

JUAN ANTONIO SORIA RODRÍGUEZ
Rostros de la masa

rostros de la Masa
juanansoria
24.06 > 10.07.2011

+ determinismo Koussevitzky
alber tonavarre lantzarica

rostros... Masa
juanansoria



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

JUAN ANTONIO SORIA RODRÍGUEZ
Rostros de la masa

Tutorizado por el Dr. Chema López
tipología 4

VALENCIA, ENERO 2012



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Mi sincero agradecimiento al numeroso grupo de personas que han colaborado para hacer posible la realización de este proyecto.

A mi familia, y en especial a mi padre por ayudarme y apoyarme con todas las dificultades que se iban poniendo por delante.

A Lien, por estar siempre a mi lado, aunque algunas veces no lo estuviera físicamente.

A Mario, Dani y por supuesto, a Efrén, por leer y corregir incansablemente, puliendo hasta el último detalle de este proyecto.

A la Fundación Antonio Gala y al Ayuntamiento de Úbeda, por el apoyo que prestan a jóvenes creadores.

A Alberto, por el fantástico proyecto musical que generó a partir de mis obras.

A Chema, por aguantarme durante todo este tiempo de idas y venidas.

A Paco, Tania, Danner, Loren, Raquel, Alex, Javi, Juan Ángel, Chesca... por aportar desinteresadamente, a este proyecto, vuestro granito de arena particular.

ÍNDICE

1	Introducción	9
2	Cuestiones Técnicas	21
2.1	Metodología	25
2.2	Primera obra	29
2.3	Primeros cambios en el proceso.....	32
2.4	Segunda serie	35
2.5	Nuevos referentes	38
2.6	Nuevos medios y soportes	45
2.7	Cambio de composición	48
2.8	Audiovisuales	52
2.9	Atlas de referentes	59
2.10	Conclusiones técnicas	66
3	Proyecto expositivo	71
3.1	Espacio expositivo.	73
3.2	Exposición Rostros de la Masa	79
3.2.1	Entrada a la exposición.....	81
3.2.2	Tres series	85
3.2.3	Recorrido planteado y filosofía del montaje.	89
3.2.4	Pared inicial.	91
3.2.5	Identidades de localización V	97
3.2.6	Identidad conceptual IV y V	101
3.2.7	Identidad social X y V.	104
3.2.8	Identidad social III	109
3.2.9	Identidad social VI y bocetos previos.	111
3.2.10	Identidades de localización IV y III. Estudio para Identidad social II e Identidades conceptuales V.....	112
3.2.11	Identidad social VI	117
3.2.12	Identidades conceptuales I	119
3.2.13	Sala anexa	123
3.2.14	Últimos cinco dibujos.....	125
3.3	Determinismo Koussevitzky	129
3.3.1	Identidades conceptuales IV.....	131
3.3.2	Witte Buiken [Identidad social V].....	132
4	Catálogo de obras	135
5	Anexos	169

5.1	Publicidad.	171
5.2	Texto para la exposición	176
5.3	Repercusión en prensa	178
5.4	Blog Rostros de la masa	185
5.5	Otras exposiciones	186
5.5.1	Exposición Octava Promoción.....	186
5.5.2	Exposición Next Jaén	189
6	Conclusión.....	191
7	Bibliografía.....	201
7.1	Catálogos	204
7.2	Artículos	205
7.3	Artículos en la web.....	205
7.4	Webs	206

1 INTRODUCCIÓN

¿Por qué rostros de la masa?



Fig. 1. Cristóbal Cruz Ruiz. S/T. Baeza. Década de 1940.

“La imagen que tenemos de nuestro cuerpo no es ni la reproducción de nuestra realidad anatómica ni el producto de nuestro ser social, sino una proyección fluctuante, un concepto elaborado que fija la cuchilla del instante.”

MELCHIOR-BONNET, S. *Historia del espejo*. Barcelona. Herder. 1994. (p.263).

Rostros de la masa es una investigación plástica que juega con distintas posibilidades conceptuales, realizada entre los años 2008 y 2011, que se inserta en el Proyecto Final de Máster en Producción Artística ofertado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. Según la normativa del Máster, este trabajo se encuentra dentro de la tipología 4, referida a la realización de un proyecto expositivo de carácter inédito, llevado a cabo entre el 24 de junio y el 10 de julio de 2011, en la sala Pintor Elbo del Palacio de Congresos y Exposiciones del Hospital de Santiago, sito en la ciudad de Úbeda. A continuación ahondaremos en las reflexiones que hemos tenido en cuenta para la materialización de la exposición.

Desde hace algún tiempo, una imagen se encuentra depositada sobre la mesa de trabajo de nuestro estudio. Se trata de la reproducción de un negativo de cristal, realizada alrededor de la década de los 40 (s. XX), en los años de posguerra española (Véase Fig. 1) Pertenece a un fotógrafo jiennense llamado Cristóbal Cruz Ruiz, que dedicó su vida a realizar instantáneas de momentos y acontecimientos notables en las localidades de la comarca de *La Loma de Úbeda* en la provincia de Jaén.

Este documento histórico, que de entrada no parece susceptible de ser calificado como bello, aporta, de un modo visual, las claves conceptuales para comprender el por qué de este proyecto, resumiendo nuestras pretensiones. La repetida frase “una imagen vale más que mil palabras” nunca ha estado más acertada que en el caso que nos ocupa. De hecho, la observación de esta instantánea puede muy bien hacer que nos cuestionemos si vale la pena plasmar de forma escrita todo lo que ella ya expresa de forma tan modestamente directa.

Podemos empezar a analizarla desde un punto de vista iconográfico, advirtiéndolo en primer lugar una gran acumulación de gente, posiblemente de las ferias y fiestas de la localidad de Baeza¹. La muchedumbre ocupa aproximadamente la mitad inferior de la fotografía. La mitad superior está protagonizada por dos curiosas representaciones de grandes cabezas que surgen de entre la multitud, otros ejemplares de las cuales se intercalan en la masa que domina la mitad inferior. Estas “cabezas” suelen utilizarse para desfilar desde antaño en algunas celebraciones populares de la cultura castellana. Se las conoce como *gigantes y cabezudos*.

¹ Esta fotografía nos presenta una imagen que probablemente muestre una congregación de personas al término de la cabalgata inaugural de las ferias y fiestas de la localidad de Baeza, en la que era común, el desfile de *gigantes y cabezudos* acompañados por la banda municipal de música.

La imagen descrita sugiere los conceptos básicos implicados en nuestro trabajo, ya que realiza una síntesis visual de cómo se construye la imagen de la masa que la sociedad (o la masa misma) tiene. En la imagen, los gigantes y cabezudos parecen dar carácter a la masa indiferenciada, pero es sólo una cuestión de foco o ángulo fotográfico. Mirada de otro modo, más de cerca, esos rostros anónimos que apenas distinguimos pueden presentar un sinfín de idiosincrasias. Además, no hay que olvidar que los cabezudos son creaciones satíricas y caricaturescas de la fisonomía humana, siendo elaboradas y portadas por personas individuales con sus propias peculiaridades que los hacen únicos. De hecho, el rostro es exclusivo del ser humano y éste es el único que lo puede crear, cuestionar y portar, al igual que las máscaras de los cabezudos.

El nombre elegido para esta exposición está formado por dos sustantivos con mucha carga conceptual. Comenzaremos analizando la palabra *rostros*, el plural de *rostro*, y que según la Real Academia Española de la Lengua, en su tercera acepción significa “la cara de las personas”², pero en su séptima acepción “la careta o máscara de la cara”³. Por otro lado, el término *masa* en su octava acepción designa “gran conjunto de gente que por su número puede influir en la marcha de los acontecimientos, muchedumbre o conjunto numeroso de personas”⁴. Aunque etimológicamente el origen del término no surge de la acepción a la que hacemos referencia, queremos hacer constar que Aristófanes (comediógrafo griego, s. V-IV a.C.) fue uno de los pioneros que utilizaron la palabra *masa* para referirse a un grupo de personas⁵.

² Diccionario de la Real Academia de la Lengua. [En línea] <http://www.rae.es/rae.html> [Consultado en 10 de Julio de 2011]

³ Íbidem.

⁴ Íbidem.

⁵ ARISTÓFANES. *La Paz*. (verso 565) en ETIMOLOGÍAS. [En línea] <http://etimologias.dechile.net/?rostro> [Consultado en 14 de Octubre de 2011]. Aristófanes incorporó el término *masa* para describir a un grupo numeroso de personas en un fragmento del verso 565 que dice de la siguiente manera: “HERMES.- ¡Oh

Con estas definiciones podemos ir situando el significado del proyecto, pero no es suficiente, tendríamos que indagar más en cómo, en líneas generales, se entienden, se usan y se relacionan con nuestra obra.

La palabra *rostro*, según las definiciones anteriores de la RAE, suele ser asociada a imágenes correspondientes a la parte frontal de la cabeza, lugar en el que se centran las miradas y desde el que se proyecta la personalidad o el carácter. El rostro es el foco más frecuente de interrelación, porque suele ser entendido como el espacio en el que salen a la superficie los pensamientos y los sentimientos y porque contiene el órgano desde el que materializamos el lenguaje. Jacques Aumont define el *rostro* de la siguiente manera:

“El rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, una cosa o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad; el rostro está en lo alto del cuerpo, en la parte delantera, es la parte noble del individuo; principalmente, es el lugar de la mirada. Lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la que es el lugar privilegiado de las funciones sociales, pero también soporte visible de la función más ontológica: el rostro es del hombre.”⁶

De este modo situamos al *rostro* en un lugar específico, exclusivo del ser humano. Ningún otro ser vivo tiene rostro. El rostro ha estado vinculado a la especie humana durante toda su historia, y por ello ha sido objeto de debate, análisis y representación.

Coloquialmente, es bastante frecuente entenderlo como algo separado del cuerpo. Desde un punto de vista etimológico, se ha tendido a remitir a la idea de punta, proveniente del término latín *rostrum*⁷, que corresponde al pico de un ave o a algún objeto terminado en punta.

Poseidón, cómo alegra la vista ese batallón de labradores, apretados como la masa de un torta, los convidados en un banquete público!”.

⁶ AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1992. (pp.17-18).

⁷ ETIMOLOGÍAS. [En línea] <http://etimologias.dechile.net/?rostrum>. [Consultado en 14 de Octubre de 2011].

Lo que nos hace pensar en el origen de la acepción que nos ocupa y que sugiere algo desligado o situado al final de un cuerpo u objeto. Como ejemplo anecdótico, podemos destacar una expresión bastante coloquial usada en el momento en que nos interesamos por la apariencia física de alguna persona, la persona preguntada suele desvincular la cara del resto del cuerpo al describir su fisonomía. La expresión de la que hablamos es la siguiente: “¿Es guapo de cara? Y ¿cómo está de cuerpo?”. Por otro lado, Alberto Ruiz Samaniego se interesa por el rostro definiéndolo del siguiente modo:

“Solo los seres humanos tienen rostro; el rostro es eso indefinido que emerge, distinto, del fondo bestial de la cabeza; eso que, también se separa o tiende a independizarse del cuerpo, como si el rostro liberase lo que de espiritual puede haber en el ser humano y por ello necesitase autonomizarse de su anclaje animal, corporal. Un primer plano, un retrato de un rostro era, antes que nada, una demarcación de espiritualidad, el intento de sondear expresivamente lo que de espiritual pueda haber en la carne y el cuerpo.”⁸

El rostro es el lugar que más en cuenta se tiene a la hora de comprender a alguien. Es, de las áreas de expresión de los sentimientos y los pensamientos, a la que más atención le prestamos. En ese sentido coloquial se dice que es el espejo del alma. Pero si se tiene en cuenta que el rostro y lo que aparece en él no contiene jamás todo lo que una persona es o puede llegar a ser, uno puede darse cuenta de que lo que es constituido en el rostro humano es una imagen de nosotros, no nosotros mismos, ni mucho menos nuestra alma. Se trata de lo que la RAE contempla en su séptima acepción con la idea de máscara o careta.

Frente a las visiones de la identidad como una verdad preexistente e interior que se expresa en el rostro, nos interesan esas otras que entienden que la expresión en sí misma es constituyente de la

⁸ RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Retratos*. Valencia. Cuadernos del IVAM. 2005. (pp. 40-51).

identidad. Y dicha expresión no es sino la configuración de una máscara que no guarda nada tras de sí y que se constituye a partir de fragmentos tomados de distintas procedencias. Podríamos pensar que la identidad es, desde este punto de vista, algo que se elabora en interrelación con lo que nos rodea y no una verdad que se irradia desde nuestro interior. El resultado de esa elaboración es el rostro entendido como máscara. Siguiendo esta senda, nos encontramos con un fragmento de Juan Bargalló que reafirma la posición que estamos tomando:

“No tenemos una personalidad separada de la de los demás. Lo que llamamos “nuestra” personalidad es sólo el fruto del entrecruzamiento con otras muchas personalidades. Somos parte de los otros, y ellos son, a su vez, parte nuestra. El Hombre más perfecto no es aquel que pueda decir: “yo soy yo” sino el que de verdad pueda afirmar: “yo soy todos los otros”.⁹

Esta concepción de la identidad como máscara, a la que nos adherimos, se opone a la tradicional constelación de conceptos que asocian la identidad con la interioridad, la verdad y la unidad. El esquema desde el que nosotros trabajamos, en cambio, asimila la identidad a conceptos como los de exterioridad, creación y multiplicidad, dando como resultado una concepción de la misma como algo elaborado en relación con lo otro y utilizando retazos ajenos, de una forma cambiante, fluido, pero también en ocasiones abrupto en sus cambios, con sus incoherencias e inconsistencias.

Así, cuando hablamos del rostro, lo entendemos como máscara inherente a la cara de las personas, como elemento vertebrador y constituyente de su realidad, teniendo en cuenta que más allá de éste no encontraremos otra cosa que pueda generar sentido. El crítico de arte Fernando Castro Floréz reafirma nuestra postura diciendo:

⁹ BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla. Alfar. 1994. (pp.11-19).

“Hay quien piensa que el rostro no es más que una de las formas de llamar a las sucesivas máscaras que nos constituyen, pero éstas siguen exhibiendo lo desconocido evocando la lenta llegada de la muerte.”¹⁰

Pues bien, debido al hecho de que toda máscara depende de las demás en el proceso nunca acabado de su formación, existe una tendencia a la homogeneización de las máscaras o identidades individuales dentro de un grupo social. A lo largo de la historia de la humanidad, la tendencia a la homogeneización ha sido una constante variable que ha actuado de numerosos y diferentes modos en contextos muy diversos, pero creemos que ésta se hace más patente con el aumento de la población en las sociedades occidentales, a partir de la revolución industrial, dando lugar a la denominada sociedad de masas en el s. XX. Las ciudades se llenan de vastos grupos de individuos que parecen indistinguibles entre sí. Ahora bien, junto con la tendencia a la homogeneización encontramos siempre la generación espontánea de diferencias identitarias, a veces possibilitadas por la coacción de las instancias superiores de la sociedad, pero jamás eliminadas.

En la configuración de nuestra identidad somos constituidos al tiempo que deconstituidos. Los fragmentos que nos hacen exclusivos no los hemos generado nosotros. Cada ser humano está atravesado por todos los demás ya que se ha generado a partir de materiales tomados de otros, sin por ello perder el carácter único de su condición concreta. Por eso, no podemos afirmar la identidad como algo acabado, sino más bien como algo que se mantiene en perpetuo movimiento, en continua transición y sobre todo variable.

Nuestra exposición pretende centrarse en esa tensión que existe en cada máscara entre lo que la iguala a las demás y lo que la diferencia

¹⁰ CASTRO FLORÉZ, F. “Aproximación a la teoría del rostro” en UISO ALEMANY. *El rostro dislocado*. Valencia. Cimal arte internacional. 1998. (p. 119).

de ellas. Hemos utilizado el título *Rostros de la masa* porque nos interesa poner en juego en nuestra obra la constitución de los rostros como algo que sucede en la intersección de dos tensiones básicas, la que nos “masifica” u homogeniza difuminando las fronteras entre uno mismo y los demás y la que nos individualiza y hace de cada cara un rostro único e irreductible. En cierto sentido vemos nuestras piezas como una manifestación de la ambigüedad que le es inherente al concepto de identidad y que consiste en que lo utilizamos para hablar de diferencias pero podríamos considerar que significa “igualdad”. Se dice que la identidad es una dialéctica entre lo que nos hace seres únicos y lo que nos desposee de esa unicidad, y es esa conjunción paradójica y generadora lo que está bajo el punto de mira de este proyecto artístico.

En líneas generales, lo que queremos establecer en nuestra obra pictórica es un juego entre varios conjuntos de semejanzas y diferencias y sus combinaciones posibles. En los retratos que realizamos, el rostro que resulta no está definido. Bajo las posibles coincidencias de rasgos hay una multiplicidad de diferencias irreductibles. No obtenemos ningún rostro único mediante la superposición, sino que el contorno mismo de los modelos confortantes genera una vibración, un plegamiento caprichoso de los estratos faciales con los que se componen, no quedando ensamblados en uno sólo.

Por lo tanto, intentamos atrapar, mediante lo visual, eso que llamamos “estratificación de las máscaras que nos conforman”, a partir del procedimiento fotográfico del *retrato-tipo*, con el que obtenemos una serie de imágenes que utilizamos como modelo. Posteriormente las trasladamos a diversos soportes mediante procesos pictóricos y audiovisuales, creando una serie de piezas que analizan desde diferentes puntos de vista el concepto de identidad. Identidad entendida como aquello que nos circunscribe y es periférico a nosotros

representado a través de las tres series que componen el proyecto, (Identidad social, Identidades de localización e Identidades conceptuales). Dicho de otro modo, nuestra obra intenta mostrar la generación de nuestros rostros “difusos” mediante máscaras originadas a partir de fragmentos procedentes de lo que no somos nosotros, en constante relación con lo que nos rodea.

2 CUESTIONES TÉCNICAS

Camino hacia la representación de la otredad

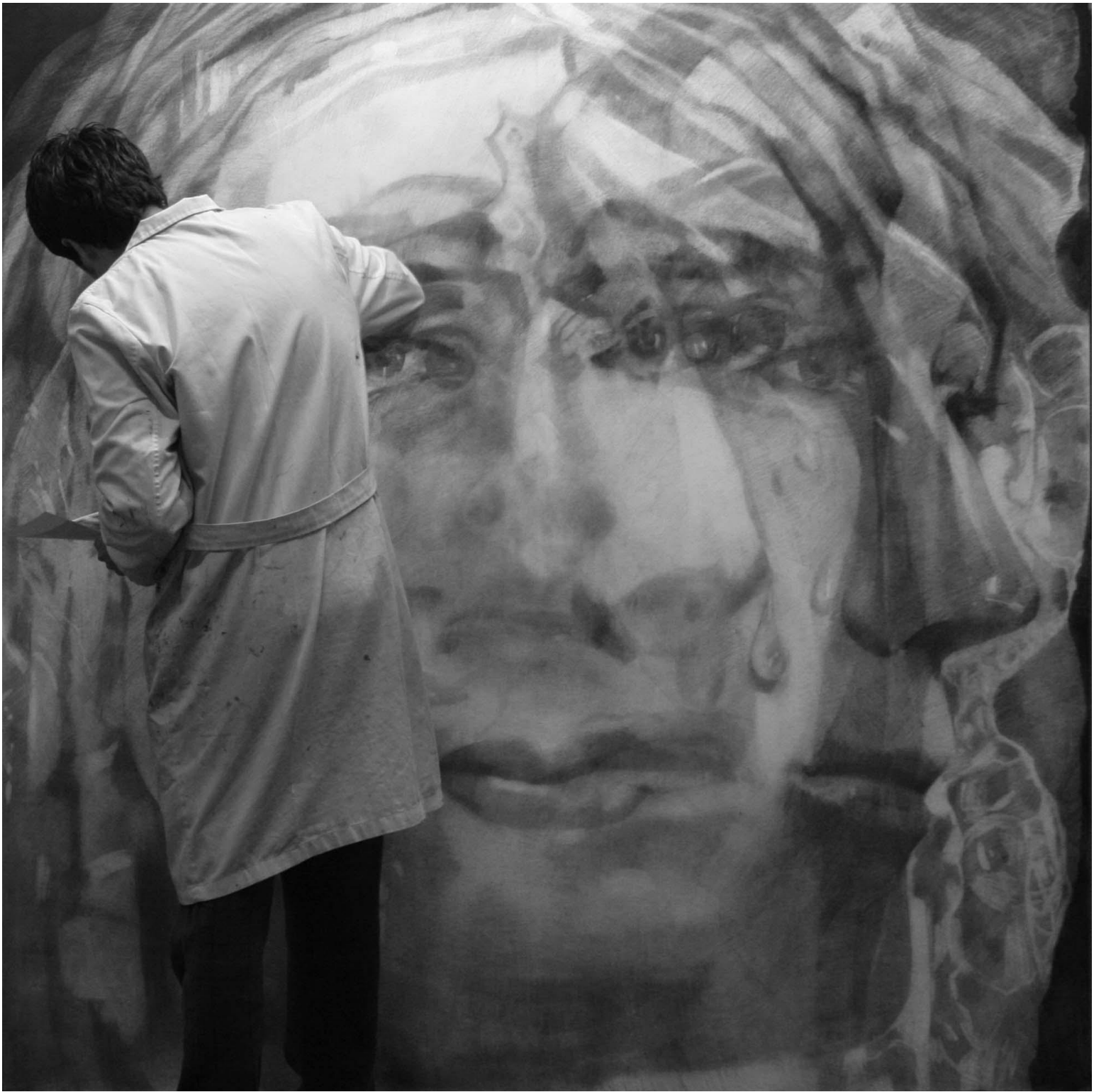


Fig. 2. Realizando *Identidades conceptuales IV*.

“El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una “copia” de la realidad. (...) Incluso las máquinas puede decirse que “aprenden” mediante el ensayo y el error. (...) Todo aprendizaje es “una estratificación arboriforme de conjeturas sobre el mundo.”

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 2008. (pp. 55 y 56).

