástico que usa en su obra para representar a la multitud. Todas ellas tienen en común el hecho de representar a los seres humanos sin individualidad, de manera repetida y mecanizada. También en la escultura encontramos otros ejemplos acumulativos como las piezas de **Anthony Gormley** (Fig. 48) y **Allan McCollum** (Fig.49).



Fig. 47. *Crowd. (Multitud)* 1988, arpillera y resina, Mucsarnok Palacio de Exposiciones, Budapest, Hungría.



Fig. 48. Anthony Gormley, *Field for the British Isles*, 1992, aproximadamente 35.000 piezas de terracota de talla comprendida entre 8 y 26 cm.

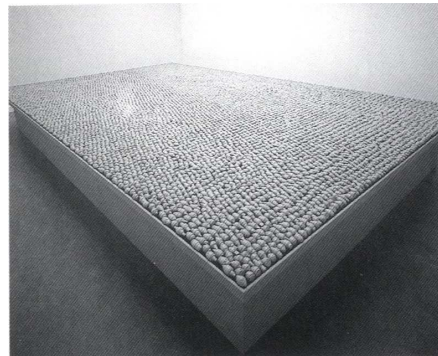


Fig. 49. Allan McCollum *10.000 individual work*, 1987-89.

Todos estos referentes además de tener como eje articulador el recurso expresivo de la acumulación, se concretan dentro de un sentido unido al concepto de multitud, adoptándose de manera clara en algunas formas antropomórficas; como en las instalaciones de Anthony Gormley.

Cabe citar de manera concreta, el sentido de acumulación como aglutinamiento y aglomeración compositiva, ya no solo de retratos o en piezas escultóricas, sino como esquema rítmico de la representación pictórica. Tenemos en cuenta los casos de **Juan Genovés** o **Antonio Saura** (Fig.50 y 51), que trabajan de manera concreta el tema de la

multitud en pintura. Semejantes en cuanto al interés representativo de su obra toman caminos divergentes en el proceso de trabajo. Para Saura la composición de la multitud se resume en un *horror vacui* asimilando las figuras de repetición que reiteran esquemas formales concretos hasta cubrir la total superficie pictórica; una acumulación extrema dentro del formato cuadro. Su estilo juega entre el informalismo y la abstracción, de pintura matérica y trazos amplios y fuertes.



Fig 50. *Acumulación*, 1965-80, mixta sobre papel, 70x100



Fig.51. *La grande Foule*, 1963, óleo sobre lienzo, 220x515 (tríptico completo)

Para Genovés (Fig. 52 y 53) en cambio, la composición está constituida por pequeños elementos que se aglutinan en un punto u otro de la superficie, que se mueven y se paralizan. Sus composiciones en cuanto al tema de la multitud repiten un punto de vista elevado para acentuar la idea de observador, en ocasiones, recortado por un elemento circular lo cual enfatiza a un más esa idea de mirar como a través de un

teleobjetivo. Genovés utiliza la acumulación de unidades que representan a los habitantes de la multitud, reduciéndolos a simples motas, elementos abstractos convertidos en puntos y manchas.



Fig. 52. Juan Genovés, *Frontera*, 2009, acrílico sobre tela(sobre tabla)150x120 cm.



Fig. 53. Juan Genovés, *Fases*, 2007 acrílico sobre tela, 125x150 cm.

Esta manera de comprender la acumulación como composición, ya concretamente dentro de la tendencia a dar forma a la multitud (atendiendo a la definición de número elevado de individuos y a sus concesiones sociológicas) no deja de estar presente en mayor o menor grado en las escena fotográficas de Andreas Gursky (Fig.54) o Máximo Vitalli (Fig.55.)



Fig.55. Massimo Vitalli, *Venezia Kiss*



Fig.54. Andreas Gursky. *Stadium*

El tipo de fotografías de estos dos artistas guarda para nosotros relación con otras composiciones pictóricas como *Entrance to Paradise* de Helnwein (Fig.56), donde se repite esa concepción de aglutinamiento de individuos. Otro tipo de composiciones³³ cierran aun más esa idea de caja que aglutina a los referentes, más figurativos con en el caso de la ya citada Marlene Dumas (Fig.57)



Fig.56. Gottfried Helnwein, *Entrance to Paradise* 1994, oleo y acrilico sobre lienzo

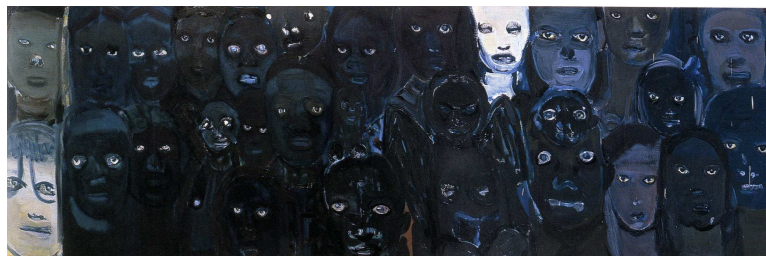


Fig.57. Marlene Dumas, *Night time*, 1993, 100x300 cm.

³³ Referimos este tipo de acumulación pictórica porque supone la estructura de referentes que sustenta la parte 3.4 del proyecto, tan sólo trazada a partir de la búsqueda de unos resultados plásticos. Por este motivo hemos decidido no obviar esta búsqueda de referentes resumiendo de manera sucinta el hilo conductor que los organiza.

3.1.3 El caso de Chuck Close

El encuadre simétrico y central que articula la unión formal de nuestros retratos, exige una comparativa más amplia, con un ejemplo claro de este tipo de elección compositiva. **Chuck Close** es un referente directo en nuestro trabajo de manera clara y directa por la frontalidad con la que presenta sus retratos. Queremos completar nuestra explicación dedicando un apartado concreto a algunos aspectos concretos de la obra de este artista.

Hay una serie de puntos en la obra y el proceso de trabajo de Close que vale la pena discutir en relación con nuestro trabajo. En primer lugar y de manera obvia, la elección de la frontalidad y la mirada directa que está presente en su obra a partir de 1967 con sus series de retratos a gran escala, es una conexión con la propuesta plástica que estamos desarrollando en este apartado. La producción de Close que nos interesa nombrar en relación a este proyecto comienza con *Big Self-Portrait* (Fig.58) (1967-1968).

Aunque después continúa trabajando el retrato la posición frontal empieza a variar, y también su manera de trasladar la foto mediante plantillas de colores planos que se repiten, recortes de papel o tampones; como continuación a su idea de cuestionar la percepción de la pintura.

Close da un giro al vocabulario pictórico del expresionismo abstracto, para introducirse en la naturaleza física y procesal de la percepción de la imagen. Pero su trabajo no se limita a la creación de una ilusión pictórica, desmenuza los procesos de creación de ilusiones en la representación,

desde el medio fotográfico al medio pictórico; da una vuelta de tuerca más a la relación entre fotografía y pintura.

En *Tras Big Nude* (1967), obra inmediatamente anterior a *Big Self-Portrait*, Close decide utilizar sólo la cabeza, para separarse de la tradición pictórica por el tema del desnudo y la pose.

