

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes



ESTRATEGIAS DEL ENGAÑO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PROYECTO FINAL DE MASTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología 4

Presentado por M^a José Aliaga Leiva

Dirigido por Dr. Don Vicente Ponce Ferrer

Valencia, septiembre 2012

ÍNDICE

1. AGRADECIMIENTOS.....	5
2. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO.....	9
2.1. El espacio expositivo.....	12
2.2. La propuesta. Motivaciones.....	12
3. INTRODUCCIÓN.....	15
4. LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO.....	21
5. LA MANIPULACIÓN Y EL ENGAÑO.....	27
5.1. A través del cine	29
5.2. A través de la televisión.....	33
5.3. A través de las nuevas tecnologías (Internet, redes sociales, móviles).....	37
6. EL ROSTRO.....	41
6.1. Razones del no-rostro, el retrato de espaldas, en diferentes artistas.....	44
7. CONCLUSIONES.....	65
8. PROYECTO PRÁCTICO.....	71
8.1. Obra Gráfica.....	79
8.2. Obra Pictórica.....	107
8.3. Exposición.....	145
9. BIBLIOGRAFÍA.....	157

1. AGRADECIMIENTOS

Ningún producto es en ninguna sociedad el resultado del esfuerzo de una sola persona. Son muchas las que colaboran.

John Berger, *El pintor de hoy*

Mi más sincero agradecimiento a Vicente Ponce por su apoyo y disposición, a mis profesores y compañeros de Facultad: Rafael Calduch, David Pérez, Antonio Tomás, José Miralles, Vicente Biosca, Vicente Ibáñez, José Andreu, César Desé, Teresa Juan y a todos los que, sin quererlo, aportaron con su trabajo su granito de arena.

2. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

En esta memoria del Proyecto Final de Master (tipología 4) realización de un trabajo artístico inédito acompañado de una fundamentación teórica, se presenta el proyecto titulado *Estrategias del engaño en el arte contemporáneo* que se expuso en la biblioteca Joan de Timoneda.

En esta presentación del proyecto hablamos del espacio expositivo, explicamos cómo se inicia la propuesta, la motivación y el desarrollo de la misma.

En el capítulo dos realizamos una introducción, un preámbulo, una breve explicación o resumen de las distintas partes que se conforma este trabajo.

El siguiente punto hace referencia a la sociedad del espectáculo, en la que Guy Debord acepta decididamente que la sociedad del espectáculo supone una forma distorsionada de relación social, donde lo verdadero es el movimiento de lo falso.

A continuación hablamos de la manipulación y el engaño a través del cine, de la televisión, de las nuevas tecnologías como Internet, redes sociales y móviles.

Tanto este último capítulo como el siguiente trata del rostro y de las razones del no-rostro, el retrato de espaldas, en diferentes artistas. Se expondrán algunos ejemplos de películas e imágenes de obras de artistas, de los muchos que han evidenciado la manipulación y el engaño en la industria filmográfica, o el no-rostro en la historia del arte. No es intención de este trabajo, sin embargo, insertar el discurso en la historia del cine o del arte.

Hay un apartado en el que planteamos las conclusiones de lo anterior tratado.

Con posterioridad explicamos cómo se distribuyen las obras en el espacio expositivo, incluyendo además, una descripción de sus características técnicas. En este apartado no abordamos, al menos de una manera exhaustiva, cuáles han sido las técnicas y materiales empleados. En esta parte se incluyen imágenes de las obras, del edificio, de la sala y plano del espacio expositivo.

Para finalizar exponemos la bibliografía, revistas, catálogos, <URL>, sitios e imágenes WEB, manejadas en la elaboración del proyecto.

2.1 El espacio expositivo

El edificio sobre el cual se ha establecido la biblioteca Joan de Timoneda consta de un total de 700 metros cuadrados, el EIC (espacio de iniciativa cultural) 100 m².

Lo constituyen dos antiguas alquerías, dos construcciones típicas valencianas, de los que se ha conservado sus elementos más característicos, sus fachadas. Siendo adaptado el conjunto resultante a las nuevas funciones de contenedor cultural.

Estas dos alquerías datan, según fuentes oficiales, una, más antigua de 1840; y otra, más reciente de 1900.

La biblioteca Joan de Timoneda se encuentra en pleno barrio de Beniferri, frente al Palacio de Congresos, en una de las zonas de mayor expansión de la ciudad de Valencia, Una zona de creciente desarrollo urbanístico, debido en buena parte a la ejecución de urbanización del Plan Parcial Ademuz o el citado Palacio de Congresos, que sin duda vigorizan esta nueva zona de la ciudad por el noroeste.

2.2 La propuesta. Motivaciones

Inicialmente (y sin razón aparente) captamos con el objetivo de la cámara, personas anónimas. No se buscaron, ellas vinieron y, posteriormente, se vieron representadas, por medio de la pintura, con su rostro o al menos su mirada oculta. Queríamos con ello evitar un reconocimiento. Estas imágenes comenzaron a formar parte de un Proyecto Final de Master en Producción Artística, como punto de partida para una investigación personal más extensa.

El proyecto surge por tres motivos principales. Por un lado, como respuesta y reacción frente al tópico *absolutamente todo está justificado* cuando se utiliza el poder de la palabra y la imagen, atentando al derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. Por otro, estamos ante una sociedad que gusta de llamarse a sí misma como *sociedad de la información* cuando, en realidad, nos hallamos ante una *sociedad del espectáculo*. La comunicación está plagada de oportunidades pero también de amenazas que reclaman una investigación en ciencias sociales que aúne diferentes disciplinas impulsada por la colaboración de distintos organismos entre ellos, y quizás decisivamente, de la Universidad o Universidades.

Por último, he tratado de buscar la compatibilidad entre mi metodología y la exigencia de una estructura institucional como es el Master en Producción Artística, para obtener un *crecimiento personal* que se vea transmitido a *mi propia obra*.

3. INTRODUCCIÓN

La sociedad en la que vivimos es una sociedad del espectáculo, en la que los límites de la libertad de expresión no quedan nunca totalmente claros, de modo que la frontera que separa lo público de lo privado se difumina excesivamente, atentando a derechos como el honor, la intimidad personal o la propia imagen.

Se desvirtúa, pues, la realidad, haciendo que la cruda mentira tenga apariencia de limpia verdad y para conseguirlo se utilizan palabras vacías, obras aparentes, simuladas, fingidas, que dicen verdades incompletas y ocultan información..., el lenguaje precisamente es el que nos acerca hasta la verdad o falsedad de las cosas.

“Nada más frágil que la facultad humana de admitir la realidad, de aceptar sin reservas la imperiosa prerrogativa de lo real. Esta facultad falla con tanta frecuencia que aparece razonable imaginar que no implica el reconocimiento de un derecho imprescriptible –el derecho de lo real a ser percibido-, sino que más bien es como una especie de tolerancia condicional y provisoria. Tolerancia que cada cual puede suspender cuando quiera, tan pronto como lo exijan las circunstancias”¹.

En 1967, Guy Debord escribió sobre de *La sociedad del espectáculo*, donde la realidad surge en el espectáculo y este es real.

El desarrollo del proyecto está conformado por un apartado teórico y otro práctico, consecuentes a los conocimientos y habilidades adquiridos durante el periodo de docencia del Master en Producción Artística.

El teórico mostrará a grandes rasgos el hecho de la evidente manipulación de la realidad y el engaño, con el único objetivo de conseguir espectáculo y amplísima audiencia, en los medios de comunicación como el cine y la televisión. El cine como hacedor de relatos ha intentado reflejar, en mayor o menor medida, la realidad. Cito algunos ejemplos, de los muchos en la historia del cine, donde queda patente esa manipulación de los relatos. También en las nuevas tecnologías como Internet, redes sociales, móviles.

Hablamos del rostro como representación de la identidad. También exponemos, sin pretensión de elevarlos a la misma categoría artística, algunos modelos entre los numerosos que nos ofrece la historia del arte, las razones

¹ Rosset Clément, *Lo real y su doble, Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona, Tusquet, 1993, p. 9.

del no-rostro, del retrato de espaldas, obras en las que en unos casos la pintura está basada en la fotografía y en otros, pintura y fotografía aparecen ligadas de una forma sutil.

Y, como respuesta y reacción frente a la idea genérica o coloquial de que “todo, absolutamente todo, está justificado”, en la propuesta práctica se verá la contundente afirmación de Jacques Aumont, “Lo que el rostro deja ver y esconde al mismo tiempo es lo que hay debajo de él, lo visible que él hace visible. El rostro provoca la visión, es visión”². El rostro es la representación de la identidad, por el vienen todos los problemas de reconocimiento.

Por ello comenzaremos buscando a personas “verdaderas y también anónimas”, que no puedan reconocerse a través del rostro, de este modo protegeremos su identidad, el derecho a su intimidad personal, a su propia biografía, a su privacidad.

Para ello, nos pondremos en marcha una mañana temprano, cualquier mañana, cuando el Sol no esté todavía muy alto y su luz aún sea suave. Caminaremos hacia espacios de actividad, de comunicación, de relaciones humanas, como plazas, el cauce del río... Durante el paseo permaneceremos sensibles, con la mirada atenta, será una mirada anónima. Miramos sin sentirnos descubiertos porque no hay nada que ocultar ni nada para mostrar, sólo eso: mirar y no querer decir nada más que mirar. La mirada fija incomoda y despierta el temor de dobles intenciones. Aún más, la mirada del otro nos reconoce, nos desnuda, y nos revela.

Incorporamos la mirada fotográfica, utilizamos la instantánea fotográfica de la foto-aficionado como un cuaderno de apuntes o un bloc de notas, abriéndola hacia espacios públicos y cotidianos, viendo a personas que también miran a otras, que nosotros también vemos y que ni la primera ni las segundas saben que son vistas. La relación del mirar y el ser mirado concierne a los ojos, es el órgano a través del cual la persona busca aquello de lo que carece, manifestándose, así, como un *órgano deseante*.

² Aumont Jacques, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 85.

Serán imágenes con ausencia de la mirada que nos identifica, podrán estar representadas por un fragmento del cuerpo o reflejar su ausencia. En definitiva, sus señas de identidad estarán ocultas, podrán ser Nadie o Cualquiera.

En las imágenes existe manipulación en el uso del encuadre y del reencuadre fotográfico para construir una escena, al enfocar y elegir el momento del disparo, en la trasposición de los hechos a la pintura y al grabado. También hay manipulación, al descontextualizar una imagen recogida en prensa, fragmentándola.

Fotografía, Pintura y Grabado aparecerán ligados a través de recursos plásticos y visuales, para sugerir, en algunos casos, el misterio de lo que está a punto de ocurrir pero que aún no acontece.

Nos servimos del uso de recursos retóricos que ha utilizado la tradición pictórica, la pintura que se ha ido elaborando a lo largo de los siglos.

El mundo que percibe Vermeer no es el de los acontecimientos insignificantes, mudo para siempre, sino el de la materia, eternamente rica y viva. (...) El yo está ausente de este real captado, porque el yo no es sino un acontecimiento entre otros, mudo como ellos, y como ellos insignificante. Por otra parte, no existe un autorretrato de Vermeer, y la biografía del pintor se limita a diez líneas anodinas. No obstante, Vermeer parece haber pintado una vez, en un juego de doble espejo: en ese lienzo sin nombre preciso que actualmente se conoce como *el taller*, pero de espaldas, como un pintor cualquiera, que bien podría ser cualquier persona ocupada en su lienzo. Nada hay en la vestimenta, en el tamaño, en la actitud del pintor, que pueda ser considerado como signo distintivo; nada, pues que muestre una complacencia del pintor con respecto a su propia persona. (...) De alguna manera el pintor de *El taller*, ha conseguido hacer visible lo invisible: en el cuadro ha pintado su ausencia, mejor reflejada de esta manera que si hubiera contentado simplemente con renunciar a cualquier forma de autorretrato"³.

El retrato de espaldas estará contemplado en el proyecto. No veremos el rostro de las personas representadas en primer plano, tampoco lo que ellos ven. "Si la representación de las particularidades físicas del rostro se entiende ilustración del nombre propio con mayúsculas (dar la cara frente a la colectividad), el reverso de esta posición, dar la espalda, supondrá la pérdida de las señas de identidad"⁴.

³ Rosset Clément, Op. Cit., pp. 99-100.

⁴ Martínez-Artero, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, p. 180.

Observaremos el contexto actual, con los diferentes lenguajes artísticos, influidos por el cine, la televisión, la publicidad, la red..., y por ese entorno visual cotidiano que condiciona nuestra mirada.

Y, como en muchos casos se mezcla la realidad con la ficción no quedando clara la frontera entre lo real y lo ficticio, lo verdadero y lo verosímil, un recurso plenamente cinematográfico, representamos planos en picado, planos cenitales o fuera de campo a la búsqueda de la elipsis como discurso de lo no visible.

Con ello pretendemos en este trabajo fin de Master potenciar la incógnita, recoger con misterio y fuerza la seducción de lo humano. La seducción que nos llega a través de la mirada. La mirada más inmediata, la que prescinde de palabras.

Finalmente para su ejecución fue de una gran aportación las diversas asignaturas que hemos cursado en el Master de Producción Artística, como son: Cine moderno y transformaciones de la imagen, Procesos Creativos en la Gráfica, Metodología de proyectos, Procesos de Grabado: Calcografía y Xilografía, La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo, Razones de la sinrazón: las crisis de la modernidad. La facilidad y acceso que nos ha proporcionado la Facultad de Bellas Artes respecto a sus instalaciones, prensas e instrumental fue indispensable para la realización de las obras.

4. LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

“Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único *sagrado es la ilusión*, mientras que lo profano es la *verdad*. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que *el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado*”⁵.

Feuerbach (Prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*)

Guy Debord publicó en 1967 el libro *La sociedad del espectáculo*. En él describe el desarrollo de una sociedad moderna en donde toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación.

El espectáculo es la imagen invertida de la sociedad en la cual las relaciones entre mercancías han reemplazado relaciones entre las personas. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”⁶. Cuanto más contempla, menos ve, cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos entiende su existencia y su deseo. El espectáculo hace hincapié en la desnaturalización de una mirada mediatizada, donde el referente se ha perdido pero que, bajo todas sus formas -información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones-, tiende a esencializar, a naturalizar, a objetivar, estableciendo el ejemplo actual de la vida socialmente dominante.

Guy Debord razona que la historia de la vida social se puede entender como “la declinación de ser en tener en lo que respecta a toda valoración humana (...) a un desplazamiento generalizado del tener al parecer”⁷.

El espectáculo está en todas partes y dice: “Cuando la necesidad es soñada socialmente, el sueño se hace necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela ese sueño”⁸. Velar

⁵ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p.37.

⁶ Íbidem p. 38.

⁷ Íbidem, pp. 42- 43.

⁸ Íbidem, p. 44.

ese sueño conlleva desear su permanencia y anular cualquier posible crítica, estableciendo con ello el “pensamiento de su no-pensamiento”, (...) ya que “en la medida en que se trata de pensamientos sumisos –prosigue-, no hay diferencia entre la falsa desesperación de la crítica no dialéctica del espectáculo y el falso optimismo de la pura publicidad del sistema”⁹.

“La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alineación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual.

En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso.

(...) El espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia”. (...) “Es la negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha tornado visible”¹⁰.

Rotundamente, el espectáculo es la aceptación de la apariencia y la aceptación de toda vida humana, o sea social, como estricta apariencia.

Y se presenta el espectáculo como una gran positividad incuestionable e inaccesible. Debord plantea al respecto: “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”¹¹.

Con frecuencia se prefiere hablar de medios de comunicación, más que de espectáculo, cuya naturaleza incuestionablemente buena, puesto que sirve para comunicar, lleva en ocasiones a un exceso de los *media*. Por ello, el espectáculo no parece ser otra cosa que un abuso de los *media*.

“El espectáculo organiza con maestría la ignorancia acerca de lo que está pasando, y acto seguido el olvido de cuanto a pesar de todo acaso se haya llegado a saber”¹². Está permitido alterar, recrear el pasado de alguien. En consecuencia, no se puede creer nada acerca de nadie, salvo lo que se haya comprobado personalmente.

⁹ Íbidem, p. 161.

¹⁰ Íbidem, p. 40.

¹¹ Íbidem, p. 41.

¹² Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 26.

“Se cree que el espectador lo ignora todo y no merece nada. Quien siempre mira para saber cómo continúa, no actuará jamás: así debe ser el espectador”¹³.

La desinformación, al contrario de la pura mentira, debe llevar una cierta parte de verdad, si bien intencionadamente manipulada. Se supone que el mal uso de la verdad sería la desinformación. Nadie puede decir que no haya sido manipulado o engañado.

Aunque Guy Debord reconoce que hubo algún momento en que esto no fue así, podemos ver que hoy es necesaria la tarea de establecer una crítica de la mirada.

Para Jean Baudrillard (un epígono de Guy Debord) en el mundo que nos ha tocado vivir la realidad ha sido sustituida por una hiperrealidad, en la que la historia no existe ya que nos movemos en un *simulacro de realidad*, diríamos en una realidad virtual en la que los referentes reales no existen y sólo tenemos la ilusión de su existencia y en ello el papel de los medios de comunicación es fundamental, por la contribución decisiva que tienen en esa sustitución de una realidad real por otra ilusoria. En opinión del autor, vivimos, en el último periodo del s. XX, un espacio hiperreal donde los hechos, aun los más relumbrantes, se comportan como simulacros, las estrategias de simulación determinan la actual condición del mundo social y político, y acaban siendo vividos como simple espectáculo. Nada parece real sino en una escena hiperreal semejable al mundo del espectáculo.

