

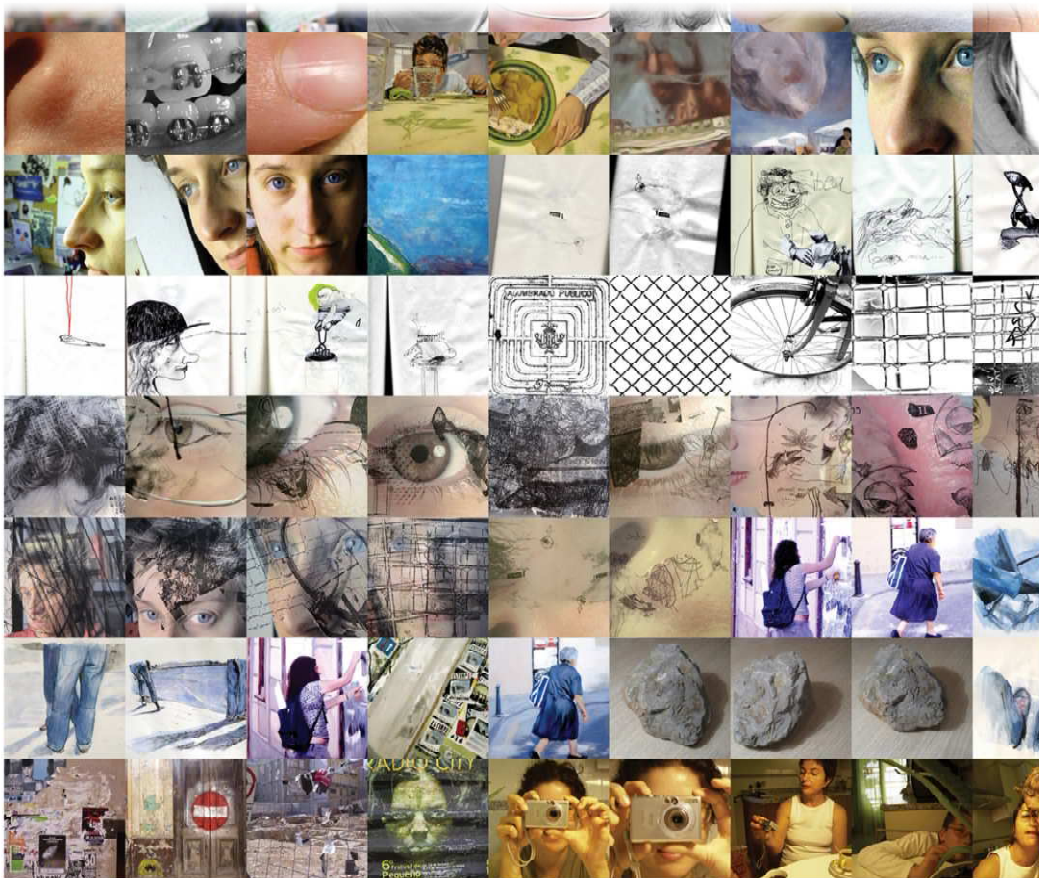


INTERACCIONES CON EL OTRO. CUADERNO DE VIAJE 2006-2007.

Teresa Herrador Bravo de Soto

Director: Vicente Ponce Ferrer

Máster en Producción Artística.
Facultad de Bellas Artes de San Carlos,
Universidad Politécnica de Valencia
Valencia, mes de Noviembre de 2007.



INTERACCIONES CON EL OTRO. CUADERNO DE
VIAJE 2006-2007



INTERACCIONES CON EL OTRO. CUADERNO DE VIAJE 2006-2007.

Teresa Herrador Bravo de Soto

Director: Vicente Ponce Ferrer

Máster en Producción Artística.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Universidad Politécnica de Valencia.

Valencia, mes de Noviembre de 2007.

ÍNDICE

Presentación.....	4
MEMORIA: DESARROLLO CONCEPTUAL	
Introducción.....	6
Objetivos.....	9
Descripción detallada del proceso: <i>Interacciones con el otro.</i> <i>Cuaderno de viaje 2006-2007.</i>	
PARTE I. <i>Noviembre-diciembre de 2006. Del comienzo.</i>	
<i>Diferentes puntos de vista forman uno.....</i>	10
PARTE II. <i>Febrero de 2007. Piedra-Aleph. Todas las miradas.....</i>	21
PARTE III. <i>Marzo de 2007. Lente de aumento. Juego de miradas...</i>	26
PARTE IV. <i>Abril de 2007. Espacio azul. Límites.....</i>	32
PARTE V. <i>Mayo de 2007. Proyecciones.....</i>	37
PARTE VI. <i>Agosto de 2007. Viajar. Búsqueda, deseo.....</i>	51
PARTE VII. <i>Julio-agosto de 2007. El Carmen.</i> <i>Octubre de 2006. Ciclos.....</i>	57
MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL PROYECTO	
Fichas técnicas de las obras.....	60
Dibujos constructivos.....	64
Render.....	67
Presupuesto.....	69
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	73

PRESENTACIÓN

TÍTULO DE LA TESIS DE MÁSTER:

Interacciones con el otro. Cuaderno de viaje 2006-2007.

DATOS PERSONALES:

Nombre: Teresa

Apellidos: Herrador Bravo de Soto

DNI: 20472015 Z

Fecha y lugar de nacimiento: 17/10/1983, San José (Costa Rica)

Teléfono: 0034 636540734

E-mail: therrador@hotmail.com

TRAYECTORIA CURRICULAR EN RELACIÓN CON LA TESIS DE MÁSTER:

Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia (julio 2006), cursa asignaturas de la línea de intensificación de Dibujo y Pintura.

Realiza el año académico 2004/2005 en la Universidad de Leeds (Inglaterra) con beca Erasmus, período en el que participa en el festival de arte contemporáneo local *Situation Leeds: Contemporary Artists and the Public Realm* y es seleccionada para la exposición colectiva de grabado *Originals '05. The UK Printmaking Show* en The Mall Galleries, Londres.

En el curso 2005/2006 recibe una beca de colaboración con el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia, en el Departamento de Comunicación y Diseño Gráfico, colaborando, entre otras funciones, en el montaje de exposiciones que tienen lugar en la Sala de Exposiciones del Rectorado.

En 2006 y 2007 participa en diversas exposiciones colectivas: *Mundos propios*, Galería 9 (Valencia); *Sueños en papel*, Casa de Cultura de Puzol (Valencia); *Anónimos y Antónimos*, Sala Josep Renau, Facultad de Bellas Artes de San Carlos; *Diálogo con la esencia del dibujo. Dibujos de alumnos del taller impartido por Joan Castejón*, Ca Revolta (Valencia); *LetraLetra*, Quart Jove, Quart de Poblet (Valencia); *Jana Leo Kesha*, Ramoma Gallery, Nairobi (Kenia); y *6th International Triennial of Small Graphics Forms Vilnius 2007*, Arka Gallery, Vilnius (Lituania). Realiza, en junio de 2007, una exposición individual, *Gaviótica. Exposición de obra gráfica*, en la Concejalía de Juventud de Campoamor, Valencia.

Su obra combina dibujo, pintura y fotografía, y toma referentes tanto de fotografías tomadas directamente de la realidad, como de la prensa, revistas...ilustrando libremente estas referencias, de forma que puede ser leída a modo de cuaderno de viaje, estando relacionada directamente con su entorno.

En la exposición colectiva realizada en abril de 2007 *Gráfica y Entorno. Gráficas urbanas: El Carmen/Velluters* en Ca Revolta (Valencia), participa con un cuaderno de viaje y un libro de artista, cuya generación es el punto de partida conceptual de este proyecto.

MEMORIA: DESARROLLO CONCEPTUAL

INTRODUCCIÓN

Esta Tesis de Máster trata de ofrecer una visión del sujeto contemporáneo desde la perspectiva de lo social, desde la mirada inmersa en la sociedad, intentando hacer visibles relaciones entre las cosas, a través de pinturas y dibujos contruidos a partir de la experiencia de lo real, del entorno inmediato, íntimo, documentado a partir de fotografías y dibujos y que forman en conjunto un cuaderno de viaje en forma de exposición que trata de estudiar la relación entre individuo contemporáneo y sociedad.

Se trata, en otras palabras, de componer una narración de la experiencia del entorno inmediato a través de un particular cuaderno de viaje (compuesto de un despliegue de pinturas y dibujos en un espacio expositivo), titulado *Interacciones con el otro. Cuaderno de viaje 2006-2007*, que consta de varias partes, cada una de las cuales profundiza en una cuestión sobre nuestra relación con el otro.

La totalidad de las piezas de la exposición están contruidas a partir de la experiencia del entorno inmediato, más en concreto de la experiencia, a través de la mirada, de nuestra relación con ese término tan enigmático como es el otro.

La metodología seguida para su realización ha sido la misma: se ha partido de un archivo de fotografías tomadas de la realidad -a modo de documentos, sin pensar en la resolución final de cada pieza- del que nos hemos servido para seleccionar, en cada caso, unas u otras, observando las relaciones que guardan entre sí. A continuación, se han ido elaborando pinturas, dibujos y un collage de fotografías y dibujos a partir de este archivo, formando diversos conjuntos que, en su mayor parte, a excepción de dos piezas sueltas, son series cuyo número de elementos varía: dos trípticos, dos series de 8 imágenes, y dos series de imágenes de pequeño formato, una de ellas de 14 elementos, y otra de 7.

La estructura de la exposición de estas piezas está organizada según un orden cronológico aproximado, a modo de cuaderno de viaje. Es, por tanto, una estructura abierta, cuyo número de elementos podría aumentar y aquí se incluyen las piezas elaboradas hasta ahora. No pretende, en consecuencia, ofrecer una visión concluyente acerca de nuestra relación con el entorno, sino sólo presentar algunas imágenes que ilustren esa visión, y observar cómo va evolucionando esa manera de presentarlas a lo largo del tiempo.

La forma en que está diseñado el montaje de la exposición es lineal: las series están a una altura visual media sobre la pared, y sus elementos están colocados uno a continuación del otro, formando una línea visual. Todas las piezas, a su vez, forman entre sí una "línea" de recorrido, y aunque el tamaño de las obras de cada serie es distinto, están centradas con respecto a esta línea para reforzar que la impresión del conjunto de la exposición sea de recorrido visual. El espacio para el que está pensado el montaje es una sala diáfana, de planta rectangular, cuya pared más larga tendría una longitud de unos 16m., y la más corta 10m. Al ser diáfana, el espectador, al entrar en la sala obtiene una visión de conjunto de la exposición. El orden en que éste comience su recorrido es indiferente, pero cada pieza tiene una fecha, incluida en su título, que sugiere que las obras se vinculan entre sí por su fecha de realización, y que es un dato más a tener en cuenta si se quiere interpretar las imágenes en función de su evolución.

La propuesta de exposición es un conjunto de imágenes dividido en 7 partes o secciones: La primera es una serie de 8 óleos sobre lienzo, de formato 40x50cm. aprox. cada uno; la segunda es una pintura suelta (óleo sobre lienzo), de formato 73x60cm.; la tercera es una serie de tres óleos sobre lienzo, un tríptico, cuyo formato total es de 100x300cm. aprox.; la cuarta es también una pintura suelta (encáustica sobre tabla), de formato 50x100cm.; la quinta está formada por dos conjuntos de imágenes que combinan fotografía y transferencia sobre papel: el primer conjunto consta de 14 imágenes y el segundo de 7, y las imágenes de cada uno están

unidas formando una línea continua, en sentido horizontal, de manera que el formato del primero es de 24x462cm. y el del segundo 24x231cm.; la sexta parte es otra serie de tres óleos, de formato similar al tríptico de la segunda parte; y la séptima y última parte es una serie de ocho dibujos con acuarela y tinta china, de formato 50x70cm. cada uno.

El proceso de elaboración de las distintas piezas se describe a continuación, así como comentarios que ayudan a comprender cada obra en función de su contexto y que se refieren, sobre todo, al proceso de trasladar la mirada a la pintura.

OBJETIVOS

1. Abordar la representación del sujeto contemporáneo desde la perspectiva del individuo inmerso en la sociedad.

2. Investigar acerca de la representación pictórica del individuo en diferentes espacios, tanto interiores como exteriores, utilizando diferentes estrategias retóricas.

3. Utilizar el encuadre fotográfico como forma de aproximarnos a la representación del individuo, desde la perspectiva de un modo de ver influido por el cine y la fotografía, que nos ofrecen un punto de vista dinámico, no estático, y desde la naturalidad con que observamos, a través de la cámara fotográfica, nuestro entorno íntimo.

4. Construir una propuesta expositiva que aborde la representación de lo social, la interacción entre sujetos y su lugar en el espacio público y privado, a partir de las imágenes realizadas.

DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL PROCESO:

INTERACCIONES CON EL OTRO. CUADERNO DE VIAJE 2006-2007.

PARTE I. Noviembre-diciembre de 2006. Del comienzo. Diferentes puntos de vista forman uno (ver fig.1.1).

Esta primera serie pictórica está realizada a partir de un conjunto de fotografías que se muestran en la figura 1.2.

En el ámbito doméstico, a través de una cámara digital se ha obtenido una serie de fotografías, algo natural y casi un rito social en las vidas de las sociedades desarrolladas. Con la cámara fotográfica digital todos podemos jugar con la imagen de la realidad de forma inmediata, disparar y observarla al momento, y estamos familiarizados con ello. Esta inmediatez hace que la cámara sea un buen instrumento para captar la propia percepción de la realidad, de hecho puede servir para materializarla, porque permite congelar instantes que más tarde pueden ser relacionados entre sí, pudiendo reconstruir nuestra mirada, hacerla consciente quizás al observar en conjunto estos instantes detenidos.”*Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo (...) la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable*”.¹

Estas fotografías fueron realizadas en noviembre de 2006. La hora del café matutino, varias personas reunidas en torno a la mesa, en una cocina; los personajes aparecen solos, por parejas, fuera de campo, ocultos tras la cámara, apelando a ella de forma directa...Se muestran en el orden en que fueron tomadas, y entre ellas se pueden establecer

¹ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 31.

relaciones a través de la mirada, tanto a partir de las suyas entre sí como hacia nosotros.

A partir de las fotografías, a continuación, se han seleccionado ocho de ellas, que se han tomado como referencia para realizar una serie de óleos sobre lienzo de un formato de 36x48cm. cada uno, que se expondrán alineados horizontalmente.

Las fotografías de esta primera serie han sido seleccionadas (ver fig. 1.3) basándonos en *una investigación acerca de la mirada*, del punto de vista, así como en un cambio en la representación del sujeto contemporáneo de un modo estático (concepción clásica y estereotipada del género retrato) a otro dinámico, con múltiples puntos de vista, más en sintonía con el modo de ver contemporáneo.

