



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Yo somos. Autorretrato pictórico de alteridades digitales

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Del Moral Sánchez, Alfonso

Tutor/a: Tristán Tristán, Isabel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

YO SOMOS.

AUTORRETRATO PICTÓRICO DE ALTERIDADES DIGITALES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
TRABAJO FINAL DE MÁSTER. TIPOLOGÍA 4
ALFONSO DEL MORAL SÁNCHEZ
TUTORIZADO POR ISABEL TRISTÁN TRISTÁN
VALÈNCIA, JUNIO DE 2022

A Isabel Tristán, por su constante guía y ayuda y por creer en mí desde el principio del camino. A Rosa Martínez Artero, por darme las herramientas conceptuales. En general, a todos mis profesores, por hacerme llegar a donde he llegado.

A Marcos Rioja y Ricardo Pernas, por apostar en este proyecto y ayudarme a darle forma.

A mi familia, por su amor, por su comprensión, por querer lo mejor para mí, por su apoyo moral y económico, por su ilusión.

A Diego, por aguantarme, por calmar mi ansiedad, por suplir mis carencias tecnológicas, por motivarme, por darme ideas, por darme cariño, por estar ahí siempre.

Resumen:

El presente trabajo fin de máster plantea una ruptura frente a al modo tradicional del individuo occidental de entenderse a sí mismo, edificado en el interior del sujeto. En las últimas décadas, se han producido profundos cambios que han puesto en aprieto esta idea, llevando a una construcción de la subjetividad más externa y visual.

Este proyecto pretende producir una serie de obra pictórica cuyo sustrato conceptual explore alteridades del *yo* a través de la aplicación de filtros digitales sobre la foto personal del DNI para reflejar el carácter múltiple y externo de la subjetividad.

Como resultado de la investigación, se producirán 60 retratos, a partir de las imágenes obtenidas digitalmente, que componen un gran autorretrato de alteridades concebidas por la máquina. Posteriormente, se han unificado todas en un solo rostro mediante superposición para crear una nueva identidad sin edad ni género determinables. Esto invita a reflexionar sobre los cánones digitales y sociales y las máscaras que el sujeto adopta en la construcción de su identidad. Al mismo tiempo, se llama la atención sobre los mecanismos de vigilancia y control institucional mediante el uso de un tipo de imagen aséptica y que permite la plena identificación del rostro.

El hecho de que los retratos hagan referencia al mismo sujeto, pero la identidad de dicho sujeto cambie de un retrato a otro permite concluir que el individuo es múltiple y no necesariamente coherente, y que la

subjectividad es una construcción externa, inscrita sobre el cuerpo, en especial el rostro.

Palabras clave: AUTORRETRATO, PINTURA, IDENTIDAD, ALTERIDAD, MÁSCARA, ROSTRO, FILTRO DIGITAL

Abstract:

This master's thesis formulates a rupture of the traditional way the western individuals have understood themselves, which has been edified in the inside of the subject. In the last decades, some deep changes have put this idea in jeopardy, leading to a more external and visual construction of subjectivity.

This project aims to produce a pictorial series of works whose conceptual sublayer explores alterities of the self through the application of digital filters on the personal ID photograph in order to reflect the multiple and external nature of subjectivity.

As a result of the investigation, 60 portraits will be produced, from images digitally obtained, which form a huge self portrait of alterities conceived by the machine. Eventually, these alterities have been unified and overlapped in a sole face in order to create a new identity whose age and gender are difficult to determine. This invites to reflect on the digital and social canons and on the masks the subject adopts in the construction of their identity. At the same time, the institutional

mechanisms of discipline and control are remarked through the use of a kind of aseptic image which allows full identification of the face.

The fact that these portraits make reference to the same subject, but the identity of this subject changes from one portrait to other allows for concluding that the individual is multiple and not necessarily coherent, and also that the subjectivity is an external construction, registered on the body, primarily on the face.

Keywords: SELF-PORTRAIT, PAINTING, IDENTITY, ALTERITY, MASK, FACE, DIGITAL FILTER

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. IDENTIDAD Y RETRATO.....	7
1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	9
2. MARCO TEÓRICO.....	12
2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL YO MODERNO EN LA CULTURA OCCIDENTAL O LA ODA A LA INTERIORIDAD.....	12
2.2. LA CRISIS DE LA INTERIORIDAD O LA INTIMIDAD COMO ESPECTÁCULO.....	15
2.3. LAS MÁSCARAS O CÓMO MOSTRAR UNA IDENTIDAD MÚLTIPLE.....	17
2.4. EL RETRATO Y LA CRISIS DE LA IDENTIDAD. REFERENTES	20
3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	27
3.1. PROCESO Y METODOLOGÍA.....	27
3.2. RESULTADOS.....	33
3.3. EL GRAN FORMATO.....	46
3.4. EL PROYECTO EXPOSITIVO: <i>YO SOMOS</i>	50
4. CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	55
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	57
RESEÑAS DEL PROYECTO.....	60

1. INTRODUCCIÓN

1.1. IDENTIDAD Y RETRATO

El arte es un lenguaje que tiene la capacidad de hacernos reflexionar sobre nosotros mismos. Puesto que nuestra relación con el mundo es a través del lenguaje, de significantes, significados y referentes, se pueden inventar nuevos conceptos para recrear lo que existe.

Si bien el retrato se ha encargado de representar la identidad, tradicionalmente lo ha hecho de una forma que supone una “consolidación del yo del retratado” y, al mismo tiempo, consolidando un ideal mimético de representación artística (Ernst van Alphen, 1997, 47-48). Sin embargo, desde hace varias décadas, el concepto occidental burgués de identidad ha venido decayendo y nuevos modelos han aparecido, reforzados por el auge de las tecnologías de la imagen y las redes sociales, además de la crisis de las viejas estructuras que regían nuestro mundo. Como consecuencia, el modelo de construcción de subjetividad relacionado con la interioridad, es decir, como un rico y oscuro abismo que albergamos en nuestro interior y que hay que ir descubriendo para conocernos a nosotros mismos, está mutando, y convive con otras formas de construir el yo mucho más múltiples e incoherentes, más externalizantes, más corporales y más visuales.

Identidad líquida, siguiendo la estela de Bauman, por oposición a la sólida, es aquella que no es estable, sino cambiante; que no es única sino múltiple; que es precaria, inestable y heterogénea. Si antes

pensábamos que la identidad es aquello que se esconde bajo la máscara, ahora creemos que adoptamos diferentes máscaras frente a los otros, y no hay un “detrás de las máscaras”, sino que la constitución misma de las máscaras es lo que nos hace ser lo que somos.

Por ello, el retrato pictórico como género se revela como el medio idóneo para plantear la crisis de la identidad del sujeto y su pérdida de ser, puesto que ha sido el lugar desde el que se han configurado las identidades en la historia del arte.

Naturalmente, han sido numerosos los artistas que se han interesado por esta nueva concepción de la identidad en el campo de las bellas artes, desde Cindy Sherman con sus *Fotogramas sin título* hasta el dúo surcoreano Shinseungback Kimyonghun con *Memory*, pasando por proyectos más cercanos como *La pérdida del rostro*, con obra de Daniel Martín, Santiago Pani, Irene Pérez, Marco Prieto y Henrik Uldalen. No obstante, el presente proyecto aporta nuevas pinceladas a este ámbito, ya que aborda la crisis de la identidad desde el autorretrato, desde la pintura, desde una extensa serie de obras y desde el uso de filtros identitarios para el rostro de una aplicación digital reciente como es FaceApp sobre la foto personal del Documento Nacional de Identidad.

Ello supone, además de todo el cuestionamiento identitario, una reflexión sobre los cánones digitales y sociales que jerarquizan nuestro pensamiento, así como el modo en que nos ven las máquinas,

la hiperexposición a la que el individuo contemporáneo se entrega voluntariamente y los mecanismos de vigilancia y control institucional a los que nos vemos sujetos.

Las hipótesis de las que partimos son cinco: 1ª: si la identidad se ha externalizado, quiere decir se inscribe sobre el cuerpo, en especial sobre el rostro. 2ª: si la identidad es múltiple e incoherente, entonces el rostro también lo es. 3ª: si yuxtaponemos múltiples rostros a partir de uno solo, cobra sentido esta concepción de la identidad posmoderna. 4ª: si se usa una foto de carné de identidad, la serie adquiere connotaciones más serias y relacionadas con la vigilancia, el control y lo digital. 5ª: si combinamos múltiples rostros en uno solo, el resultado es un rostro sin identidad.

1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivos generales:

- Realizar una serie de obra pictórica de autorretratos basada en fotografías alteradas digitalmente mediante filtros.
- Elaborar un proyecto expositivo coherente con la serie para ser exhibido.

Objetivos específicos:

- Explorar derivas de la propia identidad a través del autorretrato.

- Reflejar la pérdida de ser del sujeto contemporáneo y el carácter múltiple, mutable, incoherente, precario y no definitivo de la identidad.
- Actualizar la percepción del rostro a los esquemas digitales y de las redes sociales.
- Reflexionar sobre las máscaras o filtros reales o metafóricos que aplicamos sobre la imagen que queremos mostrar.

Hemos utilizado un sistema metodológico híbrido cuantitativo-cualitativo, con una primera parte teórica generalizable a un grupo social y una segunda parte relacionada con lo subjetivo, eligiendo una serie de filtros según nuestros gustos personales. En primer lugar, hemos realizado una investigación mediante el estudio de trabajos académicos relacionados con el tema del proyecto, elaborando un cuerpo bibliográfico de cierta solidez conceptual.