El progreso en el aprendizaje es una constante en este proyecto y, por tanto, en este capítulo referido al nivel procesual, nos ha apetecido iniciar este apartado con las citas a Gombrich que introducen el camino elegido para la realización y materialización de la exposición *Rostros de la masa*. Nuestra filosofía procesual ha estado basada en el trabajo, pero no un trabajo limpio, sino lleno de tachaduras, de vueltas atrás y de arrepentimientos, que ha servido para configurar un vocabulario propio a partir de la constancia.

La primera obra del proyecto, *Identidad social I*, fue todo un desafío ya que en nuestros anteriores trabajos la interacción con la pintura y con todo lo que con ella representábamos era completamente diferente. Con esta primera pieza nos situábamos al comienzo de un camino por el que nunca antes habíamos transitado y que nos resultaba algo ambivalente. Por un lado nos generaba fascinación y entusiasmo, y por otro nos suscitaba inseguridad e incluso temor. Se nos planteaba una

cuestión novedosa con la que nunca habíamos trabajado, como era la de llevar a la pintura la imagen de la superposición fotográfica de un grupo de rostros. Además, pretendíamos que se visionase lo representado sin ningún tipo de apoyo conceptual. Todo esto se preveía realmente complicado al no tener ningún bagaje técnico anterior de dicha materia¹¹ y, por consiguiente, existía la posibilidad de que la dimensión teórica de la obra no quedase demasiado clara para el espectador.¹²

Empezamos trabajando con lo que más cerca y accesible teníamos: los rostros de nuestros compañeros de piso. Para ello, utilizamos una metodología que se repetiría en la realización de todas las piezas siguientes, aunque con algunas modificaciones que iremos describiendo con detalle.



Fig. 3. *Portrait V*. Óleo sobre tabla. 95 x 130 cm. 2008.



Fig. 4. Detalle de *Calle Caballeros*. Óleo sobre tabla. 73 x 116 cm. 2008.

¹¹ Cuando hablamos de que no teníamos ningún bagaje técnico previo a la realización de la primera pieza del proyecto *Rostros de la masa*; queremos hacer alusión a que en anteriores proyectos pictóricos la aplicación de la pintura era bastante diferente a lo que se quería conseguir en el que nos ocupa. Se caracterizaba por intentar deconstruir el rostro basándonos en la materia pictórica, como elemento generador de lo representado y no en la búsqueda de capas transparentes para atrapar la imagen del retrato-tipo resultante.

¹² MASSOT, J. *Entrevista a Peter Campus*. Barcelona. La vanguardia. 10 de Noviembre 2005. Peter Campus responde a una pregunta diciendo: “Por muchos argumentos que dé el artista, la pieza sólo arranca si llega o cautiva a quien la mira”. Argumento con el que estamos totalmente de acuerdo y fue una de las premisas para la consecución de las obras de este proyecto expositivo.

2.1 METODOLOGÍA

Retrato tipo como herramienta

Iniciábamos el procedimiento metodológico seleccionando el grupo a estudiar. Posteriormente se procedía a fotografiar los rostros de cada uno de los integrantes. En este punto es donde se han producido más cambios en relación con las siguientes piezas. Tras registrar los diferentes rostros mediante fotografía, procedíamos a superponerlos por medio de procedimientos informáticos de la mano del software *Adobe Photoshop*.

Durante el bocetaje de cada pieza aplicábamos diferentes criterios de superposición, utilizando en ocasiones los ojos como eje de cada rostro. Otras veces no nos ha importado desplegar los rostros formando una composición con doble o triple eje de superposición. De este modo hemos ido realizando las composiciones dependiendo del resultado que queríamos conseguir.

El siguiente paso sería la materialización de los modelos fotográficos conseguidos. Este punto fue determinante en la producción del proyecto, ya que la búsqueda del procedimiento apropiado para la ejecución de las piezas resultó más complicada de lo que al inicio podíamos pensar. En esta indagación por descubrir el procedimiento más idóneo para la realización de las obras, podemos destacar que hemos trabajado tanto la pintura al óleo como el dibujo con grafito o con carbón, por poner algunos ejemplos. Además, hemos probado con distintos soportes como el lienzo, la tabla, el metacrilato, el acetato o



Fig. 5 . Retratos de los pintores de la octava promoción de la Fundación Antonio Gala junto con el retrato tipo fotográfico obtenido y detalle del dibujo final. *Identidad social IX*. Grafito sobre papel. 111 x 76 cm. 2010.

el papel, hasta encontrar la superficie que más se ajustaba a nuestras pretensiones en cada momento.

A continuación desglosaremos pormenorizadamente algunos de los cambios en el proceso que serían relevantes en el devenir de cada serie.

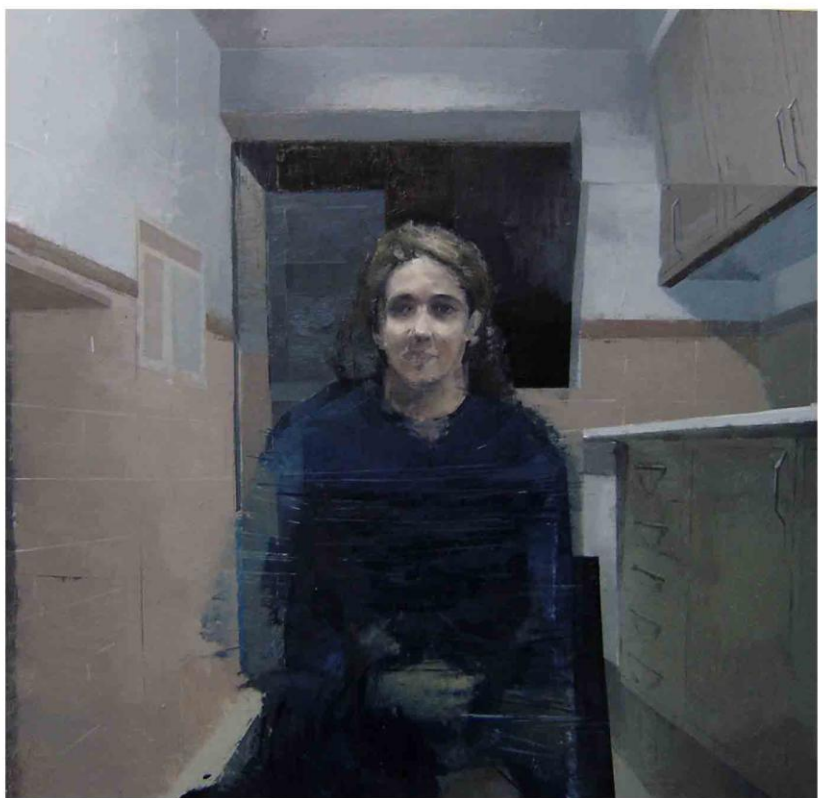
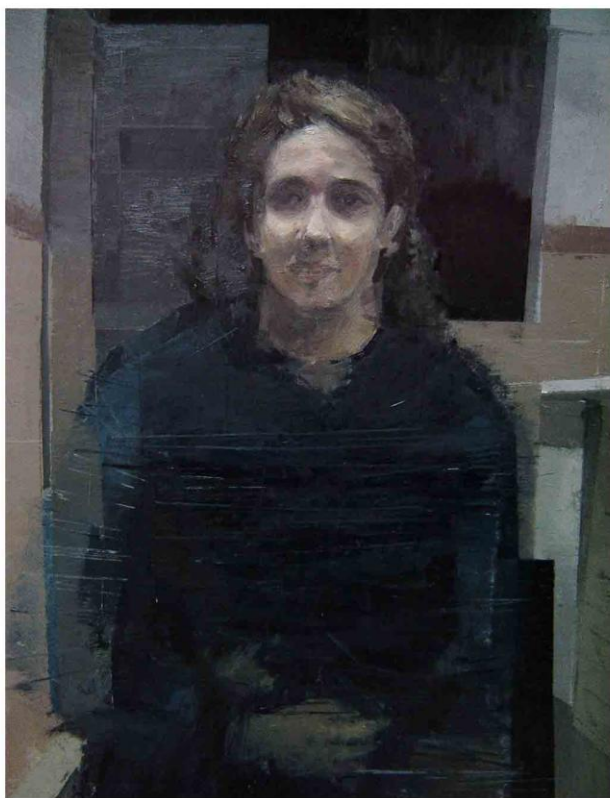
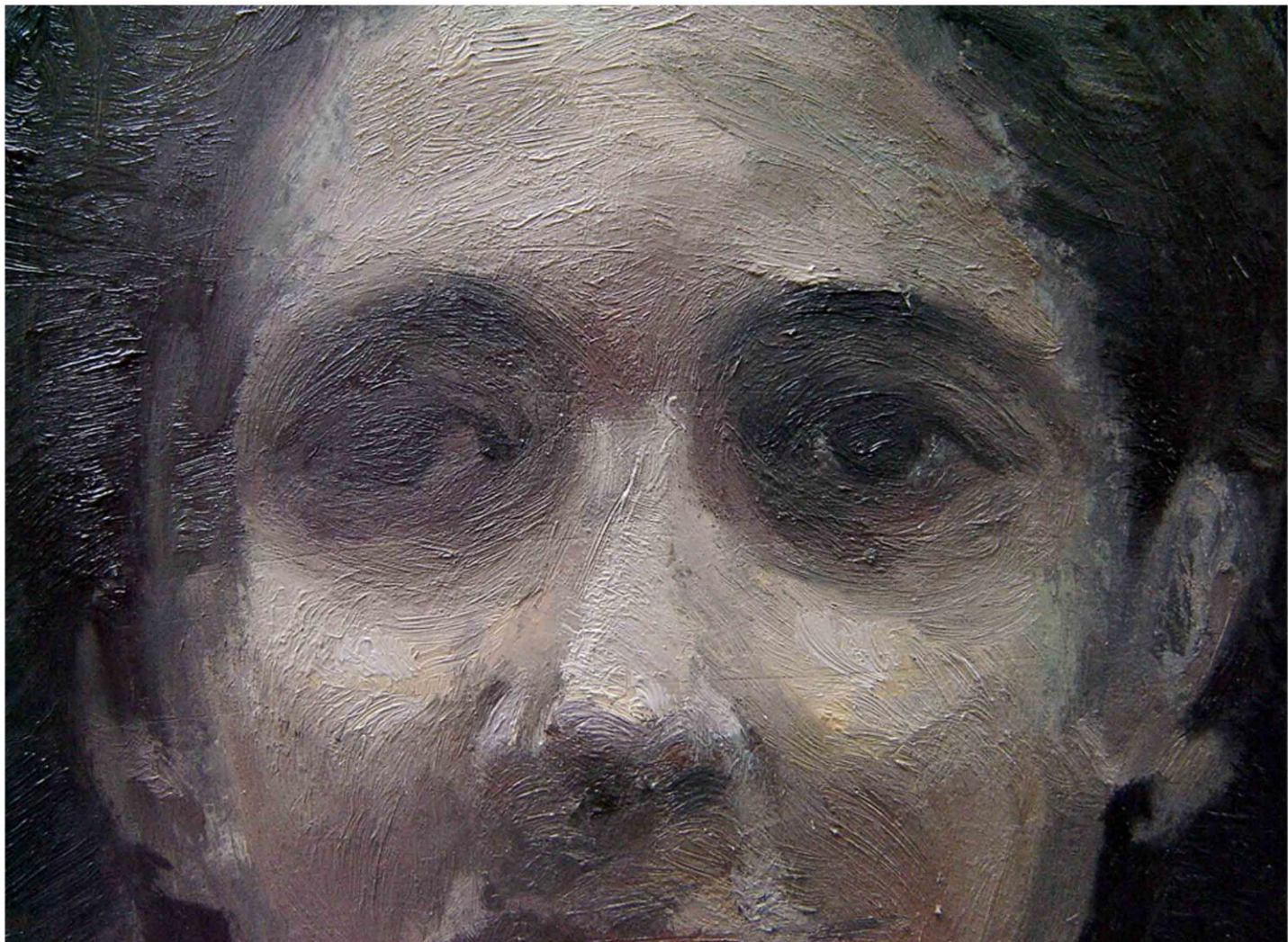


Fig. 6. Vistas de detalles de *Identidad social I* y vista completa de *Identidad social I*. Óleo sobre tabla 116 x 116 cm. 2008.

2.2 PRIMERA OBRA Identidad social I

Comenzaremos por la primera obra que elaboramos, *Identidad social I*, (Véase Fig. 6) realizada en un formato intermedio (116 x 116 cm. de chapa montada sobre bastidor) en el que incluimos la imagen resultante de los rostros superpuestos junto con un fondo. El fondo, en nuestra idea inicial, era un eje estructural del proyecto, ya que al inicio las obras estaban vinculadas con el concepto espacial de paisaje en la que se ubicaba la trama de interrelaciones entre los distintos miembros del grupo estudiado. De este modo, iniciamos la ejecución de la figura, intentando crear a través de capas de óleo, bastante empastadas, la perseguida estratificación. De inmediato nos dimos cuenta de que el resultado obtenido por el tratamiento elegido no se parecía en nada a lo que pretendíamos conseguir, adquiriendo la pintura una corporeidad que no se correspondía a la liviandad del modelo fotográfico. Asimismo, la representación del fondo mediante una rotundidad geométrica propiciaba aún más que el espectador tuviera la idea de que lo representado emulaba un retrato al uso, aunque con la diferencia de que en este caso se estaba captando una figura en movimiento (debido a que los contornos de la figura vibraban y se difuminaban). Pero no era éste nuestro objetivo.

Esta situación de incertidumbre modificó radicalmente el método de trabajo. La primera medida drástica que tomamos fue la de eliminar el fondo donde se insertaba la figura y centrarnos únicamente en lo que más nos importaba recalcar: el rostro compuesto.

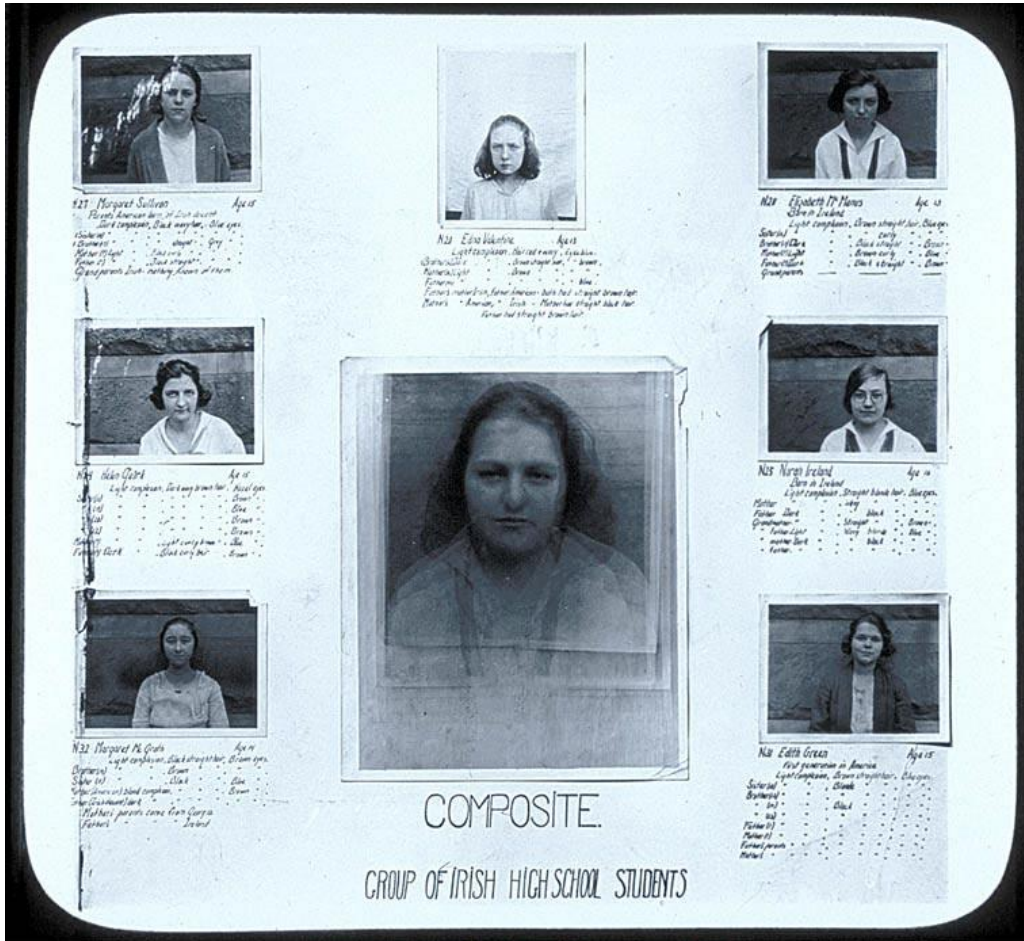


Fig. 7. Francis Galton. Retratos compuestos por sobreimpresión persiguiendo el retrato genérico de un criminal. Lámina del libro *Inquires into Human Faculty and its Development*. Londres. 1883.

Para reafirmarnos en nuestra postura, revisitamos al que hasta el momento era nuestro referente principal, Arthur Batut. En sus obras fotográficas de fotosíntesis adquirió un proceso técnico que anteriormente había puesto en marcha el inglés Francis Galton. Este procedimiento, según palabras de Batut, se articulaba de la siguiente manera:

“Tenemos cincuenta retratos de hombres y mujeres pertenecientes a la población de Labruguière. Supongamos que para producir uno solo de estos retratos necesitamos 50 segundos. Si hacemos posar sucesivamente todos estos retratos delante de la misma placa dando a cada uno de ellos un segundo de exposición solamente (es decir, la quincuagésima parte del tiempo necesario), ninguno de estos retratos habrá podido dejar impresión alguna sobre la placa, sin embargo, al revelar aparecerá una cara, la que podemos ver en el centro de la imagen, impersonal, que no reproduce exactamente ninguna de las cabezas que la conforman pero sin embargo se parece a todas.”¹³

¹³ BATUT, A. en AUTHA, D. - NEGRE, S. *Arthur Batut en Arthur Batut; Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia. Universidad de Valencia. 2001. (p.22)



Truman State University. Noncommercial, educational use only.

Arriba

Fig. 8. Francis Galton. Retrato compuesto de un grupo de estudiantes de la escuela superior irlandesa.

Abajo

Fig. 9. Arthur Batut. Imagen tipo de las mujeres de Labruguière. 1888.



2.3 PRIMEROS CAMBIOS EN EL PROCESO

Para las siguientes obras nos apropiamos de procedimientos que funcionaban perfectamente en nuestro referente principal, Arthur Batut. Decidimos incluir en nuestra búsqueda, la monocromía, característica de sus fotografías, y la apariencia espectral; por lo que realizamos un nuevo plan de trabajo, dejando a un lado el óleo y apostando por otro soporte y procedimiento que nos ayudasen a encontrar el método idóneo para la representación de la “otredad”. Por ello comenzamos usando procesos que nos facilitaran, por sus propiedades intrínsecas, el acercamiento al ansiado resultado de la transparencia. Elegimos para dicho fin el papel (superalfa con unas dimensiones de 111 x 73 cm.) como soporte y el grafito como medio.

Además de la introducción de un nuevo método, nos apropiamos del modo de componer de Batut, que incluía la “figura conformante” en el centro de la composición, eliminando todo espacio o escenario posterior y utilizando en determinadas ocasiones un plano medio fragmentado.

La determinación de negar el espacio donde se circunscribía la imagen era bastante arriesgada, ya que se alejaba de las pretensiones iniciales. La neutralidad del fondo era un objetivo que se ansiaba conseguir para que aprisionara y condensara la amalgama de rostros en una única faz.



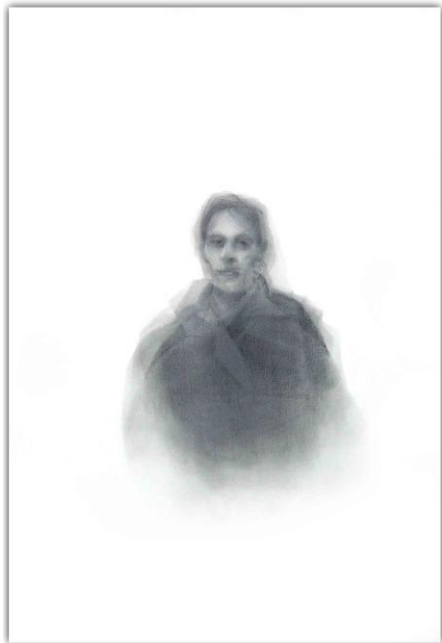
Fig. 10. Sophie Jodoin. *Red Torsos*. Óleo sobre Mylar. 46 x 35,5 cm. 2007.



Fig. 11. Sophie Jodoin. *The Cherished Ones*. Conté sobre Mylar. 56 x 43 cm. 2010.

Otra artista que realiza un tipo de composiciones semejantes a lo que queríamos lograr era Sophie Jodoin (Montreal, 1965) que utiliza el dibujo como medio de expresión y le otorga al fondo una neutralidad que sirve para relanzar lo representado y para anular o mutilar algunas partes de las figuras que no desea mostrar. Además, suele posicionar la mirada del espectador en el centro del soporte mediante la disminución de la escala de la figura y por la ejecución minuciosa y elegante de ésta.

De este modo, decidimos situar el arquetipo resultante en ningún lugar y en todos. Con esta afirmación tan ambigua queremos hacer alusión a la supresión definitiva de las referencias espaciales en nuestra obra, insertando al ente visual en un fondo neutro, alejado de la pertenencia a ningún entorno vital cotidiano (como puede ser una habitación, una calle...). Por lo consiguiente, se aísla y se centraliza, para fijar sobre él la atención máxima de la pieza, con lo que se consigue anular los puntos de interés subversivos que se generaban con la inclusión del fondo, que distraían y no ayudaban a la correcta comprensión de la propuesta.



Arriba

Fig. 12. Una de las fotografías tomadas el 16 de octubre de 2008 en la calle Caballeros.

Centro

Fig. 13. Retrato tipo fotográfico resultante.

Abajo

Fig. 14. *Identidades de localización I*. Grafito sobre papel. 111 x 76 cm. 2009.