Debord acepta decididamente que la sociedad del espectáculo supone una forma distorsionada de relación social, habla de “la praxis social global escindida entre realidad e imagen” y dice que “dentro de un mundo puesto realmente de cabeza, lo verdadero es el movimiento de lo falso”¹⁴. Lo anterior es rechazado por Jean Baudrillard, “para quien realidad e imagen, falso y

¹³ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴ (16.04.12) http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_baudrillard_vazquez.html

verdadero, se confunden de manera endémica en el mundo hiperreal de la simulación”¹⁵.

¹⁵ (16.04.12) http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_baudrillard_vazquez.html

Guy Debord, con su texto, prolonga la reflexión abierta por Walter Benjamín en 1936 gracias a su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Así, ambos textos vinculados en el tiempo, constituyen el núcleo más activo, más pregnante, más potente... acerca de una reflexión ontológica y epistemológica sobre el proceder de los medios de masas.

5. LA MANIPULACIÓN Y EL ENGAÑO

Según el diccionario “manipular” tiene diferentes significados pero la que nos interesa sería la de: “Obrar sobre alguien o alguna cosa con manejos fraudulentos, subrepticios...” Actuar en perjuicio de otros con el único fin del propio beneficio consistiría la acción de manipular y, además, en hacerlo con deliberación y alevosía.

“Hay dos tipos de escritores: uno es el que cava la tierra en busca la verdad. Está abajo en el hoyo echando la tierra hacia arriba. Pero encima de él hay otro hombre echando la tierra hacia abajo. Él también es periodista. Ente ambos siempre hay un duelo. La lucha de fuerza del tercer poder del Estado por el dominio que nunca acaba. Tienes periodistas que quieren informar y descubrir. Tienes otros que ejecutan los recados del poder y contribuyen a ocultar lo que realmente está ocurriendo”...

(El viejo periodista Lars Magnusson le dice al detective Wallander en la novela «La falsa pista», de Henning Mankell)

5.1. A través del cine

“A los seres humanos no les turban las cosas en sí, sino cómo las ven”.

Epicteto, filósofo estoico de 50 d.C.

Durante la primera mitad del siglo XX, la tecnología se desarrolló en torno al cine que, a su vez, era una ampliación o un perfeccionamiento de la fotografía analógica y la fonografía, imponiendo la dimensión cinética mediante la secuencia de fotogramas

El cine es arte, lenguaje y medio de comunicación. Se expresa a través de la palabra hablada, de las imágenes, de los efectos especiales, de los encuadres, de los sonidos, del color, de los efectos especiales y de los montajes. Su lenguaje se basa en la fotografía, en la literatura, en el cómic, en la música y en otros fenómenos artísticos como el teatro y el circo. De igual forma, aporta sus formas de expresión, influyendo en las demás artes.

El cine produce una doble coincidencia, por una parte conjuga realidad y pasado de modo fotofonográfico, creando un *efecto de realidad*, y al mismo

tiempo, hace coincidir el flujo temporal de la película con el flujo de la conciencia del espectador, produciendo una sincronización o adopción completa del tiempo de la película.

A través de relatos hemos contemplado imágenes que comunican comportamientos y actitudes de una determinada sociedad.

De manera directa o indirecta, a través de su mirada, contribuye al conocimiento de la manipulación y el engaño a través de los medios de comunicación, o bien, apuesta por unos medios de comunicación capaces de enfrentarse a cualquier corrupción sin someterse a las presiones de los gobiernos ni a las grandes corporaciones sobre la libertad de expresión. Ejemplos de ello son *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) (la prensa amarilla y el poder)¹⁶, *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951) (sensacionalismo y manipulación)¹⁷, *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) (periodismo de investigación)¹⁸, *La muerte en directo* (*La mort en direct*, Bertrand Tavernier, 1979) (Es un ejemplo del mal uso de los medios de comunicación y una dura crítica al poder)¹⁹, *El Dilema* (*Quiz Show*, Robert Redford, 1994)²⁰, *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) (la manipulación de la realidad y el engaño para conseguir audiencia)²¹. Existe un paralelismo con el mito de la caverna de Platón, donde desde su nacimiento unas personas están encadenadas en una cueva y que sólo pueden ver las sombras que les llegan desde el exterior. Uno de ellos se escapa y vuelve para contar lo que sucede en el exterior. Al principio lo prisioneros se ríen y lo toman por un loco, pero después les motiva a escapar. En el siglo XVII, Calderón de la Barca también hizo dudar a su personaje Segismundo si la vida no sería un sueño. *Buenas noches y buena suerte* (*Good Night. And Good Luck*, George Cloney, 2005) (es una película que va en contra de los excesos del poder formulados en nombre

¹⁶ (20.08.10) <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

¹⁷ (20.08.10) <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

¹⁸ (20.08.10) <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

¹⁹ (20.08.10) <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

²⁰ (08.10.10) <http://www.dpelicula.net/2009/06/descargar-quiz-show-el-dilema-excelente.html>

²¹ (20.08.10) <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

de la libertad y a favor de un periodismo valiente)²², Rumores y mentiras (*Easy A*, Will Gluck, 2010)²³.



Fig. 1

En el libro, *Televisión: apariencia y Verdad*, publicado en el año 2000, Gustavo Bueno aplicaba al cine y a la televisión el mito de la caverna de Platón.

“Por ejemplo, la caverna, que en el cinematógrafo es la sala de proyecciones, habitada por un colectivo que permanece sentado a oscuras en su interior, se transforma en la televisión en el cuarto de estar, no necesariamente a oscuras (incluso se recomienda que esté débilmente iluminado), habitado, generalmente, por un grupo familiar: es como si la caverna colectiva de Platón se hubiese dispersado en infinitas

²² (09.10.10) <http://legacy.cinenganos.com/pelicula/GoodNightGoodLuck/>

²³ (31.10.10) <http://www.eldiariomontanes.es/rc/20101028/mas-actualidad/cultura/emma-stone-rumores-mentiras-201010281814.html>. <http://peliculas.labutaca.net/easy-a>

cavernas particulares, en una clase distributiva de cavernas que podemos, sin embargo, conceptualizar como si fueran distintas áreas de una única caverna global”²⁴.

En el cine, al igual que en la caverna de Platón, los hombres están sentados en sus butaca, encadenados a la pantalla, abstraídos merced a la mirada de las imágenes que provienen desde atrás de sus espaldas y proyectadas antes sus ojos. La salida, su libertad, está por detrás, aunque en algunas salas, la salida está por delante, bien por los laterales, bien por debajo de la pantalla, la proyección de las imágenes sigue siendo invariable.

En la televisión, las imágenes proceden de lugares que están fuera de la sala, el exterior de la cueva podrá aparecer ahora enfrente, como si las imágenes atravesaran la pared rocosa, en lugar de provenir del ventanal trasero (y al igual que en el cine) los hombres permanecen encadenados, no tanto por las cadenas que les mantienen atados a sus asientos, sino a las imágenes que ven en la pantallas.

El protagonismo del cine será cuestionado por la irrupción de la televisión durante la segunda mitad del siglo pasado. Si el cine permitió la sincronización de los flujos de coincidencia con los flujos temporales inmanentes a la película, será la transmisión televisiva la que llevará la sincronización a su plenitud.

La televisión está ahí, delante de nosotros. Pertenece a ese tipo de fenómenos que, resultado de un proceso humano, ha adquirido su propia lógica interna.

Las personas pasan miles de horas con la mirada dirigida, distraída o interesada, hacia el televisor. La televisión es un “medio de comunicación de masas”, lo que engancha nuestra mirada al televisor es una cuestión de “comunicación”, además de ser un “medio”, un “instrumento” que puede ser utilizado, “manipulado” al gusto del que lo detenta. Hay un tipo de consumo televisivo, que denominamos espectacular, en el que no hay comunicación sino *simulacro de comunicación* que se sustenta a la vez en la tecnología del

²⁴ Bueno, Gustavo, *Televisión: Apariencia y Verdad*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 207-208

mercado y en la ideología de los “medios de comunicación de masas” constituye la coartada social de la instauración de un espectáculo permanente.

La televisión lo dice todo explícitamente, no oculta nada. Y, así, nombra su propia verdad.

Lo realmente importante no es decir algo, sino mantener el contacto diciendo cosas, emitir continuamente y ser recibida lo más extensamente posible y así, rentabilizar el acto mismo de decir, cualquier cosa, la búsqueda constante de algo que decir, la producción de la información que permita alimentar al contacto espectacular.

“Lo que se olvida es,... que para la comunicación pueda conservar su digno nombre lo importante es tener algo necesario que decir y decirlo, sólo, cuando sea necesario. O, en otros términos, que *sólo el silencio dota de sentido y de espesor a la palabra*”²⁵.

5.2. A través de la televisión

En su lucha por conseguir el máximo índice de audiencia, la televisión ha alterado profundamente el funcionamiento de mundos tan distintos como los de la filosofía o de la política, de la literatura, del arte, e incluso de la justicia y de la ciencia.

La televisión no sólo permite observar o ser informado de los sucesos, sino que además permite que determinados grupos sociales puedan estar respondiendo simultáneamente con otros grupos sociales. Por eso la televisión plantea situaciones en las cuales el funcionamiento de las ideas de verdad y apariencia proyecta valores significativos y contradictorios.

La imagen en la televisión puede crear el *efecto realidad*, como dirían los críticos literarios, puede enseñar y hacer creer lo que enseña, siendo capaz de

²⁵ González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Ed. Cátedra, S.A., 1988

provocar fenómenos de movilización (o desmovilización) social. De este modo, se aleja de la pretensión de ser un instrumento que refleje la realidad.

Ejemplos de esa falsa realidad fueron, cuando coincidiendo con la orden de Sadam Hussein de incendiar los pozos de petróleo de Kuwait, durante la guerra del Golfo, la gran mayoría de cadenas de televisión, mostraron imágenes de un ave, un cormorán, cubierto de petróleo, simbolizando el desastre. Pero la imagen del cormorán no tenía relación con el conflicto bélico, y si, con la catástrofe ecológica, en la costas de Alaska, causada por el barco Exxon Valdez.

Cuando al elaborar la información le dota de un sentido que no corresponde a la realidad, la televisión oculta mostrando también cuando muestra lo que debe, pero de tal modo que hace que pase desapercibido o que parezca insignificante o cuando enseña algo diferente de lo que debería enseñar si hiciera lo que se supone que se debe hacer, es decir, informar.

Otro conflicto caracterizado también por la ausencia de imágenes fue la guerra de Irán-Irak, Serge Daney, espléndido crítico de cine francés, fundó la revista *Visages du Cinéma*, escribió y dirigió regularmente para *Cahiers du Cinéma*, y Christian Caujolle, crítico en el diario *Libération*, fundador y director artístico de la Agence VU, realizaron una prueba: publicaron dos fotografías casi iguales, en el periódico *Libération*, una de ellas sí que pertenecía al conflicto de los dos países islámicos, pero la otra fue tomada en la batalla de Verdún durante la Primera Guerra Mundial. El aspecto de los soldados, las trincheras, era casi idéntica a la estructura icónica de las dos imágenes, por lo que los lectores no se percataron del engaño.

La toma de posición de Jean Baudrillard le llevó a negar que la primera guerra del Golfo no fue algo real para la gran mayoría de las personas, ya que mientras los combates fueron reales para los que estuvieron involucrados de forma directa en ellos, para el resto, para los que lo siguieron por televisión (se llegó a decir que fue la primera guerra transmitida en directo), lo que vivieron fue una simulación de la realidad, una realidad virtual. Los medios de comunicación occidentales fueron cómplices, presentando la guerra en tiempo

real, mediante el reciclaje de imágenes de guerra para propagar la idea de que los dos enemigos, los EE.UU. y aliados estaban en realidad luchando contra el ejército iraquí.

La realidad de la guerra, en la que la gente se enfrenta una a otra hasta la muerte, había sido reemplazada por una copia de la guerra donde no existió ninguna lucha, ya que esta solo llegó al resto del planeta a través de la televisión. Mientras el combate pudo haber sido real sólo unas pocas personas en el otro extremo del planeta lo experimentaron. La guerra que fue transmitida por la televisión y, en consecuencia, la guerra, tal y como fue entendida por la mayoría de la gente, no fue realmente real

Una de las características más indiscutibles de este milenio es la confusión cada vez mayor entre esos dos conceptos ilustrados modernos que llamamos verdad y mentira, confusión que, para algunos define a la posmodernidad. No en vano, después de que Estados Unidos machacara a Irak, Jean Baudrillard escribió en 1991 un artículo, publicado en *Libération*, en el que decía:

“Puesto que el ciudadano actual carente de posibilidades críticas, conceptuales o éticas a causa de la desinformación ambiental le resulta imposible distinguir qué es realidad y que invención entre la enorme masa de novedades audiovisuales con que es abrumado a diario, los conceptos de verdad y de mentira son ya obsoleto”²⁶.

Las apariencias han sustituido a la realidad en el mundo contemporáneo y la televisión crea apariencias. Damos por descontado que no hay verdades definidas tras las apariencias, pero tampoco las descartan. A través de las apariencias que nos presenta la televisión podrá tener lugar un proceso de construcción de verdades.

Motivada por la competencia por las cuotas de mercado, los índices de audiencia, la televisión recurre a la crónica de sucesos, cuyo efecto es el de reducir la vida del mundo al cotilleo o a la anécdota, que artificialmente se pone en primer plano. La televisión domina el mundo periodístico que está

²⁶ (16.04.12) <http://www.quedelibros.com/libro/18201/La-Guerra-Del-Golfo-No-Ha-Tenido-Lugar.html>

permanentemente sometido al dictamen del mercado, a través de la aprobación directa del usuario o, indirecta, de los índices de audiencia; la calidad de un programa suele medirse por la cantidad de espectadores que atrae regularmente, pero esto no garantiza su calidad objetiva. Ya, siglos antes de que apareciera la televisión, Lope de Vega, conocía las leyes del mercado, “Si el vulgo es necio, es justo hablarle en necio para darle gusto”²⁷.

La presencia de programas en los cuales se quiere recalcar su mala calidad, no sólo por su técnica o forma, sino de contenido y fondo, dio lugar a la aparición del término conocido como “telebasura”, expresión que hace referencia “a una forma de hacer televisión caracterizada por explotar el morbo, el sensacionalismo y el escándalo como medios de atracción de audiencia”.

“Así se define por los asuntos que aborda, por los personajes que exhibe y coloca en primer plano, y, sobre todo, por el enfoque distorsionado al que recurre para tratar dichos asuntos y personajes...”²⁸.

“Utilizan cualquier tema de interés humano, cualquier acontecimiento social o político como mera excusa para desplegar lo que consideran elementos básicos de atracción de la audiencia: sexo, violencia, sensiblería, humor grueso, superstición, en muchos casos de forma sucesiva y recurrente dentro del mismo programa...”²⁹.

“La telebasura cuenta, también, con una serie de ingredientes básicos que la convierten en un factor de aculturización y desinformación, así como en un obstáculo para el desarrollo de una opinión pública libre y fundamentada...”³⁰.

Desprecia “derechos fundamentales como el honor, la intimidad, el respeto, la veracidad, o la presunción de inocencia... Este desprecio desemboca en la realización de juicios paralelos, el abuso del amarillismo y el escándalo, en la presentación de testimonios, supuestamente verdaderos pero que en realidad provienen de invitados profesionales. Y, por supuesto, en la

²⁷ Bueno, Gustavo, *Telebasura y democracia*, Barcelona, Ediciones B, 2002, p. 54.

²⁸ *Ibidem*, p. 244.

²⁹ *Ibidem*, p. 247.

³⁰ *Ibidem*, p. 249.

apoteosis de una *televisión de la trivialidad*, basada en el protagonismo de personajes del mundo rosa y gualda, cuyas nimiedades y conflictos sentimentales, tratados desde el más descarado amarillismo”...³¹.

“Detrás de los medios de comunicación existen intereses, poderes y modelos sociales e ideológicos. Por tanto cuestionar su objetividad y preguntarse el porqué de determinadas insistencias en un tema mientras se ignora otros, es una forma de empezar a comprender críticamente los mensajes televisivos”³².

5.3. A través de las nuevas tecnologías (Internet, redes sociales, móviles)

Internet no sólo es un medio de comunicación e información sino que igualmente se desarrolla como un medio de cooperación e interacción. Las redes sociales contribuyen a la práctica de cualquier actividad no sólo como una forma de promoción y divulgación, sino también como medio de encuentro entre personas o/y profesionales.

En la actualidad se observa que la red de redes está absorbiendo los distintos medios, esto es así porque el nuevo lenguaje de equivalencia digital hace posible almacenar y transmitir sonidos, imágenes fijas, vídeo, de tal manera que radio, prensa y televisión encuentran su lugar en los formatos de la Web.

Las redes sociales, Facebook, Tuenti, Twiter o My Space, entre otras, influyen enormemente en el panorama mediático, su éxito ha llevado a que su acceso no sólo se limite al ordenador personal, sino también que incida a través de la telefonía móvil, favoreciendo la conexión permanente del usuario con su círculo de amistades.

³¹ Íbidem, p. 250.

³² Íbidem, p. 254.

A las empresas propietarias les consta a las empresas propietarias que a las redes sociales y a las compañías publicitarias el éxito de las mismas a la hora de compartir información e intimidades entre sus usuarios (esto unido a la capacidad de la herramienta) las convierte en un campo de experimentación y un gran negocio para las empresas publicitarias.

La red creada puede ser más influyente que los medios de comunicación tradicional –fenómeno que al mundo publicitario no le es ajeno y que saca partido de ello- generando una gran dependencia y pasando a ser una fuente de seguridad para la toma de decisiones.