La incorporación de referentes y la búsqueda de artistas que tratan de forma similar el tema del proyecto han terminado de conformar los elementos externos que han sido determinantes en la concreción de los elementos clave de la investigación y en la posterior producción práctica de las obras.

En cuanto a la parte práctica, la intuición y los gustos personales son una guía constante para la elección de los filtros que se van aplicando sobre la foto. Posteriormente, la reproducción de los resultados en óleo sobre lienzo se basará en un método igualmente intuitivo. El

número de obras ha venido determinado por un equilibrio entre las necesidades del proyecto y las capacidades del espacio expositivo.

Por último, a la hora de articular el proyecto expositivo, trataremos de ordenar las imágenes de tal forma que su sentido icónico quede repartido, procurando la mayor heterogeneidad posible entre retratos colindantes.

En la figura 1, se puede observar la metodología de trabajo que hemos seguido:

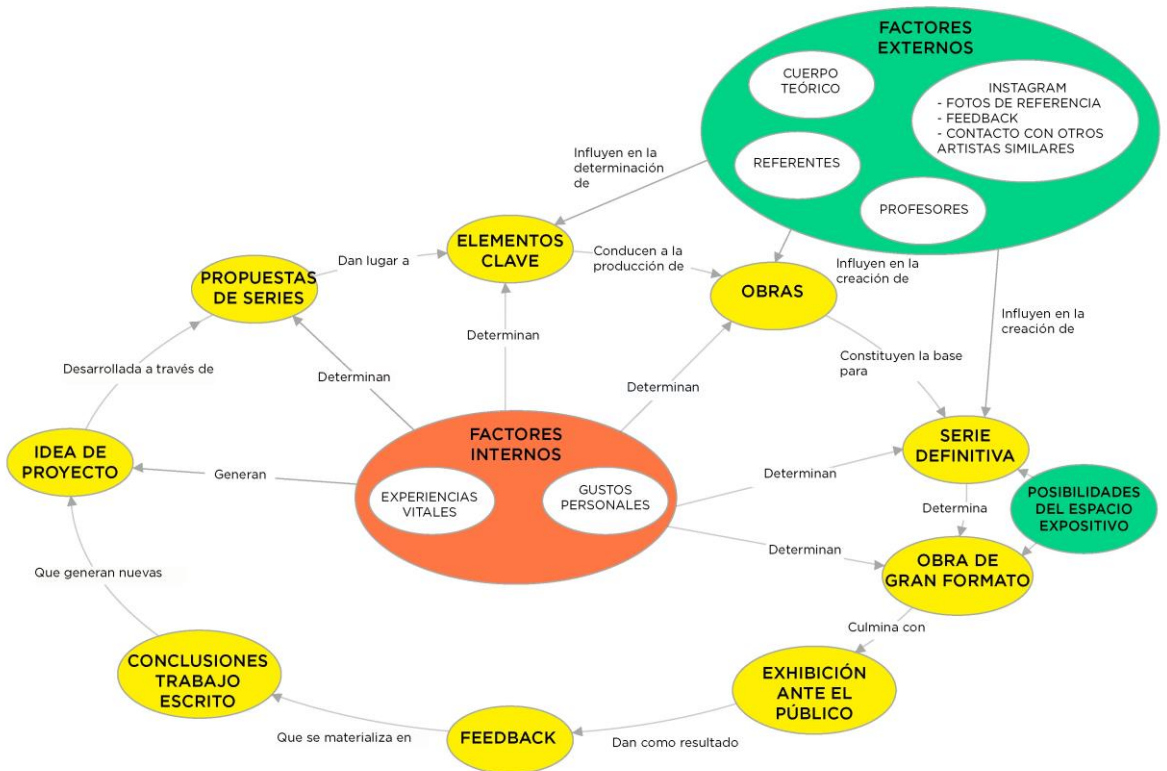


Fig. 1: metodología de trabajo utilizada.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL YO MODERNO EN LA CULTURA OCCIDENTAL O LA ODA A LA INTERIORIDAD

Gran parte de la tradición occidental vincula la subjetividad con la intimidad, y se tiende a pensar que nuestro interior alberga extraños y profundos abismos que constituyen el yo (Charles Taylor, 2006, 161).

Pero no existe un modelo único, cada sociedad ha tenido y tiene una forma de entenderla. Charles Taylor aborda una historiografía de la subjetividad occidental muy desveladora a este respecto, del que expondremos algunas ideas para intentar mostrar cómo ha ido variando el modo de construir la conciencia del ser en la cultura occidental.

Si bien en la antigüedad griega la subjetividad se construye mediante la acción y la interacción con los otros individuos¹, la doctrina cristiana, particularmente a partir de la obra de San Agustín, incorpora

¹ El ser racional platónico es dueño de sí mismo (Charles Taylor, 2006, 167). Lo que importa no son los impulsos, sino ser capaz de controlarlos. Por ejemplo, en las prácticas sexuales en el mundo clásico existía un componente político que “involucraba una relación con los demás sujetos, y por eso solicitaba el cumplimiento de los principios del “cuidado de sí”” (Paula Sibilia, 2008, 107).

el elemento volitivo a las ideas platónicas a través de la postura de la reflexión constante sobre uno mismo como vía para llegar a Dios (Charles Taylor, 2006, 186), radicalizando la dualidad dentro-fuera y estableciendo “el interior del sujeto como el lugar de la verdad y la autenticidad” (Paula Sibilia, 2008, 109)².

El legado de San Agustín es necesario para entender a Descartes cuando enuncia su famoso “pienso, luego existo”, hallando en la razón la base de la subjetividad y situando dentro del sujeto las fuentes morales del yo, en lugar de situarlas en la divinidad (Charles Taylor, 2006, 203).

A esta idea de autoexploración contribuyeron sin duda el protestantismo, que predicaba el libre examen de la Biblia y de la propia conciencia y cuya ética asumiría posteriormente el capitalismo (Paula Sibilia, 2008, 111).

La secularización de la idea de interioridad fue asentándose en las modernas sociedades occidentales. Montaigne, en sus famosos *Ensayos*, se examina a sí mismo por medio de la escritura, pero no para alcanzar una ciencia del sujeto a través de pruebas de razonamiento impersonal como en el pensamiento cartesiano, sino

² Por este motivo, bajo el discurso del cristianismo, no solo nuestras acciones conforman nuestra subjetividad, sino también nuestros deseos; y, consecuentemente, puede haber tanto acciones como deseos reprobables.

para identificar al individuo en su diferencia irrepetible y a través de las autointerpretaciones en primera persona (Charles Taylor, 2006, 250-253). El estilo discursivo de Montaigne se difundiría ampliamente en el siglo XIX y la primera mitad del XX a través de las prácticas de los diarios íntimos (Paula Sibilia, 2008, 112). Para Rousseau, “la fuente de unidad e integridad que Agustín sólo encontraba en Dios, ahora ha de ser descubierta dentro del yo” (Charles Taylor, 2006, 495).

Paula Sibilia plantea un claro escenario de la cuestión en el cambio del siglo XIX al XX. Progresivamente, el espacio donde definir la subjetividad en la sociedad burguesa fue implantándose en el ámbito privado, en el interior del sujeto, favoreciendo una narrativa vital coherente y un yo cohesionado, en el que se hacía necesario ser auténtico y fiel a los propios sentimientos, aunque sin que fuera necesario –ni recomendable– manifestarlos en público (2008, 115-122). El siglo XIX conoció un tipo de individualismo para el que lo más valioso del sujeto es lo que lo hace único y lo diferencia de los demás, “el carácter original de su personalidad” (2008, 125).

Paralelamente, con el nacimiento y desarrollo de la clínica médica, las enfermedades se empezaron a comprender como materializaciones en el cuerpo de cada individuo, desplazando el foco de la enfermedad al enfermo, es decir, del hecho o del acto hacia el sujeto. Un desplazamiento que nuevos saberes como el psicoanálisis reforzaron, al igual que la recién inventada sexualidad. Las prácticas sexuales

comenzaron a ser definitorias de la esencia de los sujetos³ (2008,125-126).

En conclusión, frente al modelo griego en el que la subjetividad estaba relacionada con el hacer, el modelo moderno de subjetividad occidental se basa en la idea del ser, a resguardo en el interior del sujeto, un sujeto auténtico, coherente y cohesionado.

2.2. LA CRISIS DE LA INTERIORIDAD O LA INTIMIDAD COMO ESPECTÁCULO⁴

Ese régimen de producción del *yo* moderno, cuya subjetividad se construía hacia adentro, está amenazado desde hace varias décadas, debido a complejas razones entre las que podríamos destacar el progresivo abandono de la esfera privada y una serie de profundas

³ Sibilía ejemplifica esta idea con el hecho de que, mientras que el sodomita podía ser castigado por haber llevado a la práctica sus actos, el homosexual era patologizado y medicalizado incluso sin haber cometido ningún acto, solo por ser lo que era (Paula Sibilía, 2008, 126). En este sentido, el psicoanálisis y el sacramento de la confesión tienen en común la diana a la cual apuntan: el deseo.

⁴ El nombre del capítulo hace una cita literal al título de la obra de Paula Sibilía (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

transformaciones sociales, culturales, tecnológicas, económicas y políticas que han puesto en entredicho las certezas que vertebraban las estructuras sociales.