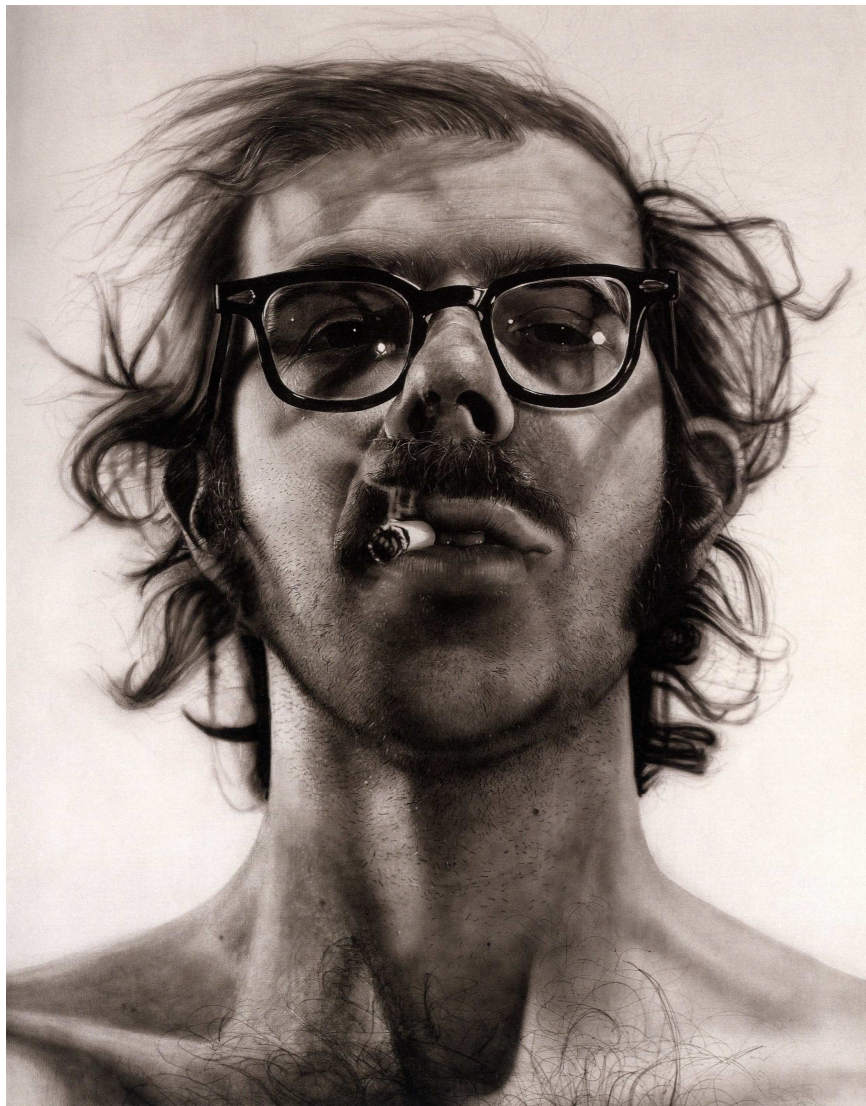


Fig. 58. Chuck Close, *Big Self-portrait (Gran Autorretrato)*, 1967-1968, 273,05x 212,09x 5,08 cm., Acrílico sobre lienzo.

Close realiza directamente la foto entre su grupo de conocidos, usando la cámara fotográfica al más puro estilo policial. A partir de este

año Close presenta sus primeras series de retratos en escala de grises. Se centra en trasladar toda la información de una imagen fotográfica (previamente realizada por él mismo) al lienzo. En la obra de Close la construcción pictórica de sus imágenes siempre va precedida por la construcción del modelo de un personaje. La mirada supuestamente neutral de alguien que se prepara para una foto de carnet está en parte trucada por Close, pues como el mismo dice, no podía retratar a gente desconocida. Eso favorece la subjetividad que el autor introduce en sus retratos. A su manera, Close nos muestra también información psicológica



Fig. 59. Chuck Close, *Leslie*, acuarela, 1972-1973, 184, 2 x 144, 8 cm

A la hora de afrontar nuestro trabajo pictórico, además de compartir con esta propuesta del autor la búsqueda personal de referentes fotográficos conocidos; la práctica de pintar desde la fotografía - evidenciando los efectos fotográficos- es un aspecto que toca nuestro proyecto. No obstante, salvando las distancias, nuestra intención no se puede comparar en cuanto a efectividad con la propuesta de Close. El juego entre fotografía y pintura que pone en entredicho la obra de Close, es infinitamente superior al juego que conseguimos en nuestro trabajo. Close exagera los efectos fotográficos inherentes al prototipo, evidenciando la profundidad de campo de la fotografía, jugando con los fondos blancos y neutros de las fotografías tipo carnet ; mostrando los detalles al máximo y más o menos desenfocados según la propia foto. Close exagera aun más añadiendo detalles que no estaban en la foto, como el bello en el torso de su autorretrato.

Close emplea la fotografía como una plantilla para crear imágenes en las cuales encontrar más información de la que hay en la fuente original sobre la que se basa. El recurso de tomar una fotografía de menor formato y trasladarla mediante cuadrícula a la superficie del lienzo exponencialmente más grande, aporta una serie de oportunidades pictóricas que aumentan ampliamente la cantidad de detalles que el espectador puede ver. Al estudiar la obra de Close, obtenemos evidencias de cómo se puede dar un uso mejor al referente de la foto carnet. Cuando analizamos el proceso de trabajo de Close, su concienzuda constancia y paciencia a la hora de pintar estos retratos gigantescos, nos aporta un momento de recapitación sobre el hecho mismo de pintar; situándonos ante una reflexión sobre la diferencia que se obtiene en el resultado de la obra al actuar de una manera u otra. Existe un abismo entre las pinturas cercanas al expresionismo abstracto de su primera etapa, donde según el mismo los cuadros se pintaban en día o dos; y sus posteriores series de retratos donde podía dedicarse exclusivamente a uno durante todo un año de trabajo.

Evidentemente, las pinturas realistas a partir de fotografías no eran exactamente una novedad en 1968. Desde 1962 Richard Artschwager y Gerhard Richter, Marcolm Morley, Robert Bechtle y Vija Celmins, junto a pintores más en la onda del Pop como Robert Nottingham, o Bruce McClean que llenaban las galerías con imágenes relucientes de cafeteras, coches y otras muestras de la herencia cultural norteamericana, ya lo estaban haciendo.

Vamos a incluir en este apartado para completar aun más esta idea de frontalidad, algunos de los retratos de **Luc Tuymans** (Mortsel, 1958) ; en los que encontramos dos características formales afines a nuestro proyecto: la frontalidad y una tendencia a la reducción del color.

Según el propio Tuymans (Fig. 60 y 61) su pintura cambió tras su paso por el medio fotográfico y fílmico. La frontalidad, el recorte o el enfoque son mecanismos de producción cinematográfica que ha ido incorporando a su discurso pictórico y a su método personal de creación de imágenes. El segundo aspecto es el uso que hace del color, las gamas poco saturadas, recurso para envejecer la imagen; para hacerla coherente con las alusiones a la memoria, a lo fragmentario, a lo imperfecto y dañado, al pesimismo; como características de su producción.

El proceso de trabajo en la realización de nuestros retratos ha sido uno de los aspectos al que más tiempo nos hemos dedicado. Este es el motivo por el que consideramos interesante, a la hora de investigar, hacer referencia al proceso de trabajo de algunos de los artistas cuya obra presentamos. Viene por tanto al caso recapacitar sobre el proceso de trabajo de Luc Tuymans.



Fig.60. *Der Diagnostische Blick IV*, óleo sobre lienzo, 57x 38 cm., 1992



Fig. 61. Luc tuymans, *Prisioneros de guerra*, 2001, óleo sobre tela, 124x117 cm.

Pinta tomando como referente la fotografía, pero no usa medios de proyección mecánicos, ni cuadrícula como era el caso de Chuck Close. Dibuja directamente sobre el lienzo sin proyector, normalmente clava las

telas en la pared jugando con ese margen de error que produce el dibujo a mano alzada; para que la imagen aparezca como reinterpretada o refotografiada, haciéndola pasar por el tamiz el gesto traducida al puro lenguaje de la pintura. Empieza con una ligera capa de color más claro, dibujando después sobre ella a lápiz o con nuevas capas de pintura. Siempre húmedo sobre húmedo en una sola sesión. Este proceso de trabajo condiciona el resultado final de las obras del artista, posiblemente es la razón por la cual no consigue en los grandes formatos el mismo grado de intensidad que en otros más pequeños. En nuestro proyecto, el proceso y el soporte también condicionan el resultado de nuestra propuesta. Los retratos de pequeño formato, son también proceso de un trabajo pictórico de duración breve, pero, requieren un grado de sintetización y concentración importante.

Esta idea del pequeño formato, donde el detalle se minimiza, es totalmente opuesta al concepto de trasladar la fotografía que utiliza Close. Esta comparación nos hace ser conscientes de la importancia de la elección del tamaño del formato. En nuestro caso, el formato es pequeño, pero los detalles se presentan más nítidamente, influenciado por la materialidad del soporte papel y la meticulosidad del detalle. La elección del formato ha condicionado el proceso de trabajo, certero, limpio y seguro.