La creación de perfiles en la redes sociales, bien por alcanzar un reconocimiento social, bien por la necesidad de autodefinición, está cambiando la forma de entender lo privado, tanto que la intimidad se ha convertido en un producto más al alcance de todos.-

El fundador de Facebook, Mark Zuckerberg, está convencido de que no es privacidad lo que las personas quieren en internet:

“En realidad, lo que las personas quieren es compartirlo todo, y esta es la nueva “norma social”, un fenómeno que él además asegura que “previó”.

“Las personas se sienten muy cómodas no sólo compartiendo más información y de diferentes tipos, sino que también siendo más abiertos y con más personas. Esta norma social es algo que ha evolucionado en el tiempo, y nosotros la seguimos”³³.

La gestión de la vida vía Web está causando un cambio importante en las relaciones sociales y familiares modificando, entre otras cosas, la forma de entender lo privado. Ahora es público en las redes sociales lo que antes quedaba en los hogares y los núcleos de amistad.

Hemos convertido la intimidad en un espectáculo, toda experiencia es valiosa e interesante en sí misma, aunque sea anodina y se exhiba o se cuente trivialmente. Actualmente, mostrarse e intentar ser visto parece ser una condición necesaria para “ser alguien”. Esta es una de las principales

³³ Zuckerberg, Mark, *La gente ya no quiere privacidad*, <http://www.fayerwayer.com/2010/01/zuckerberg-la-gente-ya-no-quiere-privacidad/>

características de la sociedad del espectáculo, como la señaló Guy Debord hace ya más de cuarenta años.

Este hecho puede asociarse con el auge de los reality shows. A través de ellos la intimidad se ha convertido en un producto más del mercado. Lo que era antes un fenómeno habitual entre los famosos, ahora está al alcance de todos y, sobre todo, es practicado por los más jóvenes. Y lo hacen por iniciativa propia, por imitación, como culto a la celebridad –que es un síntoma esencial de la sociedad moderna-.

Las redes sociales brindan a los jóvenes muchas posibilidades de relacionarse cuando les apetece y hacerlo enseñando una imagen idealizada de ellos, están felices de revelar intimidades, con ello se trastoca el propio concepto de intimidad al publicar esas experiencias que antes pertenecían al ámbito de lo privado.

De hecho, un lema entre los usuarios de las redes sociales es “no importa quién eres, sino lo que otras personas sepan de ti a través de Internet y cuantos amigos puedas tener en tu agenda virtual”³⁴. Esto facilita la posibilidad de introducir infinidad de mentiras favorecido al hecho de la invisibilidad y el anonimato, combinación que fomenta la fantasía y el engaño.

Hacer amigos, insultar, ser solidario, ser xenófobo, ser homófobo, mentir, burlarse con crueldad de otro... Todo ocurre en tiempo récord sin que medie el miedo a ser juzgado, la inseguridad o el pudor. Hace casi diez años, el psicólogo John Suler, de la Universidad de Rider (en Lawrenceville, EEUU) acuñó el término psicología de ciberespacio. Para Suler, el anonimato es el principio de todo, cuando las personas tienen la posibilidad de desvincular su comportamiento virtual de su identidad en el mundo real, se sienten más protegidas y están dispuestas a transgredir y a ser más libres. Digan lo que digan, no se les asociará de por vida con algún comentario subido de tono y

³⁴ Gómez Aguilar, Antonio, Martínez García, M^a Ángeles, *Redes sociales y dispositivos móviles: oportunidades y amenazas de la conexión permanente*, <http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/Redes%20sociales%20y%20dispositivos%20m%C3%B3viles%20oportunidades%20y%20amenazas%20de%20la%20conexi%C3%B3n%20permanente.pdf>

nunca tendrán que responsabilizarse por ello. En esta situación ideal se dicen las verdades más dolorosas y las mentiras más retorcidas.

Se establecen relaciones igualitarias de compañerismo al desaparecer la figura de autoridad, todos somos iguales, todos podemos opinar y compartir recursos e ideas. La Red está ideada para no subordinarse a ningún control centralizado. A medida que aumenta su influencia, se abre un ilimitado potencial para generar nuevos dominios en los cuales tienen acceso libremente las personas. Este ambiente favorece la anulación de la autoridad.

La intimidad individual –la vida privada, la vida íntima- se establece ya en la sociedad moderna como un derecho o, si se prefiere, un bien jurídico protegido por las leyes, *Ley orgánica de 5 de mayo de 1982*, el derecho al honor personal, el derecho al secreto, el derecho a la propia imagen y a preservar su divulgación, por televisión o fotografía. La difusión de una imagen puede implicar jurídicamente una violación a un derecho de la persona (por ejemplo, a un derecho a la ocultación), aunque no constituya una violación a su intimidad.

Es incuestionable que la “intimidad es un hecho, y un hecho que hace derecho”³⁵. Por ello, respetando el derecho a la intimidad, a la propia biografía, el anonimato, la privacidad, será el motivo o el sentido por el que la figura humana estará representada en mi trabajo de espaldas o de perfil, habrá otras razones para otros artistas, pero esa será incuestionablemente la nuestra.

³⁵ Bueno, Gustavo, Op. Cit., p. 100.

6. EL ROSTRO

“Hubo un tiempo en que el rostro se consideraba el lugar mismo de la humanidad. Lo que fundamentalmente definía la humanidad en el ser humano, en la especie humana, no era el cuerpo, ni la cabeza siquiera, ni por supuesto los diversos apéndices: manos, piernas, brazos, sino el rostro...”

Alberto Ruiz de Samaniego

El rostro es la representación de la identidad, por el vienen todos los problemas de reconocimiento además de ser la puerta por la que acceder al interior de las personas. Es el lugar de la mirada, desde donde se ve y desde donde también uno es visto. Esta es la razón de que el rostro sea el lugar privilegiado de las relaciones y funciones sociales.

Ya el hombre del Renacimiento se preocupó y reconoció la importancia social de la comunicación, tanto gestual como lingüística, además del cuidado por observar el rostro humano como descubridor de algo oculto, de una interioridad. “Lo que el rostro deja ver y esconde al mismo tiempo es lo que hay debajo de él, lo visible que él hace visible. El rostro provoca la visión, es visión”³⁶.

Los especialistas en comunicación no verbal pueden leer muchas cosas en un rostro. Paul Ekman, autoridad en la materia, lee al menos la identidad personal, la pertenencia étnica y familiar, el sexo, la personalidad y el temperamento, la enfermedad, la inteligencia, la belleza, y, por supuesto, las emociones. Existe un vínculo natural entre un movimiento facial y una emoción. “Conozco a alguien cuando conozco su rostro”³⁷.

“La mímica del rostro tiene también la posibilidad de expresar lo no-mostrado, e, igualmente, de manifestar, entre sus rasgos, lo invisible. También la fisonomía tiene sus pausas y su paréntesis significativos. Y más claro, en cuanto más significativo que cualquier otro, es el rostro invisible”³⁸.

(“Das unsichtbare Antlitz”, 1926)

El cine de la posguerra estudia el rostro como lugar de acceso a una “verdad” profunda del hombre. En el retrato pintado, el modelo ignora o finge ignorar al pintor cuando es representada la figura de espaldas o de perfil, en

³⁶ Aumont Jacques, Op. Cit., p. 85.

³⁷ Íbidem, p. 55.

³⁸ Íbidem, p. 90.

ambos la mirada del retratado está ausente. Para el cine estos ángulos no son funcionales, pues el rostro que comunica debe presentar de una manera bastante visible la boca y los ojos

“La ausencia del rostro (de su representación) en alguna pintura que no obstante siguiera (por algún mecanismo contextual, como por ejemplo el título) siendo un retrato, siguiera, en términos generales, refiriéndose a una persona concreta, si manifestaría o daría lugar a un desvío retórico. Podríamos ahí encontrar elipsis, metáforas, metonimias, combinaciones entre ellas y comúnmente intención antonomástica”³⁹.

Ahora el rostro ha de ser igual no al individuo, sino a su definición. El rostro ya no es el espejo del alma, sino un eslogan, un cartel, una etiqueta, una imagen de marca. Hay en esto una evidente contradicción. La identidad, que antes era la coincidencia del sujeto consigo mismo, se ha convertido ahora en un indicio de alienación.

6.1. Razones con respecto al no-rostro, el retrato de espaldas en diferentes artistas

“Que el rostro como tal pueda metamorfearse, multiplicarse, deformarse, deshacerse y llegar al no-rostro, a esa frontera entre lo humano y lo otro que son el rostro de dentro o la cabeza desnuda, desollada, boca y grito: ese es quizá el lugar paradójico o al menos problemático del retrato, y más aún del autorretrato, en el siglo XX”

Buci-Glucksmann, Cristine

Caspar David Friedrich (1774-1840) habitó sus paisajes con seres humanos contemporáneos. A partir de 1807, suelen aparecer de espaldas al espectador, ocultando la cara, situados generalmente en el centro del cuadro. Con este recurso, sin posibilidad de entretenerse con el rostro de la figura anónima, nos obliga a mirar lo mismo, a identificarnos y sentir con él. De este modo, las sensaciones subjetivas de Friedrich son percibidas por el

³⁹ Carrere, A y Saborit, J, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

observador, recordándonos así lo que Inmanuel Kant estableció acerca de lo sublime en su *Crítica del Juicio*, 1790:

“Lo sublime no está contenido en ningún objeto de la naturaleza, sólo en nuestra mente, ya a que podemos hacernos conscientes de nuestra superioridad con respecto a la naturaleza exterior en tanto que lo hemos sido con respecto a nuestra naturaleza interior. Cuando hablamos de la naturaleza sublime, lo hacemos incorrectamente; hablando con propiedad la sublimidad sólo puede ser atribuida a la manera de pensar”⁴⁰.

Friedrich muestra los efectos subjetivos que los paisajes producen en el espectador y no lo sublime del paisaje.

En la obra *El caminante frente al mar de niebla*, es un canto a la individualidad romántica, el viajero contempla el mundo desde la cima de una montaña.

⁴⁰ Ramírez Juan Antonio, *Historia del arte, el mundo contemporáneo*, Alianza Ed., S.A., Madrid, 1997, 1999, 2000, p. 62.

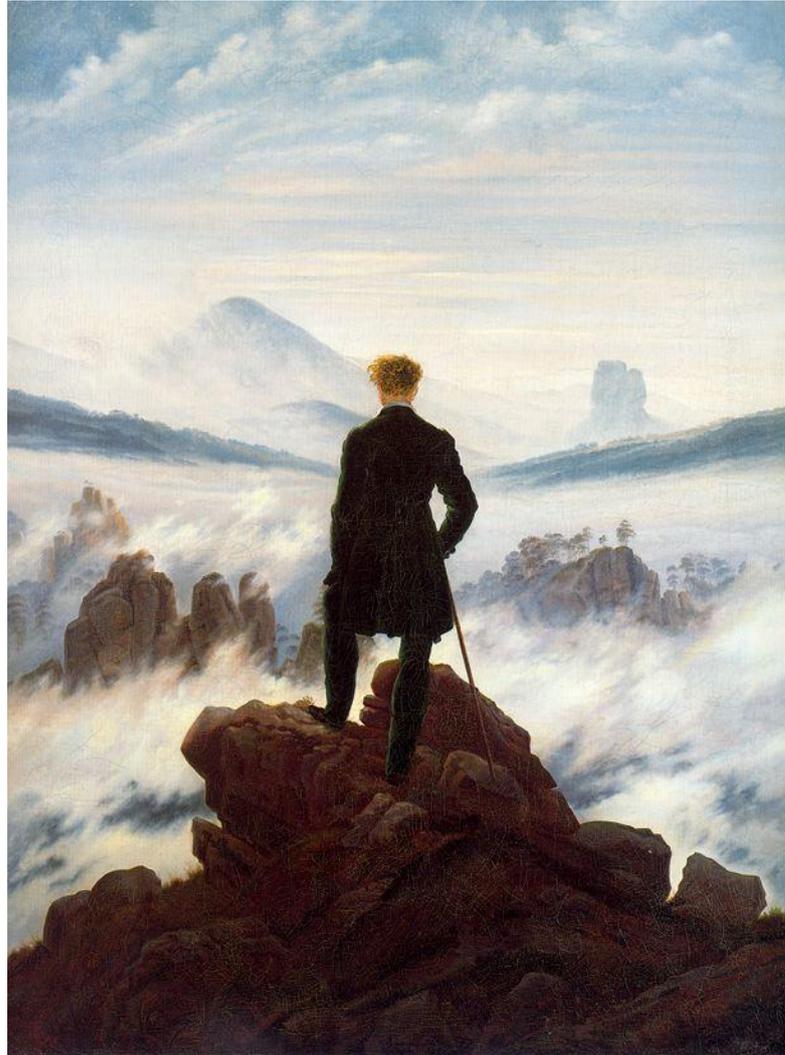


Fig. 2
El caminante frente al mar de niebla, 1818, Friedrich. Óleo sobre lienzo, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

“En 1810, Kleist escribió, en un periódico berlinés a propósito de *Monje junto al mar*, de Friedrich: “Nada puede ser más triste e inquietante que esta ubicación frente al mundo: el único destello de vida en el extenso reino de la muerte, el centro asolado en el solitario círculo (...).

En *Monje junto al mar*, el protagonista se halla apartado de la naturaleza, elevada por eso mismo a la categoría ontológica de espectáculo, pero expresa al mismo tiempo la cualidad meditativa, reflexiva, de esta figura, así como su posición errática, perdida en medio del horizonte que contempla y que parece

serle ajeno. Friedrich, en fin describe, la visión interior, o sea, *romántica*, de la naturaleza, sus paisajes o sus horizontes humanos e históricos, como algo que es sublime y trascendente, pero al mismo tiempo desgarrador y errático, imponente e infinito, y espectacular en el sentido más fuerte de la palabra, más también amenazador y angustiante: el dilema del hombre moderno”⁴¹.



Fig. 3
El monje frente al mar, 1808-1810, Friedrich. Óleo sobre lienzo 110 x 171,5 cm, Berlín, Palacio de Charlottenburg

René Magritte (1898-1967) artista que declaraba que “la pintura, para mí, no es más que un medio que me permite formular una idea a partir de alguna cosa presa del mundo visible”⁴².

⁴¹ Subirats, Eduardo, “Paisaje interior”, *Revista Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, pp. 20,21.

⁴² AA.VV., *Magritte*, Exposición y catálogo, dirección: Malet, Rosa María, Comisaria: Borrás, María Luisa, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1998, p. 11.

Entre 1928 y 1955 Magritte hizo un centenar de fotografías en el transcurso de reuniones privadas, pequeñas escenificaciones interpretadas por su mujer, su cuñada o sus amigos. Fotografías tratadas como si fueran un cuadro, algunas como es el caso del retrato con la cara de Georgette que disimula la de su marido, puede considerarse un ejemplo de la preocupación del pintor a propósito de lo visible y de lo oculto, otras expresamente desenfocadas, donde las caras se esconden detrás de focos de luz, como pasa en algunas de sus pinturas (*le prince du plaisir*, 1937).

O bien cuando capta con la cámara las caras de sus amigos, escondidos detrás de una máscara.

Para Magritte le resultaba apropiada la fotografía para reflexionar sobre la realidad, mostraba su gusto por lo insólito, por el inconformismo y la irreverencia.



Fig. 4
La felicidad del día, agosto de 1935, Magritte. Georgette
Magritte Louis Scutenaire y René Magritte Lessines



Fig. 5
Georgette y su marido,

Lo que hace su pintura diferente es, en primer lugar, el hecho de ceñirse a un entorno cotidiano y anodino, el cual reproduce con la máxima fidelidad, para de ese modo suscitar una reflexión que compruebe y ponga en cuestión aquello que se da por supuesto; tratando de ser el poeta que inspira y no aquél que tiene inspiración, con ánimo además de hacer visible la poesía, de convertir mediante su pintura, el mundo que le rodeaba en un universo poético. Magritte representaba mediante la pintura objetos de su elección, que él prefería nombrar como “cosas visibles”, partiendo exclusivamente de su apariencia.

La intención de Magritte fue la de establecer su pintura a nivel del discurso y del pensamiento, negó siempre que tuviera algún significado de tipo simbólico, afirmando por ejemplo: “Quienes busquen en mi pintura significados simbólicos no captarán la poesía y el misterio inherentes a la imagen”. O también: “Me esmero en pintar exclusivamente imágenes que evoquen el misterio del mundo. Por ello no puedo identificarme con ideas, emociones o sensaciones de ninguna clase”⁴³. “El arte de pintar permite describir mediante la pintura un pensamiento que puede hacerse visible”⁴⁴.



Fig.6
La reproducción vedada (Retrato de Edward James), 1937,
Magritte. Óleo sobre lienzo. 79 x 65.5 cm.
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Holland.

⁴³ AA.VV., *Magritte*, Exposición y catálogo, dirección: Malet, Rosa María, Comisaria: Borrás, María Luisa, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1998, pp., 197,198.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 208.

Dos ejemplos de retrato de espaldas, en la obra de Salvador Dalí (1904-1988) son *Figura en una ventana* y *Figura de espaldas*, en ambas se concede tanta importancia y significado a la figura como al entorno. *Figura en una ventana* arrastra al espectador hacia la propia integración de la figura en el cielo y el mar. La ventana abierta, símbolo de la esperanza espiritual y de la aspiración, era un tema conocido entre los pintores románticos alemanes del s. XIX. David Friedrich pintó escenas muy similares de una mujer de pie y de espaldas al pintor ante una ventana abierta.