Los regímenes neoliberales han conducido a la necesidad de transparencia, ya que el exceso de exposición convierte todo en mercancía y el valor es generado por la escenificación expositiva (Byung Chul Han, 20013, 29). Los individuos hacen visible lo que hasta ahora era considerado el ámbito íntimo, de tal manera que la barrera entre lo público y lo privado se está desmoronando. La intimidad se expone públicamente, lo doméstico se hace público. Esta “extimidad” es uno de los pilares de la sociedad de la Web 2.0 (Daniel Escandell, 2015, 112). Sibilia denomina este fenómeno las “tiranías de la visibilidad” y defiende que no es solo una hipérbole narcisista, voyeurista y exhibicionista, sino que se está produciendo un enorme desplazamiento del eje de construcción de la subjetividad hacia otras zonas: del interior al exterior, del alma a la piel, del cuarto a la pantalla (Paula Sibilia, 2008, 105), por lo que la subjetividad contemporánea se viene construyendo de forma creciente a partir del cuerpo y de su imagen visible⁵; un cuerpo convertido en un objeto de diseño sobre

⁵ Incluso el sufrimiento, que en la vieja cultura de la intimidad se concebía como un conflicto interior, en la cultura del espectáculo se entiende como un fallo de la performance física o mental, y su remedio no pasa por la introspección, sino que se ofrecen, de manera cada vez más común, soluciones técnicas, relacionadas con la concepción biologicista y exteriorizante de la subjetividad; si alguien no está

cuya piel se exhibe la personalidad de cada uno y una imagen visible que queda expandida por la hiperexposición a través de la pantalla produciendo la necesidad de reconocimiento en los ojos ajenos para ser visto, ya que lo que no se ve, no existe; en otras palabras, aparecer para ser (2008, 128-130).

2.3. LAS MÁSCARAS O CÓMO MOSTRAR UNA IDENTIDAD MÚLTIPLE

Sería conveniente detenernos escuetamente en el origen etimológico y la historia de la máscara. El término griego *prosopon* significa “lo que está delante de la mirada de otros” y valía tanto para rostro como para máscara, desvelando que la cultura griega es una cultura de la exterioridad, y que “al individuo se le aprehende desde fuera, por la mirada que los otros le dirigen [...], la apariencia revela al ser, es el ser” (Belén Altuna, 2009, 35). Vemos por tanto que el rostro desvela la subjetividad hacia afuera. Por eso, para los griegos, la máscara sustituía el rostro del actor y reemplazaba su identidad propia por la del personaje representado (2009, 36).

satisfecho con quién es no tiene más que cambiar, volverse otro (Paula Sibilia, 128-129).

Los romanos empezaron a distinguir rostro y máscara como realidades diferentes y oponibles: *persona* se refiere a la máscara y *vultus* o *facies* al rostro; siendo *persona* el significante tanto para máscara como para personaje, rol o papel, es decir, un tipo. Como bien señala Belén Altuna y desarrolla muy interesantemente, la confluencia del desarrollo del derecho romano, la ética estoica y la teología cristiana acabarán por connotar el término *persona* para significar “todo individuo de la especie humana” (2009, 37-38).

No deja de ser curioso que, como hemos explicado anteriormente, se haya pasado de una visión externalizante y relacional de la identidad a una concepción interior, intimista y sustancialista de la misma para terminar de nuevo en una mirada fenomenista, basada en la apariencia. En palabras de Belén Altuna (2009):

Algunas de estas tendencias modernas retoman el origen teatral de *persona* para subrayar el carácter de la existencia humana como *theatrum mundi* y de los individuos como actores que representan distintos papeles en diferentes situaciones [...]. Según esta perspectiva, nuestra cara sería una careta, o mejor, un soporte para múltiples caretas, según la ocasión. (39)

La máscara, por tanto, no representa una subjetividad individualizada, sino que constituye un tipo, una “potente metáfora de una identidad

mutante, que puede ser creada y recreada en cada ocasión” (Luis Alcalá-Galiano, 2021, 76). Una identidad mutante que, en el entorno de la red digital, se manifiesta a través de la personalización de los perfiles de las distintas redes sociales que el usuario crea para la interacción social. Esa información que proporciona el usuario ni tiene que ser real ni tiene que ser la misma en todas las redes sociales, de hecho, la tónica general revela una fragmentación de la personalidad en los distintos espacios de sociabilidad digital:

La segmentación de la personalidad en los entornos sociales digitales es un comportamiento común [...]. En estos contextos de relación social el individuo es muchos individuos y, en consecuencia, muchos otros. Todas estas pautas de conducta son un reflejo natural de lo que sucede en el entorno real, pues las personas no son tampoco iguales en el trabajo que en su vida privada, por ejemplo. (Daniel Escandell, 2015, 108)

Resulta muy interesante la asociación que Escandell realiza entre individuo y ente virtual, que lo lleva al concepto de tecnocuerpo, pero no entendido como cibernético compuesto de prótesis metálicas en la carne, sino como una identificación entre el usuario y su avatar, el cual sería uno de los múltiples reflejos –deformados– de una de las partes de la personalidad de su autor y fruto de la interpretación de un papel

(2015, 109).

En conclusión, esos avatares-máscaras de los espacios digitales permiten al usuario ser otros y ser muchos, a través de la libre segmentación de los rasgos de su personalidad y de la creación de nuevos rasgos.

2.4. EL RETRATO Y LA CRISIS DE LA IDENTIDAD: REFERENTES

Hasta ahora, hemos analizado cómo el lugar de la construcción de la identidad ha ido variando según el momento histórico, pasando de un modelo griego externalizante y relacional a un modelo moderno interior y psicológico, para terminar en la época actual –y, sobre todo, en el ámbito de los espacios de sociabilidad digital– en una vuelta al modelo externo, fenomenista, según el cual el individuo presenta diversas personalidades segmentadas y potenciadas por los avatares-máscaras que las herramientas virtuales ponen a su alcance.

Ya tenemos una visión general de cómo se construye la subjetividad desde un punto de vista sociológico, sin embargo, esta investigación trata de articular una respuesta a dichos cambios sociológicos desde una perspectiva artística. Es por esto que, para abordar desde el campo del arte el estudio de la identidad, hemos de hacer referencia obligatoria al retrato como género.

Y es que el retrato es la representación de un sujeto (Rosa Martínez-

Artero, 2004, 11). Por tanto, el retrato ha ido a lo largo de la historia mostrando la visión que se tenía en cada momento del individuo (Belén Altuna, 2009, 40), por lo que podemos afirmar que tal vez sea uno de los géneros artísticos con mayor carga política. En cualquier caso, está muy clara la influencia que tuvo el auge del humanismo y la exaltación del individuo del renacimiento en la proliferación de este género. El retrato pasa de representar las máscaras sociales al individuo, por lo que crecen las exigencias de verosimilitud y rostro singularizante y único del sujeto en la búsqueda de su psicología individual (Belén Altuna, 2009, 41).

Ernst van Alphen explica de forma muy certera cómo el retrato moderno supone una “consolidación del yo” del retratado y un “incremento del ser”, confiriendo autoridad al retratado y, al mismo tiempo, al “ideal mimético de la representación artística” (1997, 47-49). Ahora bien –prosigue el autor–, esta ilusión de homogeneidad y autenticidad del yo burgués se pierde cuando se pone en duda la unidad entre significante y significado, cosa que ha sucedido con la crisis de la modernidad. De este modo, el retrato se erige como el género idóneo para aquellos artistas que buscan “desafiar la originalidad y homogeneidad de la subjetividad humana, o la autoridad de la representación mimética” (1997, 50). Es decir, cuestionando la subjetividad o cuestionando la representación. De hecho, las vanguardias trajeron consigo un declive de la mimesis como criterio definidor del retrato pictórico, pues para eso ya existía la fotografía (Belén Altuna, 2009, 43). Por otro lado, la masificación de

las grandes ciudades provocó una despersonalización del individuo y una estandarización y neutralización de los caracteres, es decir, una despersonalización, una cara neutra (Belén Altuna, 2009, 49).

Desde entonces, el retrato pictórico se transformó hasta desembocar en lo que Jacques Aumont llama la “derrota del rostro” y que supone la vuelta al tipo (Jacques Aumont, 1992, 20). Por tanto, el retrato contemporáneo no busca la consolidación del ser del retratado, sino todo lo contrario, la revelación de una pérdida del ser (Ernst van Alphen, 1997, 50) y la supremacía del rostro genérico sobre el individualizado (Belén Altuna, 2009, 48).

Por otra parte, la fotografía ha tenido su propia deriva. Baste para el propósito de este trabajo mencionar que, a finales del siglo XIX, surgió un tipo de fotografía científica relacionada con la identificación de criminales reincidentes y se convirtió en el “primer sistema de control de reconocimiento e identificación facial”, dando lugar, debido a su éxito, a otros sistemas de fotografía compuesta mediante exposición múltiple para alcanzar el retrato de un tipo –criminal– más que de un individuo concreto (Sergio Luna Lozano, 2018, 243-244). Pero este antecedente es esencial para entender el uso actualizado de la visión artificial por parte de ciertos artistas que exploran el retrato de un tipo genérico. También se nos antoja interesante ya que, como herederos de este sistema de identificación criminal, los actuales Documentos Nacionales de Identidad hacen uso de este tipo de fotografía aséptica y frontal, que es precisamente el tipo de estética que hemos elegido para la realización de nuestros autorretratos. Una estética de la

vigilancia y el control mediante la visión artificial.



Fig. 2: *Fotograma de película sin título nº 35* (1979), Cindy Sherman, fotografía.

Han sido numerosos artistas los que han tratado el retrato desde la perspectiva de la pérdida del ser y el retrato genérico. Andy Warhol trató a sus retratados como iconos despojados de personalidad, ilustrando la superficial estética de la sociedad del espectáculo (Belén Altuna, 2009, 46) y convirtiendo a sus modelos en “sustitutos públicos de la subjetividad” (Ernst van Alphen, 1997, 52).