3.2 Desarrollo práctico del proyecto: proceso y técnicas.

En el apartado de referentes hemos analizado, a través de la comparación con un barrido de artistas, los recursos formales sobre los que se sustenta esta serie; ahora nos centramos en los aspectos formales y las cuestiones directamente relacionadas con nuestro proceso de creación.

Desde el punto de vista formal, la serie (aunque abierta) se compone en este momento, de una acumulación de 45 retratos individuales sobre papel, unidades que conforman un todo que denominaremos serie o políptico.

El recurso de la acumulación de retratos individuales tiene como objetivo plasmar la idea de multitud, entendida como acumulación de individuos. La idea se plantea como un zoom dentro de la multitud, a fin de recrear un grupo numeroso de retratados, para darnos idea de observar la multitud desde dentro y por tanto formar parte de ella. Una multitud cercana donde nos podemos colocar frente al retrato y observarlo de igual a igual.

En esta obra el protagonista es el ser humano, entendido como parte integrante de un colectivo, grupo o masa. Pretendemos transmitir la idea de encontrarnos sumergidos dentro de una multitud, donde nos podemos ver reconocidos a través de los ojos de los demás.

Para dar cohesión a esta idea de grupo , nos centraremos en primer lugar, en explicar **la obtención de referentes fotográficos**. Los retratos están pintados partiendo de una foto. Las fotografías han sido realizadas previamente por nosotros, atendiendo a una serie de premisas establecidas. El criterio de selección de las personas elegidas ha sido el compartir un entorno concreto. A la hora de seleccionar a los sujetos que han posado para estos retratos se ha intentado crear una conexión entre ellos, seleccionándolos de un entorno común; el de la universidad, y manteniendo un margen de edad similar en todos ellos. Pretendemos que el grupo de retratados sea uniforme y nos ayude como un recurso más para potenciar la homogeneización. Las fotografías han sido realizadas a personas del entorno cotidiano universitario que comparten estas características comunes. Podemos referirnos a la noción de estereotipo, igualando a los retratados e incluyéndolos en un grupo concreto.

El **tipo de foto** realizada, y escogida como referente se asemeja, como hemos visto, al tratamiento formal del que parten artistas como Thomas Ruff o Chuck Close. Las consideraciones a tener en cuenta a la hora de realizar la fotografía (Fig.62) al modelo han sido: la frontalidad, la mirada directa a la cámara y la expresión similar; intentando buscar la máxima neutralidad posible (Fig. 63). Hay que decir que realizamos un gran número de retratos fotográficos, tenemos un número mucho mayor de fotografías que las que hemos empleado; por lo que la continuación en la serie está asegurada.



Fig.62. Ejemplos de las fotografías realizadas para tomarlas como referentes en el proyecto. En este caso son algunos de los compañeros del Máster en Producción artística de la promoción 2009/10

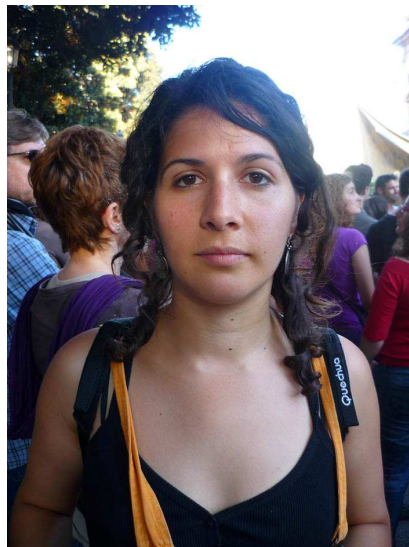


Fig.63. Detalle de una de las fotografías.

Las fotografías no se realizaron en plató, no era necesario que fueran técnicamente perfectas, bastaba con una cámara digital sencilla, aunque siempre buscando una luz adecuada que potenciara los volúmenes del rostro. Al hacer estas fotos a personas conocidas, la tarea de pintarlas fue más fácil, sirviéndonos de ayuda el hecho de conocer los rasgos faciales de cada uno a la hora de analizarlos en pintura.

El proceso de dibujo de estas imágenes sobre el soporte de papel, ha sido realizado mediante calco y proyector, marcando muy sutilmente las proporciones de cada rostro, y perfeccionando el dibujo a mano alzada

después. En un primer momento use el calco de una fotocopia para dibujar a los retratados por falta de medios, pero este procedimiento me ocasionó problemas al ensuciar el papel, por lo que tenía que tener un cuidado extremo. Al hacer uso de los otros medios para trasladar las imágenes al papel, este inconveniente desapareció. No obstante, independientemente del medio que usase para fijar la imagen, el dibujo es muy sutil y de línea poco marcada. Nos hemos limitado a situar los rasgos básicos de cada rostro y las proporciones para facilitar el proceso de trabajo, para después continuar dibujando las partes que nos interesaban mediante la pintura. La línea se deja ver ocasionalmente debajo de la pintura, para remarcar la estructura del retrato. El no marcar de manera fuerte la línea del dibujo sobre el papel, nos ha facilitado ir construyendo luego durante el proceso de trabajo con la pintura las partes que cada retrato pedía potenciar más. Se ha acentuado los contornos aunque dejándolos abiertos, y construyendo cada retrato mediante sombras y líneas sin llegar a un punto demasiado marcado (Fig. 64 y 65).



Fig.64 y 65. En un primer momento, los bocetos se plantearon con un grafismo mucho más marcado, usando incluso rotulador negro para potenciar la línea. No obstante esto, paso rápidamente a un estilo mucho más sutil, marcando la línea de contorno sólo donde fuera necesaria. Esto se puede comprobar visualizando estas dos versiones del retrato de una misma modelo.

El soporte papel ha sido elegido por dos motivos, el primero su coherencia con las cualidades plásticas más cercanas al dibujo y a la acuarela, cuyo efecto se asemeja al uso que hemos hecho de la técnica del óleo; el segundo por las posibilidades que el soporte nos ofrece en el posterior montaje expositivo.

La elección, en un primer momento, del papel, también se debió a la falta de espacio para pintar y acumular obras. El soporte usado es un papel Basic de 320 gr., a formato DIN A3 (29,7 x 42 cm.). Este formato, y no uno mayor, nos permiten que las cabezas tengan un tamaño más o menos naturalista; similar al de la cabeza real.

Existe poca tradición de trabajar el **óleo sobre papel** como obra final. El papel ha sido usado tradicionalmente como soporte para dibujos, bocetos, apuntes y experimentos previos a obras proyectadas en otro soporte. Es cierto que, sobre todo a partir de las vanguardias, las obras sobre papel han ido adquiriendo autonomía. Sirva como ejemplo el guache o el pastel, en los famosos estudios de Degas. Ha sido y es soporte para técnicas de trabajo más mecánicas como el grabado o la litografía, en la producción de imágenes múltiples dada la rapidez que la obra sobre papel nos permite:

La inmediatez es, junto con la repetición y la difusión –que el papel permite en mucha mayor medida que la tela-, un rasgo característico de la modernidad. Las técnicas sobre papel permiten una aproximación a la cosa misma, en el instante, su rápida representación, la captación de su temporalidad fugaz.³⁴

Uno de los inconvenientes que el soporte papel tiene es el de la fragilidad. Requiere mancha y trazo directo, las posibilidades de

³⁴ Valeriano Bozal, "obra sobre papel en el Museo Thyssen-Bornemisza", en *Del impresionismo a las vanguardias, obras sobre papel*, Madrid, Ediciones fundación colección Thyssen-Bornemisza, 1993, p. 9.

corrección son escasas. Exige un trabajo limpio y cuidadoso para no estropearlo y no cometer errores con la pintura; pues no existe manera de corregir los trazos equívocos. La fragilidad del papel aporta, por otra parte un sentido de obra efímera, y ligera, lo cual ha sido uno de las cualidades que más nos han interesado desde el principio.

Desde el punto de vista formal en **el encuadre** y encaje de cada rostro en el papel, se ha mantenido unas distancias equitativas que mantengan el rostro y la cabeza situada en el centro del soporte; algo más desplazadas hacia la mitad superior, para poder dejar un espacio mayor en blanco en la parte de abajo donde lo único que se representa son las líneas que remiten al inicio del torso y la vestimenta de cada individuo. El fondo es el blanco puro del papel.