2.4 SEGUNDA SERIE

Identidades de localización

Con este conjunto de cambios pasamos a diseñar las pautas de la segunda serie *Identidades de localización* en el que la intención primordial consistía en extraer tipologías de transeúntes en distintos puntos del espacio urbano fijados de antemano.

En esta serie el origen de la extracción de rostros para la posterior superposición, varía con respecto al primer trabajo. En *Identidades de localización I* (Véase Fig. 14) quisimos poner en cuestión la aparente homogeneidad de los grupos de individuos que abarrotan las calles de las grandes ciudades, que en cierta medida, parecen indistinguibles entre sí, pero en la que siempre encontramos una generación espontáneamente diferencias identitarias.

En ésta que nos confiere, establecimos como punto de captación de imágenes, el casco antiguo de Valencia y en especial, la calle Caballeros en su intersección con la calle Abadía de San Nicolás. Para su elaboración fotografiamos los rostros de todas las personas que pasaron por delante de la cámara en el periodo comprendido entre las 16:50h y las 17:00h del 16 de octubre de 2008.



Fig. 15. Jorge Rodríguez Gerada. Procedimiento de escaneado para *Identity composite series*. Universidad Autónoma de Barcelona. 2009.

En comparación con la metodología que seguíamos para la captación fotográfica de los rostros pertenecientes a la primera serie, los cambios principales fueron los siguientes: En primer lugar, las fotografías procedían de personas que azarosamente paseaban por ese lugar en el instante elegido para el fotografiado. En segundo lugar, estas personas no eran conscientes del fin para el cual se les estaban realizando las fotografías. Y por último, en el momento de los disparos fotográficos, el único control que teníamos era el del lugar en que habíamos querido ejecutar las tomas y la elección de la franja horaria en la que se iba a pulsar nuestro disparador, lo demás era arbitrario e inesperado.

Para esta nueva serie nos apoyamos en diferentes artistas que nos sirvieron de referentes tanto a nivel técnico como conceptual, como Jorge Rodríguez Gerada (Santa Clara, 1966) que realizó una serie de obras acerca de la identidad y el rostro compuesto. Nos interesa en especial el procedimiento elegido para la composición de la pieza llamada *Composite Identity*, aunque la alterabilidad y arbitrariedad que



Fig. 16. Jorge Rodríguez Gerada. Realización en el muro de la pieza *Identity composite series*. Universidad Autónoma de Barcelona. 2009.

configura nuestra propuesta nos diferencia a los propósitos del artista cubano, que controlaba totalmente los rostros que deseaba incorporar a su obra a partir de un muestreo estadístico.

En *Composite Identity* de Jorge Rodríguez se propone la elaboración de un retrato a escala, realizado con carbón en gran formato sobre la base de una cara en 3D creada mediante el escaneo de 100 caras, previamente seleccionadas, de la comunidad del campus de la Universidad Autónoma de Barcelona. A través del trabajo conjunto con diferentes sectores del personal laboral universitario, Gerada desarrolló un sistema de bajo costo de digitalización en 3D de alta calidad, así como la creación de un software específico para combinar esos rostros escaneados. Posteriormente a la obtención digital del rostro compuesto, lo ejecutó sobre el muro principal de la Universidad Autónoma de Barcelona.

2.5 NUEVOS REFERENTES

Regreso al óleo como técnica

Tras los cambios metodológicos sufridos en la materialización de las obras anteriores, se decidió otorgar una nueva oportunidad al procedimiento pictórico del óleo, siendo conscientes de cuáles eran los errores cometidos en la utilización de dicho procedimiento en la obra *Identidad social I*.

La experiencia de haber encontrado una serie de soluciones mediante el uso del grafito, facilitó la obtención de los resultados pretendidos para los sucesivos trabajos realizados con óleo. Sabíamos que la aplicación de la pintura al óleo realizada en el primer cuadro del proyecto no servía para representar las capas transparentes y el aura fantasmal que caracterizaba al modelo fotográfico que perseguíamos reproducir.

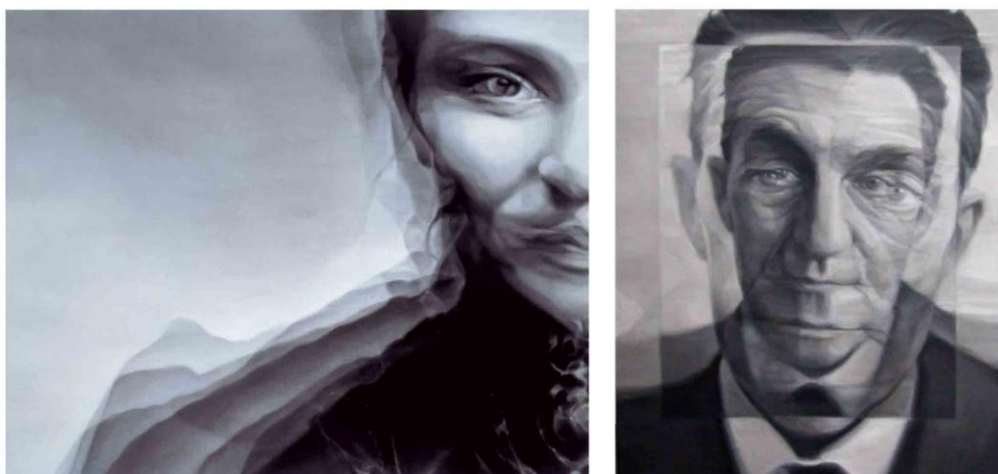
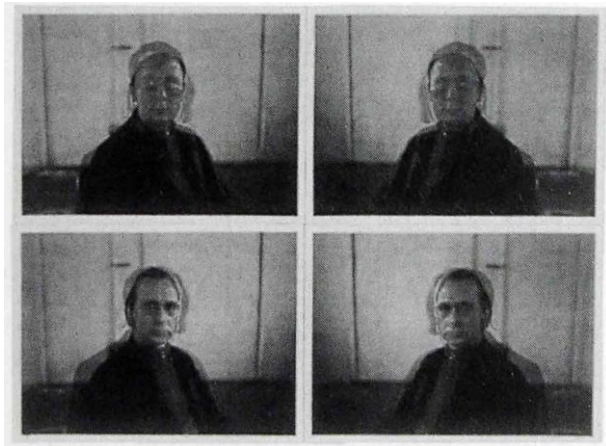


Fig. 17.

Izquierda. Chema López. *Paisaje a partir del retrato tipo*. Óleo sobre lino. 130 x 116 cm. 2002.

Derecha. Chema López. *El corredor*. Óleo sobre lino. 90 x 130 cm. 2004.

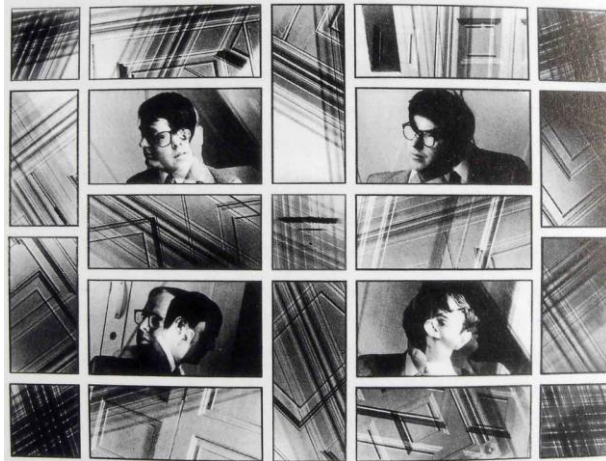


Arriba derecha

Fig. 18. Gerhard Richter. *Double Exposures*. Atlas of the photographs. Collages y bocetos. 26,7 x 51,7 cm. 1970.

Centro derecha

Fig. 19. Gerhard Richter. *Gilbert & George*. Dark Shadow No. 6. 151 x 206 cm. 1974.

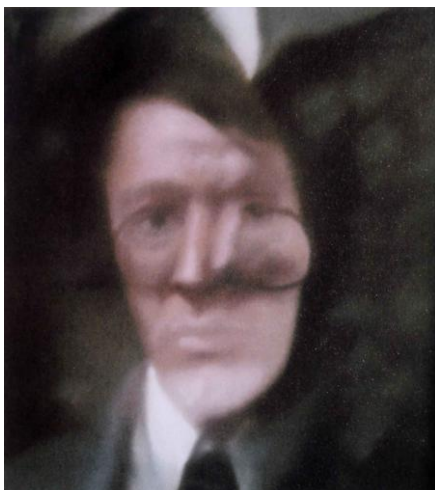


Abajo derecha

Fig. 20. Gerhard Richter. *Gilbert*. Óleo sobre lienzo. 65 x 60 cm. 1975.

Abajo izquierda

Fig. 21. Gerhard Richter. *Gilbert & George*. Óleo sobre lienzo. 80 x 100 cm. 1975.



Buscábamos pues una ejecución más cercana a la de la metapintura de Gerhard Richter (Dresde, 1932) que a la pintura hecha carne de Lucian Freud (Berlín, 1922). Por ello, pintores como Richter o ejemplos más cercanos como Chema López o Sergio Luna, cuya pintura se nos presenta generalmente de un modo menos matérico, heredera de viejos efectos procedentes de la fotografía, serían serios referentes técnicos a la hora de establecer unos criterios pictóricos. Pero nuestra aplicación no estaría ligada a la búsqueda del movimiento ni de la vibración de la piel de algo orgánico, sino de la representación mimética de algo que no posee vida: una imagen fotográfica que se encontraba, por su elaboración, estratificada y que contenía la característica frialdad del procedimiento informático.

Como antes hemos referido, Gerhard Richter se convirtió en uno de nuestros principales referentes en este proyecto. Lo destacamos en este apartado por el proceso que utilizó en una de sus series, en la que creó varios retratos mediante la doble exposición fusionándose con algún amigo, con el fin de establecer casi un retrato de la amistad, concepto semejante al de la obra *Identidad social V* (Véase pág.159). Gerhard Richter empezó esta serie mediante la fotografía, para posteriormente trasladar este motivo fotográfico a la pintura. Es obvio que nos estamos refiriendo a la serie fotográfica a la que pertenecen instantáneas como *Double Exposures*, en la que Richter aparece fusionado con el pintor alemán Sigmar Polke. Butin escribe acerca de estas imágenes:

“En estos trabajos Gerhard Richter y Sigmar Polke son fotografiados superpuestos en sucesivas ocasiones de modo que sus fisonomías se unen y no son claramente distinguibles, en su lugar, ellos aparecen virtualmente fusionados en una misma persona. Estas fotos no son uniones experimentales, pero más bien, parecen realizadas mediante una máquina deseable, la cámara parece una conjura de la unión de dos

artistas. Como una imagen de amistad, las fotos pretenden reiteradamente mostrar la conexión entre Richter y Polke.”¹⁴

Posteriormente Richter realizó trabajos semejantes, estudiando otras relaciones personales como por ejemplo: la pareja artística inglesa de Gilbert & George. Para la elaboración de las pinturas de la serie titulada con el mismo nombre que esta pareja de artistas británicos, haría un total de 17 fotografías, de las que utilizaría sólo ocho como modelo de representación. Aludiendo al modo en que estaban realizadas estas obras, Richter comentó: “son como muy manieristas”¹⁵ por la relación que él creía que guardaban con la obra de Bacon. De esta serie destacamos la obra pictórica llamada *Gilbert & George* realizada en 1975 y de la que Richter pensaba que se encontraba entre lo representacional y la abstracción¹⁶.

Debido a esa intención de encontrar el método apropiado para la representación de nuestra obra pictórica, establecimos una serie de pautas que utilizaríamos a partir de ahora. El óleo lo aplicaríamos al soporte diluido con aceite de linaza, creando finas capas transparentes. Apartaríamos los pinceles de cerda natural que habíamos utilizado hasta ese momento, para empezar a emplear pinceles de pelo de malta. Y la superficie pictórica dejaría de ser rugosa y la convertiríamos en un soporte completamente pulido. Con estas permutas procesuales realizamos la pieza *Identidad social III*. Estos cambios en el procedimiento marcaron la pauta de las siguientes obras realizadas mediante óleo.

¹⁴ BUTIN, H. Unknown photographic Works by Gerhard Richter en *Gerhard Richter-Portraits*. Ostfildern. Hatje Cantz. 2006. (pp.211-215).

¹⁵ RICHTER, G. en BUTIN, H. Unknown photographic Works by Gerhard Richter en *Gerhard Richter-Portraits*. Ostfildern. Hatje Cantz. 2006. (pp.211-215).

¹⁶ Íbidem.

Ahora bien, frente a las crecientes coincidencias estéticas generadas por la similitud de la materialización de la pintura con estos autores, nos gustaría apoyarnos en los cimientos conceptuales del proyecto para distanciarnos de tal semejanza visual. Nos encontramos con un caso cercano y curioso, la obra pictórica de Sergio Luna (Archena, 1979), que consideramos como uno de nuestros referentes técnicos a la hora de encontrar soluciones para la disposición de la pintura en el soporte, pero que se aleja como referente conceptual.

José Saborit plantea en un artículo¹⁷, en referencia a una muestra del artista murciano, una



Fig. 23. Detalle de *Identidad Social III*. Óleo sobre tabla. 100 x 81 cm. 2009.

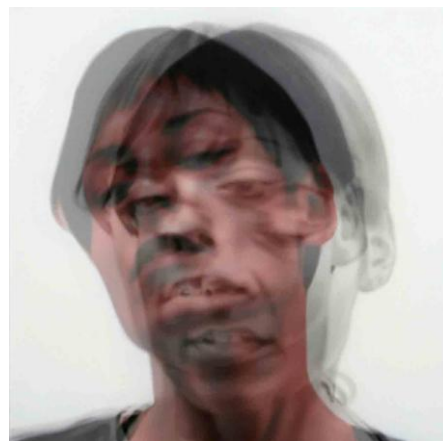


Fig. 24. Sergio Luna. *Corpórea*. Acrílico sobre lienzo y gasa. 2009.

¹⁷ SABORIT, J. *Fijeza y movilidad*. ABC. 5 de febrero de 2010. José Saborit comenta a través de este fragmento del artículo citado la obra de Sergio Luna: “Eso cambiante que mejor explica un yo incapaz de bañarse dos veces en su mismidad, ¿cómo se visualiza? Por ejemplo, con la imprecisión de esas antiguas fotografías realizadas con tiempos largos de exposición que mostraban borrosidades y sugerían así el movimiento de lo vivo.

Pero también, y mucho antes, con las formas pictóricas abiertas, reverberantes, como las nalgas temblorosas de *Las Tres Gracias* de Rubens, los contornos movidos del rostro del bufón *Calabacillas* pintado por Velázquez o los ambiguos bordes y siluetas de algunas de las más desenvueltas figuras de El Greco.

Recoger la constante agitación de lo viviente entre las formas estáticas de la pintura ha sido y sigue siendo uno de los anhelos más intensos y paradójicos de muchos pintores de todos los tiempos, una aspiración en la que cabe situar los orígenes del cubismo y el deseo de incorporar el tiempo y la duración del mirar en lo pintado, pues no sólo lo vivo se mueve y se transforma, sino también quien lo percibe.”



Fig. 22. Sergio Luna. *Hipnosis*. Acrílico sobre lienzo y gasa. 2009.

Reflexión sobre la obsesión del pintor por la representación de lo vivo y de lo cambiante, del anhelo de captar la vibración de aquello tembloroso que caracteriza a la piel humana en su esencia. Conceptos que definen la obra de Luna y de los que se quiere huir en nuestra propuesta, en la que se intenta plasmar la tensión que existe entre cada máscara que nos

constituye y entre lo que la iguala a las demás y la diferencia de ellas; a través de la representación de un efecto producido por la superposición de los rostros fotografiados. En definitiva, podemos considerar que las únicas analogías de nuestra propuesta con la de Sergio Luna son puramente visuales.



Fig. 25. Michal Macku. *Glass gellage No. XXIX*. 40 x 30 x 4 cm. 2009.

2.6 NUEVOS MEDIOS Y SOPORTES

Otros referentes

Por otro lado, se podría destacar a dos artistas que trabajan con procedimientos poco convencionales el concepto de superposición y que tuvimos presentes a la hora de explorar nuevos medios para la realización de algunas piezas, como por ejemplo *Identidad conceptual VII* y *Estudio para Identidad social V* (Véase Fig. 27 y Fig. 28). El primero de éstos fue Michal Macku (Bruntal, 1963), quien utiliza su propio cuerpo, salvo algunas excepciones, como patrón para sus figuras. Conocer íntimamente su propio cuerpo le permite expresarse con mayor precisión que haciendo fotografías a otras personas. Para la realización de las piezas fotográficas definitivas utiliza una serie de técnicas, incluida la del carbón y una que ha denominado “Gellage”, a la que podemos describir como una fusión entre la Gelatina y el Collage.



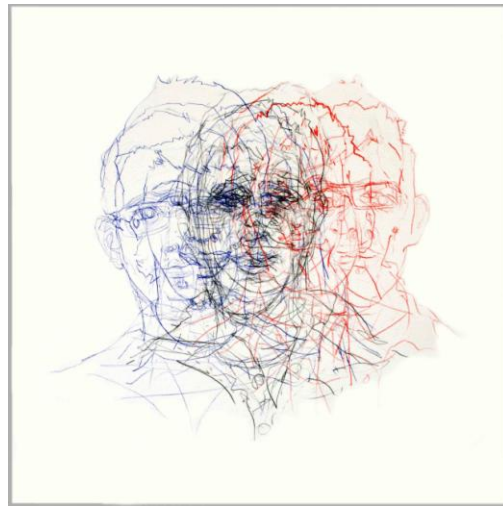
El “Gellage” consiste en transformar la emulsión fotográfica expuesta y fijada de su base original en el papel. Esta sustancia transparente y plástica de la gelatina permite formar y reformar de nuevo las imágenes originales, cambiando sus relaciones y dotándolas con nuevos significados durante la transferencia.

Fig. 26. Michal Macku. *Glass gellage No. II*. 25 x 31 x 3 cm. 2007.



Arriba

Fig. 27. *Identidades conceptuales VII*. Óleo sobre acetatos. 25 x 25 cm. 2010.



Centro

Fig. 28. *Estudio para Identidad social V*. Lápices de colores sobre papel. 40 x 40 cm. 2009.

Abajo

Fig. 29. *Moisés Mahiques. Plejia nº47*. Tinta sobre papel. 50 x 100 cm. 2007.



El otro artista a destacar es Moisés Mahiques (Quatretonda, 1973), que también usa la superposición como elemento vertebrador de su obra elaborando composiciones muy limpias en la que emplea la línea tratada informáticamente como herramienta principal de trabajo.

Mahiques se podría vincular con el anterior referente, Michal Macku, ya que ambos nos aportaron visiones diferentes de cómo aplicar mediante métodos totalmente distintos el recurso expresivo de la superposición de imágenes. Con las placas de cristal de Macku, vimos que podíamos valernos de materiales transparentes (cristal, metacrilato, acetato...) para establecer el efecto que desde un principio pretendíamos crear a través de finas capas de pintura al óleo sobre un soporte opaco. Mientras que las obras de Mahiques¹⁸ nos introdujeron en la exploración del recurso de la línea como elemento expresivo.

¹⁸ BAUTISTA PEIRÓ, J. *Moises Mahiques. Disaster Happening Location*. Burriana. 2005. (pp.7-11). Juan B. Peiró escribe: “Identificar está ligado al reconocimiento, a la autenticidad y, en última instancia, a la verdad. La identificación implica necesariamente un saber previo con el que contrastamos lo nuevo. No podemos identificar un objeto, una persona, sin contrastar la información que entonces recibimos con la que ya tenemos almacenada en nuestro propio archivo. Desde esta perspectiva a la búsqueda de nuestra propia identidad no puede llevarse a feliz término sino como re-conocimiento, como re- encuentro. Más que una huida hacia adelante es una marcha atrás, una vuelta al pasado, un retorno al origen.”

2.7 CAMBIO DE COMPOSICIÓN

Primer plano

A partir de *Identidades de localización III* (como pequeña prueba), se produce un cambio en el procedimiento que aplicamos para la realización de la obra. Iniciamos este viraje alterando la composición de lo representado, ampliando hasta los límites del formato el rostro tipo. Este cambio se debe al anhelo de encontrar una composición que favoreciera la idea mecanizada de lo representado, en la que se quería enfatizar la frialdad del proceso fotográfico digital llevado a procedimientos tradicionales. Aumont nos brinda algunas claves para entender este efecto:

“También al hecho mismo de la ampliación, que hace perder humanidad a la figura. (...) la dirección seguiría siendo la misma, la de un abandono de la referencia al rostro como concentrado expresivo de humanidad, e incluso, en la mayoría de las ocasiones, la de una destrucción deliberada de esa referencia. Los cubistas todavía coqueteaban con las posibilidades expresivas del rostro humano mientras destruían sus apariencias. (...) la pintura es todavía más radical. Ya no se trata de figuras “inexpresivas”, sino de figuras en las que se destruye la posibilidad misma de una expresión.”¹⁹

Fig. 30. *Identidades de localización III*. Grafito sobre papel. 25 x 25 cm. 2010.

Siguiente página

Izquierda

Fig. 31. **Chuck Close**. *Gran autorretrato*. Acrílico sobre lienzo. 1967-1968.

Derecha

Fig. 32. **Chuck Close**. *Bob*. Acrílico sobre lienzo. 275 x 213 cm. 1970.

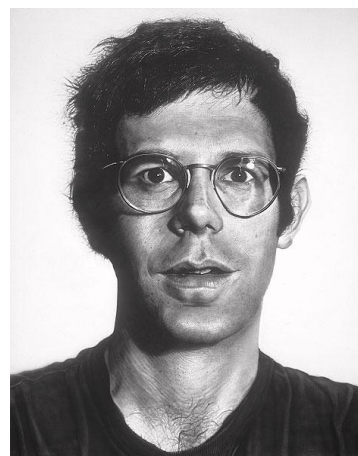
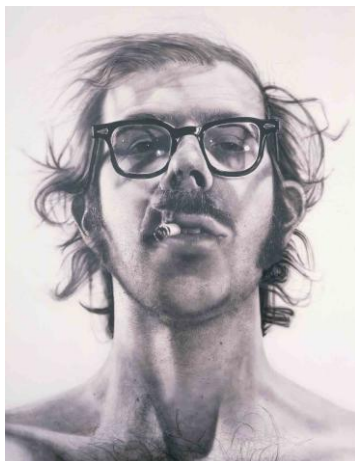


¹⁹ AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1992. (pp.168-172).