En su obra *Fotogramas sin título* (1977-1980), Cindy Sherman se representa a sí misma a través de imágenes que dan la sensación de recrear películas hollywoodienses de los años cincuenta, pero éstas no existen, sino que Sherman se autorretrata con distintas subjetividades ficticias que nos llevan a “identificar un estilo visual y un tipo de feminidad” (Ernst van Alphen, 1997, 52). Lo más interesante de estas imágenes es que dan a entender que “hay un particular tipo de feminidad en la mujer, cuando en realidad la feminidad está en la propia imagen, es la imagen” (Judith Williamson citada en Ernst van Alphen, 1997, 53), es decir que las subjetividades son construidas por un orden simbólico acorde con los principios de representación (Ernst van Alphen, 1997, 53).

Natalia Alarcón se aproxima al mismo tema a través del cuerpo completo, buscando alteridades desde la pintura para cuestionarse “sobre la construcción tanto visual como social del sujeto contemporáneo” y acercarse “a la imagen de un cuerpo en constante mutación y transformación, que sobrepase los límites de la realidad hacia lo diferente” (2019, 158). Aquí habríamos de tener un concepto amplio del género retrato, que no solo implique el rostro, sino, como decíamos antes, toda representación de un sujeto.

Sergio Luna también aborda el autorretrato a través de la visión artificial en su serie *Imágenes visualmente similares* (2015), donde se representa a sí mismo mediante setenta imágenes que el buscador de Google le ofrece con la herramienta “Buscar por imagen” al introducir su propia foto de carnet “y que constituye un

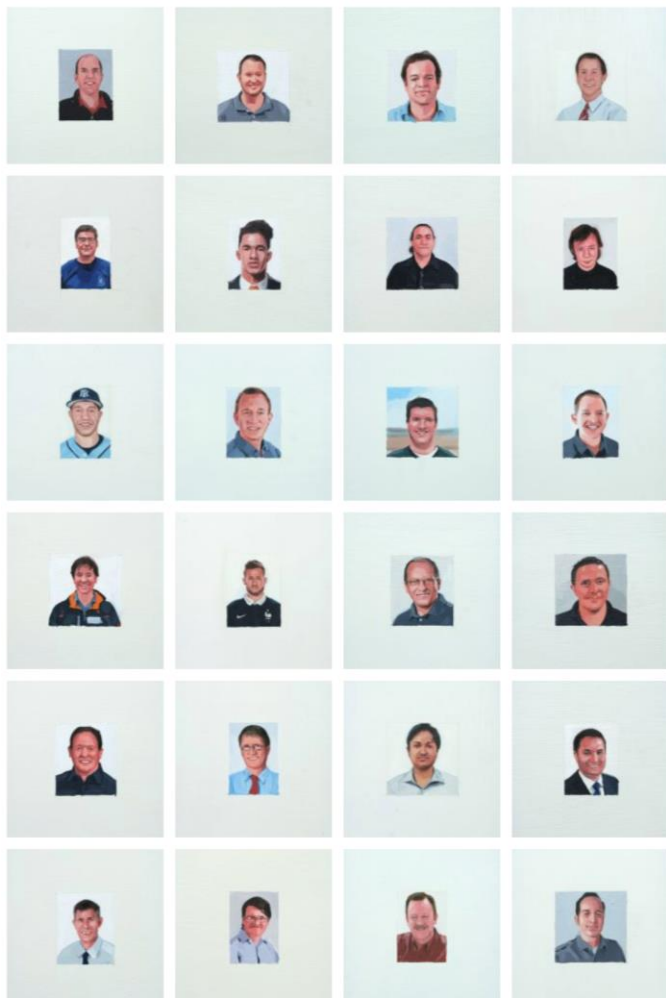


Fig. 3: *Imágenes visualmente similares* (2015), Sergio Luna, serie de 70 obras a óleo sobre lienzo.

proceso que plantea ciertas cuestiones sobre identidad, control, privacidad o estereotipos” (Sergio Luna Lozano, 2015).

Con su obra *Memory* (2013), los artistas surcoreanos Shinseungback Kimyonghun se basan en la tecnología de visión artificial para crear una pieza en la que una pantalla provista de una cámara realiza fotografías al rostro del espectador para que un *software* vaya realizando un retrato promediado añadiendo el nuevo rostro al retrato compuesto. Esta obra es un claro guiño a la evolución del retrato fotográfico durante el siglo XIX, cuando se usó la fotografía no para honrar al sujeto, sino para estudiarlo y controlarlo. Como señala el propio Sergio Luna (2018, 243), en el último cuarto de siglo apareció en Francia un tipo de retrato de corte científico que tenía por finalidad la mejor identificación de criminales reincidentes mediante la antropometría. Este sistema se llamó bertillonage en honor a quien lo patentó, Alphonse Bertillon. De este deriva el actual sistema de control mediante la imagen del documento de identidad. Pero esto no es todo, Francis Galton propuso un sistema de fotografía compuesta que realizaba un retrato promediado a partir de un conjunto de rostros, sintetizando mediante exposición múltiple los rasgos medios de un grupo social y representando así el retrato de un tipo en lugar del de un individuo (Sergio Luna Lozano, 2018, 244). Este retrato

promediado es al que los autores de *Memory* aluden, representando a todas aquellas personas que han intentado mirarse en el espejo.

En conclusión, estos artistas se han valido del retrato como género para plasmar la crisis de la identidad del sujeto contemporáneo, cuya subjetividad es construida mediante la imagen y que, por tanto, puede ser cambiante, introduciendo incluso ciertas molestias sobre el rol de las tecnologías digitales. Por ello, constituyen un importante referente para el desarrollo de nuestra investigación, la cual se servirá del autorretrato pictórico usando como referente la foto propia del Documento Nacional de Identidad, con las connotaciones de vigilancia y control que ya hemos visto, para que, mediante la aplicación de diferentes combinaciones de filtros faciales, surjan alteridades que representen diferentes tipos identitarios a partir de la visión artificial de la máquina, con las otras connotaciones de hipereposición y tecnocuerpo que también hemos mencionado.

Fig. 4: *Memory* (2013), Shinseungback Kimyonghun, *software* personalizado, tableta y marco de madera.



3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

3.1. PROCESO Y METODOLOGÍA

El proceso de producción no resulta muy complejo. Está dividido en dos partes esencialmente: la digital y la pictórica. En la imagen se puede observar todo el proceso de investigación de este proyecto, desde la parte teórica a la práctica.

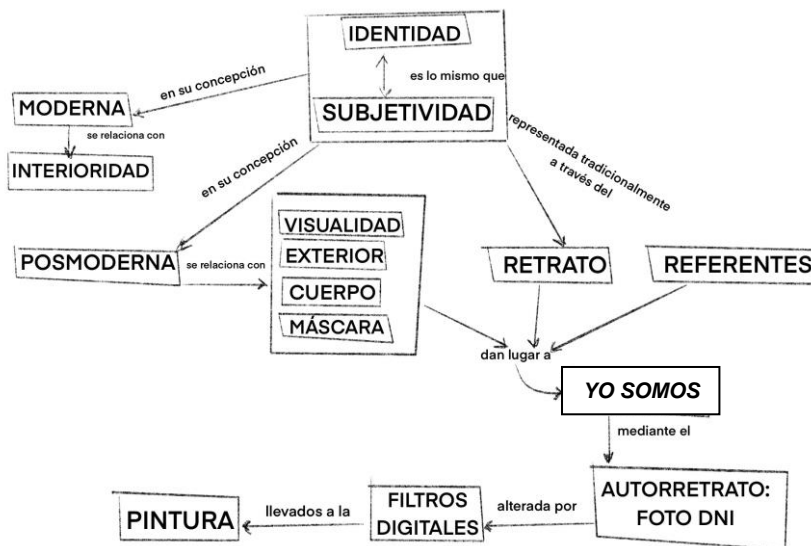


Fig. 5: Alfonso del Moral. Mapa conceptual de la investigación.

La primera parte de la producción artística es, como hemos mencionado, la parte digital, y consiste en la creación de los distintos referentes identitarios a partir de la fotografía del DNI.



Fig. 6: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Fotografía del Documento Nacional de Identidad.

Para ello, escaneamos la fotografía, de la que conservamos una copia, y abrimos el archivo con la aplicación FaceApp, que es una de las aplicaciones de retoque y

alteración de rostro de uso más extendido. Con la versión de pago disponemos de muchos más filtros, y resulta fácil y divertido explorar diferentes versiones de uno mismo a través de los mismos.

Cabe decir que, evidentemente, muchos de esos filtros se basan en características anatómicas culturalmente cargadas de género. Es más, podríamos decir tal vez que el éxito de esta aplicación se basa en que a la gente le entusiasma verse “como en el género opuesto”. Evidentemente, la máquina está jugando con el binomio cultural hombre-mujer y, en cierto modo, perpetuándolo. Pero, a pesar de esto, se pueden usar muchos de estos filtros, con tanta carga de género, para precisamente tergiversar el sentido de género. Vamos a explicar esto fácilmente.