Esta idea de potenciar un blanco mayor sin modelado en la parte inferior, ha sido un recurso adecuado para enfocar la atención en el rostro y dar idea del cuerpo como un vacío, sin poder representativo de la identidad de cada uno.

Como ya aclaramos en la parte dedicada a los aspectos conceptuales del proyecto, estos retratos persiguen un naturalismo a favor del reconocimiento, y esto ha condicionado la pauta de la reproducción de cada uno. Se intenta que mediante un dibujo fiel y un ligero modelado, que potencie los rasgos más reconocibles del rostro; cada uno de los retratados sea lo más representativo posible, para luego derogar esto en favor de la acumulación donde cada uno pierde su yo individual.

Desde el punto de vista de **la técnica** hemos elegido **el óleo** por ser la técnica en la que se desarrolla casi toda nuestra producción anterior. El gusto por esta técnica viene en parte por su legado histórico, en favor del realismo más mimético. Su aparición en la pintura flamenca supuso un

hito dentro de la pintura naturalista. Sus ventajas en cuanto al realismo han sido explotadas al máximo, incluso después de la aparición de las pinturas industriales. También ha sufrido un proceso de desvinculación del elemento totalmente realista y figurativo, poniendo de manifiesto sus recursos técnicos en relación con los empastados y texturas a favor de una pintura más informalista.

El óleo lo usamos muy diluido, jugando con el aguarrasado de la pintura para crear los volúmenes e ir construyendo el rostro en cada retrato. La capa pictórica es muy fina y se aglutina con el soporte. Nos acercamos más al uso de la acuarela en cuanto al proceso que hemos seguido para dar forma a cada retrato. Llama la atención el uso de la técnica con procedimientos tradicionalmente asignados al dibujo, como la sintetización de los rasgos, los contornos marcados, la construcción de la imagen desde un fondo blanco que permanece y la ausencia casi total de color. Proponemos un uso de la técnica del óleo desvinculada de los usos tradicionales, como el empastado o la pintura por capas que cubre toda la superficie pictórica.

Dejamos que se vea el blanco del soporte, evidenciando la condición matérica del mismo, usando un proceso que más tiene que ver con el dibujo y la estética de la ilustración.

La **gama cromática** es reducida en todas las piezas, usamos el negro como contorno y los tonos tierra para las sombras, dejando el uso de algún color concreto como los azules o verdes de manera anecdótica para los ojos, o alguna diversificación del uso del color para distinguir un tono del cabello de otro. Una paleta reducida nos ayuda de nuevo en nuestra idea de igualar, y dar sentido de unidad a todos los retratos; junto con el tratamiento dibujístico, el encuadre y la composición de la imagen.



Fig. 66 y 67. Detalles.

Para llegar a comprender esta diferencia de procedimientos entre dibujo y pintura, nos ayudamos de algunas de las argumentaciones extraídas Del libro *Las lecciones del dibujo*³⁵ sobre las similitudes entre **dibujo y pintura** y su diferencia respecto a otros lenguajes artísticos. La diferencia que lo separa de las demás artes es la recurrencia a la reducción como hecho de creación. La imagen será esencial, desnuda del mayor número de componentes para presentar la selección del punto de vista como texto; como lugar a leer. La reducción bidimensional la separará de arquitectura y escultura. Se expone que el dibujo y la pintura tienen en común la reducción esencial de contenidos hacia la

³⁵ Véase el capítulo titulado “Descripción y construcción del universo,” de Carlos Montes, en *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.

bidimensionalidad, y se separan por la recurrencia e intensificación del carácter esquemático del dibujo.

Pintura y dibujo serán sistemas de detención de la imagen en una pantalla bidimensional, pero mientras la pintura necesita de un artificio más complejo que sea capaz de elaborar una representación de la luz y el color, la esencia del dibujo será la fabricación del objeto mediante su negación, mediante la sombra, la ocultación de la luz en el trazo.³⁶

En los retratos del proyecto, la intención volumétrica no se pierde durante el proceso de trabajo. El modelado se articula entorno a los elementos más representativos del rostro, a los que se confiere la capacidad de representar el parecido con la persona: los ojos, la nariz, la boca y el pelo. Pero el proceso de modelado en cada pieza es distinto. Los retratos comparten muchas características similares pero cada uno es diferente. El momento previo a la realización de cada uno es un momento de recapacitación importante, para llegar a comprender qué partes vamos a trabajar y el modo de hacerlo en cada retrato; según el propio referente lo requiera, o nosotros lo decidamos. Según la fotografía de la persona se potencian más unas señas de identidad que otras, marcando las partes que cada retrato necesita. Este es el motivo por el que muchos detalles se obvian y se intenta dar la información justa en cada trabajo, sin excedernos en los detalles o los aspectos anecdóticos. Este trabajo ha dado lugar a repeticiones de esquemas formales en cuando a la manera de construir las sombras, el cabello, la boca, la nariz, etc. Si observamos con detalle estos esquemas se repite, por ejemplo, la manera de dibujar el pelo, el dibujo de la boca, etc., pero no se usan del mismo modo en cada retrato. Cada retrato es característico, pero esta heterogeneidad, que hace que entre unos y otros exista un acabado diferente, queda solapada por las características que les dan homogeneidad y que son más rotundas.

³⁶Gómez Molina, Juan José ,(Coord.)*Las lecciones del dibujo, op cit.*, p. 501.



Fig.68 y 69. Ejemplo de uno de los retratos durante dos etapas distintas de trabajo. Una primera mancha para marcar los volúmenes, y el resultado final.



Fig.70, 71 y 72. Algunos retratos descartados. Éstos corresponden a una primera etapa de trabajo, en la cual todavía estábamos investigando con la técnica.

Lograr una verosimilitud descriptiva mediante un buen uso del dibujo y la pintura es importante, aunque la minuciosidad se pierda a favor del significado de la pieza.

Queremos destacar una cuestión estrechamente vinculada al **proceso de trabajo** y al resultado: es la delicadeza y la finura de los dibujos. Si el trazo es fallido no queda otra que abandonar la obra y comenzarla de nuevo. Aunque han sido escasas, las veces en que hemos tenido que descartar un dibujo por manchas o errores. El criterio por el que sí hemos decidido separar algunos de los retratos del conjunto final, ha tenido más que ver con un criterio personal de autoexigencia que nos hace valorar como mejor resueltos unos que otros. A medida que hemos ido avanzando en cuanto al número de retratos realizados también hemos ido evolucionando en el dominio de la técnica, usada de esta manera. Hemos conseguido una destreza mayor que nos ha permitido resolver cada vez más satisfactoriamente los retratos.

Algunos de los retratos han sido realizados dos veces. En las imágenes que mostramos a continuación (Fig.73 y 74), podemos ver la comparación de dos retratos repetidos. En ambos casos, el primer retrato fue pintado al inicio de esta investigación, (existe un año de diferencia entre ambas versiones) por lo que decidimos repetirlo para poder comparar nuestra evolución.

Los trabajos que no resultan suficientemente satisfactorios, han sido desestimados para el montaje final, donde se ha hecho una criba de los retratos que se consideran mejores. Los descartados muestran una finura menor, el resultado ha quedado más resobado o no han llegado al punto de esquematización justo, es decir, se han trabajado demasiado y erróneamente por lo que han perdido la frescura y la inmediatez que se observa en el conjunto de los demás.