Tomando las palabras de John Berger, *“ya no podemos aceptar que pueda establecerse adecuadamente la identidad de un hombre preservando y fijando su apariencia desde un solo punto de vista en un solo lugar”*². Esta serie pictórica intenta representar desde una mirada dinámica, de múltiples puntos de vista, al sujeto contemporáneo. El formato serie nos sirve como herramienta retórica para mostrar diferentes puntos de vista con respecto a un fenómeno concreto manteniendo la coherencia de un todo, a modo de secuencia narrativa.

Además, Berger menciona un cambio de escala en la visión actual del mundo, debido a los grandes avances tecnológicos que han modificado nuestra percepción del espacio y el tiempo, por la que somos más conscientes que nunca de la simultaneidad en el tiempo de los acontecimientos. Esta visión, por lo tanto, ha afectado al modo de percibir la situación del individuo con respecto a la sociedad en la que vive; así, la individualidad está necesariamente asociada a la totalidad del mundo. Según sus palabras *“la individualidad ya no puede enmarcarse en los términos de unos rasgos manifiestos de la personalidad. En un mundo de transición y revolución, la individualidad constituye un problema*

² BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Ed. G.G., 2006, p.31.

*inseparable de las relaciones históricas y sociales, hasta el punto de que no admite ser revelada mediante las simples caracterizaciones de un estereotipo social o establecido. Cada modo de individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo.*³ Lévi-Strauss, en su estudio de la identidad, afirma también que la individualidad depende necesariamente del contexto en que se sitúa: *“Bajo el supuesto de que la identidad también encierra sus relaciones de incertidumbre, la fe que seguimos depositando en ella podría no ser más que el reflejo de un estado de civilización cuya duración se limitaría a algunos siglos. (...) nuestras diminutas personas se acercan al momento en que cada una ha de renunciar a considerarse esencial, para aprehenderse como una función inestable y no como realidad sustancial, como lugar y momento, igualmente efímeros, de concursos, intercambios y conflictos en los que únicamente participan, y en una medida cada vez infinitesimal, las fuerzas de la naturaleza y de la historia absolutamente indiferentes a nuestro autismo.”*⁴

Así, en la serie no aparece representado un solo individuo, sino varios, haciendo explícita la necesaria relación del individuo con su entorno social para representarlo, y que en este caso se concreta en su entorno familiar. En cierto modo, se trata de ofrecer una visión, una mirada del entorno íntimo, cercano, a través de una serie de obras pictóricas, intención que estaría dentro del ámbito de estudio de una sociología del arte: *“En síntesis, la sociología del arte se ha transformado en uno de los instrumentos mediante los cuales se trata de conocer mejor las necesidades de la sociedad actual. Se considera que el artista traduce, mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive. Es únicamente en términos de necesidades y difusión como se aborda el estudio de una obra de arte”*⁵.

³ BERGER, John, *op. cit.*, p.32.

⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La identidad*, Ediciones Petrel, Barcelona, 1981, pp.9-10.

⁵ FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p.8.

De modo paralelo, estamos reflexionando también acerca del estereotipo de representación pictórica de la familia a través de la historia de los retratos de familias nobles o de autoridades en los que, como también menciona Berger, se enfatiza únicamente su posición social; aquí, sin embargo, no intentamos remarcar ningún tipo de estatus social.

Berger, por otro lado, también habla de que la intencionalidad latente en la pintura es mayor que en la fotografía, puesto que, según él, *“cada transformación en pintura es el resultado de una decisión consciente”*⁶, mientras que en fotografía el registro de la imagen es mecánico, inmediato. Nos ha parecido importante recurrir a la pintura como medio de representación porque nos permite controlar de manera más eficaz el resultado de cada imagen, ser más consciente de su proceso de elaboración. Es por ello que se pretende, a través de la elección de una representación pictórica y no fotográfica, profundizar en la pintura como instrumento útil de asimilación tanto del tiempo como del espacio de la imagen a través de decisiones meditadas y conscientes. Su elección también está motivada por la convicción de que la fotografía no puede captar todo lo que ve el ojo. Pero, paradójicamente, fotografiar nos es útil para captar aquello que el ojo no ve. Como Man Ray, *“fotografío lo que no deseo pintar y pinto lo que no deseo fotografiar”*⁷, por ello nos apoyamos en la fotografía para *atrapar* esos instantes detenidos que citábamos al comienzo, y que nos sirven para ir ilustrando este cuaderno de viaje.

Con esta serie nos intentamos aproximar a una idea de retrato como forma de representación de un sujeto ligado inevitablemente a su espacio y tiempo inmediatos.

Así, partimos de una secuencia fotográfica tomada en un espacio y tiempo concretos que se utilizará como referente para realizar una composición de varias unidades pictóricas del mismo tamaño colocadas sucesivamente, que remitan unas a otras a modo de montaje

⁶ BERGER, John, *op. cit.*, p.23.

⁷ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 2006, p.259.

cinematográfico. El todo formado por estas unidades pictóricas se sirve de la educación visual contemporánea, preparada para concebir como un todo un conjunto de imágenes. Por lo tanto, pretende representar de forma efectiva un retrato de un espacio y tiempo concretos en el que participan varios sujetos.

El uso de la serie es un recurso que utilizaremos en repetidas ocasiones en las diferentes partes del proyecto, lo que responde a nuestro interés por poner de manifiesto la mirada: *“Lo que la serie pictórica pone en evidencia es, pues, la complejidad del encuentro entre la mirada del espectador, al que desconcierta deliberadamente, y la obra pictórica en general en cuanto que ésta es asimismo resultante de una mirada.”*⁸

Intentaremos desglosar las ideas anteriormente expuestas de forma ordenada. En primer lugar, lo que pretendemos a través de estas imágenes es ofrecer una forma de representación del individuo desde una perspectiva que abarque más puntos de vista que el estático, una representación más dinámica acorde con nuestro modo de ver acostumbrado al continuo flujo de imágenes.

Las fotos están tomadas desde diferentes encuadres, buscan puntos de vista que se aproximan a la visión propia de una cámara en movimiento, es decir, la intención con la que se tomaron las fotografías fue la de buscar encuadres que no corresponden al punto de vista del ojo humano, sino más bien al del cine. Se trata de utilizar la cámara como un cirujano, adentrándonos con ella en la visión de las cosas, para después trasladar esta visión a la pintura, desde una distancia más natural. Como afirma Walter Benjamin: *“haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que rige*

⁸ AUMONT, Jacques, *El ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997, p.70.

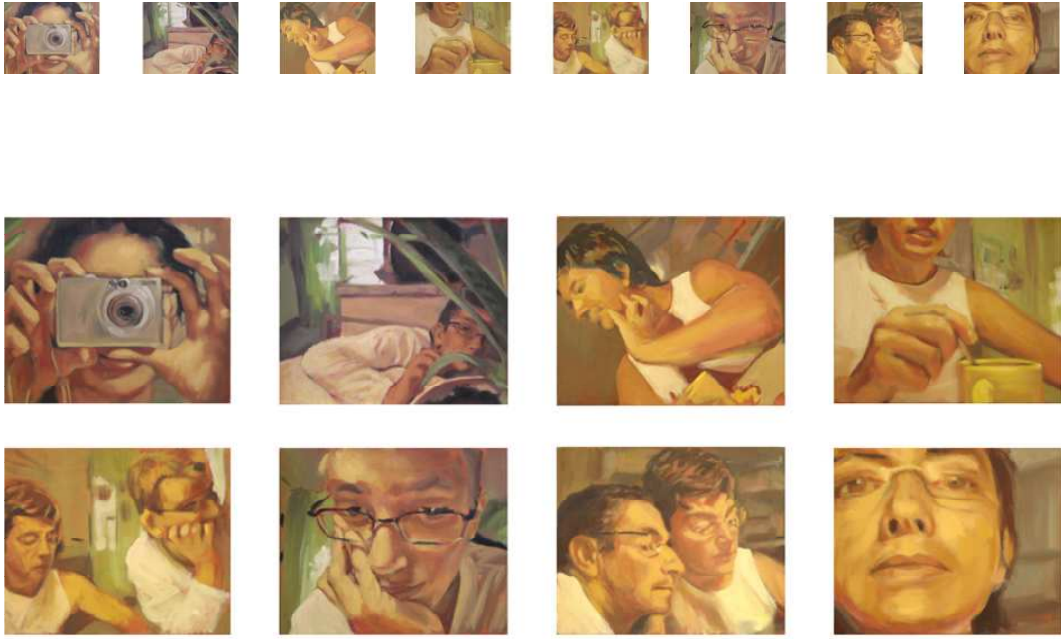


Fig. 1.1



Fig. 1.1



Fig. 1.3

*nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme.*⁹

A través de esta serie se intenta, por lo tanto, ser coherente con esta manera descrita de aproximarnos a una imagen propia del cine, cuyo lenguaje forma parte de nuestra cultura visual, y que nos enseña a relacionar unas imágenes con otras.

Aparte de en el uso de diferentes encuadres, la multiplicidad de puntos de vista también se refleja en la participación de varios personajes que ofrecen diferentes puntos de vista, tanto entre ellos como con respecto al espectador, dando lugar a una pequeña narración en la que se puede imaginar un posible diálogo o interacción.

En definitiva: empleando más de un punto de vista para explicar, ilustrar nuestra mirada, intentamos ampliar nuestro conocimiento del otro (al que se dirige la mirada), enriquecer nuestra relación entre aquello que representamos y nosotros mismos. *“El término visión o punto de vista se refiere a la relación entre el narrador y el universo representado”*¹⁰, según Todorov.

En segundo lugar, al articular estas imágenes unas junto a otras intentamos expresar que el individuo es un ser social que está intrínsecamente inmerso en la totalidad del mundo, a través de la representación de varios sujetos en un momento de interrelación social en el ámbito de lo cotidiano que comparten un mismo espacio y tiempo. Nuestra individualidad depende del otro. Intentamos, así, ilustrar la imagen de nuestra relación con el otro para, a través de sucesivas imágenes, que se irán desarrollando a lo largo de este cuaderno de viaje, descubrir en qué consiste.

⁹ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus, 1973, p.47.

¹⁰ DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Diccionario de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, 1974, p.369.

Las imágenes han sido obtenidas en un espacio corto de tiempo real y sin una preparación previa de la escenografía en que se enmarcan los personajes, por lo que puede decirse que son un *documento* de la realidad. El hecho de que las imágenes de esta serie estén tomadas de manera espontánea durante un momento cotidiano como es tomar café, que tiene una connotación social, quizá de pertenencia a un grupo, a un todo, es un intento precisamente de expresar al individuo como parte de un todo.

Lo que podemos constatar, al tomar posición desde dentro de la *realidad* con la cámara, es que una representación del sujeto aislado es incompleta, no lo explica: éste ha de representarse en relación a otros sujetos cercanos. Ya para J. Paul Sartre, el otro es coautor de nuestra existencia individual, es un ser aquí y ahora, en relación con nosotros y con el mundo, y es a través de la mirada como el otro se nos hace presente. Desde el enfoque de la antropología estructural, el otro es condición de una afirmación de la identidad, y se hace de la relación entre etnólogo y el terreno que estudia un aspecto central de su estudio: *“La relación del etnólogo con su terreno –que algunos resuelven actualmente mediante una metodología de la inmersión (...)-, esta cuestión, la metodología estructural (...) la convierte en central, o mejor en el lugar a partir del cual hace posible a la vez obtener un saber que reconcilie lo sensible y lo inteligible y un respeto por el otro.”*¹¹

Y, en tercer lugar, también intentamos explorar a través de la pintura la representación del individuo en un espacio concreto, apoyándonos en la secuencia fotográfica para interpretar cada parte de la secuencia de manera que su lectura como un todo tenga una coherencia formal.

El uso de la misma gama, del mismo fondo prácticamente en todos los cuadros y la repetición del primer plano desde distintos encuadres y distancias es un intento de aproximación a la representación de un individuo que ocupa un espacio concreto, y a la idea de que no ocuparía

¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p.17.

ese espacio concreto si no lo compartiera con otros individuos, formando parte así de una totalidad más grande que su propia individualidad.

Aunque las imágenes se reducen prácticamente a la representación del rostro, no se pretende sin embargo buscar un parecido, sino simplemente trasladar a la pintura imágenes fotográficas de manera que la propia pintura tenga entidad, se sostenga por sí misma y haya un equilibrio, es decir, no buscar un parecido extremo con la fotografía, pero tampoco interpretarla en exceso. A través de este mecanismo se está intentando usar el tiempo de elaboración de la pintura para ser más consciente del uso que se le da a la imagen, aportar ese *algo más* que menciona David Hockney: *“Hay algo más allá de la imagen fotográfica congelada. Pero sólo puedes convencer a la gente de que hay algo más allá de la fotografía convencional si la alteras haciéndola aún más vívida, más enérgicamente vital.”*¹²

Hockney está estableciendo una diferencia entre fotografía convencional y un *algo más* que se consigue mediante su alteración, que la convierte en más vívida, y que quizá pretende conseguir a través de que *“el espectador sea consciente del elemento tiempo”* mediante el movimiento de nuestra visión de un lado para otro, interconectando espacio y tiempo: *“El movimiento lo es todo. Si puedes hacer que el ojo humano se mueva de un lado para otro, haces que el observador sea consciente del elemento tiempo y así, tiempo y espacio estarán interconectados. No puedes tener espacio sin tiempo.”*¹³ Con esta serie también se pretende profundizar en ese más allá de la imagen congelada, intentando que el espectador sea consciente del espacio y del tiempo al colocar unas imágenes unas junto a otras.

Por otra parte, a través del uso de la misma gama de colores en toda la serie conseguimos una coherencia formal, así como a través del mismo uso de la mancha. Evidentemente, el trabajo pictórico ha ido

¹² LIVINGSTONE, Marco y HEYMER, Kay, *David Hockney. Retratos*, Cartago, 2003, p.125.

¹³ *Ibidem*, p.179.

evolucionando a medida que se trabajaba en cada cuadro, de manera que ha sido necesario retomar los primeros cuadros para adecuarlos al todo, y para ello se han ido comparando continuamente y tomando una serie de decisiones conscientes en relación con el acabado o el nivel de parecido con la fotografía que confieren a la pintura una mayor intención, una conciencia de sí, un *porqué* que por sí solo no se encontraba en las fotografías hasta el momento mismo en que se decidió pintarlas, sacrificando el *“detalle y supeditación de lo superfluo en función de la expresividad orgánica del conjunto.”*¹⁴

¹⁴ SAURA, Antonio: *“Auerbach o el espacio coagulado”, Frank Auerbach, Retrospectiva (1954-1985)*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

PARTE II. Febrero de 2007. Piedra-Aleph. Todas las miradas (ver fig. 2.1)

Esta segunda parte del cuaderno de viaje consta de una sola pintura. La selección de fotografías que se ha utilizado para construir esta imagen es la que se muestra en la figura 2.2.