En primer lugar, y dentro de los acotados límites binómicos que nos permite la máquina, empezamos aplicando el filtro “mujer” a nuestra fotografía. Es muy interesante resaltar el hecho de que, al abrir nuestra imagen en esta aplicación, ya nos reconoce la visión artificial como “hombre”, por nuestras características faciales, y gracias al cotejo que hace la máquina de las mismas con una base de datos a la que ha sido entrenada, de un modo similar al acto que realiza el

cerebro humano. Así que, para empezar, nos da tres opciones: convertirnos en “mujer 1” –pelo recogido y aspecto natural–, “mujer 2” –pelo suelto y un poco maquillada– y “masculino” –altera la fisionomía facial para implementar aquellos rasgos que hacen leer una cara como masculina⁶. Pues bien, una vez que la máquina nos ha convertido en “mujer” y guardamos la imagen, tenemos una fotografía nueva e independiente que nos representa en una nueva subjetividad. A dicha fotografía le podemos aplicar nuevos filtros, tanto de características masculinas como femeninas, de tal forma que se puede jugar con los diferentes cánones icónicos de género para salir del taxativo y simplista binomio hombre-mujer.



Figs. 7, 8 y 9: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Tres de las fotografías alteradas por FaceApp, la primera con el filtro “mujer 1”, la segunda con el filtro “mujer 2” y la tercera con el filtro “masculino”.

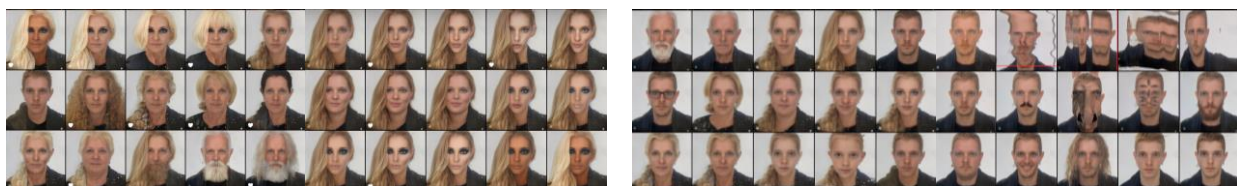
⁶ Del mismo modo, si la foto introducida es leída por la máquina como “mujer”, le da las opciones opuestas: “hombre 1” –sin barba–, “hombre 2” –con barba– y “femenino” –sus rasgos femeninos exagerados–.

Esta posibilidad nos resulta muy ilusionante, ya que hemos usado, en una instancia virtual, los clichés normativos de género para salir de la propia norma, y el mismo procedimiento se puede seguir para salir de las normas de género en el mundo físico.

Asimismo, aplicamos distintos filtros de edad, dentro de los limitados parámetros que nos permite la aplicación, para crear distintas subjetividades con variaciones etarias.

Cabe destacar el hecho de que la aplicación no permite introducir filtros de raza, puesto que no dispone de los mismos. Tal vez por inconveniencia política, tal vez por desinterés de la élite blanca que la ha creado. Lo más parecido es un filtro de bronceado que oscurece la tez a un tono muy poco natural.

En cualquier caso, mediante la aplicación y mezcla de distintos filtros, creamos un archivo bastante amplio de alteridades recreadas por la máquina.



Figs. 10 y 11: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Imágenes alteradas por la aplicación que conforman nuestro archivo de referencia. Capturas de pantalla del teléfono móvil.

La segunda parte del proceso tampoco se muestra complicada. Elegimos un formato pequeño de bastidor para reproducir las fotografías del archivo a óleo sobre tela. El formato elegido es de 24 x 19 cm. Creemos que es un formato adecuado para reproducir los retratos de forma veloz, pero sin renunciar al necesario detalle para diferenciar los rasgos de cada uno.

Queremos procurarnos un acabado no muy basto, por lo que la común loneta de algodón de los lienzos industriales no nos convence. Por ello, decidimos montar nuestros propios soportes con tela de retorta, con un entramado mucho más fino y con un precio más asequible que el lino. En cualquier caso, en algunos bastidores usamos retales de lino o de algodón que conservamos en el taller. No pretendemos la homogeneidad en los soportes, puesto que las telas pueden verse como distintas “pieles” o “máscaras” del bastidor. Por la misma razón, las imprimaciones varían de un soporte a otro, según las cantidades de pigmento añadidas, creando diferentes tonos de base.

Así que, una vez montada la tela en los bastidores e imprimada a la media creta, nos hacemos un “molde” de cartón con nuestra silueta para procurar en todas las pinturas un tamaño homogéneo. Es el momento en el que empezamos a pintar a óleo las fotografías seleccionadas. Le dedicamos a cada autorretrato aproximadamente una hora.

En primer lugar, aplicamos una mancha de base de un tono ocre con un médium para óleo que acelera el secado. Hacemos lo mismo con



Fig. 12: fotografía de la paleta a mitad del proceso de producción de algunas de las alteridades.



Fig. 13: fotografía del proceso de producción de una de las alteridades.

dos o tres cuadros más, de tal forma que, al terminar de dar la mancha al último, el primero ya está casi seco para trabajar

encima. Prácticamente en todos usamos los mismos colores: blanco Titán, ocre amarillo, tierra Siena tostada, bermellón, carmín de garanza sólido oscuro, azul turquesa, azul ultramar, azul de Prusia y

negro marfil. Otros colores usados en menor medida son: naranja de cadmio, rojo cadmio oscuro, amarillo limón y rosa Titán.

Las pinceladas son gestuales e intentamos construir los volúmenes y los contrastes

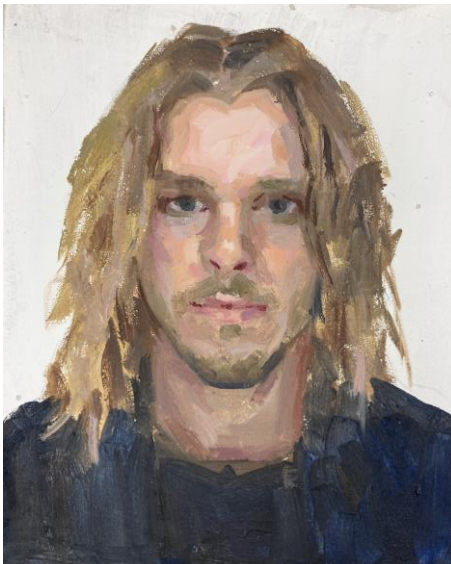


Fig. 14: *Alteridad nº 5* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

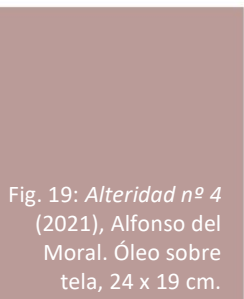
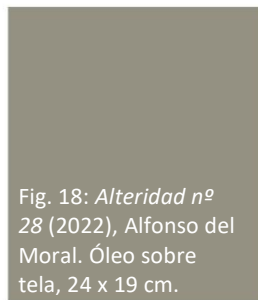
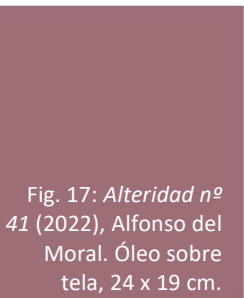
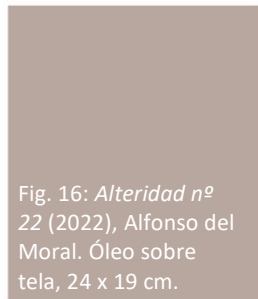
mediante masas y líneas de color, de lo general a lo particular y sin perder la impronta de espontaneidad.

3.2. RESULTADOS

Aunque el tratamiento de los diferentes autorretratos pueda ser un poco diferente –debido principalmente a que no los hemos trabajado todos al mismo tiempo, sino uno por uno y en diferentes días–, al colocarlos juntos se homogeneizan automáticamente debido a la composición y la estética de imagen documental y de control institucional. Y todas las pinturas juntas conforman una sola imagen de alteridades de nuestra identidad, aunque en ninguna de estas imágenes nuestro auténtico rostro esté representado, pues ya hemos dicho que no buscamos una representación mimética de nuestro rostro. Ahí reside, a nuestro juicio, el paradójico poder del proyecto: *en todas las imágenes soy yo, pero en ninguna imagen soy yo*, que es lo mismo que decir: *yo somos*, y a la vez yo no soy nada más que máscaras, bajo las cuales no hay nada, y lo que me define es la elección y el uso de mis máscaras, no lo que supuestamente se esconde bajo las mismas; puesto que la identidad solo se puede construir mediante máscaras.

En las siguientes páginas pueden verse todas las 60 alteridades.