Existen infinidad de artistas que trabajan con estas premisas, entre los que podemos destacar a Chuck Close (Washington, 1940), pintor obsesionado con la búsqueda analógica del procedimiento de impresión mecánica llevado a la pintura. Aumont comenta sobre su obra:

“Más recientemente, los gigantescos “retratos” de Chuck Close, copiados de fotos polaroid, producen una impresión de frialdad, de irrealidad y de inhumanidad, que se debe a la voluntaria ausencia de expresión de los modelos (ojos vacíos, boca neutra) y a la frialdad de la técnica (hiperobjetividad), pero también al hecho mismo de la ampliación, que hace perder humanidad a la figura.”²⁰

Close es un ejemplo bastante claro de lo que queríamos conseguir a estas alturas en todas nuestras obras. Pero esa ampliación desmesurada del rostro es también un rasgo característico de la obra de Santiago Ydñez (Puente Génave, 1969), quien utiliza su propio rostro como modelo en sus pinturas, con el fin de confeccionar una catalogación de las máscaras que constituyen la identidad, como si de un repertorio teatral se tratase.



²⁰ AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1992. (pp.168-172).



Arriba

Fig. 33. Santiago Ydanez. S/T. Acrílico sobre tela. 300 x 200 cm. 2009.

Centro

Fig. 34. Santiago Ydanez. S/T. Acrílico sobre tela. 150 x 150 cm. 2007.

Abajo

Fig. 35. Santiago Ydanez. S/T. Acrílico sobre tela. 60 x 60 cm. 2009.

Tras este cambio en la composición de lo representado, al unísono se acometieron una serie de variaciones en la materialización de algunas de nuestras obras. Nos referimos al procedimiento usado para la ejecución de las últimas pinturas, realizadas antes de la exposición. Hablamos concretamente de *Identidades de localización V y VI* e *Identidades conceptuales III, IV y V*.²¹ Se buscaba una técnica poco matérica, que favoreciera la aplicación de capas transparentes o veladuras y que fuese monocroma. Así que se empezó a emplear el carbón en todas sus vertientes (polvo, barra, conté, lápiz compuesto...) sobre soportes poco usuales pero bastante eficientes, como eran las superficies pulidas de tablas y lienzos; asimismo se evitaba tener que proteger con cristal o metacrilato soportes tan delicados como el papel.

Encontramos así un procedimiento que se ajustaba totalmente a lo

²¹ Véase en las páginas 148, 146, 48, 150 y 152.

que se quería y que proporcionaba a lo representado las características pretendidas desde el inicio del proyecto. Asimismo, la producción ganó en eficacia, tiempo y costos, ya que se trataba de materiales bastante asequibles por sus cualidades.

2.8 AUDIOVISUALES

Identidades conceptuales I, Identidad social XI y Estudios

Identidades conceptuales I, *Identidad social XI* y *Estudios*, son tres piezas que pertenecen a dos series diferentes, la primera a *Identidades conceptuales* y la segunda a *Identidad social*. Estas piezas se desplazan de los procedimientos tradicionales usados para la realización de las obras anteriores, por ello hemos querido hacer un mayor hincapié en su desarrollo.

Identidades conceptuales I (Véase en Fig. 36 o CD adjunto) es una videoanimación tradicional, compuesta por 867 acuarelas convertidas en *frames* realizadas sobre acetato. Las acuarelas quedan plasmadas sobre un soporte transparente para poder manipularlas y disponerlas unas sobre otras. El resultado conforma una superposición, tanto de imagen como de sonido, de cuatro personas pertenecientes a una misma comunidad, en la que cada personaje aparece realizado con un cromatismo diferente.

Para su elaboración utilizamos un procedimiento llamado “rotoscopia”. Se trata de un dispositivo que permite a los especialistas diseñar imágenes para películas de animación y puede ser usado para animar siguiendo una referencia filmada en vivo. Dicha técnica puede ser considerada la precursora de la captura del movimiento digital. La rotoscopia consiste en dibujar cada cuadro de una animación sobre un filmico original; así se transmite al dibujo la naturalidad y secuencialidad de movimientos, expresiones, luces, sombras y proporciones propias de una filmación.

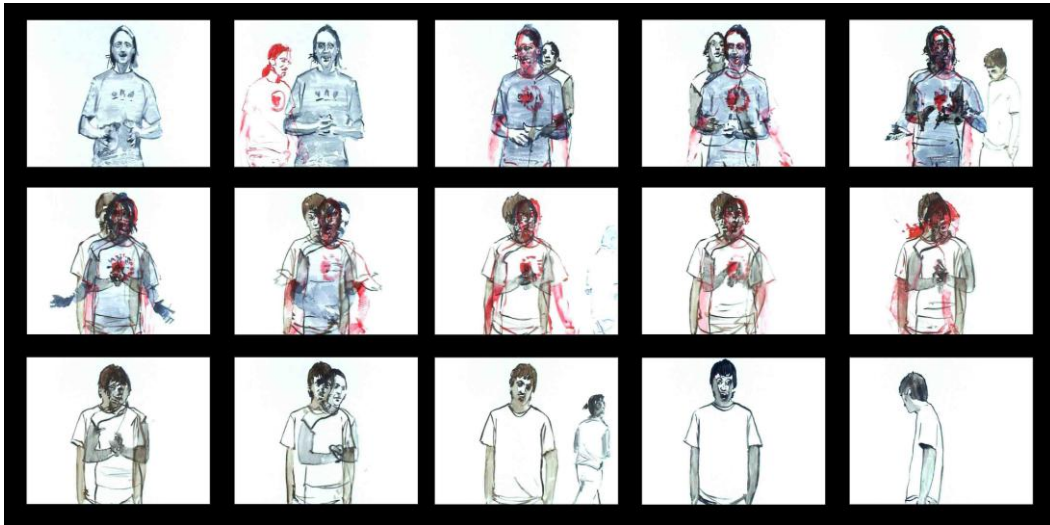


Fig. 36. Algunos de los frames que componen la animación *Identidad conceptual I. Comunidad Mueve*.



Fig. 37. Captura de video de la película *A scanner darkly*. Richard Linklater. 100'. 2006.

Para la obtención de nuestra pieza, iniciamos el proceso realizando una serie de pequeñas filmaciones de un grupo de personas y posteriormente descompusimos dichas grabaciones en *frames*, seleccionando únicamente 9 de los 24 frames por segundo que componen un video convencional, con el objetivo de economizar esfuerzos, tanto de material como de tiempo empleado, ya que, de no haber sido de este modo, la cantidad de acuarelas para realizar se hubiera multiplicado casi por tres, sumando un montante de 2.314.

Con los *frames* seleccionados e impresos, ejecutamos los fotogramas mediante acuarela sobre acetato. En último lugar, éstos fueron superpuestos manualmente mediante un orden determinado de antemano, digitalizados y tratados con *Adobe Photoshop CS1*. Después se procedió al montaje con *Adobe Premiere* y se exportó como película. Finalmente, la animación creada tuvo una duración de 2' 07'' y fue reproducida en la exposición a través de una pantalla HD de 42''.

Como comentamos en el capítulo de “Exposición Rostros de la masa”, *Identidad conceptual I* estuvo fuertemente influenciada por la obra del animador Gianluigi Toccafondo; pero nos gustaría ampliar el abanico referencial e incluir un film de producción norteamericana llamado *A Scanner Darkly* (Richard Linklater, 2006), cuya elaboración estuvo basada en la renovación y actualización del procedimiento de la rotoscopia. (Véase en Fig. 37)

Al ser una película totalmente financiada, pudieron apostar por una estética transgresora. Utilizaron dicho método de animación adaptándolo a aplicaciones informáticas ligadas al “digital painting”, cuyo resultado generaba imágenes bastante impactantes, caracterizadas por su gran realismo con respecto a una película convencional. Y nos interesaba especialmente, dado que, en una escena en particular de la

película, se genera una deconstrucción del rostro convencional, creando una simbiosis cambiante entre muchas facciones adquiridas.

Mientras que para *Identidades conceptuales I. Comunidad Mueve* quisimos llevar la pintura tradicional al movimiento para la elaboración de una video-animación, para la materialización de *Identidad social XI* y *Estudios* (Véase Fig. 38 o CD adjunto) decidimos utilizar medios fílmicos digitales para la captura de las imágenes y su posterior montaje. Nos planteamos realizar una pequeña pieza de video mediante los mejores medios de grabación a nuestro alcance, para generar una pieza limpia y muy realista donde las composiciones y la estética utilizada en la elaboración de las obras pictóricas y dibujísticas del proyecto fueran el referente artístico.

Para su ejecución utilizamos a un grupo de personas que captamos en un espacio adaptado con fondo blanco. Se hicieron una serie de cortas grabaciones a cada uno mediante dos cámaras *Canon EOS 5D* sincronizadas. Cada una captaba un plano diferente (plano medio y primer plano) para posteriormente conjugarlos en el montaje.

Para el montaje se utilizó el software informático *After Effects*, empleando la opción de la variabilidad de la opacidad de los vídeos para reducirla y crear el efecto de superposición. En primer lugar, se realizó la pieza *Estudios para Identidad social XI*, en la que se quiso crear un video en el que únicamente se usara un plano expresivo transparente (primer plano), en donde se iban superponiendo los sucesivos planos que componían el audiovisual. Mientras que en *Identidad social XI* se utilizaron todos los planos obtenidos, pretendiéndose que el resultado final estuviese compuesto por una combinación entre planos cortos, primer plano, ralentizaciones e imágenes transparentes, sin olvidar la superposición constante del sonido.



Fig. 38. Capturas de video de la obra *Identidad social XI*. 8º promoción Fundación Antonio Gala.

Los videos resultantes (*Estudios para Identidad social XI e Identidad social XI* con duraciones de 3' 17" y 4' 01" respectivamente) fueron proyectados en bucle sobre una pantalla de grandes dimensiones incluida en la sala anexa de la exposición.

Hemos conocido recientemente a un artista italiano llamado Francesco Jodice²² (Nápoles, 1967) que ha desarrollado en el interior de las instalaciones del Museo Nacional del Prado un trabajo antropológico, a través de lo audiovisual, que recuerda en cierto modo a las dos últimas obras que hemos comentado.

La obra llamada *Prado: Spectaculum Spectatoris* representa el paisaje humano del museo y pretende convertir al espectador mismo en obra de arte. En el sitio del web del museo nos describen la pieza audiovisual del siguiente modo:

“La video-instalación consta de cinco proyecciones distribuidas por la galería central constituyendo un retrato colectivo del grupo de personas que "vive" en la pinacoteca. Las cinco proyecciones están sincronizadas y muestran los retratos de cientos de visitantes. Las imágenes y el sonido cambian mínimamente mostrando el testimonio que esta multitud establece con las obras del Prado a través de la comparación simultánea de cientos de pequeños filmes.”²³

Del mismo modo que este artista italiano construye la realidad de un museo a través de sus visitantes, se ha querido -mediante nuestras dos piezas audiovisuales- mostrar parte de nuestra realidad como ser

²² EL PADRO POR FRANCESCO JODICE. [En línea] <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-prado-por-francisco-jodice/> [Consultado el 17 de noviembre de 2011.]

²³ Video-instalación: '*Spectaculum Spectatoris*' en EL PRADO POR FRANCESCO JODICE. [En línea.] <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-prado-por-francisco-jodice/> [Consultado el 11 de diciembre de 2011]

humano individual mediante la representación de uno de los grupos sociales con los que hemos tenido relación y que ha contribuido a la elaboración de nuestra máscara.



Fig. 39. Francesco Jodice. *Prado: Spectaculum Spectatoris*. Guía, atlas del Museo. 2011.

2.9 ATLAS DE REFERENTES

A lo largo de todo este periplo técnico hemos ido elaborando una lista de artistas que en diferentes momentos hemos usado o han servido de referente en la producción o que simplemente nos han aportado pequeños destellos que han iluminado el camino cuando éste se hacía un tanto oscuro y no llegábamos a la consecución de logros técnicos.

Mediante un atlas de imágenes mostraremos una selección de obras de esta constelación de creadores que han ido engrosando durante más de tres años el bagaje de esta investigación plástica. Podemos encontrar celebridades como Thomas Ruff, Vanesa Beecroft, Carmen Calvo, Jorge Galindo, Luc Tuymans... y otros no tan conocidos como Irina Novarese, Noriko Ambe, Bruno Bresani, Justin Mortimer... Todos ellos nos han acompañado en este viaje.



Izquierda

Fig. 40. **Antonio López.** *La cena.* Óleo sobre tabla. 89 x 101 cm. 1971-1980.

Derecha

Fig. 41. **M&P Rosado.** *Contengo Multitudes...* Óleo sobre papel sommerset. (18 piezas). 48,3 x 59,8 cm. cada una. 2011.



Arriba

Fig. 42. **Gergely Lászlo y Péter Rákosi.** *Identikit* Photographs. Técnica Schweiz. 2002-2007.



Centro

Fig. 43. **Thomas Ruff.** *Anderes* *Porträts*. Dos serigrafías en una hoja. 73 x 102 cm. 1994-95.

Abajo

Fig. 44. **Leandro Berra.** *Javier B.* Serie Autorretratos- Robot. 2002.





Arriba
Fig. 45. Gerhard Lang.
Palaeanthropical Physiognomy.
1991-2000.



Abajo
Fig. 46. Bruno Bresani. *Serie Tiempo*
Fracturado. 2002.



Arriba

Fig. 47. Luc Tuymans. *Hair*. Óleo sobre lienzo. 142 x 74 cm. 2000.



Centro

Fig. 48. Irina Novarese. *The Furno's Book*. 13 x 28 cm. 2009-10.

Abajo

Fig. 49. Carmen Calvo. *Escalera de corazones*. Técnica mixta, collage y fotografía. 123 x 295 cm. 2005.





Arriba Izquierda

Fig. 50. Francis Bacon. Detalle *Hombre en azul IV*. Óleo sobre lienzo. 198 x 137 cm. 1954.

Arriba derecha

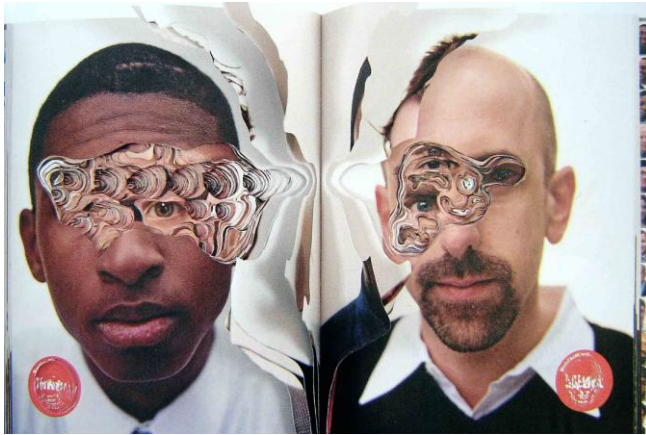
Fig. 51. Adrian Ghenie. *Pie Fight Study 2*. Óleo sobre lienzo. 55 x 59 cm. 2008.

Centro

Fig. 52. Golucho. *Emilia*. Óleo sobre tabla. 52 x 120 cm. 2007.

Abajo

Fig. 53. Justin Mortimer. *Young American*. 54 x 43 cm. 2009.



Arriba izquierda

Fig. 54. Noriko Ambe. *A thousand of self*. 2007.

Arriba derecha

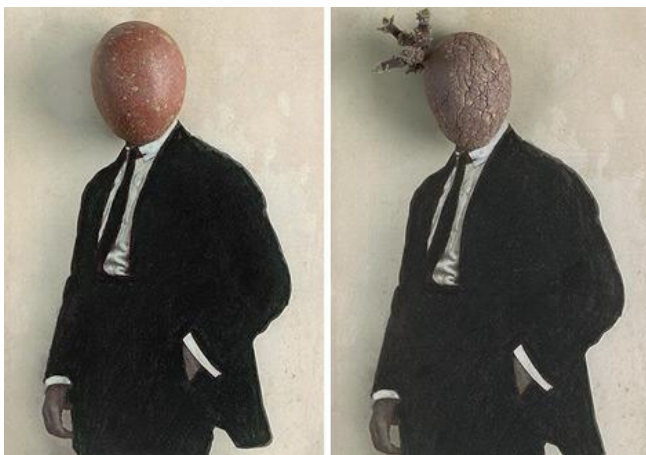
Fig. 55. Jorge Galindo. *Serie Payaso*. 200 x 150 cm. 2009.

Centro

Fig. 56. Julian Opie. *Crowd 2*. Vinilo sobre madera montado sobre aluminio. 234 x 442,2 cm.

Abajo

Fig. 57. Carmen Calvo. *Tubérculo metamorfosis 1*. 129 x 85 cm. 2008.





Arriba
Fig. 58. Vanessa Beecroft. *Peggy Guggenheim Collection*. Venecia. 2006.

Abajo
Fig. 59. Vanessa Beecroft. *Shinsegae*. Seoul. 2007.

2.10 CONCLUSIONES TÉCNICAS

Tras la búsqueda que nos llevaría al procedimiento finalmente utilizado en la realización de la obra, se nos plantean las siguientes cuestiones: ¿Ha sido apropiado usar la pintura, el dibujo o cualquier procedimiento manual, para conseguir algo que lográbamos de un modo más eficiente con la fotografía y con sus actuales aplicaciones de manipulación informática? Si nuestra obra se define como una investigación, ¿por qué no utilizar la fotografía como procedimiento único, ya que ésta parece poder ofrecernos imágenes fidedignas de una realidad que la pintura y el dibujo no pueden captar de la misma manera?

Ambas cuestiones nos resultan desasosegantes, ya que nuestra experiencia en el mundo artístico siempre ha estado ligada al uso de procedimientos tradicionales (pictóricos, dibujísticos...) y desligarnos de ellos nos resultaría bastante incómodo.

Frente a las visiones sombrías que nos hacen replantearnos todo lo andado, se abre una vía que alude directamente a nuestra condición como pintor y como eje central del proyecto. A partir del cuestionamiento del concepto del rostro, se han generado una serie de investigaciones artísticas que tienen un mismo punto en común: El autoconocimiento como individuo. Por consiguiente, todas las series hablan directa o indirectamente de nosotros y de los que nos circunscribe. Por ello, pensamos que no hay mejor manera de trabajar que llevando a cabo los procedimientos manuales que nos definen como artista para la representación del motivo final. La eficiencia no debía ser un valor rector de una labor que pretendía adentrarse en el terreno

de la elaboración de la propia identidad. Con esto, la primera pregunta queda respondida y superada.

En cuanto a la segunda de las cuestiones, somos conscientes de que la subjetividad va implícita en nuestro trabajo desde la elección del grupo a estudiar hasta la manipulación de las imágenes, pero es que nuestro objetivo no consistía en sacar a la luz verdades universales ni objetivas, ni pretendíamos demostrar ninguna de las teorías positivistas que perseguían Galton o Batut. Además, somos de los que piensan, como Gombrich, que los procedimientos artísticos de representación, entre los que se incluye la fotografía, se mueven en un plano distinto del de la presentación de información objetiva:

“¿Habríamos de creer que la fotografía representa la “verdad objetiva” mientras que el cuadro registra la visión subjetiva del artista, el modo en el que transformó “lo que veía”? ¿Podemos comparar aquí “la imagen en la retina” con “la imagen en la mente”?”²⁴

¿Por qué íbamos, pues, a dejar de lado la pintura si, al fin y al cabo, la fotografía no nos iba a ofrecer una visión privilegiada de la realidad? ¿Por qué íbamos a dejar de lado el procedimiento por el cual elegimos esta profesión y que tantas pasiones despierta en nosotros si la elección de otro procedimiento no iba a proporcionarnos ninguna ventaja con respecto a la finalidad de nuestro trabajo? Con la utilización de procedimientos clásicos conferimos un carácter más personal y un valor plástico a un proyecto que se fundamenta en el cuestionamiento de la identidad y su formación.

En conclusión, pensamos que todo el conjunto de modificaciones procesuales en la producción de esta obra ha conllevado un aprendizaje

²⁴ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Phaidon Press Limited. 2008. (pp. 55 y 56).

algunas veces directo y buscado, y otras indirecto y casual, que ha ido enriqueciendo los registros del trabajo y afinando la ejecución con el objetivo de encontrar el procedimiento apropiado para representar nuestras máscaras. Para ello hemos intentado buscar y adquirir -como se apuntaba en la inicial cita de Gombrich- “un vocabulario apropiado para la transmisión de conceptos por medio del ensayo y el error”²⁵, ya que creemos que es la única manera de poder articular un proyecto de esta índole.

²⁵GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Phaidon Press Limited. 2008. (pp.55 y 56).

3 PROYECTO EXPOSITIVO

Rostros de la masa



Fig. 60. Acceso a la sala *Pintor Elbo*.

3.1 ESPACIO EXPOSITIVO.

Sala Pintor Elbo en el Hospital de Santiago

La sala de exposiciones Pintor Elbo es un espacio expositivo dependiente de la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Úbeda. Se sitúa dentro de las instalaciones del palacio de muestras y congresos del Hospital de Santiago, que se encuentra localizado en la Avenida de Cristo Rey, en plena entrada al centro histórico - monumental de la ciudad de Úbeda.

El Hospital de Santiago fue construido entre los años 1562 y 1575. Considerado como una de las mejores obras de sus arquitectos y una de las grandes del renacimiento civil en España, fue mandado construir por Don Diego de los Cobos, obispo de Jaén, como hospital para enfermos pobres, al mismo tiempo que iglesia, panteón y palacio. Su proyecto lo trazó Pedro de Vandelvira, quien fue continuado por su hijo Andrés de Vandelvira tras su muerte cuando comenzaba a abrirse la cimentación. Fue declarado monumento arquitectónico histórico - nacional en 1917.