De entre estas fotografías, realizadas en un mismo lugar y momento, se ha escogido una, que se ha tomado como referencia para la realización del cuadro (ver fig. 2.3)

La idea de esta pintura, un óleo sobre lino (73x60cm.), surge a partir de la experiencia de la mirada, a través de la cámara fotográfica, en el entorno de una terraza-restaurante al aire libre. La mirada capta no sólo el ámbito familiar, aquellas personas conocidas que son la compañía más cercana en cuanto a distancia y vínculo social, sino que también capta otros grupos de individuos conocidos entre sí y desconocidos con respecto a nosotros. La cámara fotográfica, la mirada a través del objetivo, no puede evitar incluirlos en el campo de visión, en el encuadre, en lo más lejano de la profundidad de campo de la imagen, junto con la imagen familiar de nuestro grupo.

La multiplicidad de puntos de vista que se da en espacios exteriores, en lo que se refiere a la mirada, la contiene el propio espacio, en el que ésta interactúa, y se refleja en un único punto (aquel al que se dirige la mirada), un punto que podría relacionarse con el del Aleph de Borges: *“El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. (...) ¿Existe el Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido...”*¹⁵

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p.192.

Para construir esta imagen se ha recurrido a un proceso de bocetaje previo, de forma que la composición final parte de la fotografía escogida y de los dibujos realizados.

La composición de esta pintura enfatiza el espacio que hay sobre las figuras mediante la colocación de una gran masa gris en la parte superior, cuya naturaleza es ambigua. Bien podría ser interpretada como una gran piedra, en referencia a los cuadros de Magritte en los que una gran piedra está suspendida en el espacio (El Castillo de los Pirineos, 1959), o como una masa atmosférica, una atípica nube de tormenta un tanto amenazante, por su posición vertical con respecto a la línea de horizonte. La referencia real de esta masa gris es una piedra real, escogida de forma arbitraria en un entorno natural (ver fig. 2.4)

Las figuras quedan situadas en la parte inferior, no muy definidas, en un espacio exterior que se identifica con una terraza al aire libre. Tiene, por lo tanto, una clara referencia a la fotografía, aunque la intención no es simplemente trasladarla a la pintura, como se ha hecho con las piezas que forman la primera serie de ocho lienzos. En este caso la intención es interpretar a través de la pintura, partiendo de la mirada a través de la cámara, la simultaneidad de puntos de vista -de miradas, al fin y al cabo-, que tiene lugar en un espacio exterior compartido por grupos de personas que comparten un vínculo *familiar* entre sí pero no con el resto de grupos.

La piedra, la atmósfera amenazante es quizá ese lugar común, ese punto en común en nuestra visión del otro, y que aparece cuando nos identificamos con él, aun sin establecer otro contacto que no sea el visual con él, en definitiva, cuando tratamos de buscarnos a nosotros mismos en la imagen del otro. A través de la mirada, hecha quizá un poco más consciente por medio de la fotografía, *vemos* que no podemos ignorarnos como parte de un todo, no sólo con respecto al ámbito familiar, sino con respecto al resto de individuos desconocidos con los que se comparte un espacio público.



Fig.2.1



Fig. 2.2



Fig. 2.3



Fig. 2.4

La serie de fotografías (fig. 2.3) también se presenta de manera cronológica, como en el caso de las fotos utilizadas como referencia en la primera parte del proyecto, y demuestra en cierto modo esta búsqueda de la imagen del otro: se puede observar la evolución de la mirada, en qué lugar se ha ido deteniendo, hasta prescindir de incluir a los sujetos más cercanos para centrar el encuadre en “los otros” individuos desconocidos (ver fig. 4).

En relación a la piedra, es curioso anotar que ese espacio en el que se cruzan todas las miradas, *que en definitiva es el espacio en el que se intenta buscar una verdad*, quizá una constatación de la propia individualidad, es nebuloso, cambiante. En ese “espacio”, que en ocasiones se convierte en lugar y en otras en no-lugar, es donde fluctúa nuestra individualidad, donde convergen todos los “otros”: *“el otro exótico que se define con respecto a un “nosotros” que se supone idéntico (nosotros franceses, nosotros europeos, nosotros occidentales); el otro de los otros, el otro étnico o cultural, que se define con respecto a un conjunto de otros que se suponen idénticos, un “ellos” generalmente resumido por un nombre de etnia; el otro social: el otro interno con referencia al cual se instituye un sistema de diferencias que comienza por la división de los sexos pero que define también, en términos familiares, políticos, económicos, los lugares respectivos de los otros, de suerte que no es posible hablar de una posición en el sistema (mayor, menor, segundo, patrón, cliente, cautivo...) sin referencia a un cierto número de otros; el otro íntimo, por último, que no se confunde con el anterior, que está presente en el corazón de todos los sistemas de pensamiento, y cuya representación, universal, responde al hecho de que la individualidad absoluta es impensable: la transmisión hereditaria, la herencia, la filiación, el parecido, la influencia, son otras tantas categorías*

*mediante las cuales puede aprehenderse una alteridad complementaria, y más aún, constitutiva de toda individualidad.*¹⁶

La interacción visual entre piedra/nube e individuos es de inestabilidad: una masa, cuyo peso no es explícito, cuya certeza es inaprensible, flota detenida, amenazante, sobre un grupo de gente ajena a lo que está más allá del propio grupo, o de los otros. Nada más lejos de su percepción el hecho de estar siendo amenazados por esa masa indeterminada. La inestabilidad la percibe el espectador a través de la representación. La intención de representar un concepto tan amplio como el que puede simbolizar esta piedra, como el de la pérdida de la identidad -en sentido negativo-, y la búsqueda de la imagen del otro para reconstruir la propia idea de uno mismo -en sentido positivo-, nos ha llevado a recrear una ficción de la realidad: no es verosímil, pero quizá representa de modo más real la mirada simultánea de la que hablábamos anteriormente.

“¡Cómo nos sería lícito, si la verdad fuese lo único decisivo en la génesis del lenguaje, si el punto de vista de la certeza fuese también lo único decisivo en las designaciones (...): la piedra es dura: como si además nos fuera conocido lo “duro” de otra manera y no únicamente como excitación subjetiva! (...) ¡Qué lejos volamos por encima del canon de la certeza!”¹⁷

“¡Oh, paria, el más abandonado de todos los parias! ¿No estás muerto para sus honores, para sus flores, para sus doradas ambiciones? Y una nube densa, lúgubre, ilimitada ¿no cuelga eternamente entre tus esperanzas y el cielo?”¹⁸

¹⁶ AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998, pp.25-26.

¹⁷ NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Ed. Diálogo, 2003, p.59.

¹⁸ POE, Edgar Allan, “William Wilson” en *Cuentos I*, traducción de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 51.

PARTE III. Marzo de 2007. Lente de aumento. Juego de miradas (ver fig. 3.1).

En esta tercera parte de la exposición, que está formada por una serie de tres pinturas (óleo sobre lienzo) que en conjunto tienen un formato de 100x300cm., se ha tomado como referencia una serie de fotografías realizadas en el entorno doméstico. El lugar es una cocina, la misma que en la primera serie, pero el momento es otro (ver fig.3.2 y 3.3).

La mirada, en este caso a través de la cámara, busca diferentes puntos de vista de aquello que mira, y para ello se convierte en una mirada dinámica, que juega de forma consciente con la imagen. En este juego no sólo participamos nosotros con la cámara, sino que participa también la persona a la que se fotografía, de manera que se establece un *diálogo visual* entre ella y el ojo a través de la cámara. Ésta ofrece múltiples puntos de vista: *“La fotografía es un sistema de edición visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de nuestra visión al tiempo que se está en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Como en el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades nos es finito sino infinito”*¹⁹.

En estas fotografías ya existe un juego consciente con la imagen. El hecho de fotografiar está relacionado con la composición pictórica: en esta etapa ya existe una intención consciente de aprehender la imagen del otro, no se trata únicamente de jugar con la cámara, sino de profundizar en las distintas perspectivas que pueden obtenerse a través de ella, en un espacio conocido.

En esta parte se mantiene la idea de serie: se intenta que los diferentes encuadres (buscados esta vez) interactúen. El número de elementos que componen la serie es más reducido (tres), la relación del fotógrafo (nosotros) con el fotografiado es directa por medio de la mirada –aunque velada en parte por el vaso de vidrio que se interpone entre

¹⁹SONTAG, Susan, *op. cit.*, p.266.



Fig. 3.1

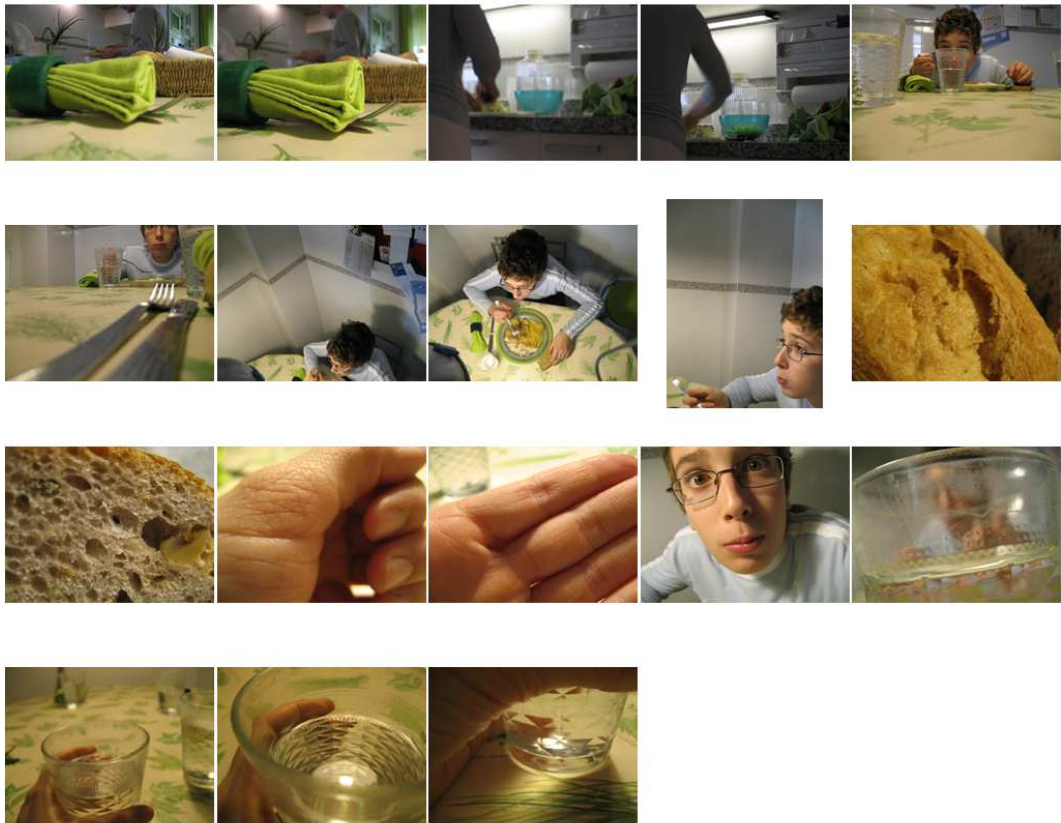


Fig. 3.2



Fig. 3.3



Fig. 3.4

ellos- y por el tipo de encuadre (picado). Las fotografías se han manipulado para hacer aún más expresivo el juego de encuadres, como en la fig. 3.4.

La ejecución pictórica del tríptico ha seguido las mismas pautas que en la primera serie: se ha intentado trasladar la fotografía a la pintura, tomándola como referencia pero sólo para adoptar aquellos matices que resultan pictóricos de ella (si se observa las fotografías, veremos que el juego de luces y de colores que ofrecen son de carácter pictórico).

En el primer cuadro (100x80cm.) se representa a un individuo, desde un encuadre cenital, que aparece mirando fuera de campo. Esta primera imagen presenta al protagonista desde una cierta distancia, mostrándonos la vista en planta de todo el espacio en el que a continuación va a establecerse la mirada, que lo va a atravesar: la mesa, el plato, los cubiertos... Nos pone en situación.

En el segundo cuadro (100x150cm.) el personaje representado interacciona con el espectador ocultándose y mirando al mismo tiempo a través del vaso, que se interpone entre ellos; la acción, la mirada, tiene lugar entre ellos a través del espacio de la mesa que, como se ha mencionado, se presenta en el primer cuadro. Se trataría del eje central del tema del tríptico, por la mirada, la apelación directa al espectador (en un primer momento el que está al otro lado de la cámara, y después al del cuadro).

El tercer cuadro (70x100cm.) es menos explícito, su lectura resulta más complicada, teniendo en cuenta lo descriptivo de los dos primeros elementos de la serie: quiere representar al personaje en cuestión visto a través del cristal de un vaso; está ahí, pero su imagen completa no está; está distorsionada. Se trata de un fragmento que alude a la totalidad, es decir, al sujeto que se adivina tras el cristal del vaso, haciendo uso de una sinécdoque visual -un tanto forzada por la cercanía del zoom del objetivo, de forma que es difícil reconocer la naturaleza de ese fragmento- de la que también nos servimos como estrategia retórica para componer los

demás fragmentos del tríptico, cortando partes del cuerpo del sujeto, o presentándolas desde puntos de vista que recortan partes del campo de visión: *“La sinécdoque visual se repite tanto y con tantas variantes en nuestro ecosistema visual que un proceso de habituación ha automatizado su lectura. Nos encontramos familiarizados con imágenes que exhiben pedazos de cosas, objetos, coches, personas, y de inmediato sabemos que aluden a su totalidad, si bien destacando la parte a través de la cual “debemos” considerar esa totalidad. El cine, que produjo extrañeza a sus primeros espectadores –entre otras cosas- por los primeros planos (que eran vistos lateralmente, como cabezas o manos cortadas), es una compleja y continua sucesión de sinécdoques. En cierto modo, lo es también toda la fotografía, y toda la pintura figurativa, porque supone una selección y corte de la realidad, en un doble sentido, ya que la apariencia visible de un fragmento de algo suele presentárenos por ése algo.”*²⁰

La serie, en su totalidad, intenta captar la mirada del espectador. Tratamos de componer un relato de un único personaje, en definitiva, a través de la mirada. Un relato del otro, en este caso dentro del espacio conocido, doméstico, familiar, desde diferentes puntos de vista. La intención no es retratar al otro, sino hacer evidente la mirada entre él y nosotros, utilizando, como ya hicimos en la primera pieza, la cámara digital.