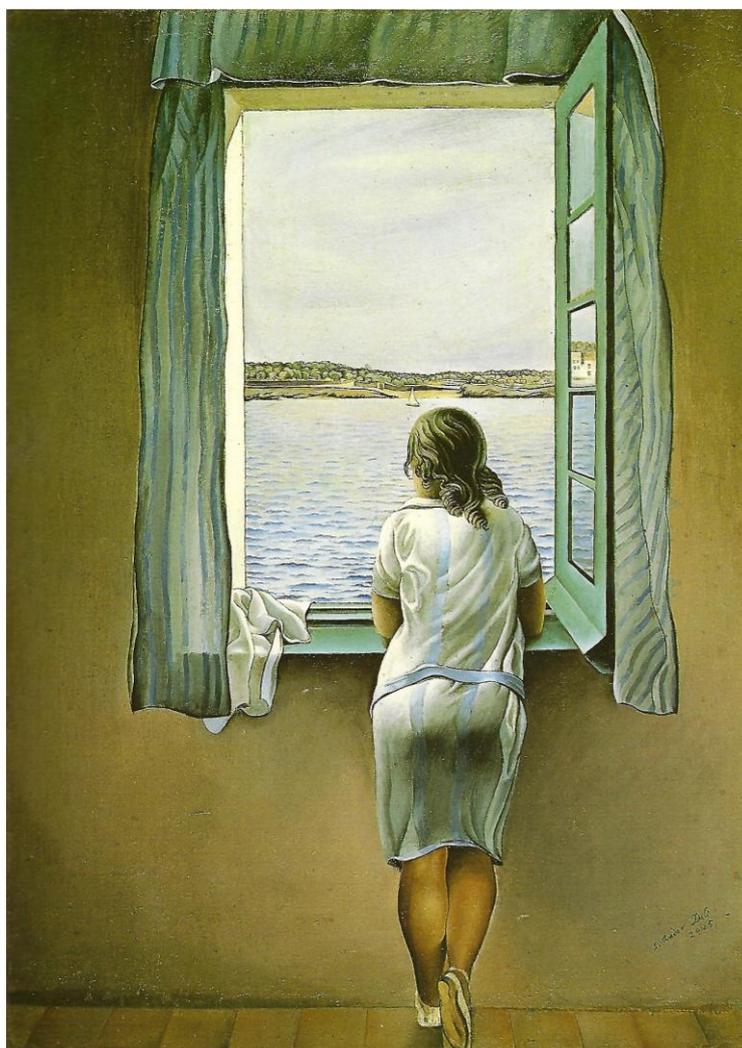


Fig. 7
Muchacha de pie a la ventana, 1925, Dalí. Óleo sobre tela, 108 x 77 cm, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid



Fig. 8
Muchacha sentada de espaldas, 1925, Dalí. Óleo sobre tela,
108 x 77 cm, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid

Gerhard Richter (1932) plantea que en su obra existe una permanente dualidad entre fotografía y pintura, entre lo público y lo privado, entre la viveza en el color y la moderación monocroma, entre lo expresivo y lo neutral. A Richter le motiva pintar el modo de ver que envuelve la fotografía, no lo que representa. Busca en cada obra que nazca algo imprevisible, algo desconocido y misterioso.

“La fotografía cambia la manera de ver y de pensar: las fotos se consideran verdad, y los cuadros, artificio: Ya no podía creerse en el cuadro pintado, su

representación ya no se movía, puesto que, evidentemente, no era auténtica, sino inventada.

La vida se nos transmite como convención, juego de sociedad y ley social. Las fotos son reproducciones de corta duración de esta transmisión, como los cuadros que pinto según las fotos. Al pintarlos, ya no informan de una situación determinada, la representación es absurda. Como cuadro tiene otro significado, otra información.

La foto es la imagen más perfecta; no cambia en nada, es absoluta, es decir, independiente, no sometida a condiciones, sin estilo. Por eso, por la información que da y por cómo la da, es para mí un modelo⁴⁵.

Gerhard Richter, Notizen 1964-1965



Fig. 9
Ohne Titel, 1992, Gerhard Richter

⁴⁵ Gerhard Richter: "Notizen 1964-1965", citado según: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, vol. II, Ostfildern, 2003, pp. 902,904.



Fig. 10
8. März 03, Richter

Entre los años 60-70, la obra de Juan Genovés (1930) se caracterizó por un fuerte contenido crítico, reivindicativo y de denuncia social sobre el régimen franquista, protagonizado por un color neutro y difuminado. En la década de los 80 comenzó a plasmar el paisaje urbano, temas de un carácter más anecdótico, y con unos contrastes cromáticos más vivos.

Entre sus principales influencias destacan el expresionismo, el Pop Art y el cine (utilizó procedimientos narrativos, como primeros planos, el travelling o

la sucesión de imágenes representando varios momentos de una misma acción).

Una de sus obras, *El Abrazo*, tiene una historia muy larga llena de anécdotas. Se convirtió en un símbolo de la transición española, fue pintado durante la dictadura franquista. La Junta Democrática le pidió si podía pintar un cartel pidiendo la libertad de los presos políticos, se reunieron en el estudio de Genovés para ver si les gustaba algún cuadro de los que se encontraban allí, éste pensó en una obra que mostraba unos puños tras unos barrotes, pero tal vez era muy evidente. Alguien se fijó en *El Abrazo* y a todos les pareció una buena idea. La imagen se ha utilizado en países de Latinoamérica, cuando ha cambiado el régimen, para pedir la amnistía de presos políticos.



Fig. 11
El Abrazo, 1976, Genovés. Acrílico sobre tela, 150 x 200 cm.



Fig. 12
1982, Genovés. Serigrafía, 62 x 49 cm.

Eduardo Arroyo (1937) en 1974 pintó a varios amigos, alguno de ellos están representados de espalda. “En ningún caso deben estar totalmente al descubierto: deberían aprovechar para pasar desapercibidos de ese poder de evocación que pretende con ello representar a la persona a través de sus objetos. la pintura de vez en cuando otorga”⁴⁶.

⁴⁶ Arroyo, Eduardo, *Pintura, literatura y otros ensayos, el arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987.

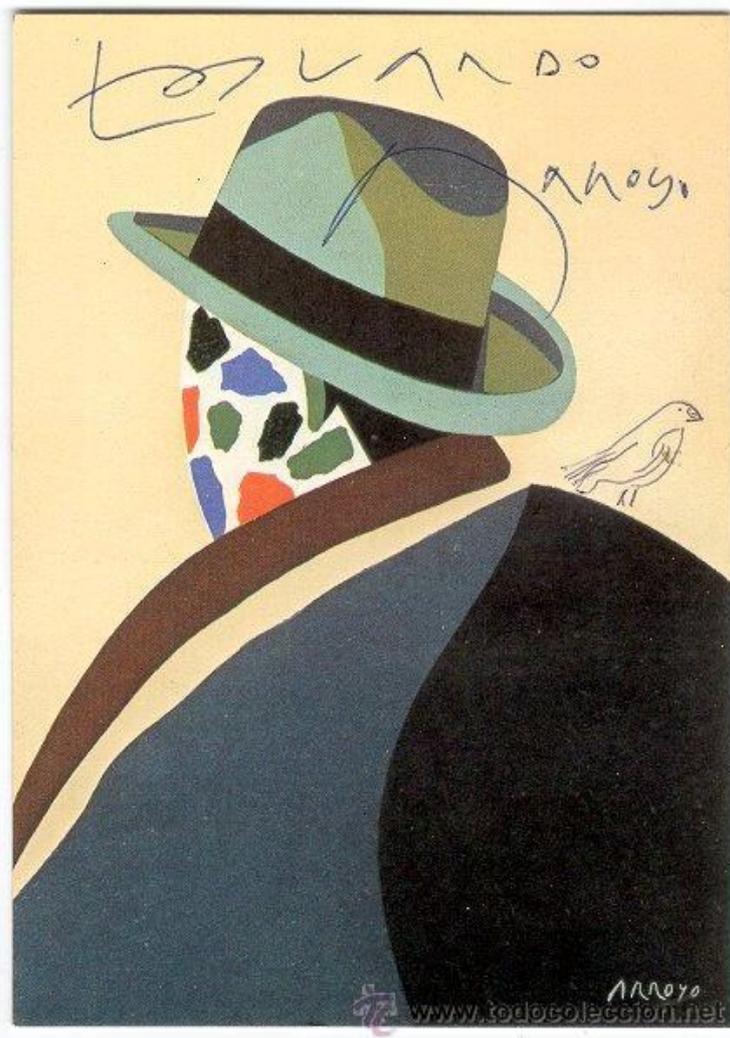


Fig. 13
Eduardo Arroyo, postal con dibujo de pájaro firmada lápiz,
año ignorado



Fig. 14
Fausto, Arroyo. Litografía 76 x 56 cm., año ignorado



Fig. 15
Hombre con sombrero, Arroyo. Técnica Mixta, cartón 40 x 30
año ignorado

Darío Villalba (1939), toma del modo más literal posible “la fotografía como pintura”⁴⁷. La mayor parte de sus obras las realiza a partir de grandes imágenes. En muchas ocasiones recurre a ampliaciones enormes de fragmentos de fotografías, las dimensiones de sus elementos compositivos hacen que éstos adquieran naturales plástica y, de alguna manera, se transformen en una realidad distinta, convirtiendo prácticamente los puntos de

⁴⁷ Llorens, Tomás, “Acronología del deseo” en AA.VV., Darío Villalba. Acronología del deseo. Madrid, Libros Alcana, s.f., p. 10.

la trama en signos pictóricos con entidad propia. Para Villalba “la imagen fotográfica es, esencialmente, materia pictórica”⁴⁸.

En la exposición *El cuerpo aislado*, hay una repetición obsesiva de distintas partes del cuerpo humano. Esta deconstrucción nos habla del individuo y de su soledad, de la melancolía y de la enajenación a la que se ve sometido el hombre y su reflejo en el arte contemporáneo. La enfermedad, el miedo a la muerte y al paso del tiempo, el sexo y el pecado, el dolor forman parte de nuestra vida. Negar estas emociones, es negar el hecho de vivir. Sólo el hombre está solo.

Las imágenes aparecen en la mayoría de las ocasiones tapadas por trazos de pintura o fragmentadas y mutiladas. Su obra se convierte en un juego de opuestos, fusionando en su técnica lo efímero de la fotografía con la universalidad del arte, transmite las máximas dualidades del ser humano: cuerpo y alma, muerte y vida, realidad y sueño, mentira y verdad. Son ejemplos: *la Caiguda*, 1988, *Caps (B, C, D, E)*, 1989, *la Cares*, 1985.

⁴⁸ Íbidem. p. 12.



Fig. 16
La Caiguda, 1988, Darío Villalba. Díptico. Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 160 cm., c.u.
colección Helga de Alvear, Madrid

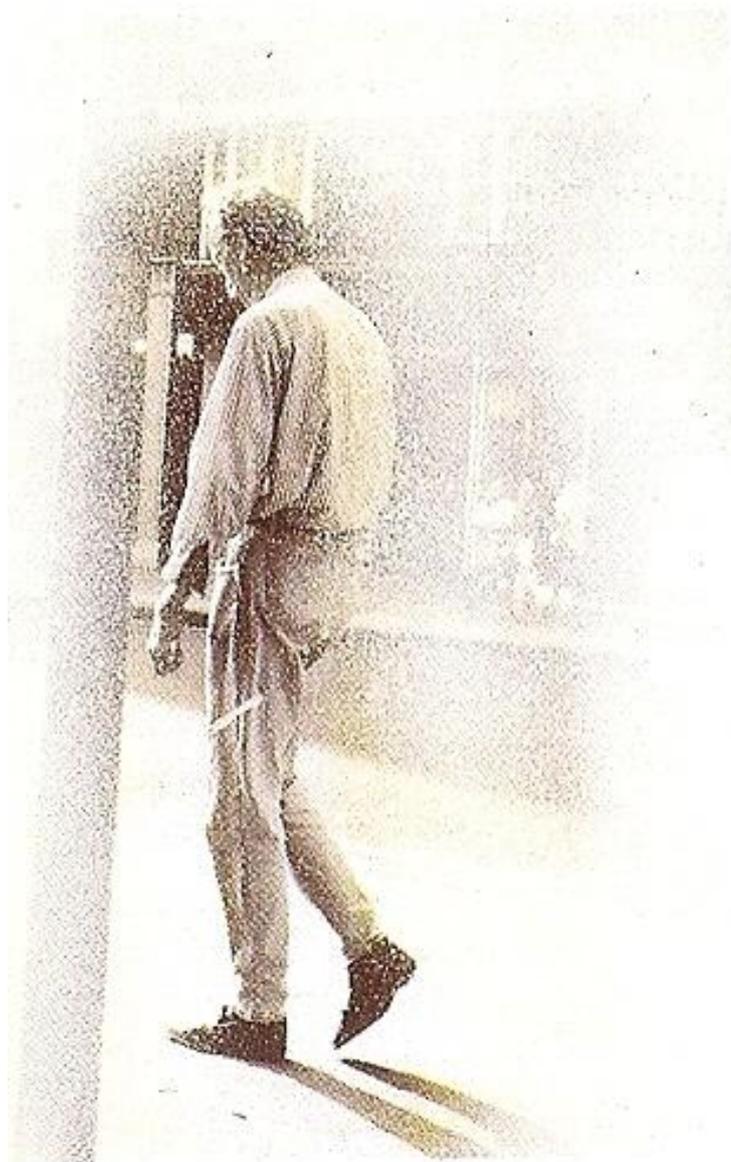


Fig. 17
Documento básico, 1996. Darío Villalba.
Fotografía polvorizada con aerosol, Aerosol, 24 x 17,5 cm.
Universidad de Valencia, colección Martínez Guerricabeiti

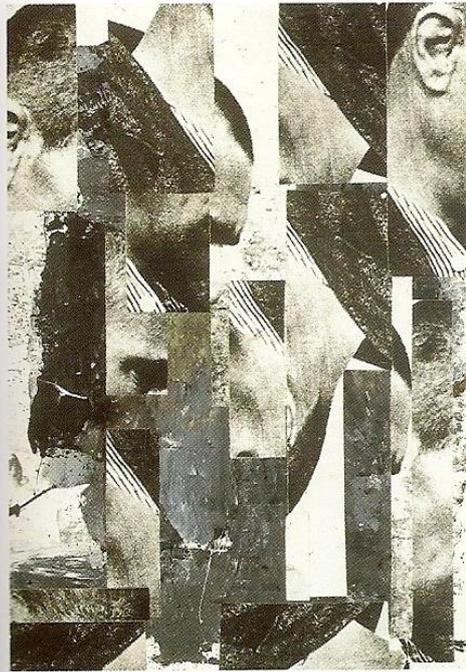
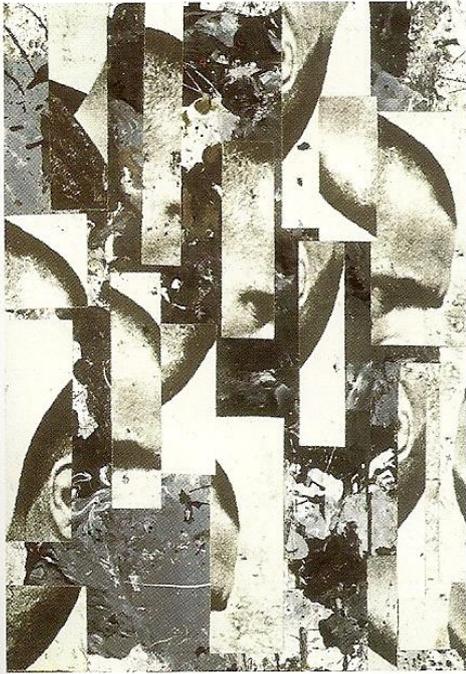


Fig. 18
Caps (B, C, D, E), 1989, Darío Villalba. Técnica mixta sobre Emulsión fotográfica y madera, 103 x 74 cm c.u.
Colección del artista

7 CONCLUSIONES

Comenzamos hablando de que la sociedad contemporánea es una sociedad del espectáculo, el espectáculo es indudablemente poderoso y bajo su dominio se va estructurando una política, una justicia, una medicina espectáculo y los excesos de los medios aceptado por muchos como una irrupción cultural e inevitable, que, además, sienten la necesidad de cooperar en ella.

Conforme a los recursos y conveniencia de la industria moderna, la economía, se adultera, se modifica la naturaleza y la cultura. La causa objetiva, la verdad, la referencia, ha dejado de existir en casi todas partes o se ha visto rebajada a la calidad de presunción que nunca puede comprobarse.

En muchas ocasiones la degradación que tantas veces se le atribuye a la televisión como culpable por la audiencia y, en particular, la que se ha hecho indiferente a la distinción crítica entre las verdades y las apariencias, audiencia que admite cualquier confusión o enredo de las verdades como si de juegos o géneros literarios se tratase, puesto que sólo espera de la televisión la relajación o el disfrute. Tendría que estar presente el pensamiento de Marshall McLuhan respecto a los medios de comunicación, que se inició a través de las siguientes ideas: “Nos convertimos en lo que contemplamos. (...) Modelamos nuestras herramientas y luego éstas nos modelan a nosotros” (planteado en el libro *Comprender los medios de comunicación* y publicado en 1996).

Debería considerarse el lamentable destino de una sociedad que gusta de llamarse a sí misma como “sociedad de la información” cuando, en realidad, nos hallamos ante una “sociedad del espectáculo”. El papel que los profesionales y los medios deberían de jugar sería el de estar acordes con una sociedad adulta, responsable y crítica, en la que la información es el elemento que permite tomar las decisiones y formar la opinión, muchas veces, incapaces de resistir la atracción de los intereses partidistas y económicos.