Se trata de una obra austera a la vez que grandiosa, con escasa ornamentación y de gran volumen. Cuenta con dos torres a los extremos de la fachada con cubiertas de cerámica vidriada, y otras dos que enmarcan la gran capilla central. Debido a su apariencia exterior, a veces se le ha llamado El Escorial de Andalucía.



Fig. 61. Vista aérea del recinto del Hospital de Santiago.



Fig. 62. Patio de central del Hospital de Santiago.

El conjunto se organiza a grandes rasgos en base a un gran patio central, con doble arcada, muy singular por su diafanidad y armonía de proporciones. Las columnas de mármol blanco pulidas son procedentes de Carrara. A ambos lados están los patios laterales, inacabados. El acceso se realiza por un arco de medio punto con dovelaje de gran tamaño, al estilo castellano. Un tabernáculo alberga el relieve de Santiago Matamoros, a quien se dedica el hospital.

El uso actual del Hospital de Santiago, que dejó de ser lugar de práctica médica a mediados de la década de los 60 del s. XX, está ligado por completo a la cultura. Gracias a sus grandes y numerosas instalaciones puede albergar tanto congresos como ferias de muestras o exposiciones individuales y colectivas, además de numerosos conciertos y recitales. Podríamos destacar importantes citas culturales que se celebran durante la programación anual en este recinto, como son el Festival de Música y Danza *Ciudad de Úbeda*, reconocido como el segundo festival más importante de música clásica de Andalucía, por detrás del afamado festival de Granada. Además, sin salir del ámbito musical, en este palacio tiene lugar todos los veranos el Congreso Internacional de BSO, codirigido por Bruno Coulais, más conocido por ser el compositor de la banda sonora de *Los chicos del coro* y Michael Giacchino encargado de poner música a la conocida serie *Lost* y ganador de un Óscar por *Up*.

La sala en cuestión se encuentra en el primer piso del edificio y adquiere el nombre de *Pintor Elbo*, en honor al pintor romántico nacido en Úbeda en el año 1804. Se encuentra bajo la dirección de la concejalía de Cultura, que aglutina diversos focos en ella, como son el consorcio con diversas fundaciones culturales de entidades entre las que podemos encontrar La Caixa, MAPFRE, Caja Rural de Jaén, Fundación Joaquín Rivero... entre otras, que se encargan



Fig. 63. Fachada principal del Hospital de Santiago.



Fig. 64. Vista de la fachada principal con la inclusión de la cartelería que anunciaba la muestra.

de llevar anualmente al público de Úbeda colecciones o exposiciones temporales de diversas temáticas. Otro de los objetivos marcados por la concejalía es el de realizar muestras de artistas consagrados, además de apoyar a artistas emergentes. Cabe destacar exposiciones realizadas recientemente en este espacio como *Oscuro es el Canto* de Alberto Corazón, *Lo real hecho sagrado* de Santiago Ydañez, *La gallina ciega* del colectivo de artistas al que pertenecen Antonio López, Andrés García Ibáñez, Dino Vals..., *Primavera - Verano 2008* de Golucho, *Icebergs* de Abraham Lacalle...etc.

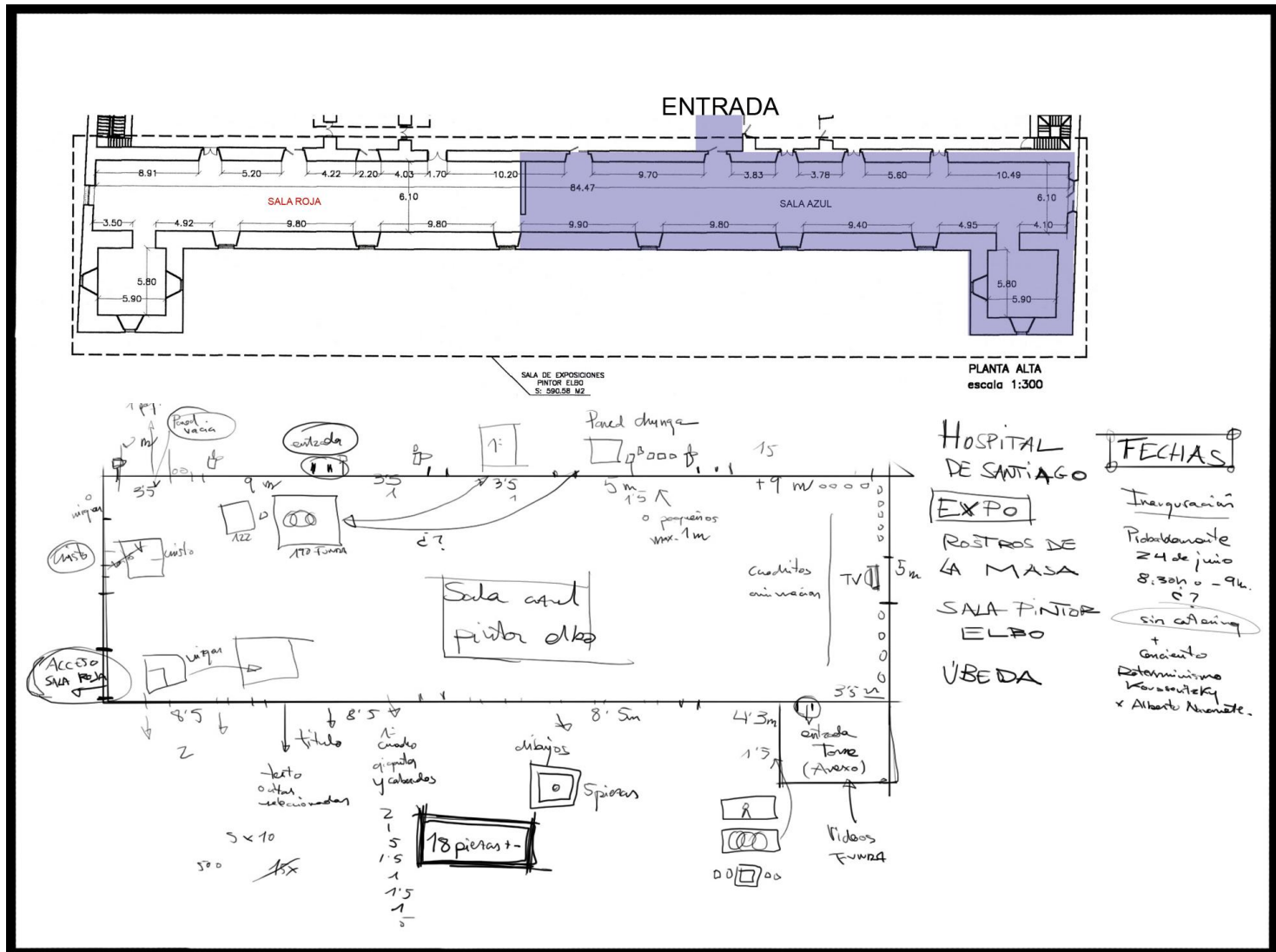


Fig. 65. Planos de la sala de exposiciones *Pintor Elbo*.

3.2 EXPOSICIÓN ROSTROS DE LA MASA

Descripción de la sala

Dentro del apartado de artistas emergentes se enmarca la exposición *Rostros de la Masa*, encargada de cerrar la temporada de la sala, llevándose a cabo desde el 24 de junio hasta el 10 de julio de 2011.

El espacio expositivo se divide en cuatro compartimentos, dos de ellos alargados con una superficie mucho más amplia que los dos restantes, de forma cuadrada. Estos dos más pequeños son anexos a los dos compartimentos superiores, que se encuentran separados por un panel que los divide. Cada apartado de la sala está pintado de distinto color, ya que se suelen utilizar para albergar dos muestras al unísono o crear dos espacios diferentes en una misma. Los colores con los que están pintadas las paredes son rojo inglés y azul prusia, mientras que los dos anexos están acicalados de color negro. Estos últimos, que son la base de dos torres ciegas del edificio, se encuentran al extremo de cada uno de los compartimentos. Nosotros utilizamos para la exposición la sala de color azul prusia y su anexo, que en total suman más de 300 m². El acceso a la sala se realiza por una puerta que se encuentra ubicada en un lateral y está adornada mediante un vano invertido de un color gris neutro.

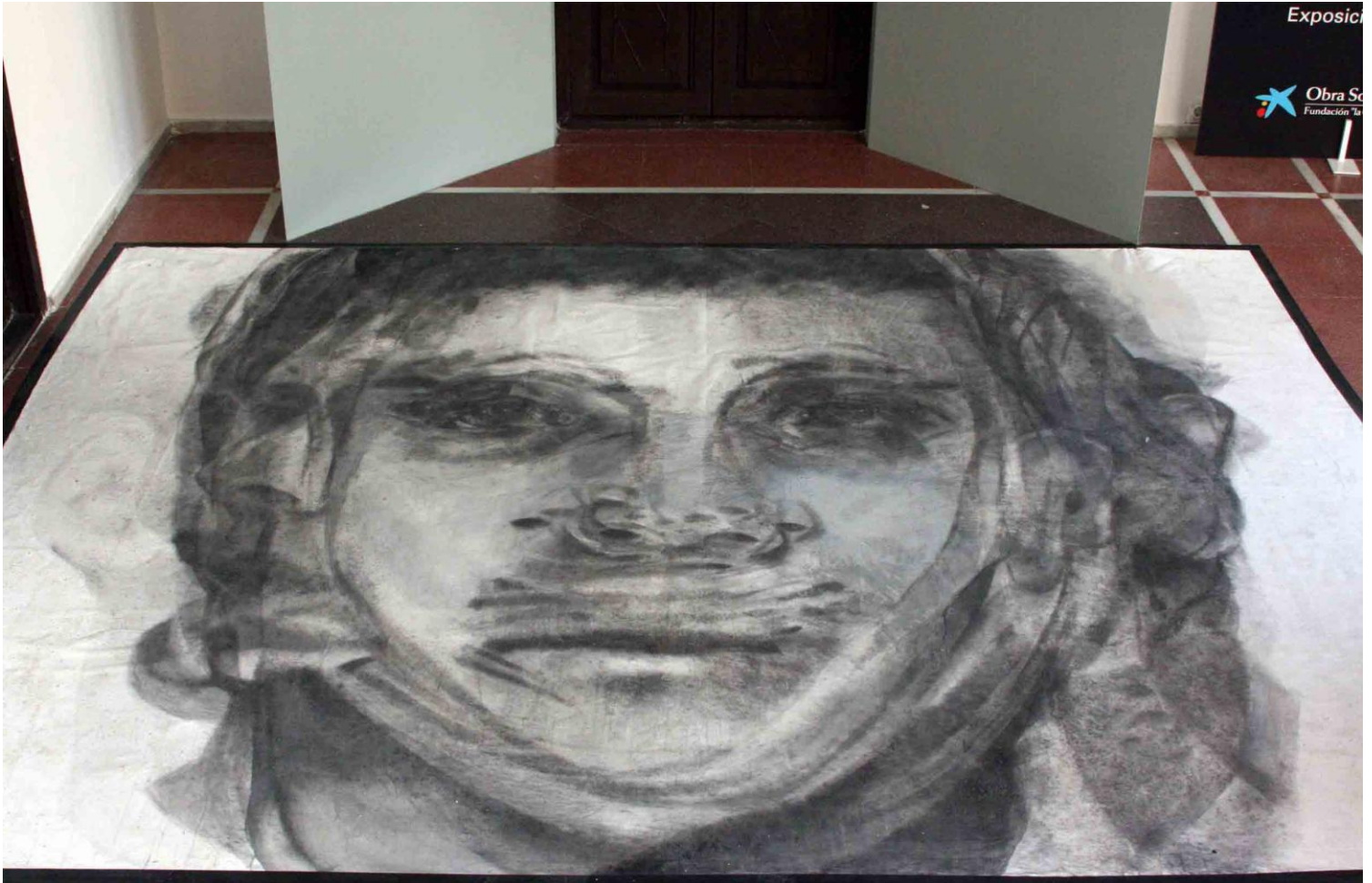


Fig. 66. *Autorretrato tipo*. Carbón sobre lienzo. 300 x 400 cm. 2011 y vistas de la entrada a la sala.

3.2.1 ENTRADA A LA EXPOSICIÓN

Autorretrato tipo

Justo delante de este vano invertido, hemos colocado la primera pieza de la exposición. Ésta tiene como característica principal su ubicación, encontrándose fuera de la sala y adherida al suelo, con el objetivo de que sea intervenida por el visitante al caminar sobre ella para acceder a la sala. Se quiso sorprender y estimular al espectador desde el primer momento, advirtiéndole de que la exposición que se encontraría en el interior requería de un cierto acercamiento para su inmersión. Se trata de un lienzo sin montar de unas dimensiones de 3 x 4 m. titulado *Autorretrato tipo* (Véase Fig. 66)

Para su elaboración superpusimos una selección autorretratos que reproducían imágenes de distintas etapas de nuestra vida, desde 1985 hasta 2011, materializándolos finalmente con carbón prensado sobre lienzo.

La obra está ligada al concepto de tiempo; en primer lugar por su constitución como imagen contenedora de los retratos de nuestra vida y en segundo lugar por la transformación de la capa pictórica llevada a cabo por la irremediable intervención forzosa de los espectadores, desde el comienzo hasta la conclusión de la muestra.

Haciendo un símil con la obra, podríamos decir que las máscaras que usamos van sufriendo un desgaste con el paso del tiempo y siempre acaban quedando inservibles. Se trata de una estrategia de mediación con el espectador, que es invitado desde el inicio de la muestra a la coautoría, hablamos por tanto de una pieza relacional, abierta y que se

construye gracias a la participación colectiva con el visitante. De este modo, intentamos que se disiparan las fronteras entre espectador - creador desde un inicio, además de compartir el posicionamiento de Nicolas Borriaud acerca del arte contemporáneo:



Fig. 67. Luc Tuymans. *Vrouw met masker*. 70 x 60 cm. 1995.

“No se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.”²⁶

En cierta manera, Rainer Maria Rilke y Luc Tuymans nos han servido de referentes para la materialización de esta instalación, cada uno de ellos mediante su especialidad. Nos referimos a un fragmento del escritor y a una imagen de un cuadro del pintor, respectivamente. La diferencia notable entre sus planteamientos y el nuestro, radica en que estos autores trabajan con la “representación” mientras que nosotros, en esta pieza, “presentamos” una acción como propuesta final.

“Hay mucha gente, pero aún más rostros, porque cada persona tiene varios. Algunos llevan un rostro durante años. Naturalmente éste se gasta. Se ensucia, revienta, se arruga, se da como unos guantes que se han llevado de viaje (...). Otras personas cambian de rostro con una rapidez inquietante. Se prueban uno tras otro y los usan. Les parece que sean para siempre, pero apenas han llegado a la cuarentena ya están en el último (...). No están acostumbrados a cuidar de los rostros: después de ocho días el último está gastado, agujereado por algunas partes, fino

²⁶ BORRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2006. (p.14)

como el papel, y además, poco a poco, aparece el forro, el no - rostro, y salen con él a la calle.”²⁷



Arriba

Fig. 68. Esther Ferrer. *Autorretrato en el tiempo*. Serie Libro de las cabezas. 1981-2004.

Abajo

Fig. 69. Roman Opalka. *Autorretratos*, 1965 - hasta hoy. 1965/2011.

En este punto destacamos dos obras semejantes de un par de artistas que utilizan la noción de *tiempo* con un fin similar que *Autorretrato tipo*. Nos referimos a las piezas tituladas *Autorretrato en el tiempo*, de Esther Ferrer y *Autorretratos. 1965 hasta hoy*, de Roman Opalka. Nos centraremos especialmente en *Autorretrato en el tiempo* de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), en el que se representa la imagen de la identidad mediante fotografías de “mitades” de

que son intervenidas a través de diferentes retratos no coincidentes en el tiempo, creando nuevas composiciones de caras que cuestionan cómo afecta el paso de la vida a nuestra identidad y de especial manera, al rostro. David Pérez nos habla de esta obra diciendo:

“Si observamos un work in progress como el constituido por el *Autorretrato en el tiempo*, podremos enfrentarnos a una temporalidad que, en parte, se aproxima a esa poética del instante a la que la performance empuja. Basados en la circunstancial simetría del propio rostro y en la constante asimetría del tiempo, estos autorretratos

²⁷ RILKE, R. M. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Barcelona. Ediciones Losada. 2004. (pp.122-158).

plantean en su estructura la conjunción de lo inestable a través del equilibrio de lo cambiante. El rostro con el que nos identificamos -ese rostro que también es centro de un centro vacío- sólo es capaz de responder a la transformación, de ahí que su perdurabilidad únicamente sea posible en la mutabilidad. Partiendo de un contradictorio juego en el que identidades transitorias se solapan con frágiles presencias.”²⁸

Estas obras están ligadas al paso del tiempo y al desgaste que éste ejerce en lo que se considera vivo. A colación de estos conceptos, nos viene a la mente Nicola Samori (Forlì, 1977), artista que trabaja interviniendo piezas, interrogándose acerca de la cuestión del tiempo y de cómo éste arremete contra la obra de arte. Realiza una serie de intervenciones en cuadros que, por su factura, se consideran clásicos, basándose en fracturas agresivas sobre la superficie pictórica anulando partes de la composición que históricamente han sido imprescindibles para la comprensión de la identidad del retratado, como es el caso del rostro de la figura representada.



Fig. 70. Nicola Samori. *El origen de los ojos*. Óleo sobre tabla. 40 x 30 cm. 2010.



Fig. 71. Nicola Samori. *La dialéctica del monstruo*. Óleo sobre lienzo. 100x100 cm. 2010.

²⁸ PEREZ, D. *En el marco del tiempo... (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)*. 1997. en ESTHER FERRER. [En línea] <http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html> [Consultado el 3 de julio de 2011]

3.2.2 TRES SERIES

Identidad social, Identidades de localización e Identidades conceptuales.

Iniciamos la visita propiamente dicha y, después de atravesar la obra inicial, accedemos al interior de la sala donde continúa la exposición *Rostros de la masa*. Ésta se compone de una selección de piezas procedentes de las tres series que conforman y articulan el proyecto, tituladas *Identidad social*, *Identidades de localización* e *Identidades conceptuales*. Todas ellas comparten un elemento común e imprescindible para su elaboración, como es el *retrato tipo*, que es usado como herramienta para la creación de las imágenes que han servido de modelo en las obras exhibidas.

La primera serie llamada *Identidad social* toma el nombre del concepto usado por Clement Rosset²⁹ cuya postura es cercana a la nuestra en lo relativo a la idea de la identidad como algo que se elabora en interrelación con lo que nos rodea y no una verdad que irradia desde nuestro interior. Cabe recordar al respecto la síntesis que en nuestro capítulo introductorio hicimos de nuestro posicionamiento mediante el grupo de conceptos formado por Identidad-exterioridad-creación-multiplicidad.

²⁹ ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona. Marbot Ediciones. 2007. (p.11). Rosset utiliza este término para designar que la identidad es constituida por toda una serie de convicciones elaboradas dentro del espacio social: “Siempre he considerado la identidad social como la única identidad real; y la otra, la presunta identidad personal, como una ilusión total y al mismo tiempo perseverante, puesto que la mayoría la considera como la única real, siguiendo en este punto más bien la impresión de Rousseau, que terminó por perder la razón en la búsqueda apasionada de esta identidad fantasmagórica.”

Se incluyen bajo este título las piezas pertenecientes a los grupos sociales con los que hemos mantenido relación directa (la familia, los amigos, los compañeros de clase...) y en cuyas representaciones quedamos incorporados como un miembro más, intentando establecer con ello nuestra posición identitaria. Montaigne decía que “no estamos hechos más que de piezas añadidas”³⁰. Nosotros intentamos mostrar en esta serie, desde una posición nada pretenciosa, esas piezas añadidas que han sido parte de nuestras máscaras a partir de un conjunto de imágenes.

La segunda serie, llamada *Identidades de localización*, pretende continuar con la línea marcada por la anterior pero con unas leves variaciones. Los principales cambios están ligados al grupo o grupos de personas que analizamos, ya que éstos no tienen ningún nexo entre sí, ni están relacionados directamente con nuestros círculos sociales. El elemento que confiere sentido a estas agrupaciones de rostros son los lugares de donde los extraemos, localizaciones que han sido escenarios de algunos momentos de nuestra vida. Los rostros que componen las piezas proceden de personas que fueron fotografiadas en un determinado lugar y un determinado momento y que nunca fueron conscientes de que su imagen está siendo utilizada para algún fin.

La tercera y última serie llamada *Identidades conceptuales* se encarga de englobar aquellos rostros compuestos a partir de referencias que no siempre están ligadas a la fisonomía humana. Hablamos por tanto, del intento de reconstruir un rostro partiendo de conceptos abstractos tales como la fe o la democracia. Se puede pensar que esos conceptos, aunque sean abstractos, en cierto modo han estado ligados a la humanidad; por lo que los rostros que se han generado a partir de estos conceptos, los podemos considerar como máscaras inventadas y

³⁰ MONTAIGNE, M. *Ensayos*. Madrid. Cátedra. 1985. (pp.25-79).

creadas para que la sociedad proyecte sus aspiraciones o valores, en definitiva, representaciones de una población de si misma.