Como conclusión, podemos apuntar que el vaso, el último cuadro, aparece casi en forma de signo de interrogación, simboliza el velo de la mirada, la imposibilidad final de aprehender al otro: la mirada, la imagen de la mirada, nos remite a la desaparición del rostro, a una renuncia de la imagen. Quizá estas palabras explican esta idea de la renuncia del rostro:

“A través de las diferentes corrientes y generaciones, en la diversidad de sus formas, estos retratos y, en la mayoría de los casos,

²⁰ CARRERE, Alberto, SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 319.

*autorretratos dan fe como tales: del sí mismo, del amigo, del padre, de la alteridad en un mundo que la niega, la fragiliza y la transforma poco a poco en elaboración ciega de lo social. Pero no hay retrato sin juego entre uno mismo y el otro, entre la vida y la muerte, entre el cuerpo interior y el cuerpo exterior, sin memoria ni tiempo. Proust supo expresarlo a la perfección: Sólo se puede recrear lo que se ama renunciando a ello. Esa renuncia es una lente de aumento de la fascinación propia del retrato, que sólo mantiene algo del ser amado en la distancia. El pintor se parece a Orfeo, que desciende a los infiernos en busca de Eurídice pues no puede soportar su solo recuerdo. Quiere verla, se vuelve hacia su rostro y lo pierde para siempre*²¹

²¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, "Desaparición del rostro", texto del catálogo *Galería de retratos*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Mar-Abril 1994, p.23.

PARTE IV. Abril de 2007. Espacio azul. Límites. (ver fig. 4.1)

Una vez más, esta sección del cuaderno de viaje está formada por una sola pintura. Se conecta con la otra pintura presentada en solitario (parte II), no sólo por su carácter de pieza única, sino porque también en ella aparecen unos personajes en un espacio exterior, que están situados en el margen de la composición.

De nuevo, el recurso de la fotografía sirve para construir la composición pictórica. En este caso, entra en juego la memoria y una interpretación personal de aquello que no puede ser representado, quizá sólo evocado mediante el juego del encuadre. Desarrollaremos esta idea a continuación.

Se ha tomado como referencia una única imagen fotográfica (ver fig. 4.2), que está realizada en un entorno conocido, concretamente en el ámbito familiar, y en un espacio exterior. Se nos presenta a un hombre y a una mujer en un segundo plano, tras una mesa sobre la que reposa una taza y un azucarero. La escena remite a la de la primera serie de este *cuaderno de viaje*: la hora del café, por la mañana, reunión junto a la mesa.

La composición pictórica que se ha realizado a partir de la fotografía parte de la idea de *no rostro* que mencionábamos en la sección anterior a ésta; ha surgido como consecuencia de una evolución en la técnica pictórica durante el tiempo de ejecución del proyecto, unida a una reflexión más profunda sobre la cuestión de la representación pictórica del sujeto.

En este punto, conviene señalar que existe una interrelación entre todas las piezas de la exposición, consecuencia de la metodología que se ha llevado a cabo para su creación. La descripción que se está desarrollando a través de estas páginas, acompañada de imágenes, es útil para comprender mejor el porqué de la evolución de las obras, sobre todo teniendo en cuenta el carácter cronológico de su puesta en escena en el espacio expositivo a modo de cuaderno de viaje. En este caso, la



Fig. 4.1



Fig. 4.2

parte IV cita a la I: se trata de los mismos personajes (dos de ellos), el mismo momento del día, una taza de café en primer plano. Lo que cambia es el espacio en que se desarrolla la escena, del que únicamente se tiene referencia en la fotografía gracias al fondo, en el que se distingue una casa y el cielo. Hay que relacionar esta parte, asimismo, con la segunda, por el hecho de que los personajes están situados también en un espacio exterior.

La comparación entre estos dos espacios exteriores (el de la parte II y el de la IV) nos servirá para reflexionar sobre la visión de la mirada, es decir, sobre la naturaleza de la mirada, en cada uno.

Volviendo al punto de partida, podemos partir de la siguiente afirmación: *“La experiencia del hecho social total es doblemente concreta (y doblemente completa): experiencia de una sociedad precisamente localizada en el tiempo y en el espacio, pero también de un individuo cualquiera de esa sociedad [que] se identifica con la sociedad de la cual no es sino una expresión (...).”*²²

Lo que estamos analizando en estas imágenes, a través de la mirada, a través de la cámara, para después trasladar a la composición pictórica, es el hecho social, localizado en un espacio concreto. Augé comenta la necesidad de una mirada renovada con respecto al mundo contemporáneo –y al cambio de escala del que hablaba Berger y que citábamos al comienzo: *“El mundo contemporáneo (...) por el hecho de sus transformaciones aceleradas, atrae la mirada antropológica, es decir, una reflexión renovada y metódica sobre la categoría de alteridad.”*²³, resumiendo, en general, la idea de este cuaderno de viaje.

A continuación, Augé habla de la relación entre espacio y organización del grupo social: *“la organización del espacio y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e*

²² AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p.28.

²³ *Ibidem*, p.30.

*individuales.*²⁴. El espacio, el lugar, es fundamental como principio de inteligibilidad para el observador, y en este caso, para situar nuestra mirada y establecer nuestras propias conclusiones acerca de la relación entre nosotros y el otro.

*“Mientras que la identidad de unos y otros constituía el “lugar antropológico” a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje, las reglas no formuladas del saber vivir, el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo.*²⁵ En esta pieza se representa un “lugar antropológico”, cómplice, altamente simbólico; la imagen de la segunda, por el contrario, representa un lugar alienante, en el que la mirada no cesa de encontrarse con otros individuos con los que no existe ningún vínculo aparte del de estar compartiendo un espacio en el que se realiza una “transacción”, una relación convenida de antemano: sería ese espacio el que crearía una identidad establecida para todos sus usuarios, y no los propios individuos los que la configurarían.

Por el contrario, en esta parte se ha intentado representar un lugar *antropológico*, íntimo, cuyo significado, cuya entidad como lugar, lo crean los individuos que lo habitan.

El formato es horizontal y alargado. En la parte izquierda se representa a los dos individuos de la fotografía mencionada anteriormente, que están ocultos tras una taza de café, situada en primer plano. El resto de la composición está “vacía”: representa un paisaje, un espacio vacío.

El tratamiento pictórico, tanto en relación al medio (encáustica) como a la técnica de aplicación, tiene que ver con la composición de los elementos en el cuadro. El cielo y la montaña representados en la parte que ocupa la mayor superficie de la composición están muy poco definidos (sin embargo, en el cielo hay varios tonos de azules, un poco de

²⁴ AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p.57.

²⁵ *Ibidem*, p.105.

rojo y mucho aglutinante, para conseguir transparencias y profundidad), así como el personaje de la gorra azul. Sin embargo, el personaje de la gorra amarilla y la taza, en primer plano, tienen mucha materia y empastes, al estar en primer plano.

Nos interesaba jugar con la línea, y lo hemos conseguido tanto a través de la propia transparencia de la pintura, que deja ver el dibujo a lápiz sobre la tabla (véase la gorra amarilla), como con rayados en la propia materia de la pintura. En el fondo azul la pintura se ha extendido con una rasqueta de plástico.

Esta forma de ejecución pictórica evidencia un cambio en la manera de abordar la pintura: en esta etapa, la interpretación del primer apunte fotográfico dista bastante de la simple traslación de la imagen fotográfica al lienzo. Ya hay un intento de “dibujo”, que anuncia el uso de la línea en la siguiente pieza del cuaderno.

Se representa, en realidad, el recorrido de la mirada desde un nosotros (formado por nosotros mismos, que observamos tras la cámara, y el de los personajes en primer término, cercanos a nosotros) hasta un límite que se encuentra definido –o indefinido- por la profundidad de campo de la imagen, en un difuso pero delimitado horizonte.

PARTE V. Mayo de 2007. Proyecciones (I y II) (ver fig. 5.1 y 5.2).

La siguiente pieza de la exposición está formada por dos series de imágenes, que combinan fotografía y dibujo sobre papel.

En esta sección, la intención es profundizar en el tema de la mirada a través de un tipo de encuadre más próximo al individuo.

Las piezas parten de una serie de fotografías tomadas desde una corta distancia, de diferentes partes del cuerpo de dos personas. En esta etapa, el objetivo es utilizar el zoom de la cámara para investigar acerca de la representación del cuerpo. Se trata de mirar el cuerpo “por partes”, de manera fragmentada, para intentar después recomponerlo a través de la articulación, en forma de serie, de un conjunto de imágenes seleccionadas entre todas las realizadas.

Al observar en conjunto las fotografías tomadas (ver fig. 5.3), hemos podido observar que cada grupo de imágenes, correspondiente a un individuo distinto, se acerca desde diferentes distancias al mismo. Hay dos conjuntos de imágenes diferenciadas (fig. 5.4 y 5.5, respectivamente), lo que nos ha llevado a dividir esta pieza en dos secciones que, a nuestro juicio, abordan la representación del cuerpo de manera distinta.

En el primer conjunto de imágenes observamos una mirada cercana, que se aproxima de forma muy fragmentada a diferentes partes del rostro del individuo fotografiado. Se trata de una persona conocida, familiar. Intuimos que el punto de vista, los encuadres que hemos utilizado, se detienen en diferentes partes de su fisonomía por algún motivo relacionado con nuestra relación con el propio sujeto. Lo mismo ocurre en el segundo conjunto de imágenes. También se trata de una persona conocida, en este caso adulta, e intuimos que nuestra relación con ella también condiciona el encuadre, el punto de vista a través de la cámara, tal como las imágenes, más centradas en representar, en este caso, su mirada, desde un punto de vista más alejado, nos muestran. En realidad, en un principio nuestra intención al realizar las fotografías era observar el cuerpo del otro; sin embargo, tras observar las fotografías concluimos que

a través de ellas estamos indagando más bien en la representación del rostro.

En las anteriores piezas se había dado la experiencia de la imposibilidad de capturar la imagen del otro, hasta el punto de que habíamos optado por ocultar el rostro, mostrando al sujeto de espaldas, como en la anterior sección, en la parte 4.

Sin embargo, estas imágenes no intentan aprehender la imagen del otro. Parten de observar la superficie, la piel, no pretenden aprehender aquello que hay detrás. Lo que intentan representar es la propia mirada, nuestra visión del otro. Por ello, la simple concatenación de las fotografías nos parecía incompleta, y hemos desarrollado una serie de imágenes que, superpuestas a las fotografías, pero sin taparlas, es decir, sin restarles protagonismo sino reforzando su valor expresivo, completan su significado.

En cada sección estas imágenes superpuestas son distintas, puesto que nuestra mirada no es la misma en cada ocasión. En el primer caso, se trata de dibujos automáticos (ver fig. 5.6), realizados en un cuaderno.

En el segundo caso, se trata de una serie de fotografías que hemos manipulado digitalmente para poder superponerlas sobre las primeras imágenes. Son diferentes retículas o patterns que corresponden a imágenes “encontradas” en la calle, bien sea en aceras, paredes, reflejos, texturas... (ver fig. 5.7)

Las imágenes de esta pieza se han elaborado de un modo muy distinto al del resto de las que forman el conjunto expositivo. Las fotografías están impresas directamente sobre el papel y sobre ellas se han estampado imágenes fotocopiadas, impregnadas con disolvente y transferidas mediante la presión de un tórculo de grabado calcográfico. Así, por una parte tenemos las imágenes fotografiadas directamente sobre la superficie del papel y, por otra, líneas, texturas y algunas palabras en color negro que se interponen entre la imagen y nosotros. Las fotografías representan literalmente nuestra mirada a través de la