Sólo en la medida en la que los espectadores dispongamos de instrumentos que nos permitan reinterpretar las apariencias que muestran la televisión y otros medios con otros componentes determinados en el mundo

real, podrá hablarse de la capacidad de la telepantalla para promover la conformación de algunas verdades necesarias.

El uso de las redes sociales, es cada vez mayor y está cambiando la forma de entender lo privado, tanto que la intimidad está al alcance de todos convertida en un producto más del mercado y ello está extendido a la telefonía móvil, favoreciendo con esto la conexión total. Esta comunicación plagada de oportunidades pero también de amenazas, reclama una investigación en ciencias sociales que agrupe distintas disciplinas, psicología, teoría de la comunicación, sociología y que impulse la colaboración de diferentes agentes sociales como la Administración Pública, las Universidades y los centros educativos, o las asociaciones de consumidores, entre otros.

Necesitamos ser protagonistas de nuestras vidas, tomar decisiones y pensar en la forma en que queremos vivir, dejar de ser pasivos ante la manipulación mediática, rechazar las continuas distracciones e informaciones insignificantes seleccionando los problemas importantes y de los cambios decididos por las élites políticas y económicas, es indispensable interesarse por los conocimientos esenciales, en el área de la ciencia, la economía, la psicología..., hay que estar atento a los verdaderos problemas sociales alejándose de los temas sin importancia real, alejarse de la ignorancia y la mediocridad.

Hemos querido contribuir desde este trabajo teórico-práctico fin de Master, trabajo de investigación estética, de búsqueda y conocimiento, para manifestar nuestro rechazo hacia cualquier estrategia de manipulación mediática, a partir de lo práctico representando personas anónimas que no puedan reconocerse a través del rostro, de este modo protegemos su identidad, el derecho a su intimidad personal, a su propia biografía, a su privacidad, evitando con ello la manipulación de su identidad, pues el rostro es la representación de la identidad, por el vienen todos los problemas de reconocimiento además de ser la puerta por la que acceder al interior de las personas. Quisiéramos abordar estas reflexiones en la continuidad de nuestra producción y en futuras investigaciones.

Sobre todo considero este trabajo como un punto de inflexión en el desarrollo de mi propia obra plástica. Por un lado viene a resumir y englobar toda una serie de preocupaciones que se manifestaron de formas muy diferentes a lo largo de unos cuatro años de trabajo artístico, por otro, da un giro y provoca un nuevo punto de partida para comenzar de manera decidida a investigar en ciertos aspectos que antes solo rozaba o insinuaba y que ahora documento más como una búsqueda que como una conclusión.

Las pautas metodológicas que han permitido su desarrollo y posterior materialización se han adecuado a las estructuras estudiadas durante el periodo de docencia del Master en Producción Artística, pero sin dejar de ser un proceso abierto e imprevisible. El apoyo que tuvimos con las instalaciones de la facultad y especialmente en los talleres de Procesos Creativos en la Gráfica y Procesos de Grabado: Calcografía y Xilografía fue impecable y nos simplificó enormemente el trabajo. Así mismo, gracias a esta ayuda pudimos elaborar un mayor número de piezas en un tiempo predeterminado.

Este trabajo fin de Master a través de las dos operaciones teóricas previas, *la sociedad del espectáculo y el rostro*, ha intentado inscribir mi propio proyecto expositivo que tiene deudas por esa teorización, que no considero ni secundaria ni inútil. Antes al contrario, me proporcionan materiales extremadamente valiosos para afrontar mi trabajo, mi proyecto con mayor solidez. Es por ello que forman parte indisoluble de este trabajo fin de Master

8. PROYECTO PRÁCTICO

Tal y como señalábamos en la introducción tanto los conceptos como la estructura del bloque teórico nacen de una reflexión práctica, a partir de y mientras tanto, pero desde luego no han surgido a priori.

El proyecto práctico tiene como objetivos poner en práctica los conocimientos y habilidades adquiridos durante la formación del Master, configurar y desarrollar un trabajo personal aplicado a la expresión visual como consecuencia de los conocimientos del lenguaje expresivo plástico.

Integrar técnicas artísticas como la Pintura o el Grabado Calcográfico, con procesos de creación de imágenes electrográficas, transfer, e incorporar la mirada fotográfica, seleccionando imágenes con ausencia de la mirada que nos identifica, podrán estar representadas por una fracción del cuerpo o reflejar su ausencia. También descontextualizar una imagen recogida en prensa fragmentándola.

Fotografía, Pintura y Grabado aparecen ligados a través de recursos plásticos y visuales.

Estrategias del engaño en el arte contemporáneo se configura en la práctica como un conjunto artístico expositivo en series. La obra se desarrolla a través de dos disciplinas del lenguaje visual, pintura y obra gráfica, dentro del mismo discurso pero buscando resultados específicos, aprovechando sus características para estructurar y fortalecer un resultado final consistente.

La fotografía está asociada, indiscutiblemente a la reflexión de Walter Benjamin sobre la reproducción técnica de la imagen. Precisamente, a partir de la microestructura de la imagen técnica, establecemos otro nexo entre pintura y fotografía. Moviendo libremente el objetivo, la fotografía puede resaltar aspectos del original que el ojo humano no percibe o captar imágenes que escapan a la óptica natural, utilizando procedimientos como la ampliación.

Walter Benjamin afirma que el arte no es sólo reflejo y reproducción, sino también es producción material. La reproductibilidad técnica genera la pérdida del aura, como pérdida del valor cultural, del objeto único y original, ya que al permitir la reproducción existen numerosas copias exactamente iguales. En la reproducción técnica lograda falta el “aquí y ahora” de la obra original, eso

constituye, según Benjamin el fundamento de “aura”. Esta pérdida del “aura” es algo positivo, un signo de desarticulación de la tradición, como capacidad de acercar el objeto a su destinatario, en el sentido de cercanía física y en el sentido democrático e impide que adquiriera un valor cultural, extático, ritual e inaccesible.

Tomando decisiones sobre los contenidos icónicos y plásticos o sobre el modo de abordar el proceso creativo, es como se comienza un cuadro y no con la primera pincelada.

Los directores artísticos y fotográficos de cine elaboran adecuadamente la realidad que captan las cámaras. Deciden la escenografía, la ubicación de cada personaje u objeto, el color de los vestidos, la iluminación. Paradójicamente, incluso precisan transformar la realidad y para evitar contrastes excesivos colocan focos de luz en exteriores para conseguir un efecto de realismo, interpretando así la realidad, descubriendo la importancia de adoptar cierto enfoque en la mirada.

Una de las posibilidades de esta investigación se basa en el recurso de la referencia a lo fotográfico desde el medio pictórico sin someter la pintura a la ilusión sino, más bien (y por el contrario) desde la afirmación de sus valores específicamente pictóricos. En el trabajo hay siempre una fuerte referencia a la imagen fotográfica: pinto a partir de la fotografía, pinto la imagen.

No resulta nada fácil escribir sobre pintura, uno puede quizá, rodearla, puede escribir sobre ella hasta donde es posible, pero lo que acontece más allá, la pintura en sí, resulta difícil de verbalizar y si lo hacemos, en ocasiones, corremos el riesgo de debilitar, todavía más, sus significados.

Parte del proyecto práctico es en formato pequeño, el formato pequeño no avasalla ni intimida, en cierto sentido atrae, invita a acercarse, a entrar en la imagen y exige del espectador una actitud diferente, quizás más íntima, hacia el objeto.

Un factor técnico en la pintura será el arrastre del pincel con poca pintura, de manera que las pinceladas se entrecruzan en la trama de la tela y construyen las formas figurativas, formas que a la vez surgen y se funden de

nuevo entre la urdimbre del lienzo, acercándose a lo fotográfico desde aquello que es propiamente pictórico, la superficie teñida del lienzo.

Se ha buscado evidenciar no sólo la materia pictórica y su construcción sino también la condición del soporte empleado, ya sea papel, lienzo, tratando de conservar lo máximo posible la visibilidad del tramado de la tela. En definitiva se trata de no ahogar el soporte, de potenciar las cualidades propias de cada material, ya que la elección de éste se basa siempre en una valoración de sus posibilidades específicas en función de una finalidad conceptual y expresiva concreta.

Como se ha especificando anteriormente se ha contado con recursos que nos permiten interpretar y dar sentido a la representación como son el empleo de diferentes procedimientos fotomecánicos de traslado y reproducción de imágenes, se ha desarrollado al respecto distintos medios para copiar o trasladar fotografías a soportes pictóricos.

Utilizamos un procedimiento de transfer en el que se emplea adhesivo. En realidad es un sistema por calor que emplea un producto adhesivo que se activa al calentarse, en este caso comenzamos cubriendo con resina, gel acrílico, la superficie impresa, tras su secado se eliminó la pulpa de papel, acabamos eliminando la celulosa y dejando sólo la tinta pegada sobre el gel acrílico; posteriormente se traslado la figura sobre el lienzo, pero con resultado no satisfactorio ya que no había una integración figura-fondo, por lo que desestimamos seguir con este método.

Tanto la pintura como el grabado representa al sujeto-s , situado en un espacio pictórico, en la mayor parte de las obras, en un espacio de referencia mínimas, mirando fuera de campo, ensimismado ante aquello que le viene del exterior. Surge la inquietud ante la capacidad de la imagen de sugerir. Esta condición queda bien explicada en un texto de José Saborit:

“El motivo del cuadro, lo más crucial de cuanto allí está sucediendo, no se ve; bien porque está excluido de campo por un encuadre reticente, o bien porque sencillamente se trata de algo que no puede ser mostrado visualmente. (...) Las composiciones deliberadamente cortadas constituyen un dispositivo retórico (persuasivo) capaz de excitar el deseo de averiguar más. Nos interesamos por aquello

que no vemos, aquello que se nos oculta pero que puede respirarse (incluso cortarse) en el ambiente, aquellos cuyos signos nos resultan indescifrables.⁴⁹

Estrategias del engaño en el arte contemporáneo se expuso en la biblioteca de Joan de Timoneda. La motivación o el deseo de que la exposición se realizara en una biblioteca fueron por ser un espacio público de actividad, de comunicación. Exponer es mostrar a los demás, es algo que sucede siempre en relación a los otros.

La sala de exposición está a la izquierda del espacio bibliotecario. Si observamos las fotografías de la galería y el plano, fig. 96, 98, 99, 100, nos damos cuenta de que no se trata de una sala demasiado grande, con lo que decidimos desestimar alguna de las propuestas que en un principio proyectamos. La idea es que el montaje fuera limpio sin recargar la sala en exceso.

Una de las mayores ventajas del fraccionamiento de los cuadros en series es la versatilidad, su capacidad para adaptarse a las particularidades del espacio, con lo que siempre dispusimos de un amplio margen de maniobra.

Entrando a la sala de exposición a izquierda y derecha se expuso obra pictórica, enfrente sobre unas peanas se colocó la obra de pequeño formato, se agrupó formando un conjunto más grande, esta disposición recreaba, en algunas de las obras, el punto o el enfoque que originariamente había sido tomada la imagen fotográfica. A ambos lados de las peanas y sobre la pared se presentó la obra gráfica.

⁴⁹ Saborit, José. *Cuadros con secretos*, 1995, en Mery Sales. Pintura (en línea), <http://www.merysales.com>, citado en 30 marzo 2009. Saborit extiende esta explicación sobre la utilidad del misterio en el cuadro enriqueciéndola a través del pensamiento de Fabri:

Pero el secreto, como señala Fabri, puede concebirse como algo dinámico, no sólo como algo estático que situado en el espacio que niega a nuestra vista mediante algún obstáculo, sino como un juego del lenguaje. (...) lo que interesa no es tanto la ontología del secreto (su verdad) como su fuerza retórica, su capacidad persuasiva. En definitiva, no importa que lleguemos a averiguar el secreto (...), sino que entremos en el movimiento de los rastros hacia él, en esa dirección, aún asumiendo que la ambigüedad (que el enigma) no puede ser del todo resuelto, es condición para que la obra (es decir: nuestro juego) no se agote y no sea desechable, como lo es un crucigrama cuando todas sus casillas están resueltas." Fabri, Paolo, *El tema del secreto, en técnicas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 15-20

Esta exposición fue un estímulo para seguir trabajando en otras obras que conformarán un futuro proyecto expositivo.

8.1. Obra gráfica

Ojeando la revista *Magazine*, no me consta ni recuerdo la fecha de su publicación, recordaba el aniversario de los treinta años de la muerte de Josephine Baker, la Venus negra (fig. 19, 20), homenaje al desnudo de la bailarina afroamericana, musa de artistas, que halló en París de los locos años veinte la libertad y el reposo que le habían negado en EE.UU., guardé el reportaje de fotografías, como otras muchas tantas he guardado a lo largo de mi formación en Bellas Artes, por si en algún momento pudiera necesitarlas. Efectivamente una parte de su desnudo, las piernas, fueron rescatadas de la caja de cartón, para formar parte de una serie en obra gráfica durante la formación de la asignatura Proceso de Grabado: Calcografía y Xilografía en el Máster de Producción artística, utilizando la técnica del fotograbado.

Paseando, era una día gris, descubrí una pareja de ancianos (fig. 30), ellos a su vez caminaban, quizás hacia la casa del fondo, quizás sin rumbo fijo, esta imagen también fue utilizada, en la asignatura Procesos creativos en la Gráfica, para la serie en obra gráfica *El paso del tiempo*.

En ella aunque se partió de los colores rojos, amarillo, negro y blanco, la mezcla hizo que la gama cromática fuera mucho más diversa. Además, se incorporó tonos platas y azules para hacer más metálicas las zonas oscuras.

Uno de los diferentes procedimientos fotomecánicos de traslado y reproducción de imágenes es el transfer por calor, la electrografía, en el que se emplea un producto adhesivo que se activa al calentarse (fig. 31 a 38) y que permite una copia de la figura fidedigna del original, en este caso sobre un soporte de papel.

En otros ejemplos (como los de las fig. 39 a 48) se transfirió la figura por medio de disolvente sobre la plancha de cinc, permitiendo una reserva para el ácido.

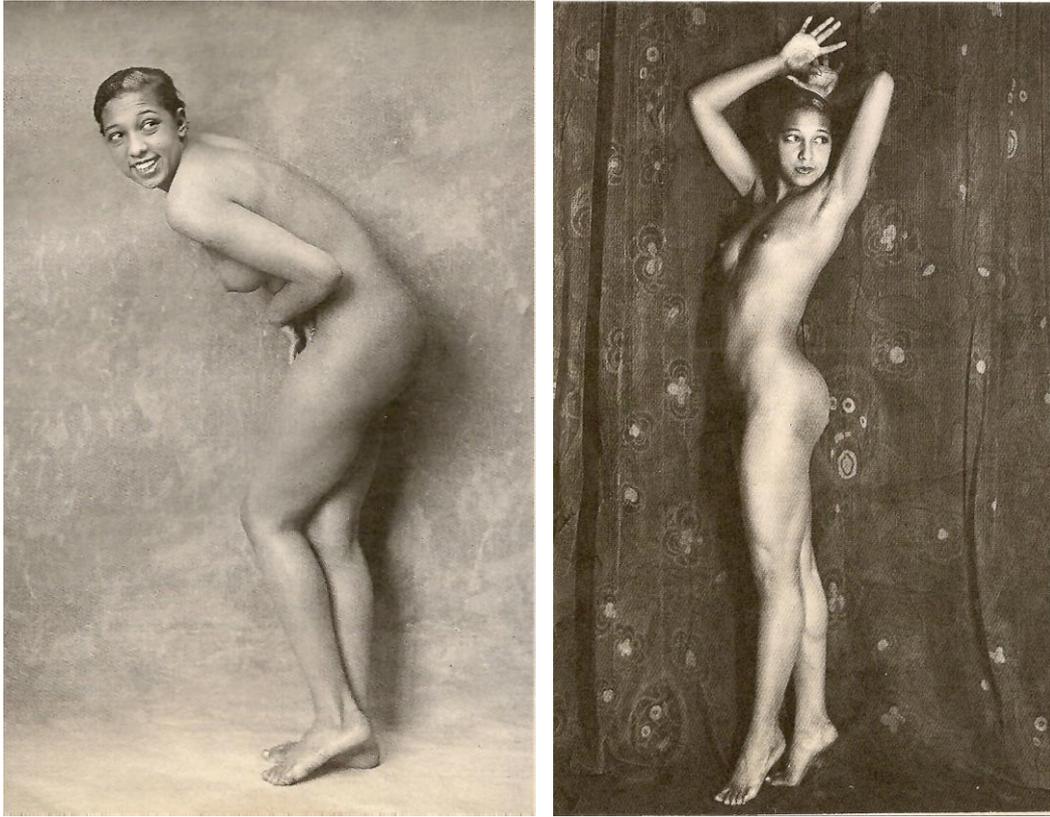


Fig. 19, 20
Homenaje desnudo a Josephine Baker, la Venus negra por Juan Pando,
revista Magazine⁵⁰. Fotografías de Boris Lipnitzki, 1926