Fig. 15: *Alteridad nº 5* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



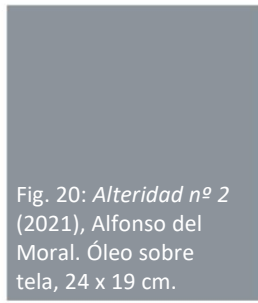
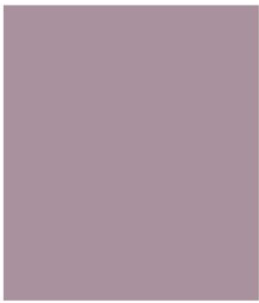


Fig. 20: *Alteridad nº 2* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

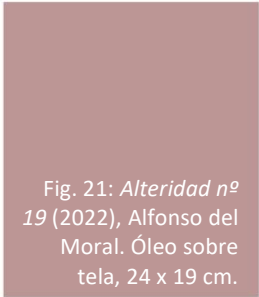


Fig. 21: *Alteridad nº 19* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

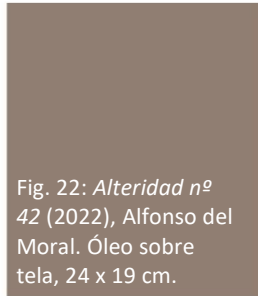


Fig. 22: *Alteridad nº 42* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

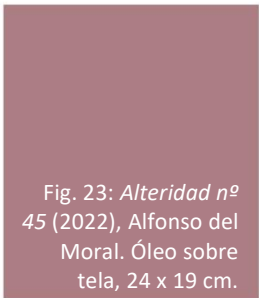


Fig. 23: *Alteridad nº 45* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

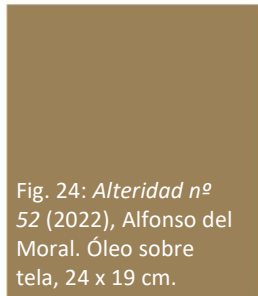


Fig. 24: *Alteridad nº 52* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 25: *Alteridad nº 53* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

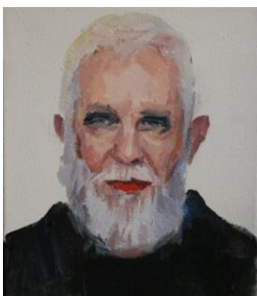
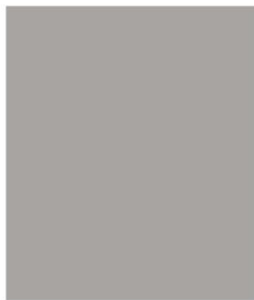


Fig. 26: *Alteridad nº 56* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 27: *Alteridad nº 48* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

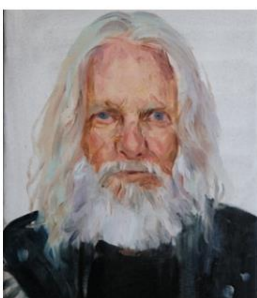
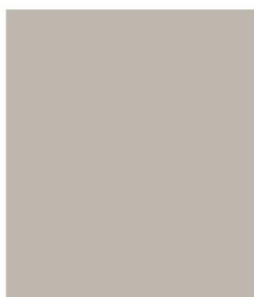


Fig. 28: *Alteridad nº 35* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 29: *Alteridad nº 10* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



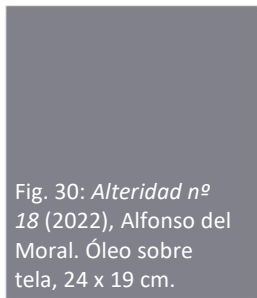


Fig. 30: *Alteridad nº 18* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

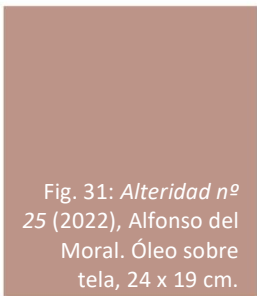


Fig. 31: *Alteridad nº 25* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

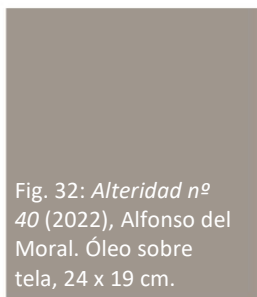


Fig. 32: *Alteridad nº 40* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

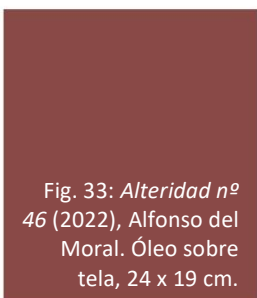


Fig. 33: *Alteridad nº 46* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

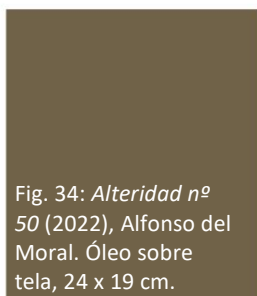


Fig. 34: *Alteridad nº 50* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 35: *Alteridad nº 49* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

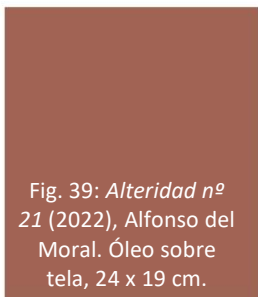
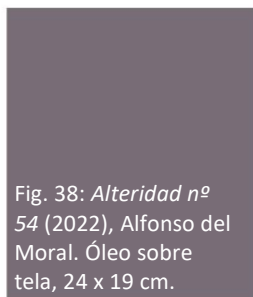
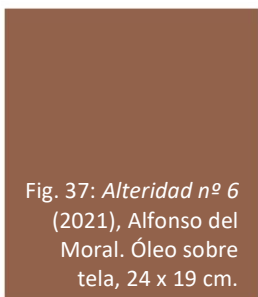
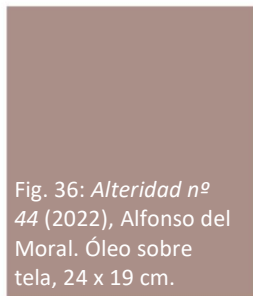




Fig. 40: *Alteridad nº 23* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 41: *Alteridad nº 43* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 42: *Alteridad nº 20* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 43: *Alteridad nº 55* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 44: *Alteridad nº 17* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 45: *Alteridad nº 30* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

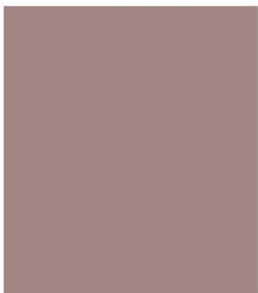


Fig. 46: *Alteridad nº 8* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 47: *Alteridad nº 51* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 48: *Alteridad nº 16* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 49: *Alteridad nº 31* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



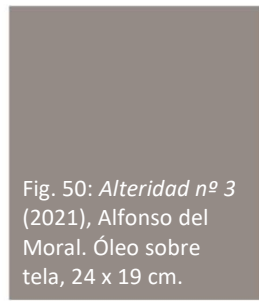


Fig. 50: *Alteridad nº 3* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

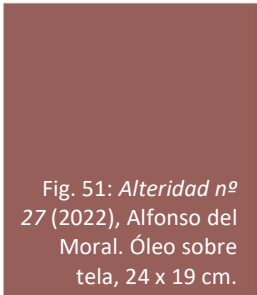


Fig. 51: *Alteridad nº 27* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

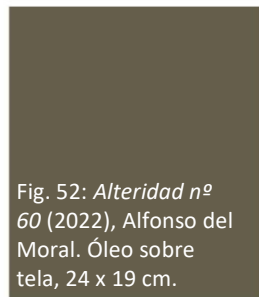


Fig. 52: *Alteridad nº 60* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

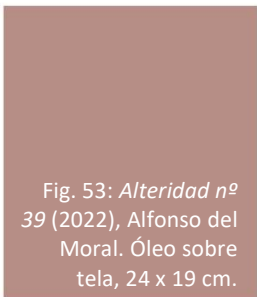


Fig. 53: *Alteridad nº 39* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

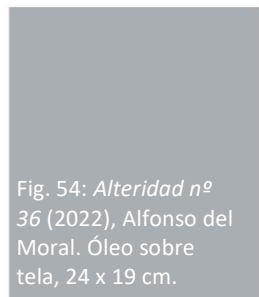
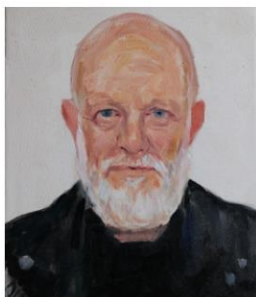


Fig. 54: *Alteridad nº 36* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 55: *Alteridad nº 38* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 56: *Alteridad nº 12* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 57: *Alteridad nº 37* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

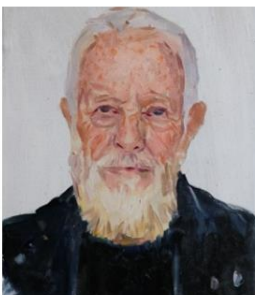


Fig. 58: *Alteridad nº 29* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 59: *Alteridad nº 9* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

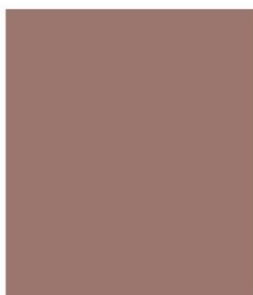




Fig. 60: *Alteridad nº 7* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 61: *Alteridad nº 57* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 62: *Alteridad nº 1* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 63: *Alteridad nº 58* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 64: *Alteridad nº 13* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 65: *Alteridad nº 24* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



Fig. 66: *Alteridad nº 34* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 67: *Alteridad nº 26* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

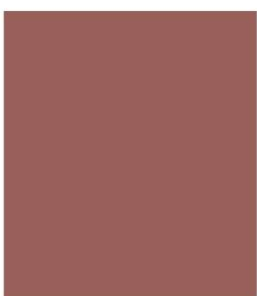


Fig. 68: *Alteridad nº 59* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

Fig. 69: *Alteridad nº 15* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



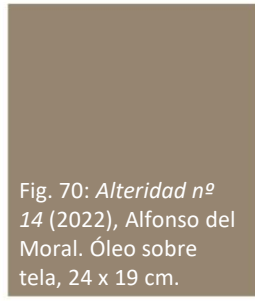


Fig. 70: *Alteridad nº 14* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

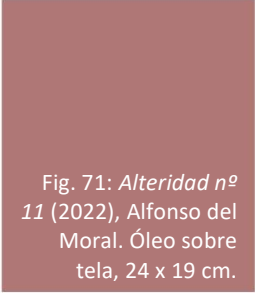


Fig. 71: *Alteridad nº 11* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

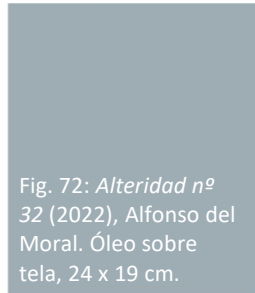
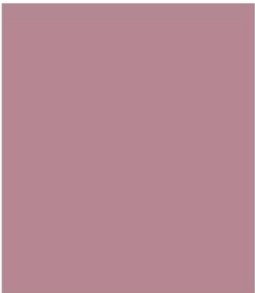


Fig. 72: *Alteridad nº 32* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

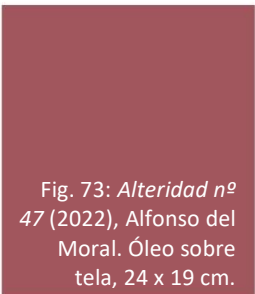


Fig. 73: *Alteridad nº 47* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

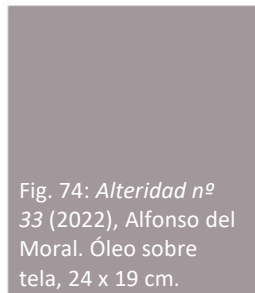
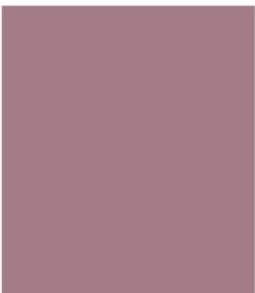


Fig. 74: *Alteridad nº 33* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.