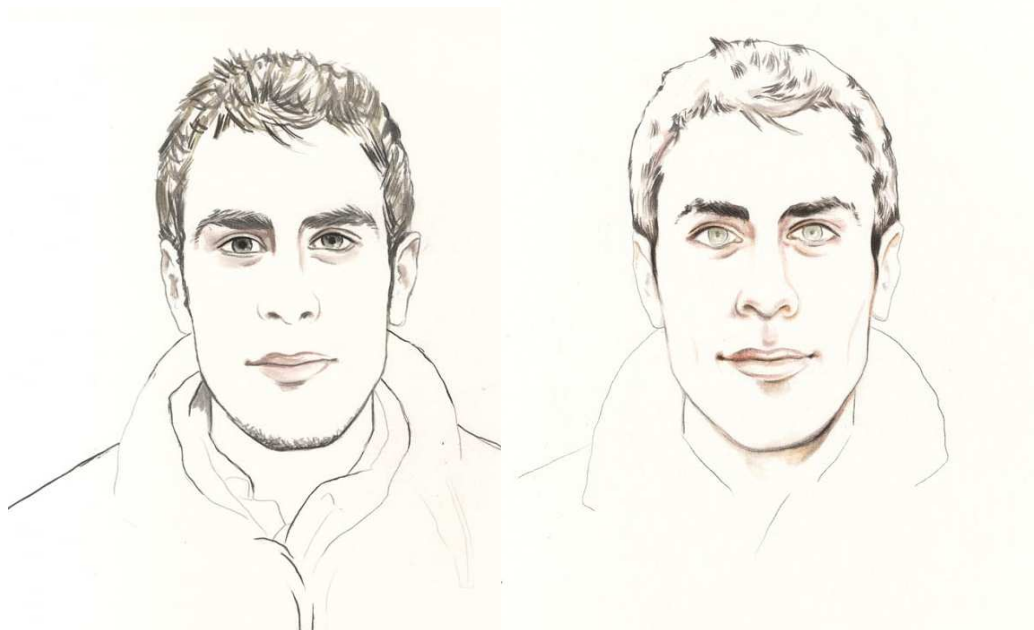


Fig.73. Comparación entre un primer retrato y la segunda versión.



Fig.74. Se puede observar a simple vista que en el retrato final la línea está menos marcada y las sombras a base de veladuras que crean los volúmenes ensucian menos el papel, dando una mayor transparencia. Se puede observar también como cada vez hemos ido eliminando más elementos, seleccionando solo lo justo para dar forma al retrato.

Como recurso para conseguir un resultado homogéneo de todos los trabajos, ha sido necesario visualizarlos continuamente y observarlos en conjunto. Los montajes virtuales previos, muchos con los retratos inacabados, no han ayudado a seleccionar y descartar los errores, y a poder ir cerrando la serie. Como la serie está abierta, el proceso de trabajo también irá avanzando , ayudándonos a ir mejorando cada vez más, técnicamente; y obtener cada vez mejores resultados en los retratos.

3.3 Reproducciones de la obra







































3.4 Propuesta para la continuidad de la investigación

Ha llegado el momento de hablar de un hecho ya expuesto en la introducción del proyecto, la existencia de una segunda vía de indagación pictórica sobre el tema de la acumulación y la multitud.

Este apartado se plantea como una investigación conjunta, trabajada paralelamente a la serie de retratos con el fin de completar y llegar a unas conclusiones más elevadas en los conceptos que estamos abordando en el presente trabajo expositivo. Hasta el momento, se ha visto reducida a un inicio de búsqueda en cuanto a un estilo y una manera de sacar adelante pictóricamente el tema de la multitud.

Hemos ido realizando pequeñas pruebas y cuadros (la mayoría todavía en proceso de realización) en los que hemos estado trabajando para dar cuerpo a esta segunda aproximación al tema “multitud”.

Nos encontramos en un momento en que la pintura nos exige más, condicionada por la necesidad de más tiempo en las búsquedas de un recurso adecuado para trasladar esta idea al lienzo. Hemos decidido continuar explorando esta temática, a los márgenes del trabajo final de máster; pues exige una asimilación más amplia y dedicación plena. Sabemos, ahora, que gracias a los esfuerzos realizados tanto en la práctica como en la investigación teórica, en cuanto a la búsqueda de referentes, esta vía está ahora mejor articulada y ha cobrado consistencia. Nuestra intención es no parar en este proceso de desarrollo plástico, sintiéndonos quizás más libres a la hora de actuar que si nos encontramos dentro de los márgenes académicos de la realización de un proyecto universitario. Por ello hemos pospuesto esta vía, para alcanzar resultados concluyentes, que poder adjuntar a un futuro proyecto más

amplio; no obstante presentamos las aproximaciones a las que hemos llegado. Estimamos oportuno hacer ver este proceso de trabajo, aunque no se haya llegado a la producción de obra final, y por consiguiente, no haya podido formar parte del montaje expositivo.

Hemos hecho hincapié antes, en la búsqueda de unos referentes fotográficos inéditos. Las imágenes de partida han sido realizadas personalmente por nosotros. Para conseguir éstas imágenes nos “lanzamos” a la búsqueda de estas multitudes en las más variadas situaciones: manifestaciones, conciertos, visitas del Papa, fiestas populares, asentamientos del 15 M, etc. Hemos conseguido recopilar un número bastante consistente de este tipo de imágenes, para poder hacer una selección de las que más nos interesen.

No podemos realizar una detallada articulación teórica y plástica de este apartado, pues parecería incoherente establecer una trama y unas conclusiones sobre un proceso de trabajo en desarrollo, abierto y sujeto a cambios y modificaciones. No obstante, queremos concretar lo que estamos buscando y el sentido mismo de esta búsqueda.

En este apartado incluimos algunas de las imágenes de las fotos que hemos ido recopilando, así como una muestra de las pruebas pictóricas, a fin de mostrar los errores y aciertos a los que hemos llegado hasta el momento. Ha sido muy importante para nosotros, usar referentes fotográficos realizados personalmente; adaptando la captura de cada imagen al tipo de composición que nos interesa para nuestros cuadros.

Denominaremos a esta vía, por ahora, *Pinturas de multitudes*. La idea base de esta serie se apoya en la estimación de la multitud como algo voluble y cambiante en su movimiento y número, que da lugar a escenarios compositivos que nos permiten presentar la multitud como variadas composiciones; formadas por individuos acumulados dentro del

soporte cuadro. En ocasiones situadas en un espacio más o menos definido, en otras directamente componiendo por si mismas, sin ningún referente espacial que las recoja. Pensamos, en un primer momento, en las posibilidades que nos puede aportar el tema para investigar en nuestra producción pictórica. Este fue el motivo principal para compaginar nuestro trabajo pictórico en los retratos con una serie de cuadros, para completar nuestra búsqueda de estilo acorde al tema mediante el lenguaje pictórico que ya no corresponda solamente al retrato.

La finalidad de este segundo camino de investigación es completar la formulación iconográfica de la multitud, con un doble registro. Una multitud dotada de rostro pero sin nombre ni reconocimiento, como suma de integrantes puros de la multitud o la masa; y una multitud como cuerpo y masa dentro de un escenario concreto, y que se presenta por instantáneas recortadas de lo que sucede en ese momento y que crea composiciones pictóricas.

Conceptualmente tiene mucho que ver con lo que hemos hablado en relación a la serie de retratos, el núcleo es el mismo, pero existen una serie de ideas que desarrollaremos más ampliamente. Nos interesa indagar en la idea de movimiento y cambios sociales a partir del tema multitud. Profundizando, en esa idea de la ciudad como espacio donde la muchedumbre se relaciona o se enfrenta, movido por un interés en analizar los cambios y la pluralidad de las formas de vida.

Desde el punto de vista formal, la multitud vista en relación a los referentes pictóricos, repite nuevamente y de modo coherente con la serie de retratos,; la acumulación y la aglomeración como recurso o nexo de unión. La multitud es mancha, color, línea, empastado, ente abstracto o figurativo. Esta última afirmación es la base para esta vía de investigación, en un proceso de producción todavía abierto; pero tomada en cuenta como un punto de continuación a todo lo que estamos viendo

en este desarrollo De esta manera nuestra investigación en el tema se terminará completando siguiendo esta intención

3.4.1 Tentativas de producción pictórica

Desde un primer momento lo que hemos buscado son escenas urbanas de la vida cotidiana, lo que nos llevó a iniciar una búsqueda de referentes fotográficos para nuestra pintura en acumulaciones de transeúntes en el centro de las ciudades, manifestaciones, fiestas populares, conciertos, etc.

Hemos resumido nuestra búsqueda en una clasificación y selección de fotografías, para su posterior interpretación en pintura. A modo de muestra, queremos presentar algunas con las que ya estamos trabajando, seleccionadas de entre las muchas que hemos recopilado.



Fig.74 y 76. Manifestación del 15M en Valencia.



Fig.77. Fallas 2011.