⁵⁰ Sobre Josephine Baker: <http://womenhistory.about.com/od/bakerjosephine>

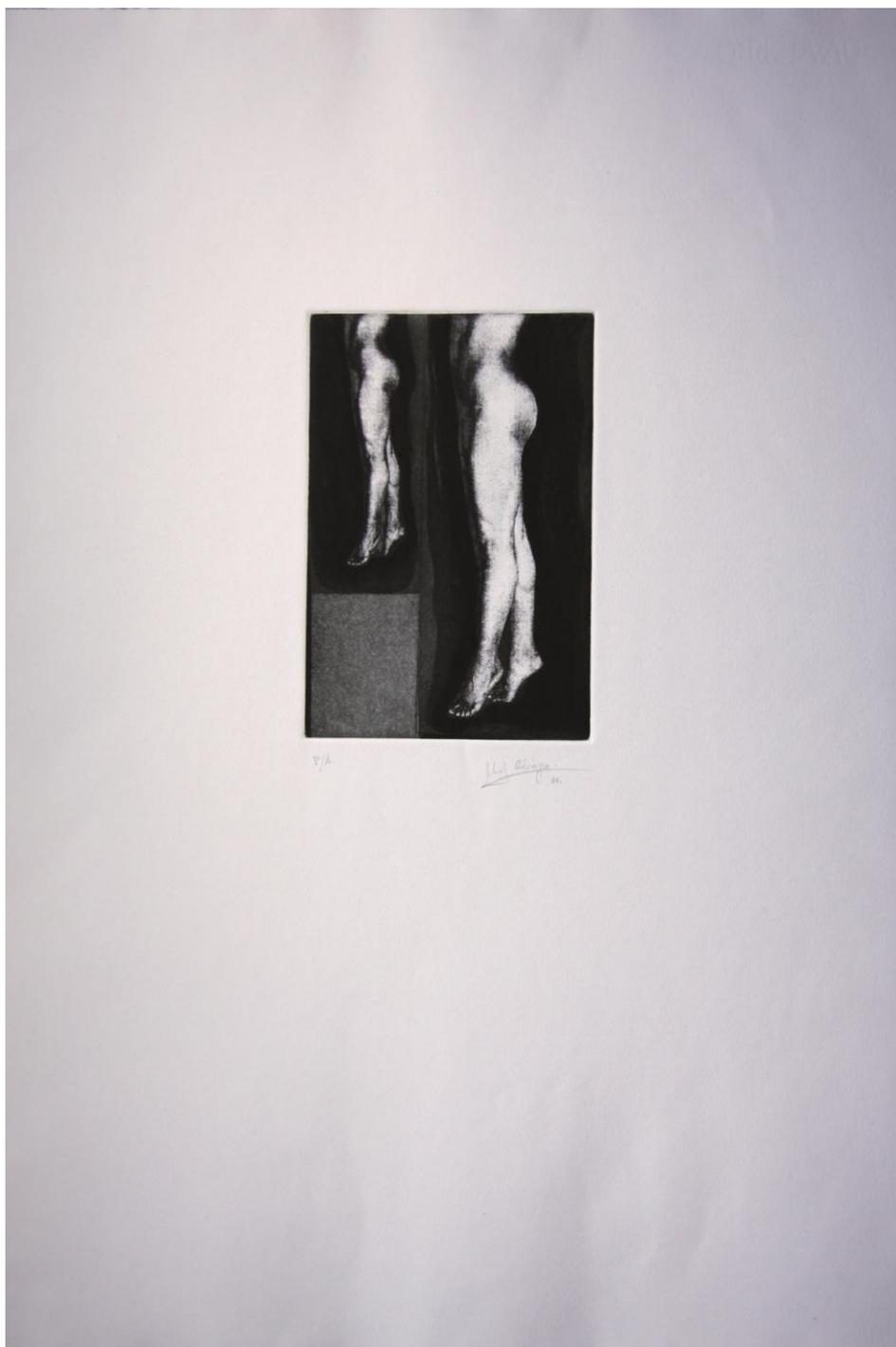


Fig. 21

Título: *Frente al espejo*

Técnica: barniz blando, agua tinta, punta seca, fotograbado

Matriz: Una plancha de fotograbado

Estampación: Papel Biblos 250 gr.

Medidas: Papel 76 x 56 cm., imagen 24,3 x 16,2 cm.

Edición: P / A

Año: 2010



Fig. 22

Serie: *Lo visible y lo invisible*

Técnica: Fotograbado, barniz blando, agua tinta

Matriz: Una plancha de fotograbado, una plancha de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 56 x 57,7 cm., imagen 33,5 x 40 cm.

Edición: P / A

Año: 2009



Fig. 23
Serie: *Lo visible y lo invisible*
Técnica: agua tinta, barniz blando
Matriz: una plancha de cinc
Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.
Medidas: Papel 56 x 57,7 cm., imagen 33,5 x 40 cm.
Edición: P / A
Año: 2009



Fig. 24

Serie: *Lo visible y lo invisible*

Técnica: Fotograbado, barniz blando, agua tinta

Matriz: Una plancha de fotograbado, una plancha de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 56 x 57,7 cm., imagen 33,5 x 40 cm.

Edición: P / A

Año: 2009

Accésit en la III Bienal de Grabado, Quart de Poblet, 2009



Fig. 25

Serie: *Lo visible y lo invisible*

Técnica: Fotograbado, barniz blando, agua tinta

Matriz: Una plancha de fotograbado, una plancha de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 56 x 57,7 cm., imagen 33,5 x 40 cm.

Edición: P / A

Año: 2009



Fig. 26, 27, 28

Serie: *Lo visible y lo invisible*

Técnica: imagen izq. (fotograbado, agua tinta, barniz blando), imagen centro (agua tinta, barniz blando, imagen dcha. (fotograbado, agua tinta, barniz blando)

Matriz: Una plancha de fotograbado, una plancha de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 56 x 57,7 cm., imagen 33,5 x 40 cm., c.u.

Edición: P / A

Año: 2009



Fig. 29

Serie: *Lo visible y lo invisible*

Técnica: Fotograbado, agua tinta, barniz blando

Matriz: Una plancha de fotograbado, una plancha de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 56 x 57,7 cm., imagen 33,5 x 40 cm.

Edición: P / A

Año: 2009



Fig. 30
Fotografía digital, 2009



Fig. 31

Serie: *El paso del tiempo*

Técnica: barniz blando, agua tinta, electrografía.

Matriz: dos planchas de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.

Edición: P / A

Año: 2009

Seleccionada en la X Bienal Internacional de Grabado *Josep de Ribera*, Xàtiva, 2009

Seleccionada en el Certamen de Arte Gráfico par jóvenes creadores, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid, 2010



Fig. 32
Serie: *El paso del tiempo*
Técnica: barniz blando, agua tinta, electrografía.
Matriz: dos planchas de cinc
Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.
Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.
Edición: P / A
Año: 2009



Fig. 33
Serie: *El paso del tiempo*
Técnica: barniz blando, agua tinta, electrografía.
Matriz: dos planchas de cinc
Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.
Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.
Edición: P / A
Año: 2009



Fig. 34

Serie: *El paso del tiempo*

Técnica: barniz blando, agua tinta, electrografía.

Matriz: dos planchas de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.

Edición: P / A

Año: 2009



Fig. 35

Serie: *El paso del tiempo*

Técnica: barniz blando, agua tinta, electrografía.

Matriz: dos planchas de cinc

Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.

Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.

Edición: P / A

Año: 2009



Fig. 36
Serie: *El paso del tiempo*
Técnica: agua tinta, electrografía.
Matriz: una plancha de cinc
Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.
Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.
Edición: P / A
Año: 2009



Fig. 37
Serie: *El paso del tiempo*
Técnica: agua tinta, electrografía.
Matriz: una plancha de cinc
Estampación: Papel Super Alfa 250 gr.
Medidas: Papel 60,5 x 66 cm., imagen 32,5 x 49 cm.
Edición: P / A
Año: 2009



Fig. 38
El paso del tiempo. Técnica mixta (acrílico, electrografía sobre papel),
imagen 49,5 x 49,5 cm. papel 69,5 x 69,5 cm., 2009



Fig. 39

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta (agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, transfer)

Matriz: una plancha de cinc

Estampación: Papel Litho-Grav 250 gr.

Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

P / E

Año: 2009



Fig. 40

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta (agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, transfer)

Matriz: una plancha de cinc

Estampación: Papel Litho-grav 250 gr.

Medidas: papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

Edición: P / A

Año: 2010



Fig. 41
Serie: *En la plaza*
Técnica: Mixta (agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, transfer)
Matriz: una plancha de cinc
Estampación: Papel Fabriano 250 gr.
Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.
Edición: P / A
Año: 2010



Fig. 42

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta (agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, transfer)

Matriz: una plancha de cinc

Estampación: Papel (Biblos, Guarro) de 250 gr.

Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

Edición: P / A

Año: 2010



Fig. 43

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta (agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, transfer)

Matriz: una plancha de cinc

Estampación: Papel (Super Alfa, Guarro) de 250 gr.

Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

Edición: P / A

Año: 2010



Fig. 44

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta (agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, transfer)

Matriz: una plancha de cinc

Estampación: Papel Litho-grav 250 gr.

Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

Edición: P / A

Año: 2010

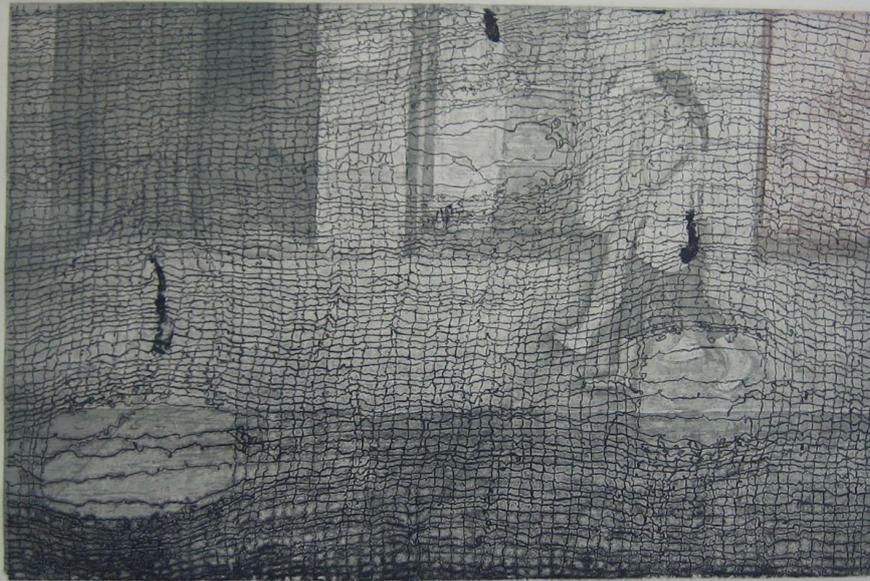


Fig. 45

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta: agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, barniz blando

Matriz: dos planchas de cinc

Estampación: Papel (Super Alfa, Guarro) de 250 gr.

Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

Edición: P / A

Año: 2010



Fig. 46

Serie: *En la plaza*

Técnica: Mixta: agua tinta, agua fuerte, directa-ruleta, barniz blando

Matriz: dos planchas de cinc

Estampación: Papel (Super Alfa, Guarro) de 250 gr.

Medidas: Papel 58 x 67 cm., imagen 32,8 x 49,6 cm.

Edición: P / A

Año: 2010



Fig. 47
Blanquerías
Técnica: Transfer, Aguatinta
Matriz: una plancha de cinc
Estampación: Papel Fabriano
Medidas: Papel 59 x 42 cm., imagen 32,7 x 24,5 cm.
Edición: P / A
Año: 2012



Fig. 48
Plaza redonda
Técnica: Transfer, Aguatinta
Matriz: una plancha de cinc
Estampación: Papel (Super Alfa, Guarro) de 250 gr
Medidas: Papel 50,5 x 34 cm., imagen 34,7 x 16,5 cm.
Edición: P / A
Año: 2012

8.2. Obra pictórica

Por medio del disolvente y con la presión de un tórculo se transfirieron las figuras sobre lienzos preparados mediante la técnica del lavado (fig. 80, 84, 86 a 90) generando múltiples matices, muchos de ellos inesperados. No se consiguió una imagen final perfecta (en la fig. 80 y 84) sino un punto de partida sobre el cual velar, pintar (fig. 81 y 85).

Este medio atraviesa la pulpa del papel y disuelve las tintas que, de este modo, pasan al lienzo. El procedimiento no permite un traslado exacto de la tinta. Se obtiene una imagen difusa y texturada que, sin embargo, puede aportar una cualidad plástica interesante.