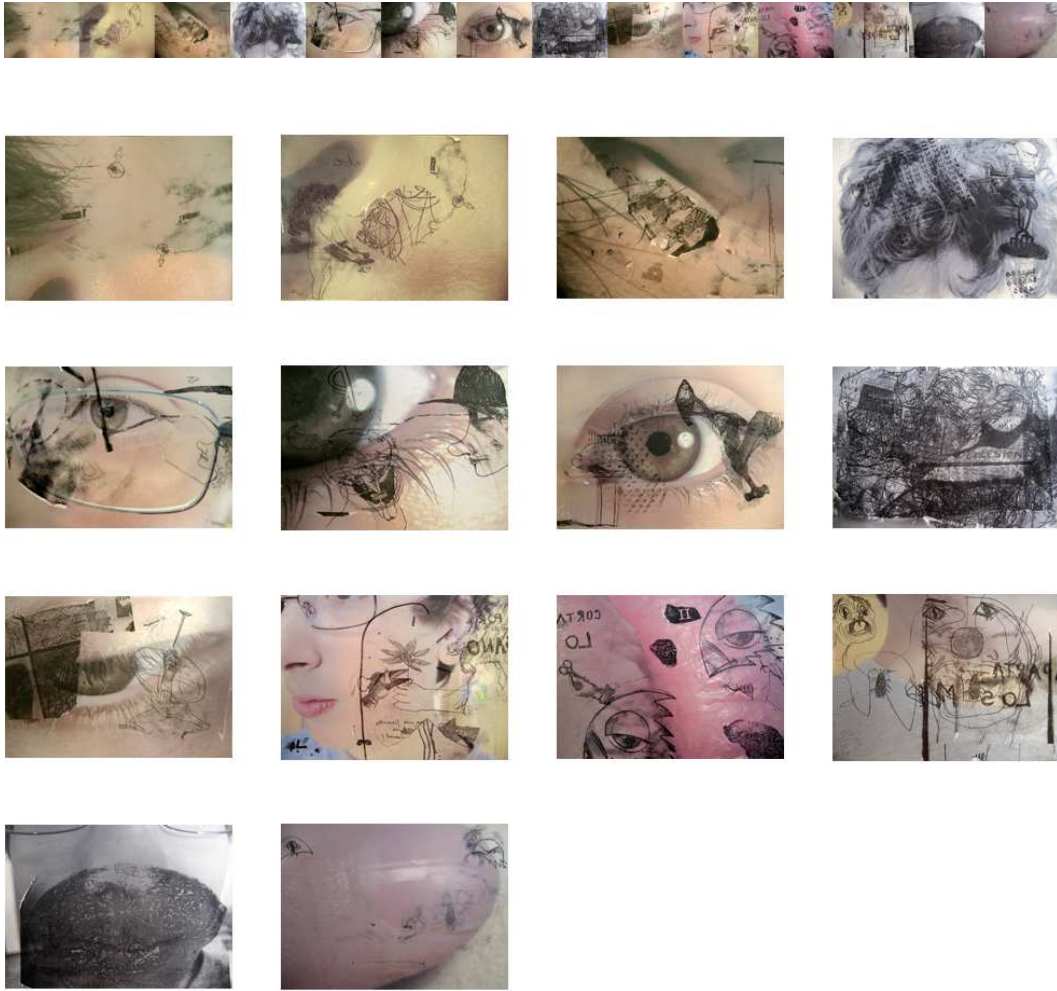


Fig.5.1

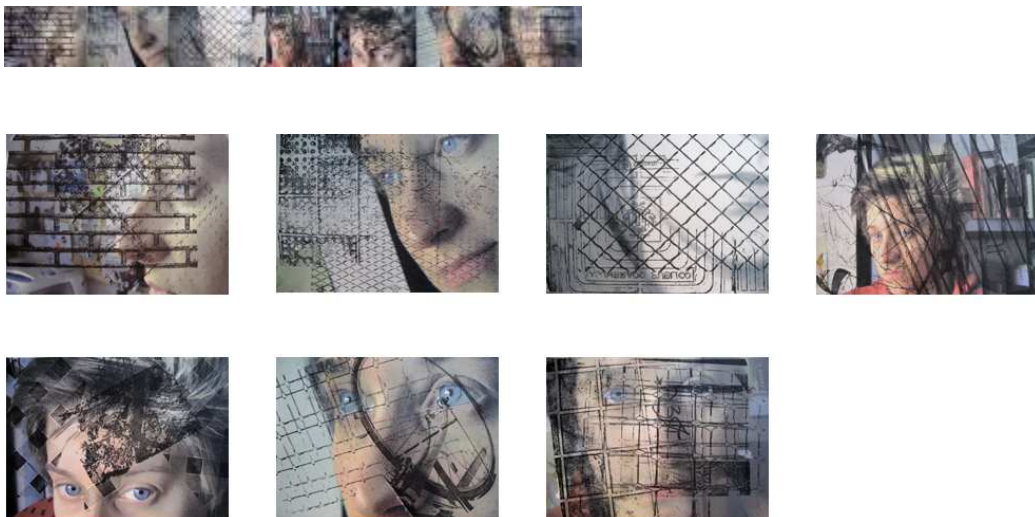


Fig. 5.2

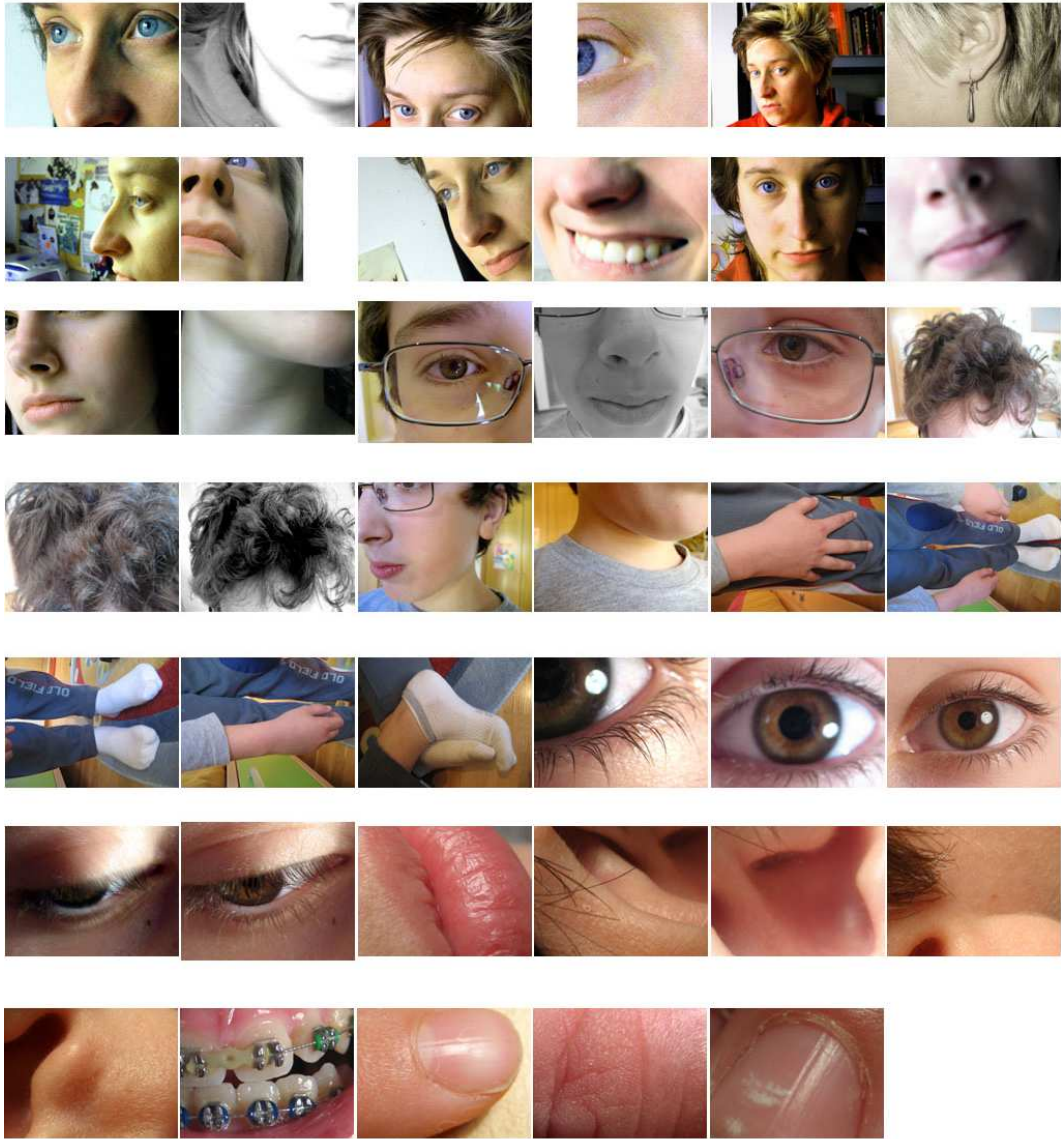


Fig. 5.3



Fig. 5.4



Fig. 5.5



Fig. 5.6

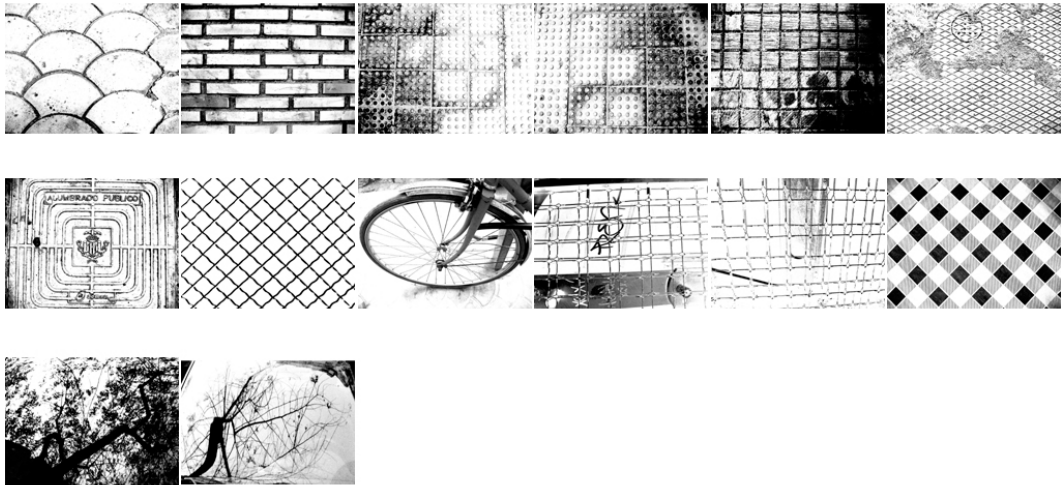


Fig. 5.7

cámara fotográfica, y las texturas intentan materializar imágenes que el objetivo no puede captar, quizá las “imágenes mentales” que evocamos al pensar en el otro, asociaciones visuales originadas por el inconsciente. Se pueden interpretar como “proyecciones” del inconsciente sobre la imagen del otro, en concreto sobre su rostro.

Como comentábamos al comienzo, a propósito de la imposibilidad de aprehender la imagen del otro mediante la mirada, con este segundo nivel en la imagen estaríamos ocultando el rostro parcialmente, se trataría de una estrategia de ocultación del rostro, de poner un velo transparente entre la imagen objetiva, literal, que la imagen fotográfica supondría en principio, y nuestra mirada, es decir, nosotros mismos. *“El rostro es, en efecto, la única parte de mi propio cuerpo que no veo nunca, más que en el espejo; no obstante, éste me da una visión falsa, diferente de la que tienen los otros de mí. Pero esa visión óptimamente falsa es subjetivamente verdadera, ya que al volver del revés izquierda y derecha (y no la parte superior y la inferior, comunes a todos, objetivas) como se vuelve un guante, proyecta así sobre el espacio exterior la estructura de la mirada interior”*.²⁶

Conviene detallar el proceso técnico llevado a cabo para la elaboración de las imágenes:

- En primer lugar, se han ploteado sobre papel las fotografías sobre las que se va a transferir. Se ha escogido papel Fabriano Rosaespina por su tonalidad cálida y por su gran capacidad de absorción, que ayudarán después a que las imágenes transferidas se integren mejor con la imagen de base, es decir, con las fotografías.

- En segundo lugar, se han fotocopiado -en una fotocopidora antigua cuyo tóner permite la transferencia de las copias mediante disolvente- dibujos propios realizados en un cuaderno, a tamaño real, así como algunas imágenes procedentes de revistas, periódicos y flyers, que

²⁶ AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1992, p.19.

se utilizan en la primera serie. Para la segunda serie se fotocopian imágenes fotográficas realizadas ex profeso, previamente manipuladas digitalmente e impresas con impresora de inyección de tinta.

- En tercer lugar, se ha procedido a transferir las fotocopias sobre cada una de las imágenes fotográficas impresas. Para ello colocamos las fotocopias sobre el papel y aplicamos disolvente con una brocha en aquellas zonas que interesa transferir en cada caso. A continuación sometemos las fotocopias sobre el papel a la presión del tórculo de grabado, para conseguir una transferencia nítida. En algunas ocasiones se han transferido varias imágenes, de forma superpuesta, es decir, por capas, en una misma fotografía. También se han transferido imágenes de periódico, cuya tinta también es transferible mediante disolvente.

Esta parte del cuaderno de viaje supone un cambio visible en el tratamiento de la imagen, obtenida a través del objetivo, en nuestra experiencia de la mirada hacia el otro. Es decir, en las anteriores piezas, la metodología llevada a cabo había consistido normalmente en el mismo procedimiento: observar a través de la cámara digital, tanto el espacio inmediato como los sujetos que lo habitan, y después trasladar esta visión al espacio pictórico, interpretando en mayor o en menor medida, aquello que observábamos, pero sin restar el protagonismo central a “aquello representado”, es decir, mostrando casi literalmente lo que observamos a través del objetivo de la cámara.

En esta ocasión, *la mirada se enfrenta al rostro del otro*. Y lo hace de dos maneras. En un primer caso, la cámara se adentra en el espacio íntimo del otro: el borde de una oreja, un fragmento de los labios... creando paisajes visuales del rostro, en los que se describen superficies, recorridos, puntos, huecos en torno al rostro del otro... Estas fotografías, la mayor parte de ellas, se acercan mucho al rostro; al fotografiar, la mirada que se dirige a través de la cámara mira sin ser vista, en sentido figurado, nuestro pensamiento es libre de proyectar cualquier imagen o pensamiento directamente sobre la imagen. En el segundo grupo de

imágenes, sí se establece una reciprocidad entre la mirada del otro y la del observador, nosotros. Por ello el acercamiento de la cámara es menor: se distancia del rostro, dejando un espacio entre el espectador y nosotros, que resulta infranqueable. Estos matices en la mirada son los que las imágenes proyectadas intentan hacer visibles.

Llegados a este punto, conviene matizar en qué consiste ese otro con el que la mirada interacciona a través de estas pinturas, fotografías y dibujos. En realidad, mirando al otro nos miramos a nosotros mismos: *“Apuntaré un primer elemento necesario para toda reflexión, para todo estudio riguroso de la representación del ser particular: el retrato se refiere a la muerte. Aquella nariz, aquellos ojos, aquella forma de la mandíbula y este color del cabello, todo ello no puede armonizarse en la evocación de un rostro sin recordarnos que el ser así definido es diferente de cualquier otro, único; y lo que es único, en la vida tal y como es, transitoria, está destinado a perecer, y así lo da a entender por todos sus signos. Ese aparecer es un desaparecer; y no puede ser observado por el pintor o el escultor más que con los ojos de su propia precariedad, lo que le exige profundizar desde ese punto de vista en la conciencia que tiene de sí mismo.”*²⁷

En esta etapa, como en un espejo, a través de la cámara, examinando el rostro de personas cercanas, no alcanzamos a representarlas, sino que acabamos reflexionando acerca de nosotros mismos. Comienzan a surgir dibujos y palabras casi automáticos, que en muchos casos son rostros. Rostros sobre rostros. *“El rostro es un lugar de simulación. Es, por excelencia, el espacio donde se incluyen las marcas, trazos, manchas, colores o maquillajes que, compuestos en cierto orden, van a componer no el yo sino la ficción del yo, aquello que el individuo no es. Y así, el rostro como lugar de transformación continuada, como superficie de la inscripción de la ficción del otro, en lugar del yo, se convertirá en el instrumento más directo y más inmediato de acercamiento*

²⁷ BONNEFOY, Yves, *La nube roja*, Ed. Síntesis, Madrid, 2003, p.140.

*hacia el otro que está en nosotros.(...) Intento de captar lo inasible y evanescente en perpetuo movimiento, deseo de encarnar la fragilidad y lo fugitivo.*²⁸ El deseo de captar la imagen del otro se transforma en el de captar la propia imagen, no a través de la visión de uno mismo en el espejo, sino aquella que pertenece al mundo imaginario, a la fantasía, dibujos automáticos que en la mayoría de los casos, de forma inconsciente, constituyen una reconstrucción del propio yo. Como cita Borges: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” Y reflexionando acerca de nosotros mismos, concluimos que, precisamente, la propia imagen, aquella que se va formando al proyectarse sucesivamente, desde el inconsciente, en nuestros dibujos, se forma como consecuencia de nuestra convivencia con los otros: el yo se constituye gracias al otro; de hecho éste es parte constitutiva del mismo.