Fig.78 Romería



Fig. 79. Multitudes en un concierto.



Fig.80 Manifestación.



Fig.81 Manifestación.

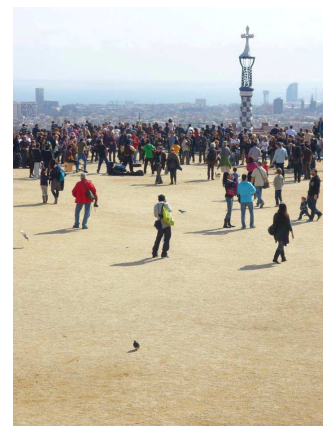


Fig.82 Acumulaciones urbanas



Fig.83. Multitudes juveniles.



Fig.84 Acumulación juvenil.

Las indagaciones pictóricas de este apartado parten de los referentes fotográficos anteriores. Hemos ido trabajando a modo de series, en las que hemos probado diversas maneras de expresarnos. Las hemos denominado *tentativas*, por tratarse sólo de aproximaciones y no presentar resultados definitivos. En un primer momento para ir concretando nuestra idea, realizamos una serie de pruebas en pequeño formato, 20x 20 cm. Son cuadros (Fig. 85, 86 y 87) en los que el modo de resolverlo está más vinculado con la ilustración. Tomando referentes que aluden a la idea de multitudes que se mueven, la multitud en tránsito.

De esta serie se aprecia un gusto por el dibujo. Cronológicamente de ésta pasamos a la realización de cuadros de mayor formato, ambos ejemplos (Fig.88, 89 y 90) inacabados. Este paso evidencia más la pintura, jugando con las manchas superpuestas y la construcción de volúmenes a base de pinceladas.

La última serie que hemos abierto en este modo de resolver la multitud, es una aproximación mucho más abstracta. Hemos sintetizado hacia una reducción de las formas a simples planos de color, recortados sobre el blanco como fondo. Anulando los rostros, o simplemente representándolos como otra superficie de color plano más. Esta serie

también la hemos trabajado desde el pequeño formato, aunque con medidas variadas. Hemos ido apurando detalles y simplificando.

Esta escueta clasificación nos sirve para introducir un muestrero de los trabajos pictóricos organizados de manera cronológica, hasta el punto donde corta, por ahora, nuestra indagación para incluirla dentro del presente proyecto.



Fig.85. *Multitud 1*. Óleo sobre bastidor entelado, 20x 20 cm. Enero 2011.



Fig. 86. *Multitud*. óleo sobre papel encolado a tabla. 20x20 cm. Enero 2011



Fig.87. *Multitud 3*, óleo sobre bastidor entelado, .20 x20 cm. Enero 2011.



Fig. 88. óleo sobre lienzo, 125X125 cm. Marzo 2011.

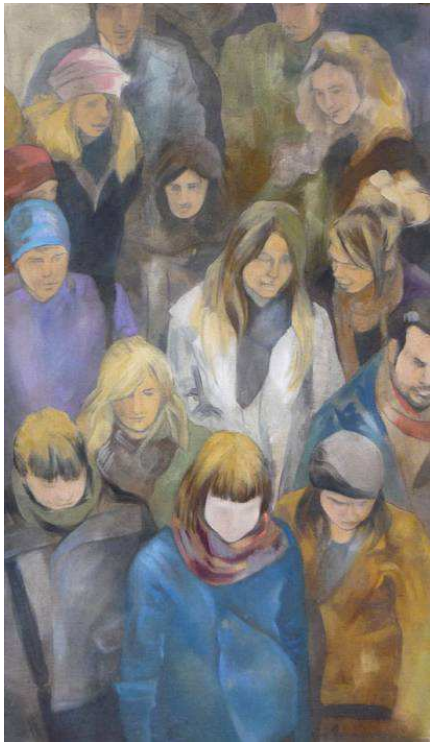


Fig. 89. óleo sobre bastidor sin preparar. 120x65 cm.



Fig.90 Detalle.



Fig.91. Bocetos a acuarela.



Fig. 92. Cuadro inacabado a base se planos de colores. 50x 50 cm.



Fig. 93. Cuadro compuesto a base de colores planos y anulación de formas, detalle, óleo sobre tabla, 20x20 cm. Mayo 2011.



Fig. 94. óleo sobre tabla, 25x 40 cm. Junio de 2011.

3.5 Sobre el montaje expositivo del proyecto *Tres son multitud*

El proyecto se plantea para la Sala de exposiciones de la Casa de la Cultura en el municipio cordobés de Doña Mencía. Programada sin fecha exacta, pero concretada para que se realice a partir del segundo trimestre del año 2012.

Se ha elegido este espacio porque reúne las condiciones necesarias para llevar a cabo la exhibición del proyecto expositivo y gracias a la disponibilidad del Ayuntamiento de Doña Mencía al concedernos el uso de la sala para una futura exposición individual.

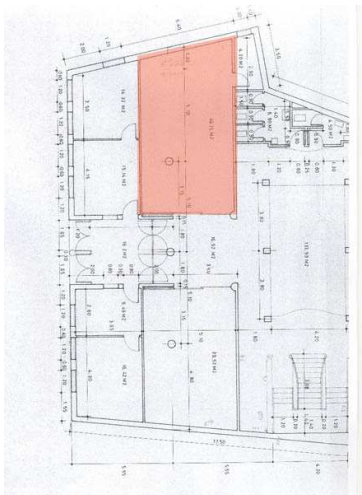


Fig. 95 Plano general de la Casa de la Cultura.

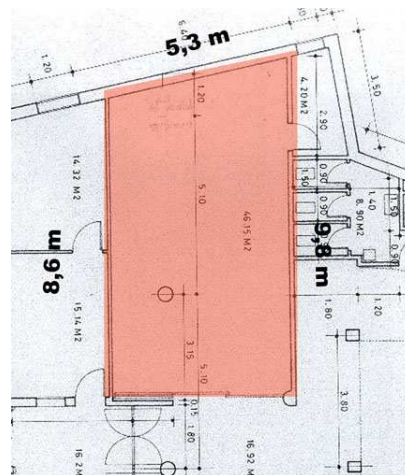


Fig. 96 Plano detalle de la Sala y dimensiones

Existen una serie de consideraciones iniciales para el montaje del proyecto que han condicionado la elección de este espacio. Como podemos apreciar en el plano de la sala, se trata de un espacio rectangular, cerrado y de pequeñas dimensiones. Esta estructura espacial nos permite llenar la sala con un friso continuo de retratos, y potenciar la sensación de inmersión del espectador dentro del montaje; un aspecto que para nosotros resulta importante.

No obstante, estos dos inconvenientes no han dado lugar a que descartásemos la sala, por el contrario, nos han planteado un reto que asumimos y que veremos como resolver para poder sacar el mayor partido posible al espacio.

La columna no representa un obstáculo absoluto para el montaje, ni tampoco condiciona en exceso la visión de la pieza por parte de los espectadores, que pueden moverse libremente por la sala y observar el conjunto desde distintas posiciones. Lo que se dificulta es la visión del montaje virtual en el render. Debido a las reducidas dimensiones de la sala aparece en casi todos los ángulos de visión escogidos para presentar visualmente el montaje de la serie, pero el efecto que se plantea en la simulación no cobra tanta importancia en el montaje real.

La puerta del muro derecho, será anulada cubriéndola con un panel superior a 2,00 x 0,90m)³⁷ con el fin de igualar todo el muro en superficie.



Fig.99.Pared con puerta y simulación sin puerta.

³⁷ Hemos comprobado que el tipo de puerta no tiene un marco que sobresalga del muro, por lo tanto para anularla tapándola con un panel, basta con ajustar las mediadas de éste a las de la puerta y la pared quedará plana. El pomo puede ser desmontado. Todas estas medias de intervención en la sala han sido consultadas con anterioridad con la persona encargada del espacio, ofreciéndonos total libertad y confirmando que la puerta puede permanecer oculta durante el periodo que dure la muestra, pues el recinto al que da acceso no tiene utilización.