Fig. 49, 50. Fotografía digital, 2008



Fig. 51, 52. Fotografia digital, 2008



Fig. 53, 54 . Fotografía digital, 2008

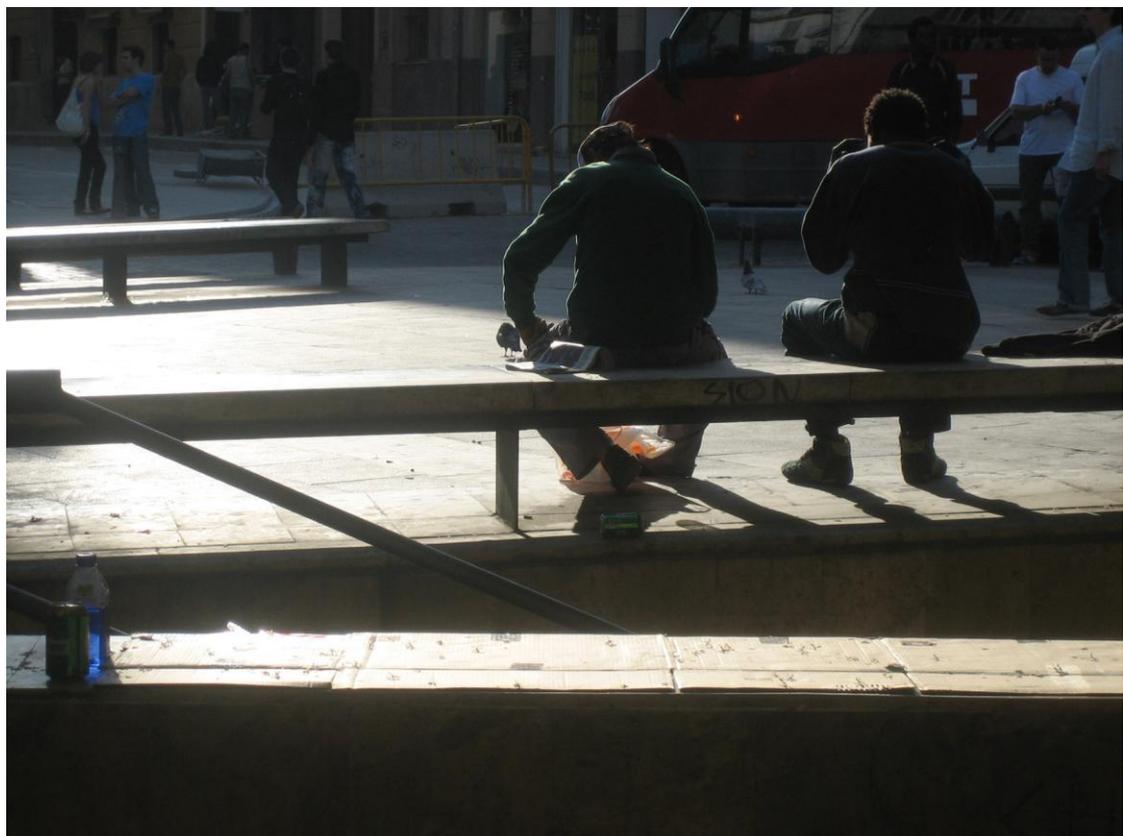


Fig. 55, 56. Fotografía digital, 2008



Fig. 57, 58. Fotografía digital, 2008



Fig. 59, 60. Fotografía digital, 2008



Fig. 61
Tossal. Óleo sobre lienzo, 89,5 x 130,5 cm., 2008



Fig. 62
La Merced. Acrílico sobre lienzo, 75,5 x116 cm., 2008



Fig. 63
La Plaza. Acrílico sobre lienzo, 116,5 x 89 cm., 2008

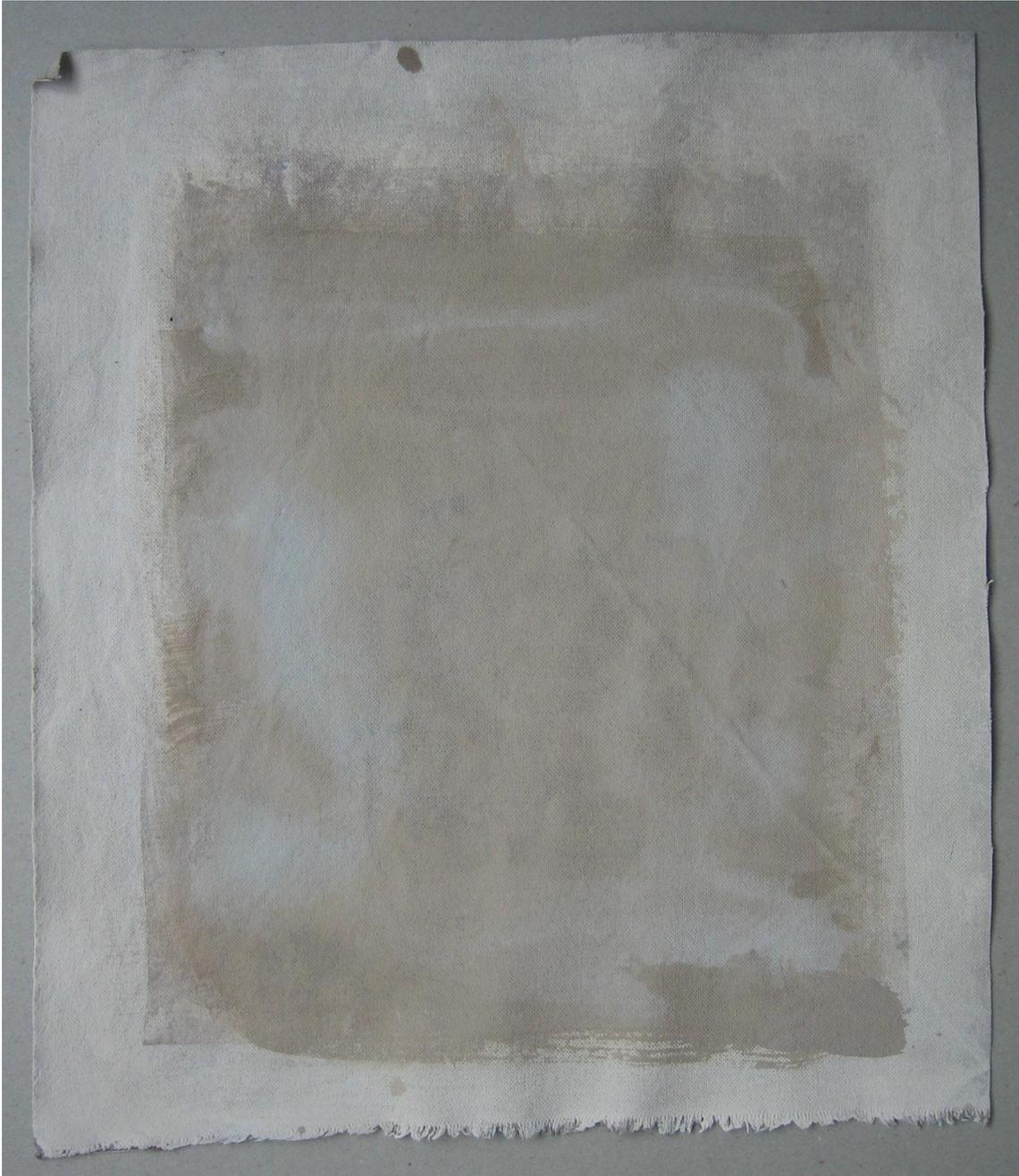


Fig. 64
Lavados sobre lienzo, 2009

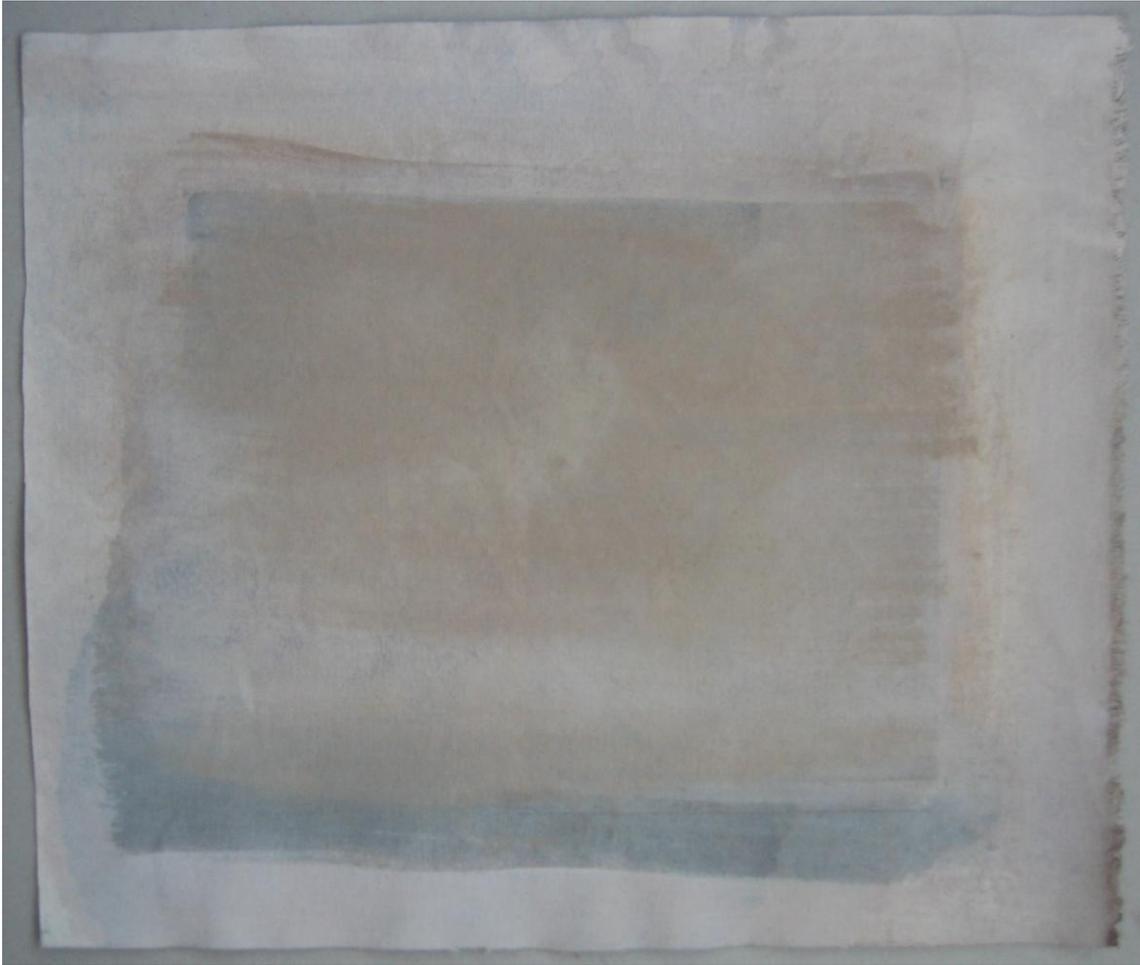


Fig. 65
Lavados sobre lienzo, 2009



Fig. 66
Lavados sobre lienzo, 2009



Fig. 67
Lavados sobre lienzo, 2009

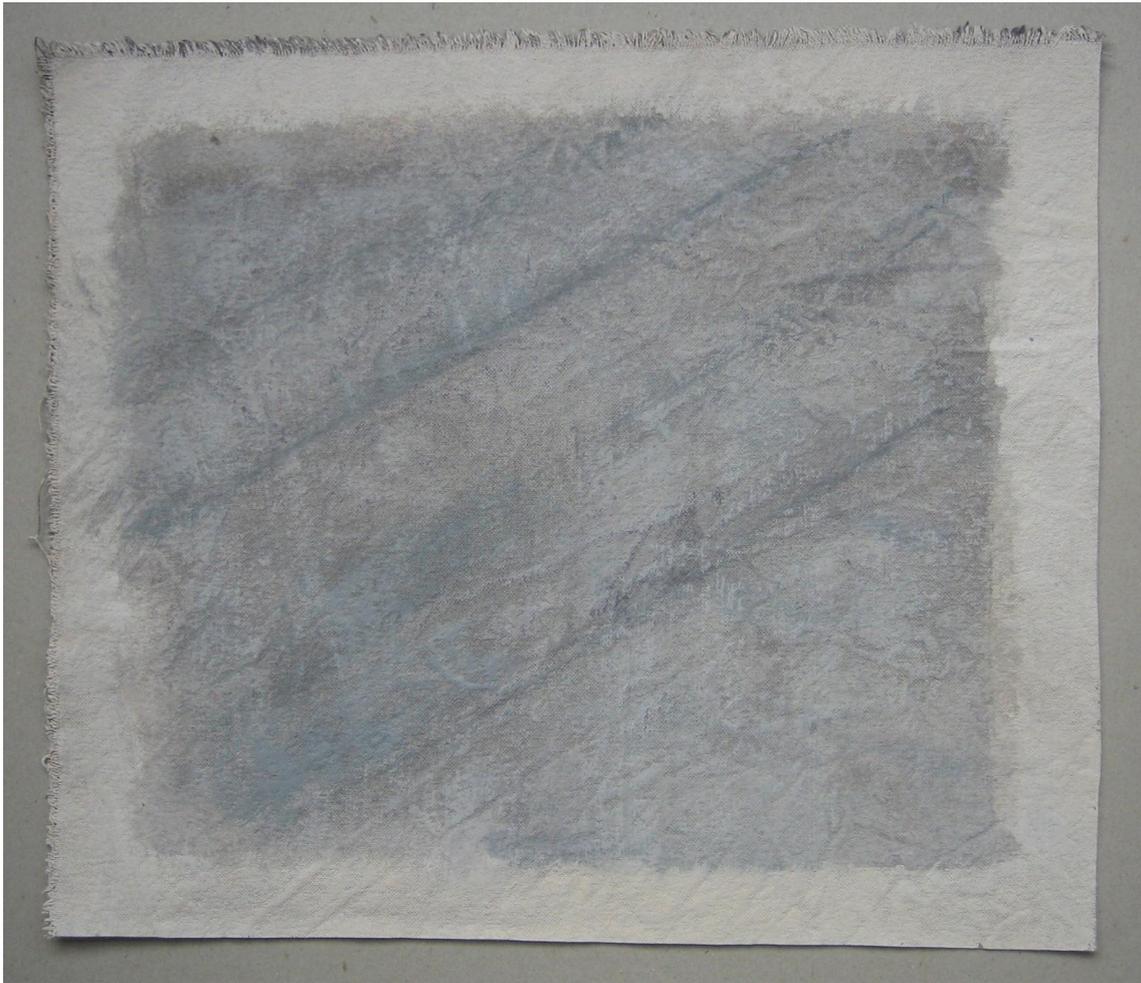


Fig. 68
Lavados sobre lienzo, 2009



Fig. 69
Lavados sobre lienzo, 2009



Fig. 70
Lavados sobre lienzo, 2009



Fig. 71
Lavados sobre lienzo, 2009



Fig. 72
Lavados sobre lienzo, 48 x 22 cm., 2009

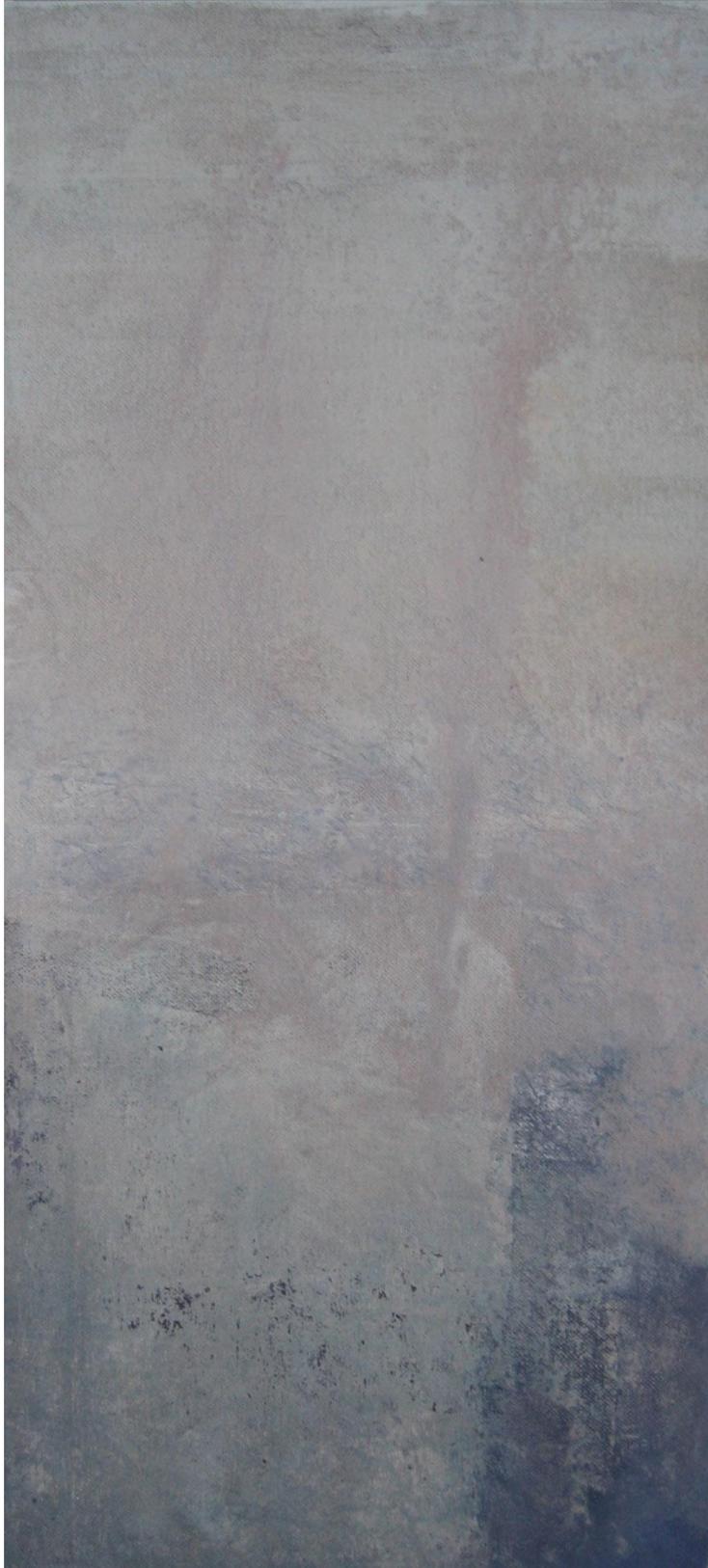


Fig. 73
Lavados sobre lienzo, 48 x 22 cm., 2009



Fig. 74
Lavados sobre lienzo, 40 x 19 cm., 2009



Fig. 75
Lavados sobre lienzo, 30 x 42 cm., 2009



Fig. 76
Lavados sobre lienzo, 30 x 42 cm., 2009



Fig. 77
Lavados sobre lienzo, 30 x 42 cm., 2009



Fig. 78
Lavados sobre lienzo, 30 x 42 cm., 2009



Fig. 79
Lavados sobre lienzo, 30 x 42 cm. c.u., 2009



Fig. 80
Transfer, acrílico sobre acrílico, 42 x 30 cm., 2009



Fig. 81
Transfer, acrílico sobre acrílico, 42 x 30 cm., 2010



Fig. 82 a 83
En el cauce. Acrílico sobre lienzo, 42 x 30 cm. c.u., 2009-10



Fig. 84
Transfer, acrílico sobre acrílico, 48 x 22 cm., 2009

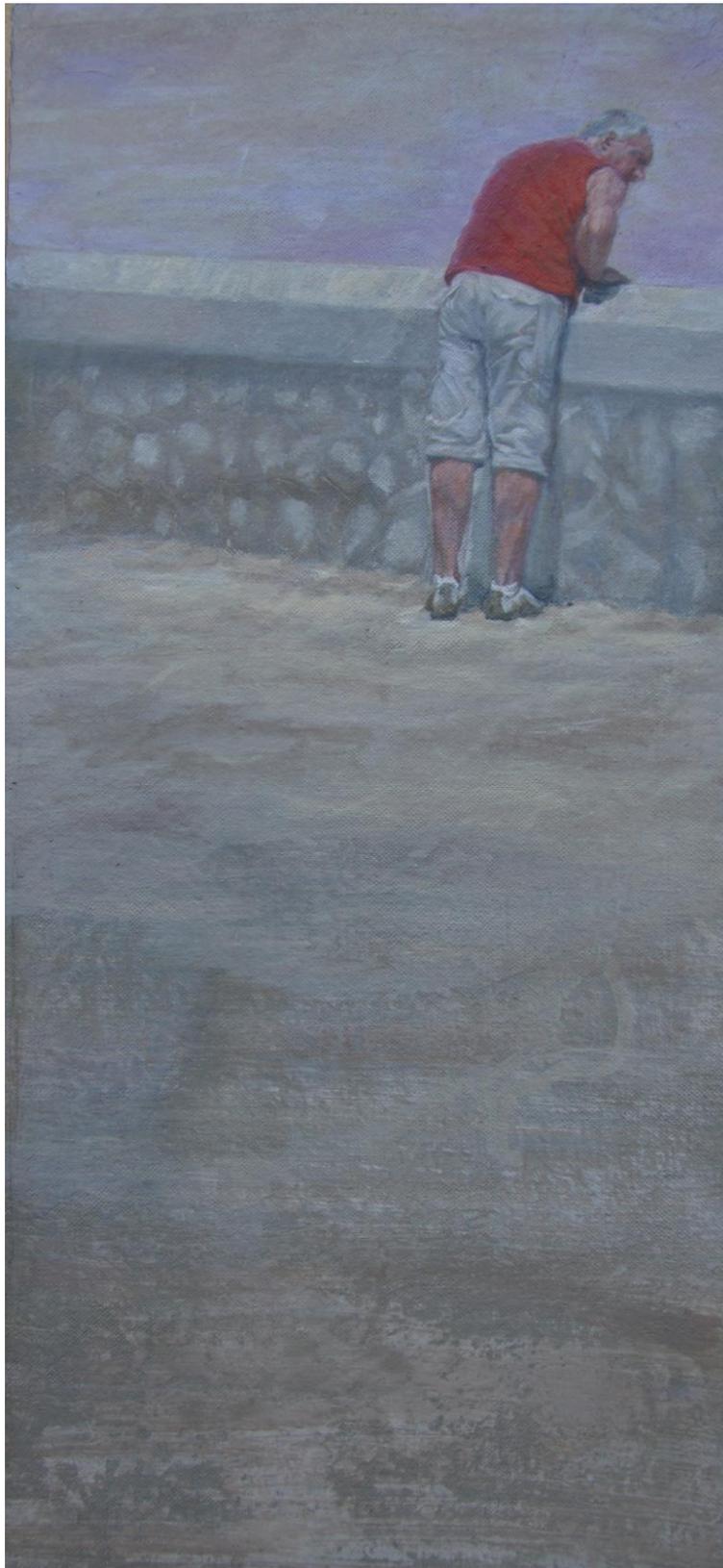


Fig. 85
Pechina II. Transfer, acrílico sobre acrílico, 48 x 22 cm.,
2011



Fig. 86
Cronista Rivelles, transfer, acrílico sobre lienzo, 40 x 19 cm.,
2009



Fig. 87
Desde el puente de madera, transfer, acrílico sobre lienzo, 35 x 27 cm., 2009