3.3. EL GRAN FORMATO

Una vez que tenemos la mayoría de alteridades producidas, nos planteamos dar un paso adelante y cerrar el proyecto con una obra de gran formato que sintetice todo el concepto. Es entonces cuando nos proponemos juntar todas las alteridades en una sola mediante la superposición, con capas transparentes, de todas las imágenes que hemos usado como referencia para producir las alteridades.



El proceso es casi idéntico en este caso: la primera parte es la digital, mediante la creación de un nuevo rostro con las 60 alteridades superpuestas con Photoshop. En la fig. 75, se puede ver el resultado de esta mezcla.

Fig. 75: Retrato promediado de todas las alteridades (2022), Alfonso del Moral. Fotografía alterada mediante Photoshop.

Después, concluimos su materialización pictórica en un lienzo de 195 x 162 cm con ayuda de una cuadrícula y de arrastres en seco y veladuras para crear la sensación de capas. Algunas imágenes del proceso se pueden ver en las figuras 76, 77, 78 y 79.



Figs. 76, 77 y 78: fotografías del proceso de producción del retrato de gran formato.



Fig. 79: fotografía del proceso de producción del retrato de gran formato.

Para conseguir el efecto pictórico deseado, mezclamos el aguarrás con barniz de retoques. Así es como se producen las manchas fluidas más interesantes. Igualmente, fabricamos nuestra propia pintura al óleo de blanco ya que es un color que sabemos que vamos a usar en grandes cantidades. La ventaja es que podemos darle la densidad deseada. El resultado final del retrato de gran formato puede verse en la figura 80.

Fig. 80: *Yo somos* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre lienzo. 195 x 162 cm.



3.4. EL PROYECTO EXPOSITIVO: YO SOMOS

Al mismo tiempo que realizamos las pinturas, estamos en contacto con la Galería Arniches 26 de Madrid para exponer el proyecto *Yo*

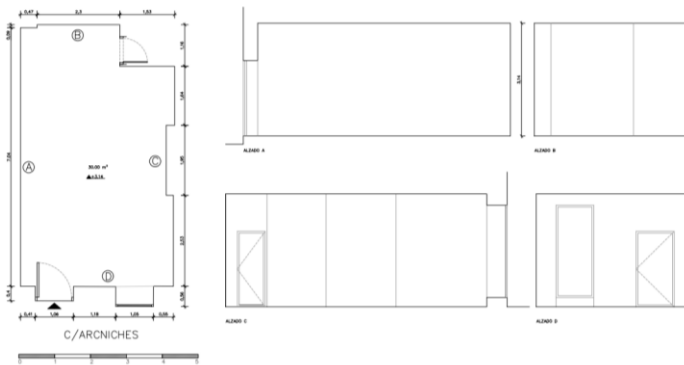


Fig. 81: plano de la Galería Arniches 26 de Madrid.

somos en su espacio. Ya hemos trabajado con esta galería con anterioridad, así que conocemos bien las posibilidades del espacio. Además, disponemos de una imagen de los planos del lugar. Hay un gran

muro de siete metros, que es donde queremos montar el gran autorretrato de alteridades. Teniendo en cuenta el tamaño de los cuadros pequeños y la distancia aproximada que queremos dejar entre ellos, decidimos que el número ideal de pinturas es de 4 filas de 15 cuadros, es decir, un total de 60 cuadros.

Para la exposición en la galería, decidimos que las obras sean enmarcadas con una moldura sencilla y unificadora, para realzar los retratos, pero sin distraer la atención del espectador.



Fig. 82: montaje de las obras en la exposición *Yo somos* en la galería Arniches 26 de Madrid, abril de 2022.

El montaje no resulta muy complicado, ya que las obras pesan muy poco, por lo que se sostienen con un sencillo clavo o tornillo en la pared del que cuelga el bastidor por detrás. Dejamos 4 cm de separación entre cuadro y cuadro. En otro muro colgamos la foto original del DNI enmarcada y, frente a las alteridades, colocamos el cuadro grande para generar un diálogo entre las obras.



Fig. 83: montaje de las 60 alteridades en la exposición *Yo somos* en la galería Arniches 26 de Madrid, abril de 2022.

A la hora de ponerle precio a las obras, nos hemos inspirado en una exposición que realizó Yves Klein en 1957 en la Galería Apollinaire de Milán, en la que exhibió once obras idénticas en monocromo de su famoso azul con diferentes precios (Sophie Howarth, 2000). En nuestro caso, la intención no es tanto cuestionar el sistema del arte como las jerarquías sociales que se reproducen sistemáticamente en torno a diversos factores de género, clase, edad, peso y belleza. Por ello, decidimos establecer un sistema de valoración de las obras con cuatro tipos de precios:

- El más alto: para hombres jóvenes canónicamente bellos.
- El medio-alto: mujeres jóvenes canónicamente bellas y hombres jóvenes fuera del canon de belleza o masculinidad.
- El medio-bajo: hombres maduros y mujeres jóvenes fuera del canon de belleza o feminidad.
- El bajo: resto de alteridades.

Con este sistema de precios pretendemos incomodar al espectador al mostrarle crudamente las jerarquías valorativas que la sociedad construye en torno a estos tipos de subjetividades.

El retrato de gran formato tiene un precio especial, y también va enmarcado en un marco desmontable de aluminio con imitación de madera para facilitar su traslado.

4. CONCLUSIONES

De acuerdo a todo lo expuesto anteriormente, se puede responder a las hipótesis que barajábamos al principio del trabajo. Podemos confirmar que la identidad contemporánea tiene un claro componente visual, es una identidad construida hacia afuera, sobre el cuerpo y el rostro. Además, la identidad ya no es una construcción coherente y sólida, sino cambiante y múltiple, llena de contradicciones. El género del retrato se revela como el idóneo para abordar la crisis de la identidad del individuo contemporáneo, con múltiples posibilidades entre las que la yuxtaposición de diferentes rostros recreados por la máquina a partir de uno solo resulta muy ilustrativa a este respecto, mostrando de forma clara la fragmentación de la personalidad que encontramos en la identidad del sujeto en la era de la Web 2.0. Asimismo, el uso de un tipo de fotografía frontal y aséptica introduce la estética de la fotografía de vigilancia y control institucional y la estética de lo digital y del ser observados por la máquina. Por último, la mezcla de rostros produce un retrato compuesto que alude en este caso a la pérdida de identidad del sujeto. Por lo tanto, podemos confirmar todas las hipótesis planteadas en la introducción.

Por otra parte, tras la exhibición del proyecto *Yo somos* ante el público en la galería Arniches 26, recibimos un enorme *feedback* de los espectadores, los cuales entendieron fácilmente el discurso del

proyecto sin necesidad de explicaciones, lo cual induce a pensar que la obra habla por sí misma. Además de entenderlo, el público aceptó el discurso, incluso alguna persona se sintió aliviada al entenderse mejor a sí misma gracias al proyecto. Por ello, estamos más que satisfechos por haber conseguido que el público se plantee cuestiones frente a la obra y que haga propio el discurso.