Una vez resueltos estos dos problemas, nos centramos en como disponer de la manera más satisfactoria posible los retratos en la sala. Nuestra decisión final, después de hacer algunas simulaciones, ha sido colocarlos a modo de friso a lo largo de los tres muros útiles de la sala. A una altura de entre 1,55 m. y 1,65 m., que se corresponde con una posición media estimada de la altura a la que se encuentran los ojos de un espectador medio, haremos coincidir los ojos de los retratos con la mirada frontal del espectador; haciendo pues, que los retratos estén colocados a una altura real igual a la que pueda tener un espectador de talla media que observe el montaje de la serie.

Hay ejemplos de montaje de obras de artistas, que nos han servido como referente y ayuda; como punto de partida en la ideación de un formato de montaje adecuado al proyecto. Cabe citar el resultado formal de la serie de Roman Opalka (Fig. 100), o el caso de montaje en la sala de la pieza *You are the Weather* de Roni Horn (Fig. 101 y 102); cuya estrategia expositiva coincide tanto en la disposición a modo de friso como en su adecuación a un espacio rectangular.



Fig.100 Roman Opalka, *OPALKA 1965/1-∞. Autorretratos*, 1965- hasta hoy.



Fig. 101y 102 Roni Horn, *You are the Weather*, 1994-95.

Comentaremos, que para llegar a concretar la decisión del montaje acumulativo en forma de friso, hemos pasado por una serie de pruebas de posibles montajes del proyecto. Hemos probado a acumular todos los retratos en uno o dos de los muros de la sala (Fig. 103 y 104), dispuestos en cinco filas y a manera de mosaico; pero hemos estimado que esta propuesta requiere un número mucho más elevado de piezas.

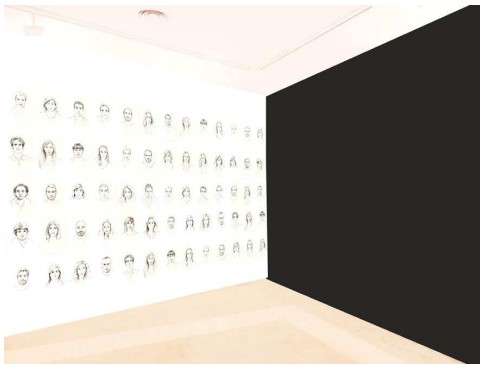


Fig. 103. Prueba 1



Fig. 104. Prueba 2



Fig. 105. Prueba de montaje sobre dos muros.

Esta puede ser una idea viable para llevar a cabo en un futuro, pues este es un proyecto abierto en el que vamos a seguir trabajando, de modo que el número de retratos irá aumentando.

El soporte es papel, por lo que se ha pensado como sistema de montaje sobre el muro en alfileres o puntillas muy finas, para intentar que el orificio que haga sobre el papel al fijarlas a la pared estropee lo menos posible el soporte; y para generar el menor ruido visual posible. Descartamos de este modo montar las piezas sobre cualquier tipo de soporte añadido, cristal cartón, madera, etc., que interponga una barrera entre la pintura y el ojo del espectador. La idea de lo transitorio de la acumulación se intensifica de esta manera, con el montaje directo sobre el muro; la obra es el papel sin ningún tipo de añadido.

Una de nuestras maneras de ir estudiando el resultado final de las piezas en la sala, ha sido probar el contraste de los retratos sobre la pared blanca directamente o pintada de diversos colores. Hemos ido realizando pruebas con fotomontajes para apreciar las diferencias y poder concretar nuestra elección final. Pero estas ideas quedaron descartadas por la intención de montar finalmente sobre el muro directamente en blanco. El porqué de esta elección es debido, a que hemos considerado que el blanco homogéneo facilita la inmersión del espectador en el montaje. El blanco de la sala junto con el blanco del fondo de los retratos ayuda a crear una atmósfera envolvente.

El número total de retratos que es necesario para completar la sala es de 70, repartidos en tres muros y con una separación de 4 cm. No obstante, el número de retratos terminados no es tan elevado, pues hemos realizado una selección de los que consideramos mejores y podemos dar por válidos un total de 45



Fig.106. Prueba descartada de montaje sobre friso negro.



Fig. 107. Prueba descartada de montaje sobre gris y posible diseño en el muro.

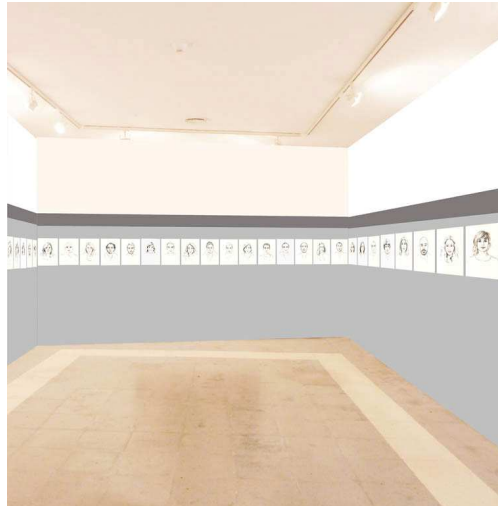


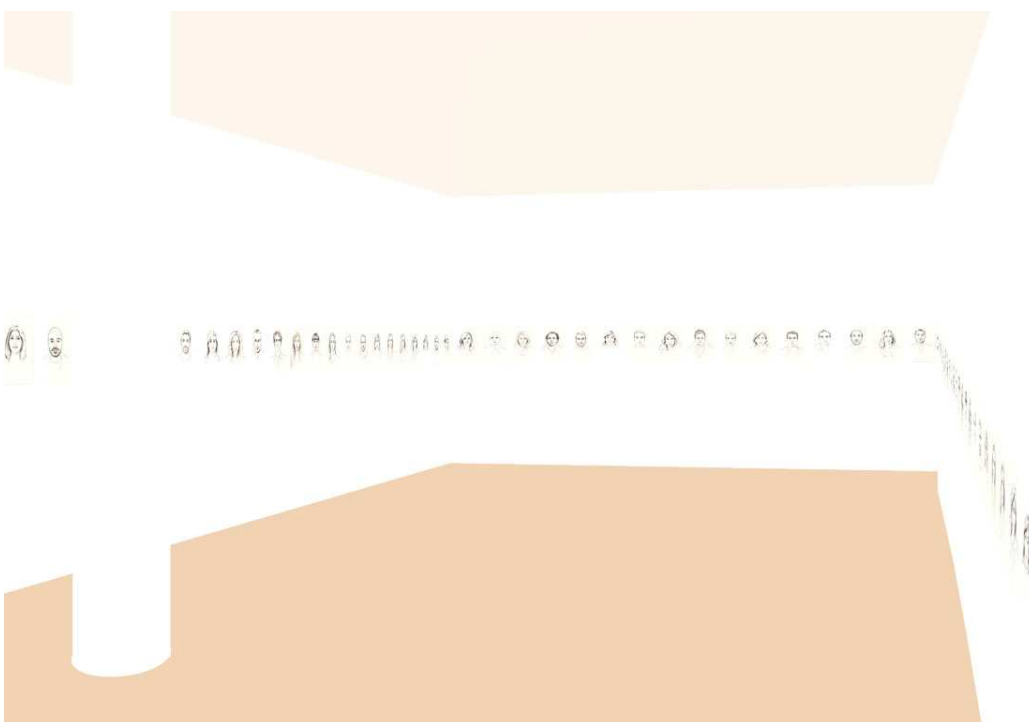
Fig. 108. Prueba sobre doble friso, hasta el suelo en grises.

En esta simulación del montaje, hemos tenido que repetir algunas de las piezas para completar el friso, y utilizar algunas de las descartadas, que no formarán parte del montaje expositivo final. Vamos a seguir trabajando para llegar al número de retratos necesarios para llenar la sala y realizar la exposición.

Queda por lo tanto como resultado final un friso acumulativo, no repetitivo, donde no se coloca dos veces el mismo retrato; y donde no existe una pauta a la hora de situar a los retratados en cuanto a su género o cualquier otro aspecto identificativo. Es decir, el orden de su colocación es aleatorio, pero respeta la altura y la separación aproximada de 4 centímetros establecida entre cada pieza.

La visualización digital de las piezas de la serie que conforma el friso y el montaje, no dejan ver la finura y la materialidad de la pieza. Es importante poder mostrar el conjunto de retratos en vivo en alguna sala auxiliar para el montaje el día de la presentación de este Trabajo Final de Máster.