Fig. 88
Blanquerías IV. Transfer, acrílico sobre lienzo 27 x 35 cm., 2009



Fig. 89
Blanquerías III. Transfer, acrílico sobre lienzo, 22 x 27 cm., 2009



Fig. 90
Entre el puente de Serranos y el de madera. Transfer, acrílico sobre lienzo, 35 x 27 cm., 2009



Fig. 91
Entre el puente de Serranos y el de madera. Acrílico sobre lienzo, 22 x 27 cm., 2012



Fig. 92
Blanquerías I. Acrílico sobre lienzo, 2011



Fig. 93
Pechina I. Acrílico sobre lienzo, 27 x 22,4 cm., 2011

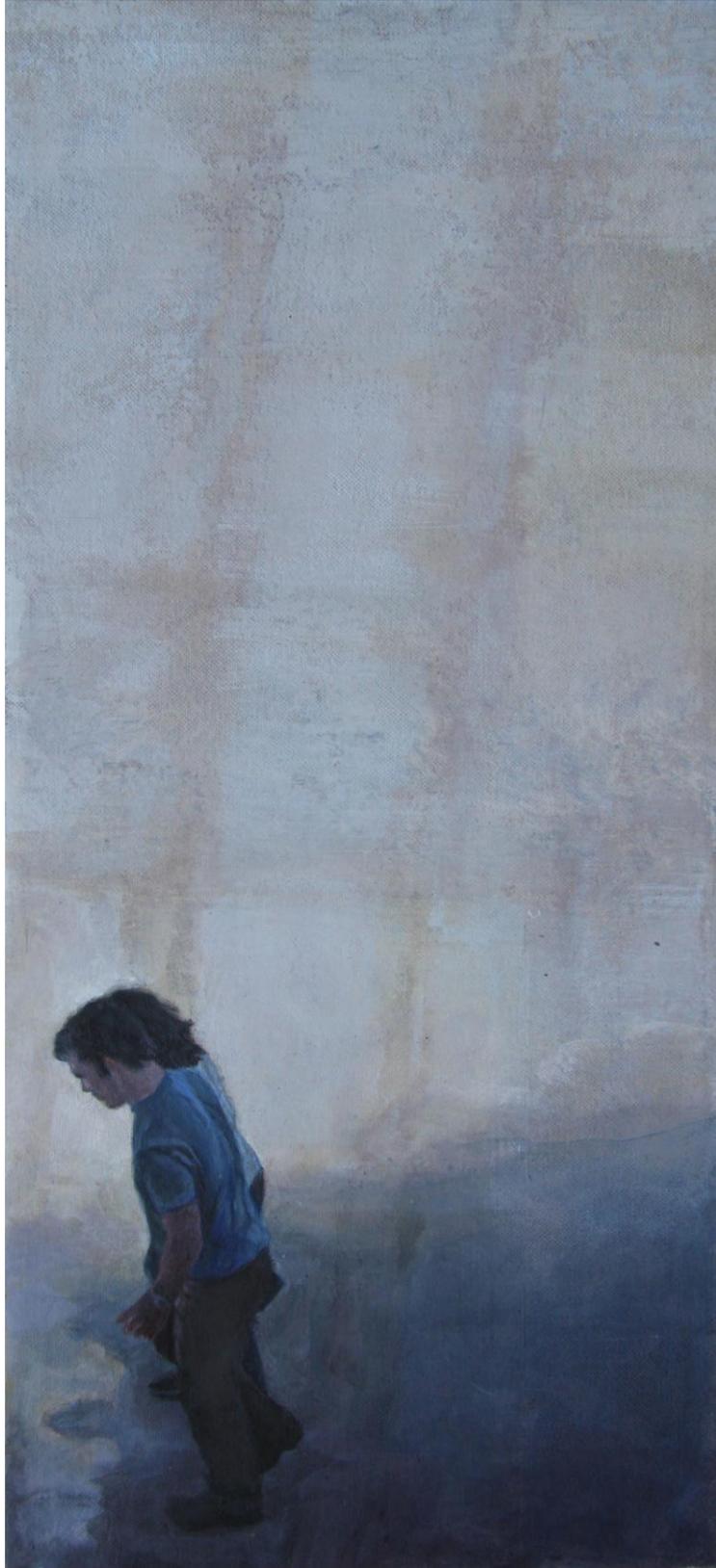


Fig. 94
Blanquerías II. Acrílico sobre lienzo, 48,5 x 22 cm., 2011

8.3. Exposición

Estrategias del engaño en el arte contemporáneo se expuso en la biblioteca de Joan de Timoneda (fig. 95), situada en el carrer del Xiprers s/n, Beniferri, junto al Palacio de Congresos y permaneció abierta del 29 de junio hasta el 13 de julio del 2011.



Fig. 96
Biblioteca municipal Joan de Timoneda, fotografia digital, 2011

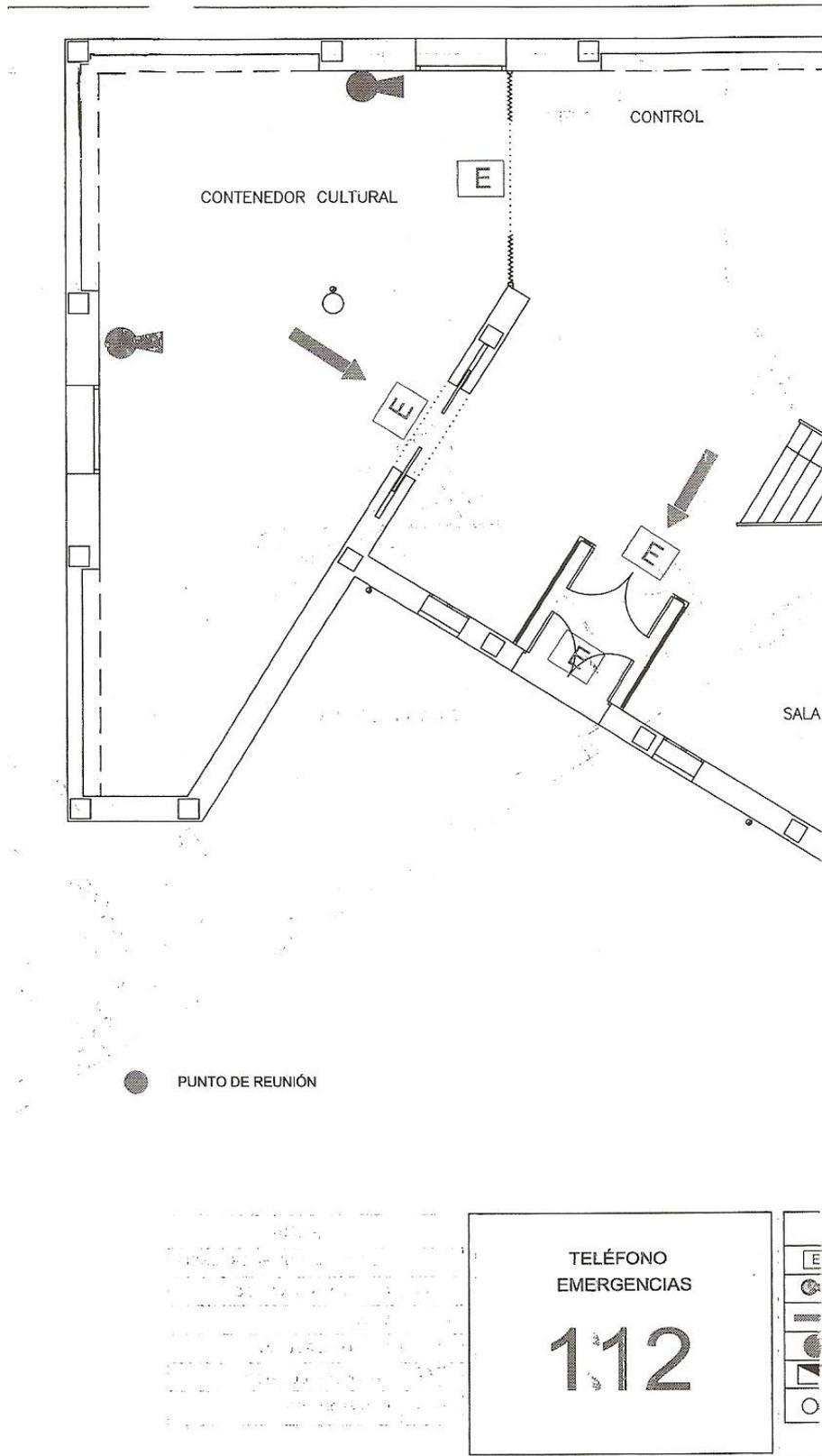


Fig. 97
 Plano de la sala de exposición Joan de Timoneda

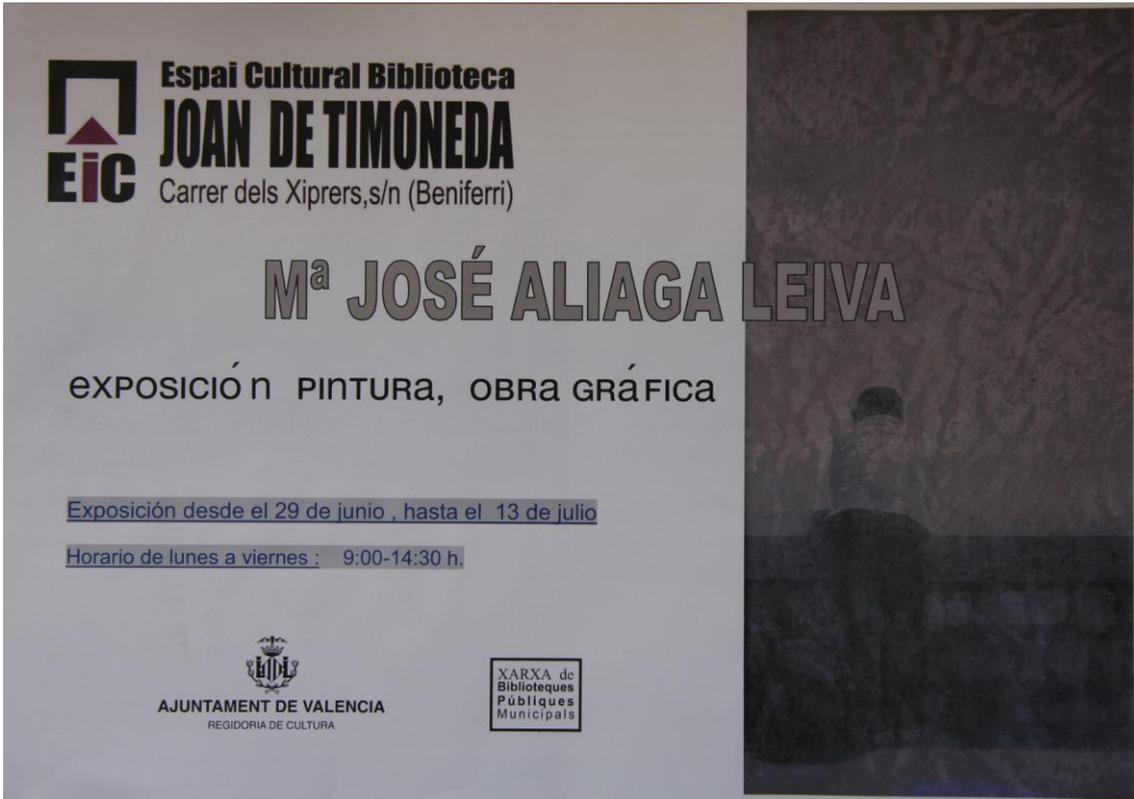


Fig. 98
Cartel de la exposición *Estrategias del engaño en el arte contemporáneo*, fotografía digital, 2012



Fig. 99
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, fotografía digital, 2012



Fig. 100
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, fotografía digital, 2011



Fig. 101
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, fotografía digital, 2011



Fig. 102
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, fotografía digital, 2011



Fig. 103
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, de izqda., a dcha., *Tossal, Tossal I, La Plaza, La Merced, Frente al Espejo*, fotografía digital, 2011



Fig. 104
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, de izqda., a dcha., *La Plaza, La Merced, Frente al Espejo*, fotografía digital, 2011



Fig. 105
Vista interior de la sala de exposiciones Joan de Timoneda, fotografía digital, 2011



Fig. 106
Serie *el Paso del tiempo*, fotografía digital, 2011



Fig. 107
De izqda. a dcha. Series *El paso del tiempo* y *En la Plaza*, fotografía digital, 2011



Fig. 108
En el cauce, fotografía digital, 2011



Fig. 109
de izqda., a dcha., *Blanquerías I*, *Blanquerías II*, *Desde el puente de madera*, *Cronista Rivelles*
en el centro de izqda. A dcha. y detrás *Pechina II*, entre el puente de Seranos y de madera;
delante de izqda. a dcha. *Blanquerías IV*, *Blanquerías III*, *Pechina I*, fotografía digital, 2011

9. BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO, Eduardo, *Pintura, literatura y otros ensayos, el arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987.
- AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*. Incluye: "A la sombra de las mayorías silenciosas" "El efecto Beaubourg" "la precesión de los simulacros" "El fin de lo social", Ed. Kairós, S.A., 1987
- BOURDIEU, Pierre, *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama, 1997 (2º ed., 1998).
- BUENO, Gustavo, *Televisión: Apariencia y Verdad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BUENO, Gustavo, *Telebasura y democracia*, Barcelona, Ediciones B, 2002.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Cristine, *La desaparición del rostro, galería de retratos*, Cat. Exp. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Auxini, 1994.
- CARRERE, A y SABORIT, J, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CLÉMENT, Rosset, *Lo real y su doble, ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets editores, 1993.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990 (Nueva versión ampliada, 1999).
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- IRUJO ANDUELA, Julián, *La materia sensible: técnicas experimentales de pintura*, Madrid, Tursen, H. Blume, 2008
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MCLUJAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1996.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Historia del arte, el mundo contemporáneo*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1997, 1999, 2000.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *La pérdida de nuestros rostros*, Cuadernos del IVAM, verano 2004.

SABORIT, José, *Cuadros con secretos*, Alicante, Espai d'Art A. Lambert, 1995.

WALTER, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid: Casimiro D.L., 2011.

Revistas, catálogos

AA.VV., *Darío Villalba, El cos aïllat*, Trovades amb la col·lecció Martínez Guerricabeitia, Exposición y Catálogo, Fundación General de la Universidad de Valencia, 2006.

AA.VV., *Darío Villalba, Acronología del deseo*. Madrid, Libros Alcana, s.f.

AA.VV., *Magritte*, Exposición y catálogo, dirección: MALET, Rosa María, Comisaria: BORRÁS, María Luisa, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1998.

AA.VV., *Gerhard Richter, Una colección privada*, Exposición y catálogo, CAC Málaga, Centro de Arte contemporáneo de Málaga del 16 de Enero al 18 de Abril, 2004.

DALÍ, Salvador, Exposición y Catálogo, exposición producida por Palazzo Grassi con la Fundación Gala-Salvador Dalí con el motivo del Centenario del Nacimiento de Salvador Dalí, Venecia, Palazzo Grassi, 12 de septiembre de 2004 – 15 de enero de 2005.

SUBIRATS, Eduardo, "Paisaje interior", *Revista Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, pp. 20, 21.

<URL> United Resource Location. Sitios e imágenes WEB

1. (10.09.09)

Martínez-Salanova Sánchez, Enrique, *Periodismo y medios de comunicación en el cine*,

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/periodismo.htm>

2. (28.08.10)

Larraburu, Isabel S., *Psicología y Crecimiento Personal*,

<http://www.emprendedoras.com/modules.php?name=News&file=print&sid=1312>

3. (11.10.10)

<http://somosdeperiodismo.com/forum/topics/cine-para-y-de-periodistas?commentId=3983472%3AComment%3A2004>

4. (14.10.10)

<http://pintura.aut.org/>

5. (14.10.10)

<http://www.artespain.com/07-04-2008/pintura/biografia-de-juan-genoves>

6. (14.10.10)

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2862>

7. (14.10.10)

http://arjay.typepad.com/vallejo_nocturno/2008/05/index.html

8. (14.10.10)

<http://www.juangenoves.com/es/obra/grafica/grafica00pr.html>

9. (15.10.10)

Zuckerberg, Mark, *La gente ya no quiere privacidad*,

<http://www.fayerwayer.com/2010/01/zuckerberg-la-gente-ya-no-quiere-privacidad/>

10. (15.10.10)

Gómez Aguilar, Antonio, Martínez García, M^a Ángeles, *Redes sociales y dispositivos móviles: oportunidades y amenazas de la conexión permanente*,

<http://www.gabinete.comunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/Redes%20sociales%20y%20dispositivos%20m%C3%B3viles%20oportunidades%20y%20amenazas%20de%20la%20conexi%C3%B3n%20permanente.pdf>

11. (15.06.11)

Del efecto parodia a la metafísica de lo cotidiano. Por Santiago B. Olmo

http://www.martinysicilia.com/princp_series/relatos/textos/olmo.htm

12. (16.04.12)

http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_baudrillard_vazquez.html

(16.04.12)

<http://www.quedelibros.com/libro/18201/La-Guerra-Del-Golfo-No-Ha-Tenido-Lugar.html>