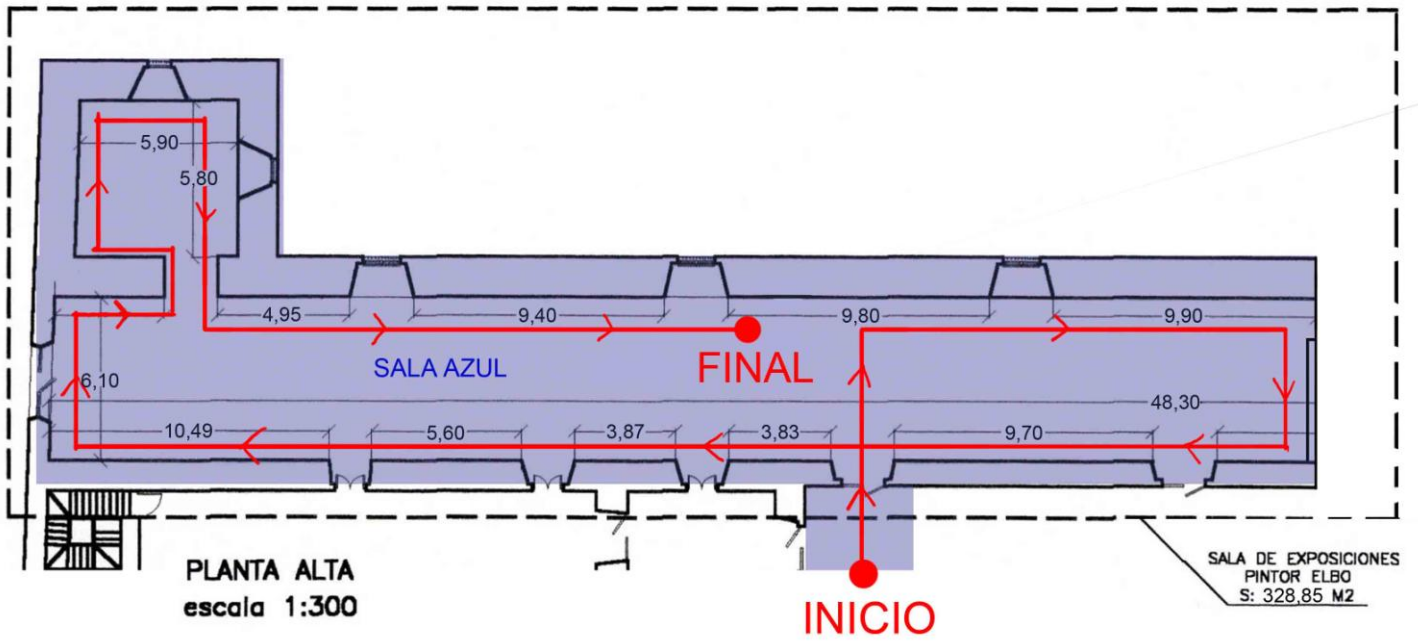


Fig. 72. Plano de la sala con el recorrido planteado para el espectador.

3.2.3 RECORRIDO PLANTEADO Y FILOSOFÍA DEL MONTAJE.

Tras acceder al interior del apartado azul de la sala Pintor Elbo, se abre ante el visitante un vasto espacio expositivo, caracterizado por una sala corrida de grandes dimensiones, sin ningún tipo de parapeto intermedio, organizada en base a tramos de pared divididos por grandes ventanales esbeltos y puertas que guardan la misma estética, prueba fehaciente de lo que otrora fuese un dormitorio común de un antiguo hospital.

Ahora, realizaremos un recorrido que hemos trazado para intentar describir la muestra como si el lector se encontrase en la sala, por lo que cada apartado en este capítulo analizará las obras expuestas en una sección del muro, junto con algunos referentes que se han tenido en consideración para su conceptualización. Por otro lado, nos gustaría destacar que la configuración de las series dentro del proyecto no tuvo un papel decisivo en la filosofía del montaje de la exposición. La pauta determinante consistió en intentar crear armonía en la sala, conjugando los espacios junto con las dimensiones, procedimientos y cromatismo de las piezas. Se quiso que la tónica general del montaje fuera que cada obra dispusiese de suficiente espacio a su alrededor para respirar y no se viera afectada negativamente por la contigua. Desechamos desde un primer momento agrupar los cuadros en función de las series o establecer su disposición en torno a la cronología de éstas.



Fig. 73. Vista de la pared inicial de la exposición.

3.2.4 PARED INICIAL.

Título, citas y Penitentes y cabezudos.

Situémonos, pues, en la entrada a la sala. Frente a nosotros hallábamos la pared que albergaba el título de la exposición junto al nombre del autor. A su derecha se colocó un vinilo donde se podían leer una serie de citas de diferentes escritores y filósofos³¹, y a la izquierda nos encontrábamos con *Penitentes y Cabezudos III* que, aún desmarcándose del resto, servía para condensar toda la base conceptual de la exposición en una sola imagen.

³¹ Las citas que se incluyeron en la pared inicial fueron las siguientes:

- PAZ, O. *El laberinto de la soledad*. Madrid. Cátedra. 1993-2008. “El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad del ser se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante.”

- MELCHIOR-BONNET, S. *Historia del espejo*. Barcelona. Herder. 1994. “De todos los rostros con los que nos cruzamos, el nuestro es el que menos conocemos.” “He aquí la historia del “hombre que mira a un hombre que mira...” y no se reconoce en ninguna parte. Forma parte de una serie. Él es todos los demás, sin importar quién.”

- RILKE, R. M. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid. Alianza Editorial. 1997. “Hay mucha gente, pero aún más rostros, porque cada persona tiene varios. Algunos llevan un rostro durante años. Naturalmente éste se gasta. Se ensucia, revienta, se arruga, se da como unos guantes que se han llevado de viaje (...). Otras personas cambian de rostro con una rapidez inquietante. Se prueban uno tras otro y los usan. Les parece que sean para siempre, pero apenas han llegado a la cuarentena ya están en el último (...). No están acostumbrados a cuidar de los rostros: después de ocho días el último está gastado, agujereado por algunas partes, fino como el papel, y además, poco a poco, aparece el forro, el no - rostro, y salen con él a la calle.”

- BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla. Alfar. 1994. “El hombre más perfecto no es aquel que pueda decir: “yo soy yo”, sino el que de verdad pueda afirmar: “yo soy todos los otros”.”

- PESSOA. F. *35 Sonnets y Antinous*. (Soneto VIII) en BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla. Alfar. 1994. (p.111) “Un sinfín de caretas y antifaces; enmascara la faz del alma...;...Entre espejos vivimos, aterrados; por nuestras propias muecas, como niños; y si, al azar, pensamos por momentos; ver la cara del alma, enmascarados; por detrás de su máscara, hacen guiños; los mascarones de los pensamientos.”



Fig. 74. *Penitentes y cabezudos III*. Óleo sobre lienzo. 146 x 146 cm. 2011; y vistas de detalles de la composición.

Penitentes y cabezudos III fue realizado a partir de la reinterpretación de la fotografía de Cristobal Cruz Ruíz (Véase Fig.1) que tan importante fue para la concepción de nuestro proyecto. Presentábamos a través de esta composición un resumen visual de cómo se origina la imagen de la masa que la sociedad o la masa misma tiene, junto con una serie de cabezudos y nazarenos intercalados entre la muchedumbre anónima provenientes de la cultura popular. Nos sirve para poner en relevancia el papel de la máscara como elemento conformante e inherente al rostro y a nuestra identidad.

Esperábamos que la combinación entre lienzo, citas y título cumpliera una función introductoria, facilitando la comprensión de la muestra. La ubicación de esta pintura abría un doble juego, ya que nos daba el acceso a dos puertas metafóricas. En una de ellas accedíamos a la presentación de la exposición de una manera visual y la otra nos invitaba a acceder a nuestro próximo proyecto, todavía en desarrollo y que está íntimamente ligado a los temas tratados aquí, pero gestionado desde otro prisma.

Hemos de apuntar que para la elaboración de *Penitentes y Cabezudos* (y del nuevo proyecto, en el que no profundizaremos ahora) se ha tenido a varios artistas como principales referentes. Podemos destacar en un primer lugar a grandes clásicos como James Ensor (Oostende, 1860 - 1949) o a José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886 - 1945), que trabajaron con la representación de la muchedumbre desde una visión expresionista, en la que el rostro de la masa representada se vuelve difuso o simplemente se reemplaza por máscaras procedentes del folklore popular. La inclusión de la máscara en las representaciones de ambos artistas nos hace pensar en que ellos no concebían el rostro como un órgano o conjunto de órganos, sino que lo entendían como un lugar depositario de identidad, es decir, como una imagen que no es, ni más ni menos, que el fruto de las proyecciones del portador del rostro, de la



Arriba
 Fig. 75. James Ensor. *La entrada de Cristo a Bruselas*. Óleo sobre lienzo.
 254 x 431 cm. 1888-89.



Abajo izquierda
 Fig. 77. Helmut Stallaerts. *Transparency*. Óleo y sangre sobre lienzo.
 80 x 80 cm. 2007.



Abajo derecha
 Fig. 78. Helmut Stallaerts. *K-sing mit*. Óleo y sangre sobre lienzo.
 240 x 350 cm. 2006.



cultura y del contexto que lo circunscribe. Por lo tanto, podemos pensar que debajo de esas representaciones sólo encontraremos la nada o la muerte.

En el panorama internacional no podemos de dejar de citar al joven artista belga Helmut Stallaerts (Bruselas, 1982); éste nos interesa por su visión del concepto de “masa” en su producción a través de lo pictórico y de lo compositivo. Podríamos pensar que recoge el relevo de artistas como los anteriormente mencionados, elaborando una representación más actual de cómo se conforma la masa y cómo ésta tiende hacia una supuesta homogeneización. Ahora bien, desde un análisis más minucioso y detallado de los numerosos personajes que configuran sus composiciones, podemos apreciar diferencias notables dentro de esa supuesta igualdad compositiva que caracteriza las obras.

En el espacio que encontramos a nuestra derecha con respecto a la pared inicial de la muestra, dispusimos la mayoría de las obras de grandes dimensiones, que tenían en común tanto el formato como aspectos cromáticos y compositivos. Por consiguiente, la tónica general fue que las piezas que conformaban el resto de la exposición fuesen disminuyendo en tamaño gradualmente conforme se avanzaba en el visionado hacia el otro extremo de la sala.



Fig. 79.

Arriba

Vista de la exposición desde la puerta de acceso.

Abajo

De izquierda a derecha: *Identidades de localización V* e *Identidades conceptuales IV y V*.

3.2.5 IDENTIDADES DE LOCALIZACIÓN V

Como decíamos, a la derecha de la pared inicial se podían ver dos piezas semejantes en ejecución y en formato.

Hablamos en primer lugar de *Identidades de localización V* (Véase en la pág. 148) con unas dimensiones de 122 cm. por cada lado, elaborada con carbón sobre tabla. Como su nombre indica, pertenece a la segunda serie del proyecto e intenta mostrar el retrato tipo de los transeúntes que caminan por uno de los lugares más concurridos y visitados de la ciudad de Córdoba, como es el “Patio de los Naranjos”, junto a la mezquita-catedral. La franja horaria en que se captaron las imágenes fotográficas está comprendida entre las 13:15h y 13:25h del 10 de junio de 2010.

El objetivo principal en esta obra y de igual manera el de la serie *Identidades de localización*, era intentar crear una nueva concepción de lugares que pertenecen a nuestra experiencia íntima y poner en cuestión la aparente homogeneidad de los grupos de individuos que abarrotan las calles de las grandes ciudades, que pueden parecer indistinguibles entre sí, pero entre los cuales puede siempre encontrarse una generación espontánea de diferencias³².

Podemos pensar que esta serie está íntimamente ligada al concepto de “rostro de la ausencia”, del cual tenemos como máximo

³² Las tres obras incorporadas a la exposición pertenecientes a la serie *Identidades de localización* tienen en común que los lugares donde se fotografiaron los rostros pertenecen a la misma ciudad. Creíamos conveniente que las piezas estuviesen ligadas a la experiencia directa vivida, y en este caso Córdoba fue la ciudad donde pasamos uno de los años del desarrollo de este proyecto artístico.

referente a la artista Sophie Calle (Paris, 1953)³³, que trabaja en torno a la esfera pública ciertos proyectos que tienen como tema central, la identidad. De la mano de Calle, nos adentramos en un proceso técnico alejado de las esferas privadas propias de su trabajo para desplazarnos a un entorno urbano en el que realizamos nuestras fotografías en lugares determinados. Al igual que esta artista francesa intenta conformar mediante las huellas o restos dejados un supuesto retrato identitario³⁴, nosotros lo elaboramos a través de los rostros que atraviesan el objetivo fotográfico en el instante fijado. Uno de los procesos de un proyecto de Calle nos lo narra Auster:

“Para su siguiente proyecto, Maria encontró un trabajo temporal como camarera de habitaciones en un gran hotel del centro. El propósito era reunir información sobre los huéspedes, pero no con un afán de intromisión o comprometedor. De hecho los evitaba intencionadamente y se limitaba a lo que podía averiguar por los objetos desparramados por las habitaciones. Una vez más hizo fotografías; una vez más se inventó historias para acompañarlas basándose en la evidencia disponible. Era una arqueología del presente, por así decirlo, un intento de reconstruir la esencia de algo partiendo únicamente de mínimos fragmentos: un trozo de un billete, una media rasgada, una mancha de sangre en el cuello de una camisa”³⁵.

No podemos olvidar un referente que consideramos casi imprescindible, tanto a nivel procesual como referencial en este proyecto expositivo y en especial en esta serie. Hablamos de Arthur

³³ CALLE, S. *Prenez soin de vous*. Arlés. Actes Sud. 2007. (pp.21-88)

³⁴ Cuando usamos el término *identitario*, no queremos aludir al origen de su significado, más vinculado a nociones políticas; sino a la acepción cotidiana que corresponde al hecho de ser de un individuo, y en este caso que nos ocupa, en relación con el rostro y la máscara.

³⁵ AUSTER, P. *Leviatán*. Madrid, Anagrama. 1992. (pp. 78-79). Paul Auster presenta en un fragmento de su obra *Leviatán*, la historia de Maria, personaje literario inspirado en la vida de la artista Sophie Calle. En él presenta a María como una artista que se cruza en la vida del protagonista. Auster describe de un modo exhaustivo algunos de los proyectos de arte público que ha desarrollado Sophie Calle.



Fig. 80. Arthur Batut. *Retrato tipo mujeres de Vich.*



Fig. 81. Arthur Batut. *Mujeres de Vich fotografiadas individualizadamente.*

Batut (Castres, 1846)³⁶ que fue heredero de una serie de investigaciones acerca de la psicología del rostro ligadas a los avances tecnológicos y específicamente al uso de la cámara fotográfica.

Este fotógrafo francés, pionero en la experimentación fotográfica de su tiempo, realizó una serie de proyectos en torno a la idea de la tipología de habitantes de lugares poco poblados del sur de Francia y norte de España. Dichas poblaciones se caracterizaban por no tener mucho contacto con el exterior y por una agudizada similitud física entre todos sus habitantes. Para la adquisición de la tipología del habitante de estas localidades, desarrolló una técnica que había iniciado Francis Galton, utilizando

nuevas placas fotográficas impregnadas en gelatina de bromuro realizadas en Inglaterra con las que obtenía una serie de imágenes misteriosas en las que aparecía una especie de ente fantasmal como consecuencia de la superposición de diferentes disparos o exposiciones en la misma placa fotográfica. Al resultado lo llamaba *retrato-tipo*.

³⁶ NAVARRO, J. *Batut & Verne en Arthur Batut; Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia. Universidad de Valencia. 2001. (pp. 27-29). Justo Navarro describe de esta forma las pretensiones de Batut:

“La cámara de Batut era una máquina científica: eliminaba los rasgos individuales, producía un vaciamiento para alcanzar el tipo universal, el retrato tipo. La selección mecánica de los rasgos comunes y la eliminación de los rasgos individuales aspiraba a la generalización propia de la ciencia: lo universal se imponía sobre lo singular. No registraba lo más propia de la persona que se exponía a la cámara: es decir, lo más vivo, lo más personal, lo irrepetible, la máscara en que se ha ido transformando la cara a través de la experiencia última y práctica de los días sucesivos, lo que irremediamente se perderá con la muerte. Los individuos reales han sido modificados hasta el infinito y de maneras diversas por su personalidad, decía Batut: que intentaba depurar de todo rasgo particular a sus retratos tipo.”

Arthur Batut hablaba de estas experiencias fotográficas del siguiente modo:

“Los rasgos individuales, los que son propios a cada retrato, no pueden crear una imagen en un tiempo tan corto de exposición, pero los rasgos comunes a todos, los que constituyen el carácter distintivo de la población...han quedado impresos en la placa.”³⁷

Gerhard Lang (Jugenheim, 1963) es otro artista que ha seguido la estela de Arthur Batut desde un enfoque un tanto diferente, habiendo desarrollado varios proyectos fotográficos en torno a la idea de retrato compuesto de los habitantes de un lugar; en el caso que nos ocupa, el de su pequeño pueblo natal Scholss - Nauses (en la región alemana de Odenwald). La obra *The Typical Inhabitant of Scholss - Nauses* parodia las fotografías de Arthur Batut, ironizando acerca de la desaparición de habitantes de un



Fig. 82. Gerhard Lang. *The typical Inhabitant of Schloss - Nauses*. 1992- 2000.

entorno rural extrayendo la tipología de rostro de los pocos que habitan en ese pueblo. Fontcuberta nos describe así esta pieza:

“Comprimió en una imagen, por un lado, la fotosíntesis de todos los hombres y, por otro, la de todas las mujeres, y finalmente la de la totalidad de la población sin distinción de sexo. Ocho años más tarde repitió la operación y obtuvo tres pares de fotosíntesis que comparadas con las anteriores hablan del concepto de fisonomía intermedia, pero también del de envejecimiento.”³⁸

³⁷ BATUT, A. en AUTHA, D. - NEGRE, S. *Arthur Batut en Arthur Batut; Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia. Universidad de Valencia. 2001. (p.22)

³⁸ FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Pili. 2010. (p.77).

3.2.6 IDENTIDAD CONCEPTUAL IV Y V

A continuación, seguimos nuestro recorrido en el sentido de las agujas del reloj y nos encontramos con dos piezas que también están en sintonía con la anterior. Éstas tal vez fuesen las más destacadas por los visitantes ubetenses, dado que ambas contenían la síntesis de esta ciudad declarada en su día con el título de “Ciudad de Semana Santa”. Nos estamos refiriendo al retrato tipo de la fe popular de este pueblo. En el primero, *Identidad conceptual IV*, están representados los rostros de las imágenes marianas que son procesionadas durante estos días. A su lado y ocupando el tramo de toda la pared más importante, encontramos la segunda de estas dos piezas, *Identidad conceptual V*, que refleja las distintas imágenes de los Cristos que son portados en procesión el Jueves Santo (Véase Fig. 83).

Estas dos obras complementarias tienen un mismo formato cuadrado (190 x 190 cm.), una misma temática y un idéntico tratamiento, empleando para ello sólo carboncillo en todas sus vertientes. Las dos piezas se han conseguido superponiendo las imágenes captadas por el objetivo de una cámara fotográfica en los días de la “semana mayor” ubetense.

En anteriores series, siempre se partía de imágenes captadas de rostros humanos en diferentes circunstancias; mientras que en la serie *Identidades conceptuales* y en especial estas dos piezas, el objetivo se desvincula parcialmente de las anteriores. Nos referimos a que en *Identidades conceptuales IV y V* se ha partido de representaciones escultóricas de rostros, que por su contexto, condensan una gran carga



Fig. 83. Vista de *Identidades conceptuales IV y V*.

emocional e histórica ligada a la sociedad, ya que son rostros captados de imágenes religiosas que desfilan en Semana Santa.

Podemos considerar estas esculturas pertenecientes a la rama de la imaginería, en cierto modo como representaciones totémicas, ya que de alguna manera son representaciones que hace una sociedad de si misma, de sus aspiraciones y sus valores, en definitiva, de lo que ansía ser o conseguir. Por ello no dejan de ser máscaras nuestras, proyecciones que hace un grupo humano muy vasto de si mismo en torno a una imagen venerada.

Partiendo de esa consideración, no podemos dejar de mencionar a la artista digital Nancy Burson (Saint Louis, 1948). Esta creadora ha desarrollado la mayoría de sus piezas mediante manipulaciones digitales llegando a desarrollar un mecanismo tecnológico que es capaz manipular el rostro humano a través de la introducción de una serie de algoritmos y muestreos faciales. En este sentido, destacamos una de sus obras más controvertidas llamada *One/Goddess* en la que fusionó imágenes de Jesús, Buda y Mahoma para crear la imagen que aglutinaría a las religiones en el mundo, con el objetivo de descubrir al espectador la imagen que podría tener acerca de un Dios único, del Espíritu o del Origen.



Fig. 84. Nancy Burson. *One/Goddess*. (Jesus, Mohammed, Buddha.) 2003.

3.2.7 IDENTIDAD SOCIAL X Y V.

Una vez contemplada *Identidades conceptuales V*, proseguimos el recorrido por el sentido iniciado y nos encontramos con las dos últimas piezas que conforman el ala derecha de la sala. Nos referimos, de izquierda a derecha, a *Identidad social X* e *Identidad social V*. Decidimos otorgarle ese lugar dado que irradiaban una pequeña nota de color dentro de la monocromía dominante de los anteriores formatos, además de advertir al espectador el cambio de procedimiento y de composición que iba a encontrar en las restantes obras.

Estas dos obras pertenecen a la primera serie, como su nombre indica, también comparten un mismo formato de grandes dimensiones (100 x 200 cm.) y la técnica con la que fueron elaboradas (óleo sobre tabla) reflejando dos retratos tipo con diferente composición. En la primera, *Identidad social X*, nos encontramos con una pintura que presenta el retrato tipo resultante de la superposición de todos los rostros procedentes de la familia Rodríguez Alhambra en sus tres generaciones. Es reseñable en esta pieza que el retrato obtenido haya sido materializado en una escala ampliada, ocupando toda la superficie del soporte. Por otro lado, *Identidad social V* muestra, mediante una composición un tanto diferente que la anterior (plano medio a tamaño natural), el retrato tipo obtenido de los rostros procedentes de los amigos que conforman “la pandilla”. Este grupo se caracteriza por estar formado por jóvenes que llevan compartiendo durante casi toda su vida las vivencias, las alegrías, las fiestas, las tristezas...lo que denominaríamos amistad.



Fig. 85. De arriba a abajo:
Vista de la exposición desde el extremo derecho de la sala.
Identidad social X. Óleo sobre tabla. 100 x 200 cm. 2010.
Identidad social V. Óleo sobre tabla. 100 x 200 cm. 2009.