Lévi-Strauss, al que hemos aludido previamente, en su estudio de la noción de identidad, explica la cuestión del otro desde el punto de vista de la antropología estructural, sosteniendo que la identidad se sustenta sobre una concepción etnocentrista de uno mismo en relación a los demás, pero que la naturaleza del sujeto no es una realidad sustancial, sino una función inestable que depende de su interacción con el contexto al que pertenece. Así, afirma que *“una obsesión hace presa de nuestra época, saturada de comunicación: la del repliegue de cada uno en su propio territorio, en lo que hace su diferencia, es decir, su identidad separada, propia. Sueño de raigambre en el espacio insular de una separación.”*²⁹, obsesión que va unida a una búsqueda de una *“Identidad Universal del*

²⁸ G. CORTÉS, J. Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 2003, p.134.

²⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p.12.

*hombre consigo, en forma, si es necesario, de una subjetividad trascendental.*³⁰

Los límites, la separación de uno mismo con respecto a los demás, la creación de una isla en nosotros mismos... son mecanismos que intentamos desactivar a través de una mirada activa sobre aquello que nos rodea, de la ilustración de esa mirada a través de este cuaderno de viaje, intentando vislumbrar la propia experiencia, las impresiones del viaje, reflejadas en esta serie de imágenes.

Para desmontar esta noción de identidad basada en el etnocentrismo, Lévi-Strauss parte de un planteamiento basado en la pertinencia, para el trabajo del etnólogo, de tomar en cuenta la representación que un individuo se da a sí mismo de su pertenencia al grupo, planteamiento que desemboca en que la cuestión del *Otro* aparece como constitutiva de la identidad, de forma que el etnocentrismo se relativiza: *“Con este gesto, una identidad grosera, inmediata, una identidad “de superficie” debe ceder el lugar a una investigación de las estructuras profundas que moldean la identidad en su aspecto relacional: la cuestión del Otro aparece como constitutiva de la identidad.*³¹

A esta conclusión, es decir, a la de la relativización del etnocentrismo, se llega a través del análisis antropológico del *nombre propio*, lugar de la inscripción social del grupo sobre el sujeto, de modo que éste se encuentra en una encrucijada entre el nombre propio para sí y para los otros individuos del grupo: *“Todas estas facetas de la cuestión del nombre propio en tanto que moviliza lo impropio y la cuestión del otro, ofrecen un terreno privilegiado al cuestionamiento de la identidad y descubren la trampa del etnocentrismo a nivel del grupo y del narcisismo primario a nivel del sujeto individual.*³² Desde el punto de vista del etnólogo, la relación entre el sujeto y el grupo observado es central.

³⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p.12.

³¹ *Ibidem*, p. 15.

³² *Ibidem*, p.16.

Desde el punto de vista de este proyecto, la relación entre el observador y lo observado es también central; la cuestión del *Otro*, es decir, nuestra relación con él, es inseparable de la relación con nosotros mismos. El otro social y el Otro de uno mismo son complementarios, están ligados intrínsecamente el uno al otro.

En cuanto a la definición del Otro de uno mismo, ya hemos apuntado que está relacionada con los mecanismos que tienen lugar en el inconsciente. Para profundizar en este concepto, nos remitimos al origen del cuestionamiento, en el siglo XIX, del pensamiento racional.

El debate en torno a la idea del sujeto, que pone en entredicho la autonomía del yo se gesta a mediados del siglo XIX, tanto en la literatura como en las artes plásticas, y surge como resultado de la imposibilidad de recomposición de los distintos modos de experiencia de lo real en un único lenguaje, conclusión a la que se llega, principalmente, tras el estudio de la trascendencia del inconsciente en la mente humana, que rebatía la idea clasicista según la cual toda forma de experiencia podía ser explicada desde un punto de vista empírico: *“era necesaria una ruptura; la crisis del concepto clásico de verdad, la imposibilidad de una conciencia trascendental de la existencia, la disolución de la noción de totalidad y el cuestionamiento de la identidad del ser humano hacían necesarias nuevas formas de comunicación, dado que las palabras por sí solas se mostraban incapaces de nombrar todas las formas de experiencia.”*³³ Es a raíz de este cuestionamiento de la identidad como surge la idea de un sujeto fragmentado, resultado transitorio de un conjunto de sensaciones que provocan su desdoblamiento: *“Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano, el sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.(...) De todo ello se desprende la imposibilidad de conocernos a nosotros mismos y, al tiempo, la necesidad de descender e*

³³ G.CORTÉS, J. Miguel, *op. cit.*, p. 94.

*indagar en las profundidades del psiquismo humano, (...) Así, lo infinitamente próximo es infinitamente lejano, consecuencia de nuestro propio yo, al que ya no sabemos reconocer.*³⁴ En las artes plásticas, el surrealismo defenderá la idea de que la creación artística puede, a través de los automatismos, materializar el inconsciente del artista, creando nuevas realidades a través de la proyección del mundo interior. Dalí, en concreto, encontrará una legitimación a su método de creación artística, el famoso método paranoico-crítico, en los estudios de Jacques Lacan en relación a la psicosis paranoica, motor de su práctica creativa, y que tiene su origen en el inconsciente. Lacan, en su lectura del psicoanálisis desde un punto de vista estructuralista, *“entiende el lugar del inconsciente como un conjunto de significantes organizados sobre la trama de un discurso; según él, el inconsciente es el discurso del otro, el Yo no se entiende independientemente de la existencia del otro. (...) Es a partir de la imagen del otro que el sujeto accede a su identidad”*³⁵

Acerca del problema del otro, con minúsculas o con mayúsculas (el Otro), hemos intentado no dotar al término de la complejidad infinita que hizo en su día Jacques Lacan (véase sus *Escritos* o sus *Seminarios*). Así, tanto en el terreno del psicoanálisis como en el de la antropología estructurales, el otro es inherente a la formación del yo y, por lo tanto, el otro (individuo, diferente de mí mismo) y el Otro (mí mismo) serían pues, dos conceptos interrelacionados que pueden entenderse como uno más genérico: el otro como objeto de la mirada -que, al fin y al cabo, se trata del tema que nos ocupa.

De hecho, esta interrelación entre las dos ideas de “otro” se intenta expresar en esta pieza, de forma que el otro social lo simbolizarían las fotografías y el Otro interno estaría representado visualmente a través de los dibujos e imágenes incorporados en un segundo nivel a las fotografías.

³⁴ G.CORTÉS, J. Miguel, *op. cit.*, pp. 94-95.

³⁵ *Ibidem*, p.117.

En el fondo, nos estamos planteando la eterna pregunta: “¿Quién soy yo? Como excepción, podría guiarme por un aforismo: en tal caso, ¿por qué no podría resumirse todo únicamente en saber a quién “frecuento”? (...) entre algunos seres y yo se establecen unas relaciones más peculiares, más inevitables, más inquietantes de lo que yo podía suponer (...) me atribuye, en vida, el papel de un fantasma y, evidentemente, se refiere a lo que ha sido preciso que yo dejara de ser, para ser “quien” soy. (...) La imagen que yo tengo de un fantasma, con todo lo convencional que resulta tanto en su apariencia como en su ciega sumisión a determinadas contingencias de hora y lugar, representa para mí sobre todo la manifestación perfecta de un tormento que puede ser eterno. Es posible que mi vida no sea más que una imagen de esa naturaleza y que yo, creyendo explorar algo nuevo, esté condenado en realidad a volver sobre mis pasos, a tratar de conocer lo que debería ser capaz de reconocer perfectamente, a aprender una mínima parte de cuanto he olvidado.”³⁶

³⁶ BRETON, André, *Nadja*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 95-96.

PARTE VI. Agosto de 2007. Viajar. Búsqueda, deseo (ver fig. 6.1).

Viajar. Observar durante el viaje. Viajar es buscar. El viaje ha sido siempre una metáfora del conocimiento. De eso trata este cuaderno. Hemos afirmado que el otro es constitutivo de nuestra identidad, de nuestro autoconocimiento; así, progresivamente tomamos conciencia de que esta sucesión de imágenes va adquiriendo un cariz autobiográfico, se va convirtiendo en un relato sin ilación acerca del propio viaje, de nuestra relación con el otro, organizado para el espectador por un orden cronológico. Este cuaderno de viaje en imágenes es comparable a un texto autobiográfico en el sentido en que es la mirada la que genera las imágenes, que van evolucionando, es decir, es el yo, el observador, el que “escribe”: *“Escribir un texto autobiográfico o redactar un diario es, en primer lugar, construir una subjetividad, construir figuras del Yo –y así partiendo del yo se llega al sí mismo en relación con el otro.”*³⁷ El yo como punto de partida de la construcción de una imagen del otro, y otro a la vez, ya que la mirada, que tiene en un extremo el mundo y en el otro el ojo, incluye a ambos, al fin y al cabo.

Con esta serie investigamos acerca de la relación social, del intercambio de la mirada que se establece con el otro al realizarse la fotografía en el espacio público. Al mirarnos, el que nos observa provoca en nosotros un sentimiento de alienación que nos produce una desestabilización de la propia identidad. Como ya hemos apuntado, nuestra visión del espacio que nos rodea, de la sociedad (agrupando a los seres sociales con los que al fin y al cabo se establece el intercambio de esa visión, de la mirada) es construida, social. No puede separarse de la relación que existe, circunstancialmente, entre nosotros y el ámbito en que habitamos. Por tanto, estamos expuestos a la mirada que los otros

³⁷ VIOLLET, Catherine. “Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos (Génesis y escritura de sí mismo)”, *Archipiélago*, nº 69/2005, Madrid, p. 27.

proyectan sobre nosotros, al tiempo que nosotros proyectamos sobre los demás la nuestra.

Estas imágenes intentan reproducir una mirada consciente, no sólo por lo que la imagen muestra, sino también por lo que *no muestra*, es decir, por la elipsis del otro, presente al otro lado de la imagen y cuya participación es necesaria para la existencia de la misma.

Nos intentamos convertir en el paseante contemplativo, el *flanêur* que se confunde entre la multitud para sentirse parte de la masa y simplemente observar... En este caso, nos “borramos” para deshacer nuestra Identidad o espacio insular en el que tendemos a recluirnos: *“Borrarse –nos dice Deleuze- es hacer como la Pantera Rosa (...) pintaba la pared que había detrás de ella de color rosa y, de esta manera, pasaba inadvertida. Hacer que el mundo devenga rosa para devenir imperceptible, indiscernible, impersonal, devenir mundo.”*³⁸ Este cuaderno es en realidad y cada vez más una hoja de ruta que vamos elaborando de forma improvisada a lo largo de nuestro “paseo”.

En esta serie se ha tomado de nuevo la cámara fotográfica para mirar a través de ella y observar lo que ocurre alrededor (ver fig. 6.2). El escenario, en este caso, es una parada de autobús durante los escasos minutos de espera antes de la llegada del vehículo. La cámara, el ojo, mira a los individuos desconocidos que le rodean y, casualmente o no, realiza una serie de fotografías que siguen una coherencia lógica en su orden cronológico original, de forma que esta “mirada” parte de uno mismo para dirigirse después hacia los demás, anónimos sujetos cuyo rostro ya no aparece en el campo de visión.

El rostro está elidido en estas imágenes. La presencia de la cámara, en un espacio público, excepto si se utiliza en ocasiones acordadas socialmente, o bien de forma profesional, puede incomodar a los transeúntes, de modo que intentamos disimular nuestra mirada, no deteniéndonos demasiado tiempo en cada fotografía para pasar

³⁸ LARRAURI, Maite, *El deseo, según Gilles Deleuze*, Valencia, Tàndem edicions, 2000, pp.43-44.

desapercibidos. Por ello el rostro no aparece, queda fuera de campo, y nuestra mirada o retrato del otro se dirige al resto del cuerpo (piernas, zapatos, etc.)

En la secuencia fotográfica, en un primer momento la mirada se dirige a nuestro propio cuerpo, para recorrer, con cierta timidez, debido al temor a incomodar a los transeúntes con la cámara, el de las personas que nos rodean. Se trata en cierto modo de hacer evidente nuestro baudeleriano papel como *flanêur*, documentando aquello que sucede alrededor. En este caso, el sentimiento de *voyeur* va unido al de no identificación con el espacio temporal en el que estamos obligados a permanecer: A menor identificación del individuo con aquello con lo que convive, mayor introspección y desdoblamiento en sí mismo; la acción de fotografiar nos sirve para hacer consciente la mirada y quizá, colocando las imágenes unas junto a otras, construir un relato que intente explicarnos a nosotros mismos en cada contexto y así conseguir identificarnos con él.

Los documentos fotográficos, que nos sirven para tener un testimonio de nuestra mirada, van dejando asimismo pequeñas series autobiográficas que pueden ser leídas como planos estáticos de una secuencia cinematográfica y que muestran diferentes puntos de vista de los personajes de una misma escena: *“La escena clásica, en el cine, se construye sobre una multiplicidad de puntos de vista: la aparición de cada nuevo plano corresponde a un cambio del punto de vista sobre la escena representada (...). Lo más normal es que la planificación clásica funcione volviendo sobre determinados puntos de vista (...). Cada uno de estos puntos de vista (...) inscribe necesariamente entre las diferentes figuras de la escena una cierta jerarquía”*.³⁹

En relación con el modo de obtener estas imágenes, nos podemos plantear las consideraciones de Susan Sontag al respecto: *“Una fotografía*

³⁹ V.V.A.A., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985.