Estamos convencidos de que el trabajo escrito nos ha ayudado a apreciar mejor la relación que hay entre la obra y el argumento teórico planteado y a darle cohesión a la obra. Hemos entendido que la identidad la crea la imagen a través de un orden simbólico, que podríamos llamar máscaras en el contexto de esta investigación. No es algo que se esconde en el interior del sujeto, sino algo que construye la imagen del sujeto, puesta en relación con lo que le rodea. Sin duda, esta conclusión contribuye al enriquecimiento de nuestro discurso artístico y plantea nuevos interrogantes en torno al modo de construcción de las subjetividades del sujeto contemporáneo y nuestra forma de ser y de estar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Natalia. (2019). "En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica". En: Miranda Tapia, Eunice. (Ed.). *Monográfico Atrio*, 1. Pp. 156-167. <https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/433256/retrieve> [consulta: 29/01/2022].
- Alcalá-Galiano Pareja, Luis. (2021). "Máscaras y espejos: ocultamientos y revelaciones en el retrato". En: *REVISTA 2i*, 3 (núm. 3). Pp. 73-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8026132> [consulta: 20/12/2021].
- Alcoceba López-Araquistain, Brezo., (2015). *Piel artificial. Metamorfosis arquitectónica del cuerpo a través de la superficie* (Tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=114750> [consulta: 09/11/2021].
- Altuna, Belén. (2009). "El individuo y sus máscaras". En: *Ideas y valores*, 58 (núm. 140). Pp. 35-52. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36475/> [consulta: 30/10/2021].
- Altuna, Belén. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos.
- Berger, John. (1969). La imagen cambiante del hombre en el retrato. En: Mosquera, Gerardo. (Ed.), et al. (2011) *Interfaces. Retrato y comunicación*. Madrid: La Fábrica.
- Cirklová, Jitka. (2020): "Reaffirming Identity Through Images. The commodification of Illusions in the Contemporary Presentation of Self", *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 8 (núm. 1). Pp. 103-110. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.351> [consulta: 29/01/2022].
- Crespo MacLennan, Gloria. (1 de noviembre de 2019). Trevor Paglen: ¿Qué ven las máquinas? ¿Cómo nos clasifican? *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/10/31/babelia/1572528497_294245.html [consulta: 15/02/2022].
- Deleuze, Guilles., y Guattari, Félix. (2020). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (2ª ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Escandell Montiel, Daniel (2015). "Alteridad y avatar: la red de egos telemáticos en la autoría digital". En Noguero, Francisca., et al. (Eds.). *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*. Kassel: Reichenberger. Pp. 107-118.

https://www.academia.edu/12289900/Alteridad_y_avatar_el_egosistema_de_la_autor%C3%ADa_digital [consulta: 13/12/2021].

- García García, Fernando. (2004). *Crisis y pervivencia de la figura humana en la pintura contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- Gunkel, David J., Marcondes Filho, Ciro., y Mersch, Dieter. (Eds.). (2016). *The changing face of alterity: communication, technology and other subjects*. Londres: Rowman & Littlefield International.
- Han, Byung Chul. (2013). *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder.
- Howarth, Sophie., (2000). *Yves Klein. IKB 79*.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513> [consulta: 31/01/2022].
- Luna Lozano, Sergio. (2015). *Imágenes visualmente similares*. <http://www.sergio-luna.com/imagenes-visualmente-similares/> [consulta: 29/01/2022].
- Luna Lozano, Sergio. (2018). "Ver sin mirar. El retrato sintético por visión artificial en la práctica artística". En: *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación* (núm. 15). Pp. 241-254. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6562344> [consulta: 02/11/2021].
- Martínez-Artero, Rosa. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos.
- Palacios Rodríguez, Javier. (2015). *El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/62165> [consulta: 16/12/2021].
- Preciado, Paul B. (2020). *Manifiesto contrasexual* (2ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Benito, Paula. (2019). Busca una cara: retrato digital en pintura (Trabajo Final de Máster). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/123958> [consulta: 07/01/2022].
- San Cornelio Esquerdo, Gemma. (2002). *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/2621> [consulta: 14/12/2021].
- Sibilia, Paula. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura

Económica.

Sierra Sánchez, Javier., y Gallardo-Camacho, Jorge. (Eds.). (2018). *Identidades culturales, narrativas creativas y sociedad digital*. Madrid: Global Knowledge Academics.

Taylor, Charles. (2006). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.

Van Alphen, Ernst. (1997). "La dispersión del retrato: conceptos de representación y subjetividad en el retrato contemporáneo". En: Mosquera, Gerardo. (Ed.), et al. (2011) *Interfaces. Retrato y comunicación*. Madrid: La Fábrica.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1: metodología de trabajo utilizada. P. 11.

Fig. 2: *Fotograma de película sin título nº 35* (1979), Cindy Sherman, fotografía. P. 23.

Fig. 3: *Imágenes visualmente similares* (2015), Sergio Luna, serie de 70 obras a óleo sobre lienzo. P. 24.

Fig. 4: *Memory* (2013), Shinseungback Kimyonghun, *software* personalizado, tableta y marco de madera. P. 26.

Fig. 5: Alfonso del Moral. Mapa conceptual de la investigación. P. 27.

Fig. 6: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Fotografía del Documento Nacional de Identidad. P. 28.

Fig. 7: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Fotografía alterada por FaceApp, filtro "mujer 1". P. 29.

Fig. 8: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Fotografía alterada por FaceApp, filtro "mujer 2". P. 29.

Fig. 9: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Fotografía alterada por FaceApp, filtro "masculino". P. 29.

Fig. 10: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Imágenes alteradas por la aplicación que conforman nuestro archivo de referencia. Captura de pantalla del teléfono móvil. P. 30.

Fig. 11: *Sin título* (2021), Alfonso del Moral. Imágenes alteradas por la aplicación que conforman nuestro archivo de referencia. Captura de pantalla del teléfono móvil. P.

30.

Fig. 12: fotografía de la paleta a mitad del proceso de producción de algunas de las alteridades. P.32.

Fig. 13: fotografía del proceso de producción de una de las alteridades. P. 32.

Fig. 14: *Alteridad nº 5* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P. 32.

Fig. 15: *Alteridad nº 5* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.34.

Fig. 16: *Alteridad nº 22* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.34.

Fig. 17: *Alteridad nº 41* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.34.

Fig. 18: *Alteridad nº 28* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.34.

Fig. 19: *Alteridad nº 4* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.34.

Fig. 20: *Alteridad nº 2* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.35.

Fig. 21: *Alteridad nº 19* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.35.

Fig. 22: *Alteridad nº 42* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.35.

Fig. 23: *Alteridad nº 45* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.35.

Fig. 24: *Alteridad nº 52* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.35.

Fig. 25: *Alteridad nº 53* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.36.

Fig. 26: *Alteridad nº 56* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.36.

Fig. 27: *Alteridad nº 48* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.36.

Fig. 28: *Alteridad nº 35* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.36.

Fig. 29: *Alteridad nº 10* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.36.

Fig. 30: *Alteridad nº 18* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.37.

Fig. 31: *Alteridad nº 25* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.37.

Fig. 32: *Alteridad nº 40* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.37.

Fig. 33: *Alteridad nº 46* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.37.

Fig. 34: *Alteridad nº 50* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.37.

Fig. 35: *Alteridad nº 49* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.38.

Fig. 36: *Alteridad nº 44* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.38.

Fig. 37: *Alteridad nº 6* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.38.

Fig. 38: *Alteridad nº 54* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.38.

Fig. 39: *Alteridad nº 21* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.38.

Fig. 40: *Alteridad nº 23* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.39.

Fig. 41: *Alteridad nº 43* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.39.

Fig. 42: *Alteridad nº 20* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.39.

Fig. 43: *Alteridad nº 55* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.39.

Fig. 44: *Alteridad nº 17* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.39.

Fig. 45: *Alteridad nº 30* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.40.

Fig. 46: *Alteridad nº 8* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.40.

Fig. 47: *Alteridad nº 51* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.40.

Fig. 48: *Alteridad nº 16* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.40.

Fig. 49: *Alteridad nº 31* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.40.

Fig. 50: *Alteridad nº 3* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.41.

Fig. 51: *Alteridad nº 27* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.41.

Fig. 52: *Alteridad nº 60* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.41.

Fig. 53: *Alteridad nº 39* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.41.

Fig. 54: *Alteridad nº 36* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.41.

Fig. 55: *Alteridad nº 38* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.42.

Fig. 56: *Alteridad nº 12* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.42.

Fig. 57: *Alteridad nº 37* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.42.

Fig. 58: *Alteridad nº 19* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.42.

Fig. 59: *Alteridad nº 9* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.42.

Fig. 60: *Alteridad nº 7* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.43.

Fig. 61: *Alteridad nº 57* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.43.

Fig. 62: *Alteridad nº 1* (2021), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.43.

Fig. 63: *Alteridad nº 58* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.43.

Fig. 64: *Alteridad nº 13* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.43.

Fig. 65: *Alteridad nº 24* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.44.

Fig. 66: *Alteridad nº 34* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.44.

Fig. 67: *Alteridad nº 26* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.44.

Fig. 68: *Alteridad nº 59* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.44.

Fig. 69: *Alteridad nº 15* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.44.

Fig. 70: *Alteridad nº 14* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.45.

Fig. 71: *Alteridad nº 11* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.45.

Fig. 72: *Alteridad nº 32* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.45.

Fig. 73: *Alteridad nº 47* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.45.

Fig. 74: *Alteridad nº 33* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. P.45.

Fig. 75: *Retrato promediado de todas las alteridades* (2022), Alfonso del Moral. Fotografía alterada mediante Photoshop. P. 46.

Fig. 76: fotografía del proceso de producción del retrato de gran formato. P. 47.

Fig. 77: fotografía del proceso de producción del retrato de gran formato. P. 47.

Fig. 78: fotografía del proceso de producción del retrato de gran formato. P. 47.

Fig. 79: fotografía del proceso de producción del retrato de gran formato. P. 48.

Fig. 80: *Yo somos* (2022), Alfonso del Moral. Óleo sobre lienzo. 195 x 162 cm. P. 49.

Fig. 81: plano de la Galería Arniches 26 de Madrid. P. 50.

Fig. 82: montaje de las obras en la exposición *Yo somos* en la galería Arniches 26 de Madrid, abril de 2022. P. 51.

Fig. 83: montaje de las 60 alteridades en la exposición *Yo somos* en la galería Arniches 26 de Madrid, abril de 2022. P. 51.

RESEÑAS DEL PROYECTO

Alfonso Del Moral ahonda en la construcción del individuo en "Yo somos" (revistarevista.com) [consulta: 20/05/2022].

Alfonso del Moral "Yo somos" -PAC | Plataforma de Arte Contemporáneo (plataformadeartecontemporaneo.com) [consulta: 23/05/2022].