En este sentido nos viene a la mente el artista Germán Gómez (Gijón, 1972). Sólo analizaremos de él su última serie llamada “De padres y de hijos” en la que nos muestra una constelación de trabajos fotográficos en los que elabora, desde el collage, una serie de imágenes a partir del rostro en los que pretende crear composiciones con elementos de retratos de toda su familia. Tania Iglesias Trimiño nos describe en qué consiste esta serie:

“Los modelos en esta ocasión siguen siendo personas “que significan algo” en la vida de Germán. Padres e hijos han sido retratados individualmente en el estudio del artista, “posando” para un proyecto - previa y perfectamente concebido por Germán Gómez- que extrae de cada uno las esencias físicas y psicológicas que consiguen el equilibrio en la simbiosis y la transformación. Los retratados se enfrentan a la triple dimensión de pasado-presente-futuro reconociéndose en lo que fueron o son y en lo que se convertirán. Esta idea de proyección e identificación de los retratados, atisbada ya en trabajos anteriores, impregna de vitalidad y sutileza las obras de esta nueva serie. Lo vivido y los rastros que dejan en la mirada y la memoria nos deslizan por ese límbico territorio entre lo poseído y lo perdido. Una luz precisa recorre estos rostros que miran a la cámara o se giran lateralmente hacia ella; la armonía en la yuxtaposición de los rasgos físicos y esa tensión sosegada en la fusión de las imágenes se filtran por toda la composición.”³⁹

De este modo, Germán Gómez nos presenta su nueva serie en la que intenta realizar, a través de las relaciones filiales de su entorno más íntimo, una reconstrucción de su identidad partiendo de rasgos reflejados en retazos fotográficos de sus familiares. Este proyecto fotográfico enlaza perfectamente con las pretensiones de nuestra primera serie y especialmente con la pieza *Identidad social X* (Véase Fig. 85), ya que creemos que se inicia desde el mismo cuestionamiento que originó nuestro trabajo; cuestionamiento originado, en gran medida, por

³⁹ IGLESIAS TRIMIÑO, T. *De padres y de hijos. Retratos de Germán Gómez*. [En línea] <http://www.arteenlared.com/espana/exposiciones/de-padres-y-de-hijos-retratos-de-german-gomez.html> [Consultado el 2 de julio de 2011]

la frase antedicha de Montaigne⁴⁰, en la que se refiere a la “realidad identitaria” como un grupo de piezas añadidas que nos configuran y cuya procedencia exterior es variable, pero que en el caso de G. Gómez como en el nuestro, comparten que la procedencia de gran parte de esos fragmentos provienen de grupos cercanos como la propia familia.



Fig. 86. Germán Gómez. *De padres y de hijos. Estudio III-II*. C-print sobre papel, duraclear, dibujo y remaches sobre dibond. 150 x 120 cm. 2010.



Fig. 87. Germán Gómez. *De padres y de hijos. Estudio I - VI*. C-print sobre papel, duraclear y remaches sobre dibond. 150 x 120 cm. 2010.

⁴⁰Véase en nota al pie nº30. Montaigne decía: “No estamos hechos más que de piezas añadidas”



Fig. 88. De arriba a abajo:
Identidad social III y estudios. Óleo sobre tabla y transferencias sobre papel. 100 x 81 cm. y medidas variables, respectivamente. 2009.
Vista general de la exposición desde la pieza *Identidad social III*.

3.2.8 IDENTIDAD SOCIAL III

Seguimos avanzando hacia el siguiente tramo de la sala y en la misma pared nos encontramos un espacio bastante repleto de piezas. Establecimos esta decisión ya que, justo enfrente, se encontraba el espacio destinado al título que en línea general quedaba un tanto liviano. Por consiguiente, incorporamos en esta pared más peso expositivo para un armónico equilibrio. Aquí contemplamos dos grupos bien diferenciados: por un lado y ocupando la parte central *Identidad social III*, y a ambos lados los estudios preparatorios (Véase Fig. 88).

La pintura *Identidad social III* está realizada en óleo sobre tabla, con unas dimensiones de 100 x 81 cm. En ella se recoge el retrato compuesto de otro grupo social del que formábamos parte, constituido por los compañeros de master de Producción Artística de la promoción 2008/09.

Anteriormente a su elaboración, realizamos una serie de bocetos y dibujos previos a través de diferentes técnicas para fijar cuál iba a ser la composición elegida en la pieza definitiva. Estos papeles de medidas variables, los dispusimos en la exposición alrededor de la pieza definitiva realizada al óleo, con el objetivo de que el espectador observase el proceso de elaboración. El espíritu de esta pieza y el de la serie a la que pertenece, consideramos que está en cierta manera vinculado con una cita escrita por Sabine Melchior - Bonnet que dice así:

“Ya no hay autobiografías ni autorretratos, sino azares, dispersiones, el anonimato del alguien, un yo fragmentado o diezmado.”⁴¹

⁴¹ MELCHIOR-BONNET, S. *Historia del espejo*. Barcelona. Herder. 1994. (p.278).

Antes de proseguir con el recorrido hemos de aclarar algunos conceptos. La serie *Identidad social* se basa en la consideración de un “yo fragmentado” como elemento configurador de los rostros que producimos. Podemos considerar que la idea de “multiplicidad de máscaras que nos componen”, puede llegar a ser el germen de inspiración para el nacimiento de una nueva obra para otros artistas. Precisamente ése es el caso de Tatiana Martins (Río de Janeiro, 1978) que realiza un trabajo muy interesante en torno al estudio de la formación de su identidad, iniciando un análisis desde lo más íntimo y más próximo para conocer quiénes la definen y constituyen.

Esta artista brasileña se inserta dentro de nuestros referentes porque intenta plasmar, a partir de otros procedimientos, conceptos similares a los que intentamos tratar en nuestra primera serie. Una de las piezas que queremos destacar de dicha artista es la instalación llamada *Identidad / no identidad*, en la que nos plantea un “recuento simbólico” de todas las personas que en algún momento de su vida habían cohabitado con la artista en la cama, reproduciendo el rostro de ellas en una serie de almohadas. Podríamos decir que recupera, de un modo visual, las marcas o huellas que esa serie de individuos habían dejado impregnadas en su identidad mediante una acción tan simbólica e íntima como la de paecer en el lecho conyugal. Nos parece muy interesante cómo ha sabido plasmar en esta propuesta, a través de la cotidianidad, su propia “otredad identitaria” fijándola de una manera entrañable y cercana.



Fig. 89. Tatiana Martins. *Identidad / no identidad*. Instalación. Medidas variables. 2005.

3.2.9 IDENTIDAD SOCIAL VI Y BOCETOS PREVIOS.

En el siguiente vano dispusimos otro gran formato llamado *Identidad social VI* que estaba también acompañado por tres pequeños estudios o bocetos preparatorios, realizados con el objetivo de concretar y analizar cómo iba a ser la apariencia final de la pieza principal.

Identidad social VI está realizada en óleo sobre tabla, cuyas dimensiones son 190 x 190 cm. En ella queda recogida la tipología del rostro de todos nuestros compañeros que compusieron la 8ª Promoción de la Fundación Antonio Gala (Córdoba).



Fig. 90. Bocetos preparatorios.



Fig. 91. *Identidad social VI*. Óleo sobre tabla. 190 x 190 cm. 2010.

3.2.10 IDENTIDADES DE LOCALIZACIÓN IV Y III. ESTUDIO PARA IDENTIDAD SOCIAL II E IDENTIDADES CONCEPTUALES V.

El espacio contiguo fue especialmente problemático, ya que por diseño y normativa de la sala, contenía diferentes elementos que distorsionaban lo que allí se colocase. Por consiguiente optamos por incorporar en dicha pared una serie de pequeños formatos, que se adecuaban y convivieran de una mejor manera al diseño preexistente de dicho tramo.

Por ello, frente a las condiciones adversas de dicha pared optamos por usar a nuestro favor la disposición inalterable de los elementos externos creando un doble espacio en el muro. En el primero colocamos la pieza *Identidades de localización IV* que por su tamaño, un tanto superior respecto a las tres restantes, armonizaría mejor estando dispuesta en solitario. Este dibujo está realizado con grafito sobre papel “superalfa”, teniendo una superficie de 47 x 37 cm.

Fig. 92. *Identidades de localización IV*. Grafito sobre papel. 47 x 37 cm. 2010.

Siguiente página

Fig. 93. *Identidades de localización III, Estudio para Identidad social II e Identidad conceptual V*.



El segundo espacio estaba compuesto por tres pequeñas obras, dos de ellas dibujos realizados sobre papel y una tercera ejecutada en óleo sobre acetato; todas ellas con semejantes dimensiones (25 x 25 cm.). Este trío de piezas tienen por título, de izquierda a derecha, *Identidades de localización III*, *Estudio para Identidad social II* e *Identidades conceptuales V*.

Pasemos a explicar estos cuatro trabajos. *Identidades de localización III* y *IV* pertenecen a la misma serie, y como hemos comentado anteriormente, este conjunto de obras muestran el retrato tipo de los transeúntes de dos lugares diferentes de Córdoba. Específicamente, en *Identidades de localización III* hemos representado la tipología de rostro del viandante que pasó por la Plaza de las Tendillas entre las 12:10h -12:20h del día 25 de octubre de 2009, mientras que *Identidades de localización IV* muestra el retrato tipo de las personas que cruzaron el puente romano de la ciudad califal entre la franja horaria que va desde las 18:30h hasta las 18:45h del 26 de marzo de 2010.



Como complemento a estas dos piezas nos gustaría incorporar al listado de referentes al artista Krzysztof Pruszkowski (Kazimierz, 1943), fotógrafo polaco que lleva trabajando desde 1975 con la técnica de la fotosíntesis, utilizando rangos de acción idénticos a los que hemos usado para la materialización de la serie *Identidades de localización*. Pruszkowski propone en uno de sus proyectos superponer la exposición de usuarios de metro, de pasajeros de líneas aéreas chárter, de parejas famosas, de estatuas... como escribe Fontcuberta: “Con el fin de ridiculizar la noción de tipo ocupándose de colectivos circunstanciales, indagando en nexos sociales, a menudo bien peregrinos, que unen en un determinado momento a los individuos.”⁴²



Fig. 94. Krzysztof Pruszkowski. *60 pasajeros de 2ª clase del metro*. Línea: Clignancourt-Orleans. 8 de junio. 1985. Entre 9h y 11h. 109 x 79 cm.



Fig. 95. Krzysztof Pruszkowski. *Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir*. 65 x 50 cm. 1984.

Los otros dos cuadros que conformaban el trío en la pared, *Estudio para Identidad social II* e *Identidades conceptuales VII* (Véase Fig. 93), pertenecían cada uno a las otras dos series que conforman el proyecto. La primera obra de la que hablamos fue un pequeño estudio

⁴² FONTCUBERTA. J. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 2010. (p.75).

para la realización de un dibujo de unas dimensiones más amplias. En él, mostramos el retrato tipo de nuestra familia más cercana en sus dos generaciones (padres e hijos), mientras que en *Identidades conceptuales V* quisimos elaborar, mediante varios acetatos pintados al óleo, una superposición de los rostros de los escritores que compartieron la experiencia de la beca *Fundación Antonio Gala*.

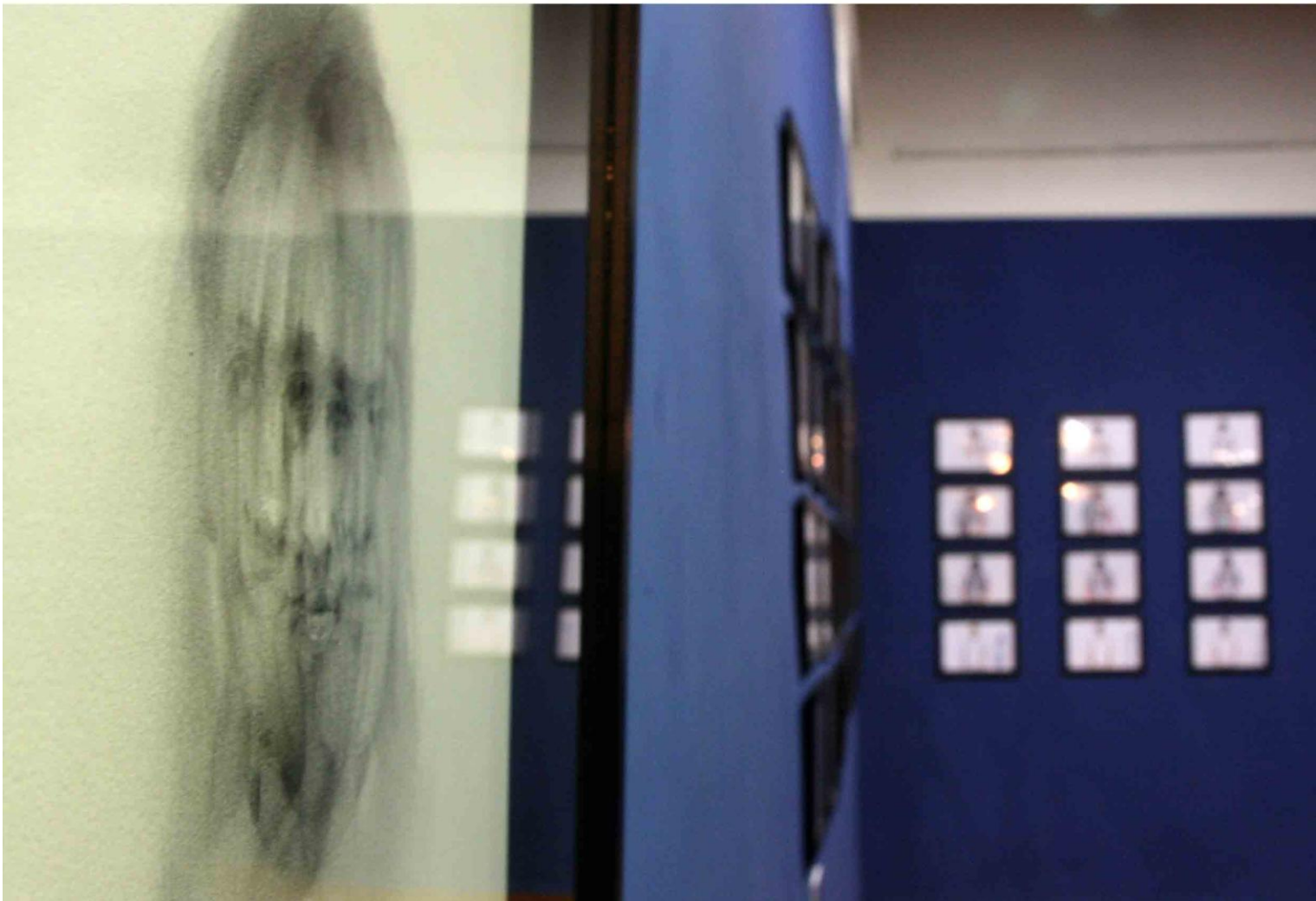


Fig. 96. Disposición en la pared de *Identidad social VI*. Grafito sobre papel. 40 x 40 cm. 2009.

3.2.11 IDENTIDAD SOCIAL VI

La siguiente pared se caracterizaba por sus amplias dimensiones, por lo que fue aprovechada para incorporar parte de una instalación que contaba con numerosos cuadros, en la que profundizaremos un poco más adelante. Ahora bien, junto a esta instalación sobraba bastante espacio del muro por su lado izquierdo, por lo que pensamos incluir la pieza *Identidad social VI* para que sustentase dicho espacio y ganase el protagonismo que creíamos que debía tener en el conjunto de la muestra (Véase Fig. 96).

El dibujo está realizado con grafito sobre papel con unas dimensiones de 40 x 40 cm. Se trataba de una composición que mostraba el retrato tipo de los 25 residentes de la prestigiosa beca de pintura en el paisaje *Palacio de Quintanar 2009*, que tuvo una duración de un mes en la ciudad de Segovia.



Fig. 97. De arriba hacia abajo:
Vista frontal del montaje de *Identidades conceptuales I. Comunidad Mueve*.
Vista panorámica de la instalación de la pieza *Identidades conceptuales I. Comunidad Mueve*, y a la derecha, el interior de la sala anexa con las proyecciones.

3.2.12 IDENTIDADES CONCEPTUALES I Comunidad Mueve

La instalación de la pieza *Identidades conceptuales I, Comunidad Mueve* (Véase Fig. 97 o CD adjunto), necesitó de un amplio espacio ya que tratábamos de disponer en todo el extremo izquierdo de la sala, una selección de 100 frames de animación montados sobre marco. Utilizamos la céntrica y esbelta ventana (de las muchas que jalonan la sala) para incluir una televisión de plasma de 42 pulgadas en la que se reproducía constantemente la video-animación. Pensamos que sería necesario para el perfecto visionado de la pieza un banco corrido, que colocamos exactamente frente de la instalación donde el espectador podía detenerse, sentarse y mirar tanto la secuencia realizada con el montaje de los pequeños marcos, como la reproducción del video resultante que aparecía en la pantalla central.

Identidad conceptual I ha sido una de la piezas más ambiciosas de la exposición y por ello una de las más costosas a nivel técnico. Se trata de una obra de video-animación tradicional, compuesta por 867 acuarelas convertidas en frames y realizadas sobre acetato.

En los momentos de concepción y diseño de la muestra, nos dimos cuenta que necesitábamos una obra que articulase la exposición de una forma diferente a las anteriores. Requeríamos de un nuevo procedimiento para proporcionar al espectador que visitase la exposición, un elemento que rompiese con la monotonía de la mayoría de las obras ejecutadas sobre un soporte tradicional.

Sentíamos que faltaba una obra que fuese el motor activo y, al mismo tiempo, motor didáctico donde se apreciara de una manera sencilla cómo se generaba la superposición de los rostros con la que se conseguían los retratos tipo. Por ello pensamos en apostar por el procedimiento de animación para crear el retrato tipo de un grupo, (Comunidad Mueve) pero de un modo dinámico, en movimiento, donde se pudiese apreciar cómo conformábamos dicha superposición, en el caso que nos ocupa, tanto de imagen como de sonido.

La obra del creador Gianluigi Toccafondo (San Marino, 1965) al que consideramos un pintor, aunque esté ligado a medios audiovisuales, nos resultó fundamental a nivel referencial para la elaboración de la obra. Toccafondo trabaja a través de la pintura secuenciada por medio de la “rotoscopia”, introduciéndonos en mundos personales en los que las manchas, los personajes y lo representado, se superponen a través del dinamismo creado por la imagen en movimiento. Podemos destacar una de sus animaciones como es *El criminal*⁴³.



⁴³ TOCCAFONDO, G. El criminal. [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=WxVLR3wQ4KM> [consultado en 18 de marzo de 2011]

[Página anterior](#)

Fig. 98. Gianluigi Toccafondo. *El criminal*. 5'. 1992.



Fig. 99. Imagen de la pieza audiovisual *Identidad social XI y Estudios*.

3.2.13 SALA ANEXA

Identidad social XI y estudios

Continuamos el itinerario accediendo a la sala anexa. En ella dispusimos la proyección de la pieza *Identidad social XI y sus estudios* (Véase Fig. 99 o CD adjunto), ya que las condiciones físicas del espacio eran favorables para la disposición de proyecciones, tanto por el color de las paredes como por el tamaño de éste. La proyección se realizaba sobre un panel de grandes dimensiones diseñado para la ocasión. La pieza se reproducía en forma de bucle y producía en el espectador una inmersión en nuestra identidad social, a escala monumental. La sensación de no reconocimiento y los efectos ópticos producidos por la superposición en movimiento, fueron los alicientes visuales de esta singular obra.

El descubrimiento de dos artistas diferentes que trabajan con lo audiovisual fue determinante para la puesta a punto de *Identidad social XI y sus estudios*. Uno de ellos fue Peter Campus (Nueva York, 1937), que ha sido todo un precursor en la evolución de los mecanismos de superposición del celuloide, realizando varias piezas en el que se pone en duda la cuestión del rostro. En *Three transitions*⁴⁴ (Véase Fig. 100) aparece un rostro bajo otro. Aumont escribe así sobre esta obra:

“Es como si se deshojara la imagen, como si el primero fuera una piel o una película que hubiese que despegar. (Pero la que hay bajo el rostro-película tampoco es un rostro, se ve perfectamente que se podría a su vez incrustarlo, despegarlo, mezclarlo.)”⁴⁵

⁴⁴ CAMPUS, P. *Three transitions*. [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8> [consultado en 18 de marzo de 2011]

⁴⁵AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1992. (p.157).



Fig. 100. Peter Campus. *Three transitions*. 5' 14'' 1973.



Fig. 101. Bill Viola. *The Messenger. The value of water*. 1996.

El otro artista del que hablábamos es Bill Viola (Nueva York, 1951). En este caso, más que un descubrimiento, fue un reencuentro con su obra audiovisual. Para *Identidad social XI* buscábamos algo con lo que Viola trabaja en sus videos, como son la pulcritud con el procedimiento audiovisual y el refinamiento técnico. Queríamos trabajar, al contrario que en la pieza *Identidades conceptuales I*, con los mejores medios a nuestro alcance, la configuración del rostro y la descripción sonora tipo de nuestra identidad social. Por consiguiente, utilizamos para el proyecto a un grupo al que pertenecíamos en ese momento: el de los residentes de la mencionada 8ª Promoción de la Fundación Antonio Gala, para crear a partir de la filmación de sus rostros y de sus comentarios que hacían referencia a la visión personal que tenían con respecto a nosotros; es decir un retrato tipo (tanto de imagen como de sonido) de lo que suponemos que constituye nuestra propia identidad social. Para ello revisitamos a Bill Viola y extrajimos los procedimientos que ejecuta en sus obras más conocidas, como son la ralentización de la imagen y la creación de efectos ópticos en la imagen de la fisonomía humana a través de la alta definición.⁴⁶

⁴⁶CIRLOT, L. *La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista e la obra del Bill Viola*. [En línea] http://www.publicacions.ub.edu/ver_indice.asp?archivo=06761.pdf [consultado el 18 de mayo de 2011]

Bill Viola se refiere a la fisonomía humana de este modo en un artículo: “*La forma humana es un fantasma hecho de distracción y dolor, A veces pura luz, a veces cruel, intentando con violencia descubrir, esta imagen que encierra dentro de sí mismo.*”

3.2.14 ÚLTIMOS CINCO DIBUJOS

Identidades conceptuales VI e Identidad social II, VII, VIII y IX.