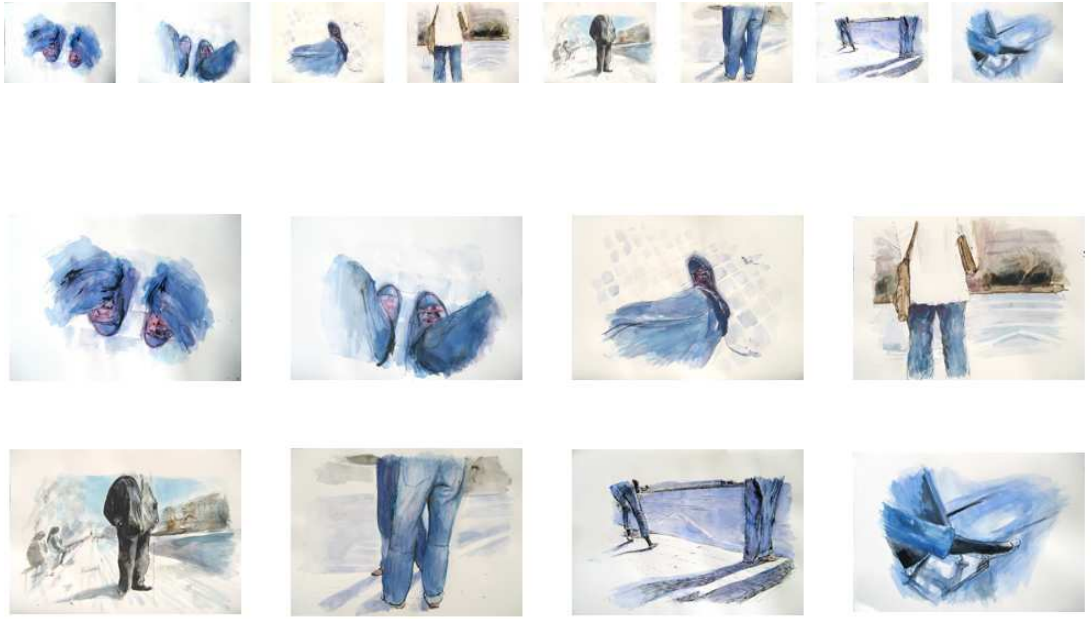


Fig.6.1



Fig. 6.2

no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que está sucediendo. (...) Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera.”⁴⁰ Sin embargo, aquí no intentamos captar unos momentos en detrimento de otros, ni otorgar a la fotografía carácter de inmortalidad: es, por el contrario, un modo de impresionismo, de intentar sorprender la vida en movimiento, y únicamente nos sirve como instrumento para crear nuestro propio relato de la mirada a través de una serie de imágenes, usando la fotografía como instrumento de apropiación de lo que vemos, para tener el testimonio a partir del que crear pinturas y dibujos. Es un instrumento de bocetaje. Y a continuación, intentamos trasladar a la pintura o al dibujo únicamente aquello que nuestro ojo ha visto a través de la cámara, pero que no ha sido capaz de fotografiar. Como en la sentencia de Man Ray, *“Fotografía lo que no deseo pintar y pinto lo que no deseo fotografiar.”*

Intuimos que la fotografía, aquella que es documento de la realidad, que intenta no intervenir sobre ella, presenta de forma demasiado nítida el aspecto de las cosas: *“La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento”*⁴¹ Por ello la fotografía es sólo un paso intermedio entre nuestra mirada y la pintura.

Finalmente, pasando a describir formalmente esta serie, podemos señalar un cambio de registro con respecto a los óleos y a la imagen impresa. En este caso hemos realizado ocho dibujos a tinta china y

⁴⁰SONTAG, Susan, op. cit, p.26.

⁴¹*Ibidem*, p.283.

acuarela. La línea, que ya se anunciaba formalmente en la anterior pieza, de forma libre, y que no correspondía a forma externa alguna, sino que “tejía” redes mentales sobre las fotos, describe ahora las fotografías de las que parte, sobre manchas de color en acuarela. El papel blanco alrededor de las imágenes, la falta de límites definidos de la imagen las hace parecer menos reales; el tono azulado de la gama cromática nos remite a un ambiente frío, se trata de un espacio exterior. Esta serie contrasta con la de la primera parte por la oposición entre tonos cálidos/fríos, interior/exterior, personas conocidas/anónimas, pero es análoga en cuanto a dimensiones y número de elementos que la componen.

Hemos utilizado, en este caso, la herramienta del dibujo, de la línea, combinada con acuarela, para dar más detalles de la imagen de forma subjetiva. Se ha creado la necesidad de intervenir en las imágenes observadas, de interpretarlas libremente, dejando espacio a una ligera fantasía de la realidad que surge del puro deseo de expresar a través de la línea. El método de ejecución de las imágenes es rápido y el medio utilizado, acuarela, lápiz y tinta china, es similar al de los cuadernos de viaje tradicionales.

**PARTE VII. Julio-agosto de 2007. El Carmen. Octubre de 2006. Ciclos.
(ver fig. 7.1)**

Esta parte, la última del cuaderno retoma fotografías realizadas en octubre de 2006, en una expedición fotográfica al barrio del Carmen de Velluters de Valencia.

La construcción de estas imágenes responde al intento de articular unas partes del cuaderno con otras. En esta etapa del proceso no importa tomar fotografías del archivo gráfico (ver fig. 7.2) para construir otros pequeños relatos que sirvan para intentar “pensar” la mirada en imágenes, aun cuando las fotografías fueron tomadas hace mucho. Esta parte es análoga a la parte III en cuanto a las dimensiones de los elementos del tríptico y, del mismo modo, la sección anterior se corresponde con la primera. A medida que hemos ido desarrollando nuestro proyecto, hemos ido identificando espacios, trayectos de la mirada, y hemos podido observar una diferencia sustancial en la aproximación a lo conocido y a lo desconocido, siendo obviamente lo conocido, por una parte, lo familiar, y lo desconocido, lo anónimo.

La gama utilizada es fría, al contrario que en *Juego de miradas* (parte III). La complicidad que existía entonces entre sujeto y observador era clara por lo que las imágenes describían. En este caso, no hay complicidad, hay un intento de cazar la realidad, un deseo, un movimiento de cámara que invita a salir al exterior, hay una esperanza latente en estas imágenes. Una mirada que quizás puede expresar que el deseo del otro, la imagen del otro, puede ser revivida en cualquier instante, porque el deseo no tiene objeto, según Freud; “*el deseo no tiene historia, o por lo menos se vive en cada instancia como puro primer plano e inmediatez*”⁴²

Voluntariamente hemos reducido la descripción minuciosa de la parte VII quizá para subrayar que el viaje nunca termina y para recordar, brevemente, todas las etapas del viaje emprendido:

⁴² SONTAG, Susan, *op. cit.*, p.33.

Nuestro cuaderno de viaje comienza en el mes de noviembre de 2006, al tomar una secuencia fotográfica como apoyo para representar pictóricamente al sujeto social, desde una mirada dinámica, de múltiples puntos de vista. Prosigue en febrero del año 2007, con *Piedra-Aleph*, o esa atmósfera amenazante que es quizá ese lugar común, ese *punto que contiene todas las miradas*, en el que confluyen metafóricamente todas nuestras *visiones* del otro. En la tercera, *Lente de aumento. Juego de miradas*, la mirada busca diferentes puntos de vista de aquello que mira, convirtiéndose en dinámica, jugando conscientemente con la imagen; la intención no es retratar al otro, sino hacer evidente la mirada entre él y nosotros, y al final somos conscientes de la imposibilidad de aprehender su imagen. En la cuarta etapa del viaje, la mirada se detiene (abril de 2007), en *Espacio azul. Límites*, intentando mostrar la trayectoria de la mirada, no ya entre dos sujetos, sino desde un nosotros hasta un límite que se encuentra definido –o indefinido- por la profundidad de campo de la imagen, por el propio paisaje, en un difuso pero delimitado horizonte. En la quinta parte del cuaderno, *Mayo de 2007. Proyecciones*, la mirada se dirige hacia el rostro, acotando partes de su superficie, por un lado, y ajustando el encuadre a la mirada, por otro. En agosto, nuestra reflexión introspectiva acerca del otro nos mueve ahora hacia el exterior, hacia el medio urbano, con la intención de *Viajar. Búsqueda, deseo*. Y, en la parte VII de nuestro cuaderno, el deseo es, precisamente, que ese viaje que hemos propuesto continúe.



Fig. 7.1



Fig. 7.2

MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA

FICHAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS

PARTE I



Título:	<i>Noviembre-diciembre de 2006. Del comienzo. Diferentes puntos de vista forman uno.</i>
Dimensiones:	36 x 48 cm c/u. (8 elementos).
Técnica:	Óleo sobre algodón. Imprimación de color almagra a la media creta.
Fecha:	Noviembre-diciembre de 2006.

PARTE II



Título:	<i>Febrero de 2007. Piedra-Aleph. Todas las miradas</i>
Dimensiones:	73 x 60 cm.
Técnica:	Óleo sobre lino. Imprimación de color almagra a la media creta.
Fecha:	Abril de 2007.

PARTE III



Título:	<i>Marzo de 2007. Lente de aumento. Juego de miradas</i>
Dimensiones:	100 x 81, 100 x 150 y 100 x 70 cm. (tríptico).
Técnica:	Óleo sobre lino. Imprimación de color almagra a la media creta.
Fecha:	Febrero-marzo de 2007.

PARTE IV



Título:	<i>Abril de 2007. Espacio azul. Límites.</i>
Dimensiones:	50 x 100 cm.
Técnica:	Encáustica sobre tabla (contrachapado).
Fecha:	Marzo-abril de 2007.

PARTE V



Título:	<i>Mayo de 2007. Proyecciones (I y II).</i>
Dimensiones:	24 x 462 y 24 x 231 cm, respectivamente.
Técnica:	Impresión digital (plóter) sobre papel Fabriano Rosaespina y estampación de imágenes fotocopiadas, impregnadas con disolvente y transferidas mediante la presión de tórculo de grabado calcográfico.
Fecha:	Mayo de 2007.

PARTE VI



Título:	<i>Agosto de 2007. Viajar. Búsqueda, deseo</i>
Dimensiones:	50 x 70 cm c/u. (8 unidades).
Técnica:	Acuarela y tinta china sobre papel Fabriano Rosaespina (color crema).
Fecha:	Agosto de 2007.

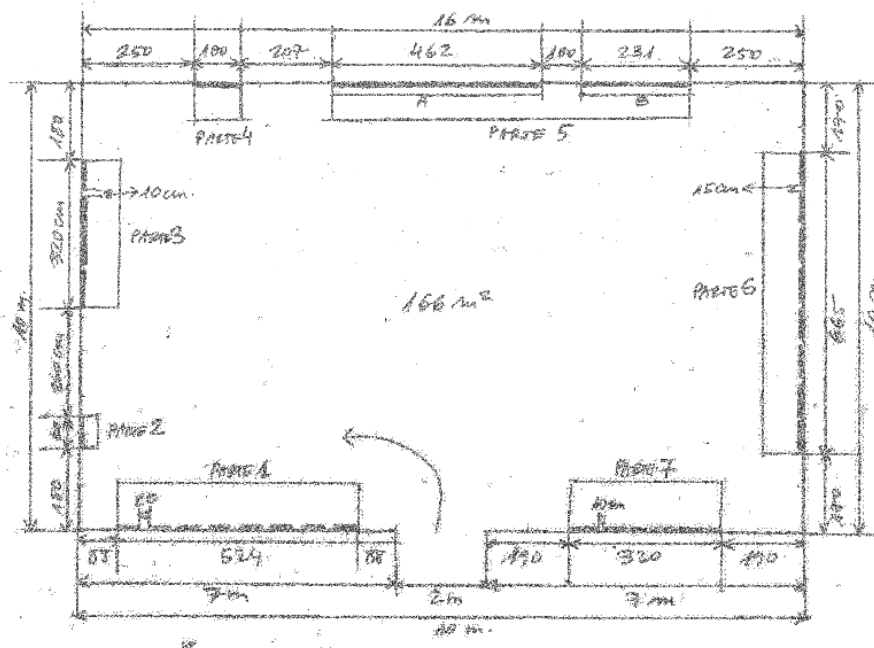
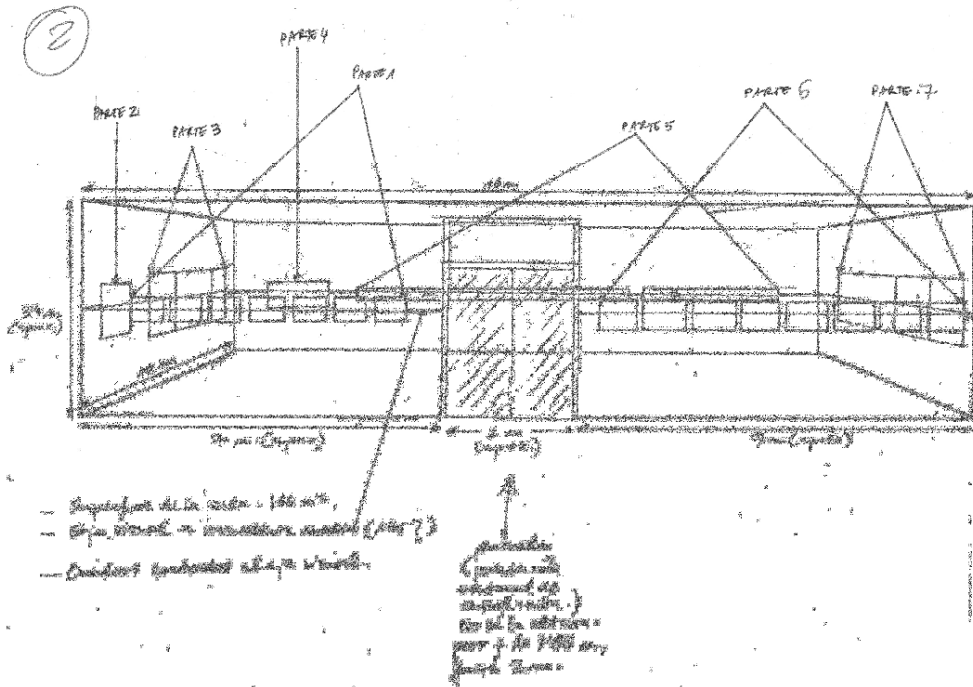
PARTE VII