3.5.1 Imágenes del montaje virtual





3.6 Presupuesto

	Unidades	Precio unidad	Total /euros
Papel Basic de 320 gr. DIN A3	70	0,85	59,50
Impresiones en color formato DIN A4	70	0,60	42,00
Pinturas al óleo			70 ,00
Carpeta para el transporte DIN A3	2	20,00	40,00
Carpetas clasificadoras DIN A3 con fundas plástico	3	20,00	60,00
Pinceles varios			45,00
Gastos varios			30,00
Proyector de video modelo BenQ MS612ST - Gran Angular	1	429,00	429,00
Pintura acrílica industrial blanca para la sala	1		60,00
Puntillas y alfileres			10,00
Panel de DM para tapar la puerta en la sala			30,00
			875,50 EUROS

- Relación de Empresas en las que hemos realizado o consultado el gasto material
 - Redcoon- venta de artículos electrónicos online.
 - Leroy Merlin.
 - Muebles Anfacan.
 - Módulos, suministros gráficos.
 - Casa Viguer, s. l, artículos para bellas artes.
 - Multicopia Valencia.

El hombre es una multitud solitaria de gente, que busca la presencia física de los demás para imaginarse que todos estamos juntos.

Carmen Martín Gaité

4. Conclusiones

Consideramos oportuno señalar, en este apartado de conclusiones, que el presente trabajo ha servido, principalmente, para encauzar nuestra producción artística, aglutinando una línea de trabajo que quedaba incompleta por cuestiones de dispersión temática y formal en cuanto planteamientos artísticos.

En toda nuestra producción anterior a la realización del máster, el interés del trabajo se centraba casi exclusivamente en planteamientos técnico- estéticos sin apenas considerar la carga de conceptualización que toda obra conlleva. La serie de trabajos aquí presentados, y las indagaciones pictóricas iniciadas; han supuesto una introspección hacia nuestras capacidades y actitudes en relación al mundo de la práctica artística.

Los estudios del máster, y el desarrollo del proyecto aquí presentado, han constituido una oportunidad en la toma de conciencia y un paso hacia delante, fomentando la capacidad de recapacitar y argumentar sobre lo que pintamos, atendiendo no sólo al significativo sino también al significado de las piezas. El proceso llevado a cabo ha supuesto un planteamiento de trabajo distinto al que venía siendo habitual.

La idea de tomar el concepto de multitud y articularlo entorno a una ejecución plástica concreta, ha constituido un esfuerzo personal en lo referente a una búsqueda teórica y práctica que nos ha permitido articular coherentemente una serie de conceptos que la definen.

El proyecto ha estado condicionado por el deseo de no abandonar la pintura como medio de expresión; no obstante, después de todo este periodo de aprendizaje ha surgido un interés por moverme en otros medios de expresión artística. “Tres son multitud” ha sido un modo diferente de usar la pintura, desligándome del trabajo sobre lienzo. El proyecto me ha aportado nuevas ideas y ha generado muchas ganas de seguir trabajando. No obstante, no he querido abandonar en un sentido romántico esa relación con la pintura sobre lienzo, siendo esté uno de los motivos por los que estoy trabajando paralelamente en otra serie sobre tela.

A modo de conclusión, queremos lanzar una mirada, más que hacia todo lo dicho en el presente trabajo, hacia todo lo que podemos decir a partir de ahora.

No se han podido desarrollar más algunos de los conceptos derivados de la investigación, debido a la acotación dentro de los márgenes de un trabajo final de máster; pero servirán de base a un proceso de búsqueda personal en nuestra futura producción artística

Pretendemos Ahondar mucho más en todo lo que la multitud nos aporta, adentrándonos quizás en una investigación más exhaustiva en cuando a contenidos teóricos e indagación en nuevos medios de expresión. Son muchas las ideas que llegados a este punto se nos presentan, nos encontramos en un momento propicio para crear y asimilar nuevos planteamientos, usar nuevos medios y redes sociales

para abrir un nuevo camino que haga llegar nuestra multitud a un radio de acción mucho más amplio.

Estimamos importante dejar una puerta abierta a diversos modos expresivos, trabajando no solo con pintura, sino a través de otros lenguajes; teniendo como base todo lo que hemos ido encontrando durante nuestro periodo de estudio del master: conceptos, artistas y retóricas en los que nos apoyaremos para madurar nuestras ideas.

Agradecimientos:

Gracias a mis padres, a mis hermanos Paco, Carmen y Antonio; y a toda mi gran familia; en especial a mis sobrinos Paco, Miriam, Manolo, Fernando y Elena (y al futuro Santiago) porque me alegran cada día y me enseñan tanto con su frescura e inocencia.

Muchas gracias a todos mis amig@s y companer@s, repartidos por todo el mundo; especialmente a quienes han compartido conmigo esta aventura valenciana, sin vosotros esto hubiera sido imposible... y probablemente mucho menos divertido. Gracias por estar en los buenos ratos, y también algunos malos, desde el principio hasta el final.

Gracias en especial a Eva Marín Jordá, que me ha ayudado a dar forma a este proyecto.

Y en definitiva, gracias a todas las personas que en algún momento, se han cruzado en mi vida y me han aportado algo haciéndome aprender y crecer como persona.

5. Bibliografía

- ALLAN POE, Edgar, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1987.
- ALOMAR ESTEVES, Gabriel, *Sociología urbanística*, Madrid, Aguilar, 1961.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, G.G., 2002.
- BAILLY, Jean-Christophe, *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid, Akal, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Mexico D.F, Fondo de la cultura de México, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid Taurus, 2005.
- CANETTI, Elías, *Masa y Poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre, *El Retrato*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978.
- FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de la ilusión*, Madrid, Alianza, 1972.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- LE BON, Gustave, *Sociología multitudinaria*, Madrid, Morata, 2000.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- ROSSET, Clément, *Lejos de mi. Estudio sobre la identidad*. Barcelona, Marbot, 2007.

- SAURA, Antonio, *Note book, memoria del tiempo, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos*, Murcia, Merba, 1992.

Monografías y catálogos

- AAVV., *Manet en El Prado*, Madrid, Ediciones Museo nacional del Prado, 2003.
- AAVV., *La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005)*. Valencia, Centro del Carmen, 2009.
- AAVV., *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. Londres/ Nueva York, Phaidon, 2002.
- BISCHOFF, Ulrich , *Edward Munch, cuadros sobre la vida y la muerte, 1863-1944*, Madrid, Taschen, 2011.
- BLAZWICK, Iwona y CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Faces in the crowd. Picturing modern life from Manet to today*, Milan, Skira, 2004.
- *Chuck Close. Pinturas 1968/2006*, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- *Del impresionismo a las vanguardias, obras sobre papel, Madrid Fundación Thyssen- Bornemisza, 1993.*
- RUGOFF, Ralph, *Dipingere: la vita moderna: dal 1960 a oggi*, Milano , Skira, 2008
- DURÁN ÚCAR, Dolores y WEBER- CAFLISCH, Oliver, *Saura: multitudes*, Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2003.
- WALTHER, Ingo F., *El impresionismo*, Colonia, Taschen, 2002.
- *Malas calles*, Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2010.

Páginas Web

www.frieyro.com [citado en 20 de julio de 2011.]

www.antoniosaura.org [citado en 7 de septiembre de 2011.]

<http://cacmalaga.org/> [citado en 7 de septiembre de 2011.]

http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php [citado en 10 de julio.]

<http://www.musee-orsay.fr/es/visita/bienvenida.html> [citado en 5 junio de 2011.]

<http://www.ivam.es/> [citado en 25 julio de 2011.]

<http://www.museothyssen.org/thyssen/home> [citado en 8 de septiembre de 2011]]

<http://www.antonygormley.com/news> [citado en 14 junio de 2011.]

<http://www.abakanowicz.art.pl/> [citado en 4 de junio de 2011.]

<http://allanmccollum.net/amcnet2/album/album.html> [citado en 2 de julio de 2011.]

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29329/Thomas_Ruff [citado en 15 de junio de 2011.]

http://www.lafabrica.com/notas_prensa/notas_prensa.php?ola=835 [citado en 15 de junio de 2011.]