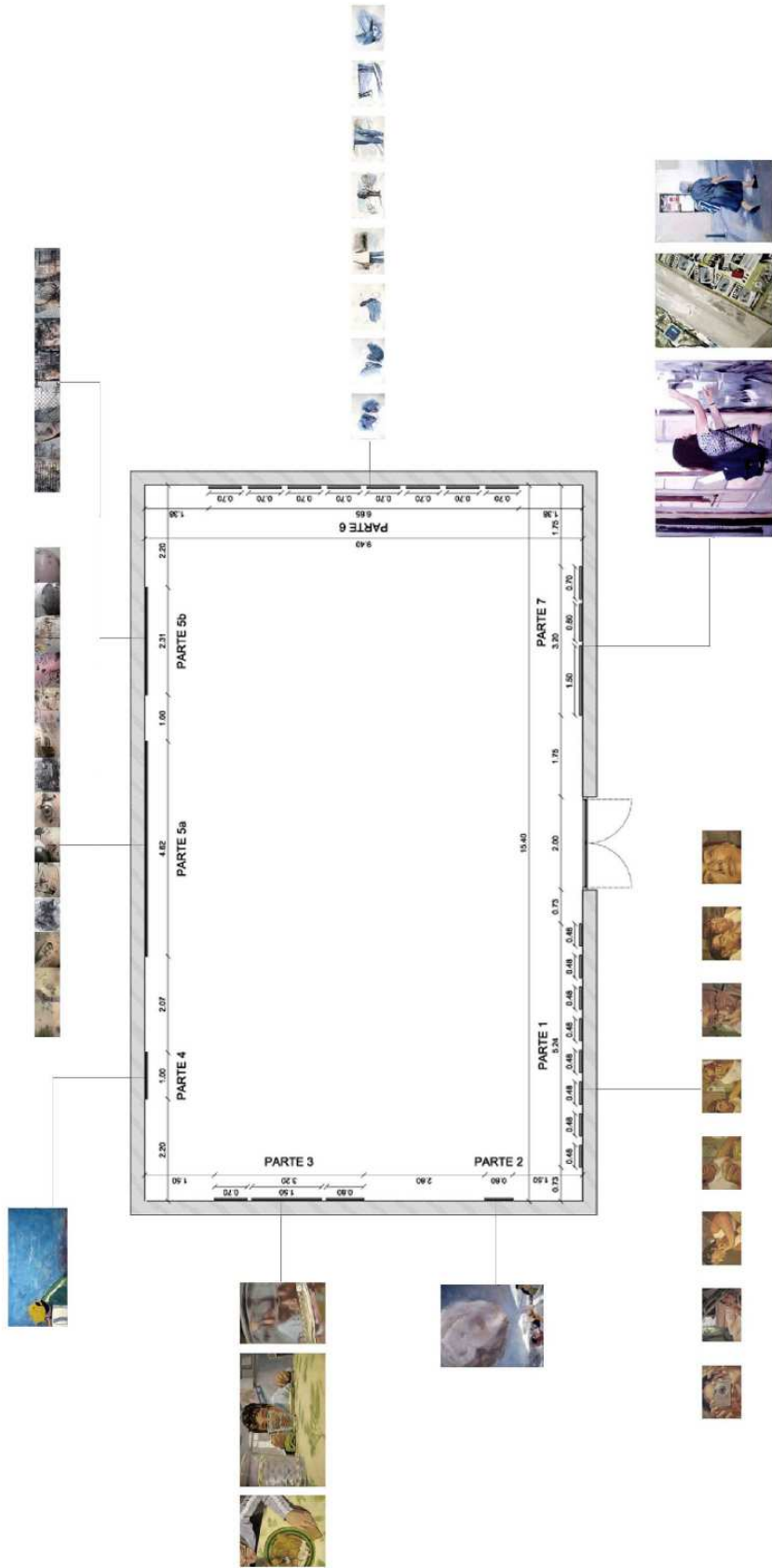
Título:	<i>Julio-agosto de 2007. El Carmen. Octubre de 2006. Ciclos.</i>
Dimensiones:	100 x 150, 100 x 81 y 100 x 70 cm (tríptico).
Técnica:	Óleo sobre lino. Imprimación de color almagra a la media creta.
Fecha:	Julio-agosto de 2007.

DIBUJOS CONSTRUCTIVOS

Primeros bocetos del montaje de las obras en el espacio expositivo.
(Croquis del alzado y planta, respectivamente).



Descripción de la situación de las obras en la sala.

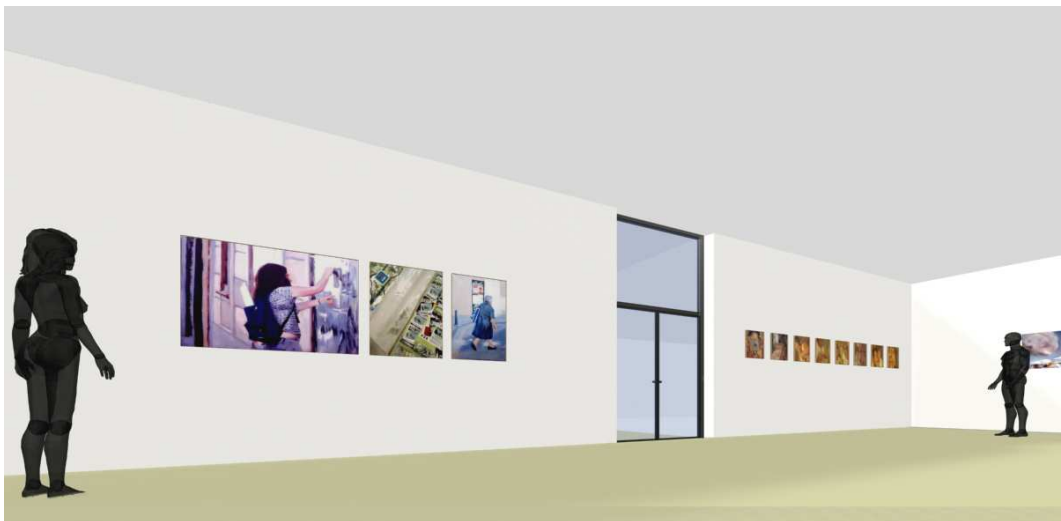
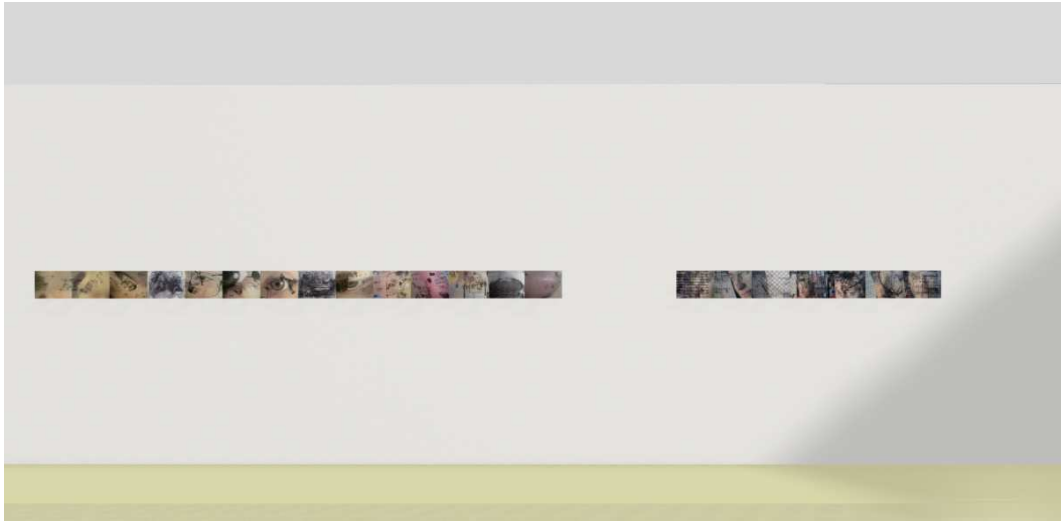


RENDER

Simulación en 3D del montaje de las obras en el espacio expositivo, desde diferentes ángulos.







PRESUPUESTO

ENMARCACIÓN	Listón exterior de madera, 3cm. de ancho y 0,5 de grosor. (27 €/m.)	parte I:	362,8 €
		parte II:	71,8 €
		parte III:	324,5 €
		parte IV:	81 €
		parte VII:	324,5 €
	Marco de madera de 3cm. de ancho y cristal.	parte VI:	560 €
	Metacrilato (16 €/m ²)	parte V:	328 €
TRANSPORTE Y MONTAJE	(Por día y dos operarios): 250 €		

TOTAL: 2302,6 €

CONCLUSIONES

Cuaderno de viaje. Noviembre de 2007. Notas.

El flâneur entra en la sala. En la sala hay una exposición de pintura. Cuadros grandes y pequeños, también acuarelas. Forman una línea, que comenzamos a recorrer desde un punto cualquiera. Una mirada desde el cuadro. Nos sentimos mirados. Seguimos recorriendo la línea hasta llegar al título: Interacciones con el otro. Cuaderno de viaje 2006-2007. Nos sentimos cuaderno. El flâneur sonríe y se va. Lo anotamos. Sigo esperando que ocurra algo.

Estoy sentada. Como nada ocurre, fotografío mis zapatos. Intento un juego solitario. Alzo la cámara no muy alto y rápidamente disparo. En el autobús, unos zapatos me atraen y vuelvo a disparar. ¿Fin de la aventura?

(Continuará)

Nuestro cuaderno de viaje está formado por siete partes, como hemos visto, pero podrían ser muchas más. Como el propio nombre del cuaderno indica, se ajusta a un período de tiempo concreto (2006-2007).

Así pues, la realización de este proyecto está directamente relacionada con el proceso de creación artística y con la búsqueda de conocimiento a través de la práctica artística.

En un mundo cada vez más repleto de marcas e identidades prefabricadas, clichés, estereotipos...a gusto y disposición del consumidor, quizá lo necesario no es la búsqueda de la propia identidad insular y única, y por tanto separada de la de los otros, sino que lo pertinente sería construir una nueva mirada dirigida hacia el otro, que intente hacernos comprender a nosotros mismos.

Con estas imágenes presentamos fragmentos visuales extraídos de la experiencia cotidiana, de lo íntimo, con los que intentamos mostrar la materialización de esa mirada, y los estructuramos en forma de cuaderno de viaje para poder tener una visión de conjunto, en la que el espectador pueda observar la evolución de nuestra propia mirada, guiarlo a través de

nuestro viaje con estas imágenes que, en definitiva, ilustran la propia experiencia y ofrecen diferentes puntos de vista en torno a la imagen del otro.

Se trata, en otras palabras, de una mirada sociológica, es decir, un punto de vista del individuo en contacto con la sociedad. En la mayoría de los casos se trata de retratos, *“El retrato tiene relación con la verdad”*⁴³, y a través de ellos hemos intentado investigar acerca de las relaciones sociales a un nivel personal, de la realidad cotidiana: *“El retrato como texto visual es importante por ser pintura en constante aprendizaje, por ser un documento del devenir de las comunidades sociales en lo político y lo cultural, ilustración de un vastísimo tratado de las expresiones y las pasiones humanas y un testimonio de la evolución de los conceptos acerca del individuo a través de los siglos.”*⁴⁴

En conclusión, estamos indagando, de forma continuada, acerca de nuestra experiencia del otro, y nos ha parecido que la manera más apropiada de relatar esta experiencia es en forma de cuaderno de viaje, tanto a través de las pinturas, fotografías y dibujos como a través de estas páginas, que han intentado desarrollar de forma coherente el proceso de creación de las piezas en relación con sus referentes, desde un punto de vista técnico y también en conexión con planteamientos filosóficos en relación con la cuestión de la mirada en la pintura. Todo ello de forma progresiva y abierta porque, como ya hemos mencionado, nuestro deseo es que el viaje continúe.

⁴³ AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 27.

⁴⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Ed. Montesinos, Barcelona, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

I

- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997.
- AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1992.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos ininterrumpidos I*, Taurus, Madrid, 73.
- BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Ed.G.G., Barcelona, 2006.
- BONNEFOY, Yves, *La nube roja*, Ed. Síntesis, Madrid, 2003.
- BRETON, André, *Nadja*, Cátedra, Madrid, 1997.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, "Desaparición del rostro", texto del catálogo *Galería de retratos*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Mar-Abril 1994.
- CARRERE, Alberto, SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- G. CORTÉS, J. Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- LARRAURI, Maite, *El deseo, según Gilles Deleuze*, Tàndem edicions, Valencia, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La identidad*, Ediciones Petrel, Barcelona, 81.
- LIVINGSTONE, Marco y HEYMER, Kay, *David Hockney. Retratos*, Cartago, 2003.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Ed. Montesinos, Barcelona, 2004.
- NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Ed. Diálogo, 2003.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 2006.
- POE, Edgar Allan, "William Wilson", en *Cuentos I*, traducción de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

VERDÚ, Vicente, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003.

VIOLLET, Catherine. “*Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos (Génesis y escritura de sí mismo)*”, Archipiélago, nº 69/2005, Madrid.

V.V.A.A., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1985.

II

BELLI, Gioconda, *El Ojo de la Mujer*, Visor, Madrid, 1998.

BRECHT, Bertolt, *Poemas del lugar y la circunstancia*, Pre-textos, Valencia, 2003.

BARGALLÓ, Juan (Ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Ed. Alfar, Sevilla, 1994.

BRUNO SCHULZ. *El país tenebroso* [Catálogo exposición], Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Crítica, Barcelona, 2001.

CALLE, Sophie, *Relatos* (Exposición: 13 de diciembre de 1996-26 de enero de 1997, Sala de Exposiciones de la Fundación “La Caixa”, Madrid; 14 de febrero-27 de abril de 1997, Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, Barcelona), [comisario, Manel Clot], Barcelona, 1996.

CANETTI, Elias, *Masa y poder*, Alianza, Madrid, 1983.

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2003.

CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

DE AZÚA, Félix, *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2005.

DEXTER, Emma, *VITAMIN D, New perspectives in drawing*, Phaidon, China, 2006.

ESTEVE DE QUESADA, Albert, *Creación y proyecto. El método en diseño y otras artes*, Institutó Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, Valencia, 2001.

FOUCAULT, Michael, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1996.

HERRIGEL, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Ed. Kier, Buenos Aires, 2003.

- HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto : el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Ed. Destino, Barcelona, 2001.
- LUNA, Sergio: *Historia(s) y desengaño(s)* [Catálogo exposición], Aula Cam La Llotgeta, Valencia, 2007.
- MANET en el Prado [exposición 2003] 13 de octubre-11 de enero de 2004.*
[Comisaria: Manuela B. Mena Marqués], Museo del Prado, Madrid, 2003.
- MARTY, Enrique, Exposición: Palacio de Abrantes, octubre-noviembre de 2003*
[Comisariado, Javier Panera Cuevas] Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.
- McEWEN, John, *Paula Rego*, Phaidon, London, 2006.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 2003.
- OZ, Amos, *Sumchi*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.
- POLKE, Sigmar: *History of everything: paintings and drawings, 1998-2003*, Yale University Press, Dallas Museum of Art, Dallas, New Haven, 2003.
- PEREC, Georges, *Especie de espacios*, Ed. Montesinos, Barcelona, 2003.
- KRANZFELDER, Ivo, *Edward Hopper 1882-1967. Visión de la realidad*, Taschen, China, 2006.
- RILKE, *Cartas a un joven poeta*, Alianza Editorial, 2005.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid, 1988.
- RULFO, Juan, *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lunweg, D.L., Barcelona, 2002.
- SARAMAGO, José, *El hombre duplicado*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- SER CONDICIONAL* [Fotográfica '06, Valencia] [Catálogo exposición], Nobuyoshi Araki, Tierney Garon, Nan Goldin, Zhang Huan, Boris Mikhailov, Santos Montes, Andrés Serrano, Ed. UPV, Valencia, 2006.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2006.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987.
- TXOMIN, Badiola: *Bestearen jokoa, El Juego del otro: Exposición, 21 de marzo-24 de mayo 1997*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, 1997.