Justo después de abandonar la sala anexa nos encontramos con las dos últimas secciones de pared. En ellas decidimos colocar una serie de cinco dibujos realizados con el mismo procedimiento, soporte y composición, (grafito sobre papel con unas dimensiones de 111 x 76 cm.) además de estar presentados con marcos semejantes. Esta pared corrida servía para relajar, armonizar y compensar las diferentes disposiciones de las obras colocadas en los muros que se situaban justo enfrente. Este conjunto de dibujos estaba compuesto por las piezas *Identidades conceptuales VI e Identidad social II, VII, VIII y IX* (Véase Fig. 102).

En *Identidades conceptuales IV* se quería atrapar el retrato de los representantes del poder en la Democracia Española. Para ello se conformó un rostro compuesto de por todos los presidentes del Gobierno de España durante el periodo reciente de la democracia. Podemos pensar que el rostro del representante de una nación, está en cierta manera manipulado. Decimos esto porque el semblante de estas personas, legitimadas a representar a una sociedad, se nos presenta de un modo diferente a como son en su intimidad. La sociedad en general no tiene acceso a la máscara que esa persona tiene en su vida personal, sólo se nos muestra una imagen que representa lo que se espera de ella; por lo consiguiente, sólo podemos ver la máscara que interesa publicar a un grupo numeroso de personas, o dicho de otro modo, la imagen impoluta de la persona que abandera a una nación.

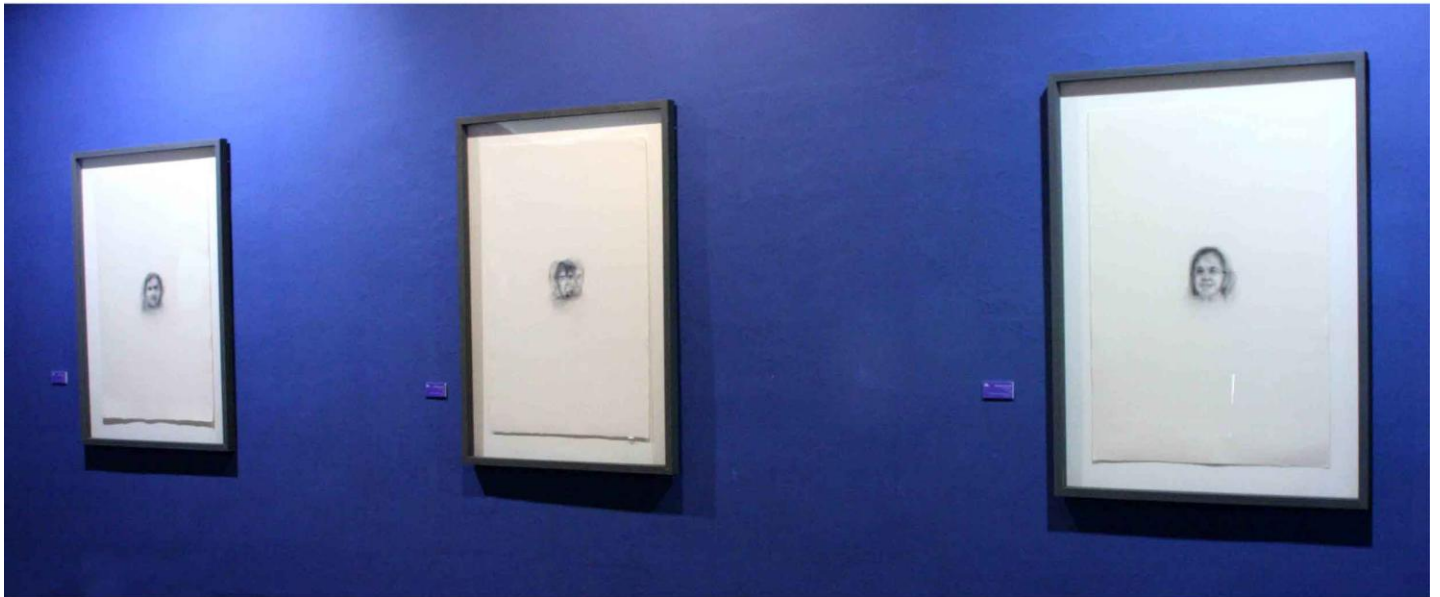
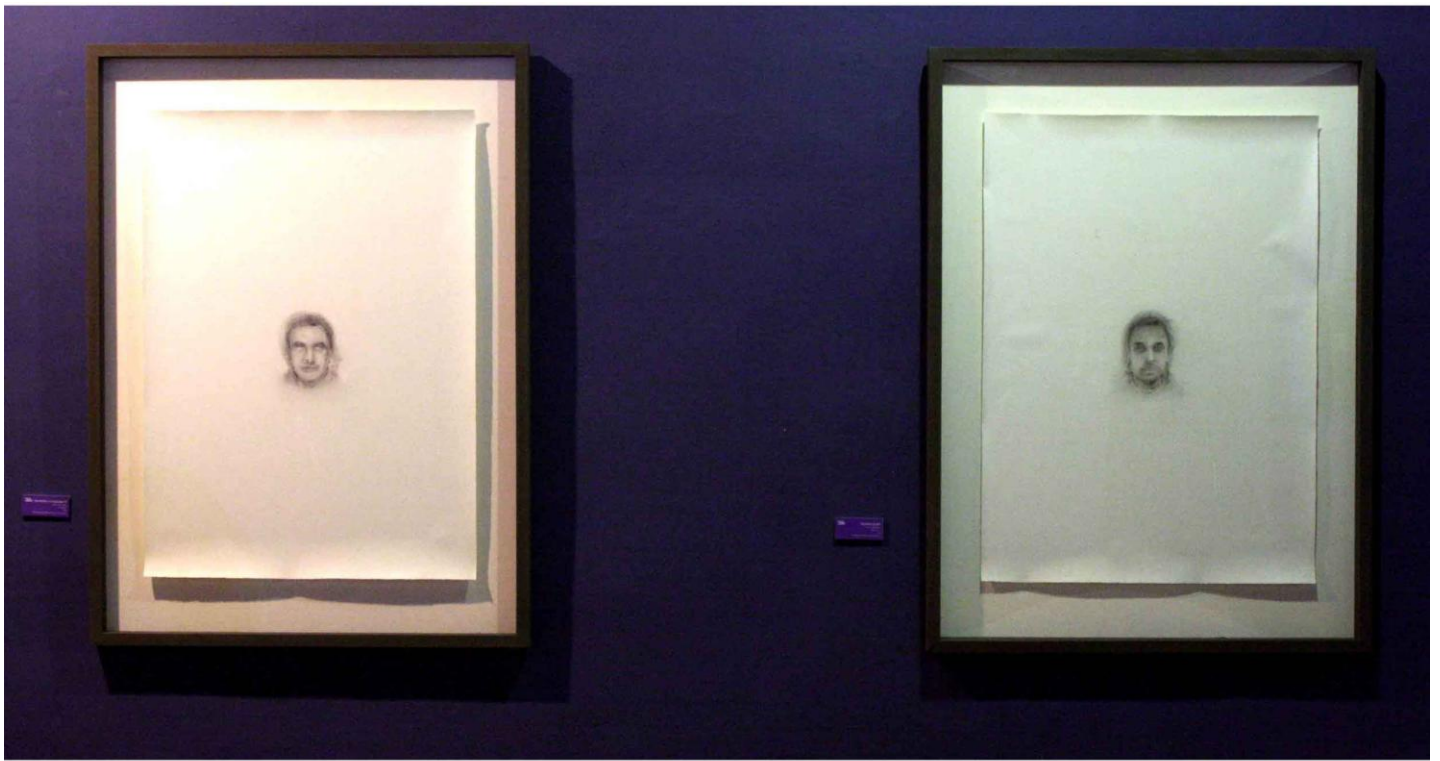


Fig. 102. De arriba hacia abajo:
Disposición de *Identidades conceptuales IV* e *Identidad social II*.
Disposición de *Identidad social IX, VII* y *VIII*.
Vista panorámica desde el extremo izquierdo de la sala.

Los demás dibujos, englobados dentro de la serie *Identidad social*, hacen un recorrido en el que se muestra buena parte de la conformación de las máscaras que nos constituyen procedentes de los entornos más íntimos y cercanos como son la familia, los amigos... Comenzaremos analizando la obra *Identidad social II* en la que representamos, mediante un dibujo de mayor dimensión, la búsqueda del rostro tipo de nuestra familia pretendido con la pieza *Estudios para Identidad social II* anteriormente descrita.

En el siguiente papel mostramos *Identidad social IX*, en el que recogemos la tipología de rostro de los pintores becados por la Fundación Antonio Gala. Por otro lado, en las siguientes dos piezas, *Identidad social VII* y *VIII*, quisimos atrapar el retrato tipo del género masculino como femenino de la familia Soria Arias, conformando mediante estas superposiciones de rostros, la tipología de las tres generaciones que actualmente conforman esta comunidad.



Fig. 103. Vista de la formación de banda clásica que interpretó *Determinismo Koussevitzky*.

3.3 DETERMINISMO KOUSSEVITZKY Alberto Navarrete Mañosa

Determinismo Koussevitzky es un proyecto musical paralelo a *Rostros de la masa*, llevado a cabo por el compositor y director de orquesta Alberto Navarrete Mañosa. En él, se propone la realización de una constelación de pequeñas piezas musicales para la exposición. De este modo, se pretendía continuar la línea y estética utilizadas para la elaboración de *Rostros de la masa*, trasladando al pentagrama, la visión personal del músico Alberto Navarrete Mañosa de alguno de los cuadros expuestos.

Modest Músorgski realizó en 1874 la obra para piano *Cuadros de una exposición* en la que se propuso “dibujar con música” algunos de los cuadros del artista ruso Viktor Alexandrovich Hartmann. Alberto Navarrete, ha cogido el testigo del compositor ruso y ha elaborado sus composiciones compartiendo el procedimiento de superposición, utilizado para la producción del proyecto *Rostros de la masa*, junto con una revisión de la versión orquestada por Ravel.

Algunas de las técnicas utilizadas en estas composiciones muestran los avances más representativos del siglo XX en lo que a orquestación se refiere. Se puede apreciar elementos de la micropolifonía de *Ligeti*, de la melodía de timbres de *Webern*, así como la influencia de la obra *Lvcis Lavs* de David Mora.



Fig. 104. Alberto Navarrete dirigiendo la interpretación.



Fig. 105. Vista de la banda en la inauguración.

Esta serie de piezas fueron interpretadas por una composición de Banda clásica⁴⁷ formada por 25 músicos durante el día de la inauguración, provocando en el espectador una interacción entre diferentes disciplinas artísticas creadas con un mismo objetivo y en donde la música complementaba la pintura y donde la pintura complementaba a la música en perfecta armonía. A continuación adjuntamos una descripción completa de las piezas musicales creadas para *Rostros de la masa*.

3.3.1 IDENTIDADES CONCEPTUALES IV

Esta pieza está asociada al cuadro *Identidades Conceptuales IV* (Véase pág. 150) dedicada a las imágenes marianas de la Semana Santa ubetense. Teniendo una duración de 5 minutos, está construida sobre la base de la Marcha “La Esperanza”, de Manuel Antonio Herrera Moya. En ella se ha creado un collage musical de las marchas dedicadas a las imágenes marianas de la Semana Santa ubetense. Se han utilizado elementos de las marchas: *La Esperanza, Fe, Muerte y Dolor y Nuestra Señora de Gracia* de Herrera Moya y *Las Angustias*, de Victoriano García Alonso.

Con respecto a la estética o corriente musical utilizada, se intentó trasladar algunas de las técnicas de composición y de orquestación desarrolladas en la primera mitad del siglo XX, por Ligeti y Webern, como son la micropolifonía y la melodía de timbres, respectivamente.

⁴⁷ Una Banda Clásica es como una orquesta pero sin instrumentos de cuerdas, sólo con vientos y percusión y con un repertorio similar. Puede, por lo tanto adaptar piezas orquestales aunque también son muy numerosas las composiciones originales para banda.

3.3.2 WITTE BUIKEN [IDENTIDAD SOCIAL V]

Ciclo de piezas breves para una larga amistad

Retrato musical, con una duración aproximada de 6 minutos, compuesto partiendo de las características más reseñables de las personas pertenecientes a la comunidad “Witte Buiken”⁴⁸.

El canto exacerbado del carnaval 2004 como elemento generador, la arritmia del líder, la ira del noble corazón, y en definitiva, la paradoja entre la heterogeneidad y la homogeneidad de esta comunidad, se dan cita en esta creación musical dedicada a los retratados y a los no retratados en la obra *Identidad social V* (Véase pág. 158). En definitiva, se trata de un homenaje a este heterogéneo grupo de amigos.

⁴⁸ “Witte Buiken” es la traducción aproximada al neerlandés de “Pajizos barjones”. Sobrenombre usado por los componentes del grupo de amigos de Úbeda para denominarse. El motivo de la transcripción a dicho idioma proviene del primer viaje en bloque que realizó dicha comunidad de amigos al país de Bélgica, específicamente a la región de Flandes.

4 CATÁLOGO DE OBRAS

Identidad social IV

Grafito sobre papel

40x40 cm

2009

[Residentes beca de Pintura
Palacio de Quintanar. Segovia.
2009.]

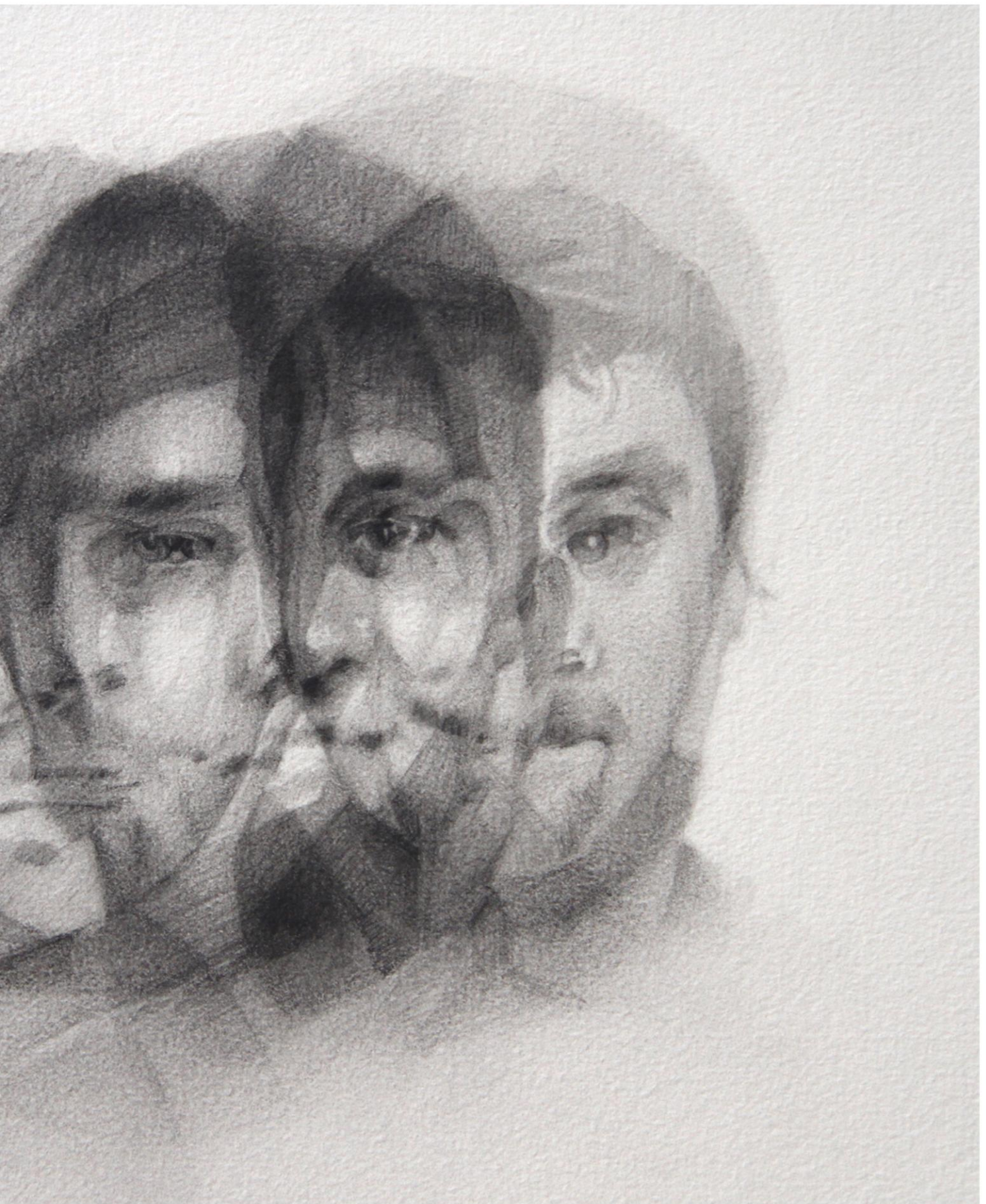


Detalle Identidad social VII

Grafito sobre papel
111x76cm
2010

[Género masculino familia Soria Árias.
Tres generaciones.]





Detalle Identidad social IX

Grafito sobre papel
111x76cm
2010

[Pintores Octava promoción Fundación
Antonio Gala.]





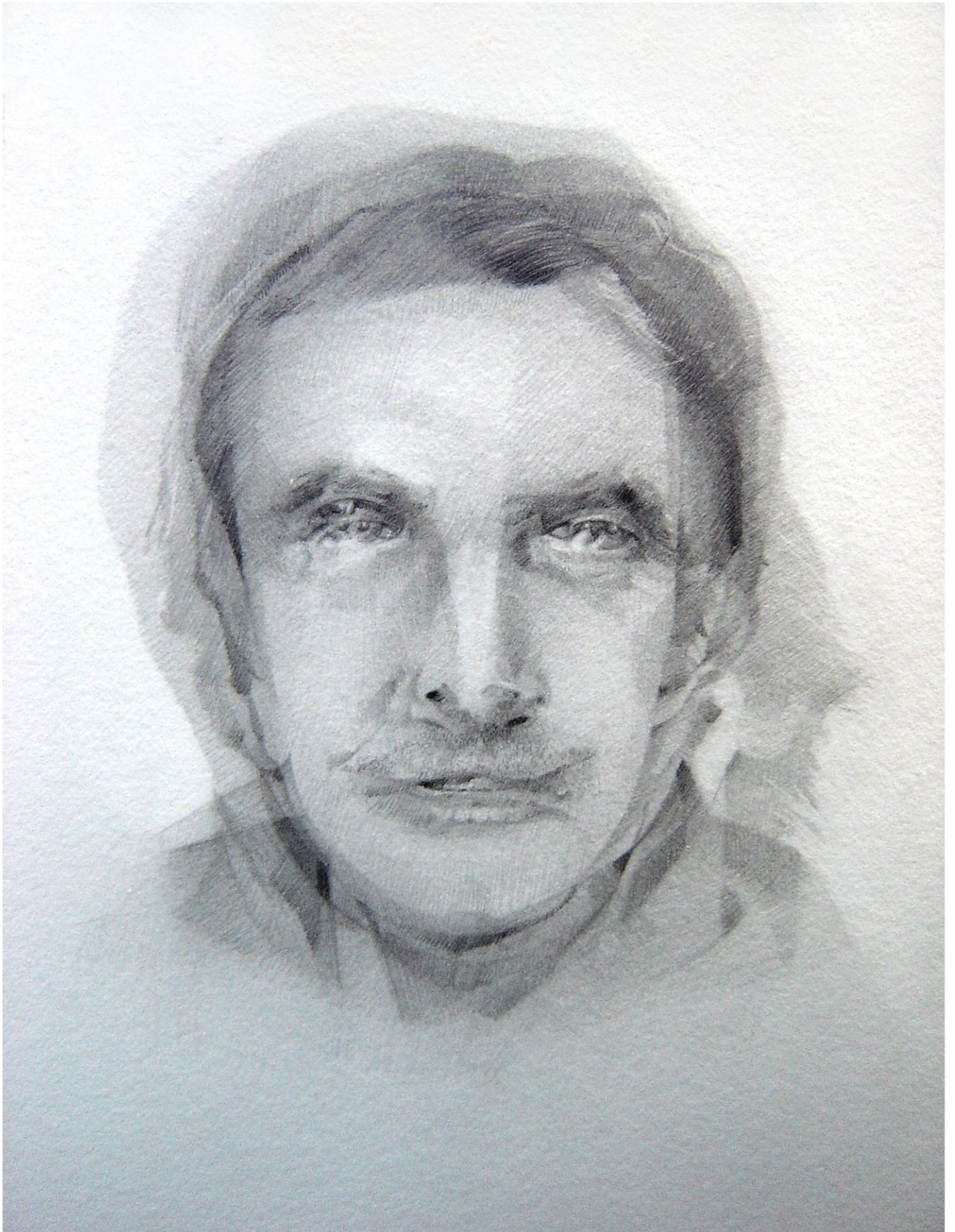
Identidad conceptual VI

Grafito sobre papel

111x76cm

2011

[Presidentes del gobierno de España
durante la democracia.]



Identidad social VIII

Grafito sobre papel

111x76cm

2010

[Género femenino familia Soria
Árias. Tres generaciones.]



Identidades de localización VI

Carbón sobre lienzo

146x146 cm

2010

[Empleados de Torrearte.]



Identidades de localización V

Carbón sobre tabla
122x122cm
2010

[Patio de los naranjos. Córdoba. 10 de
junio de 2010. 13:15h. - 13:25h.]





Identidades conceptuales IV

Carbón sobre lienzo
190x190cm
2010

[Imágenes procesionales marianas.
Semana Santa de Úbeda.]





Identidades conceptuales V

Carbón sobre lienzo
190x190cm
2011

[Imágenes procesionales de Cristo en
el Jueves Santo. Semana Santa de
Úbeda.]





Estudios para Identidad social III

Mixta sobre papel

Medidas variables

2009

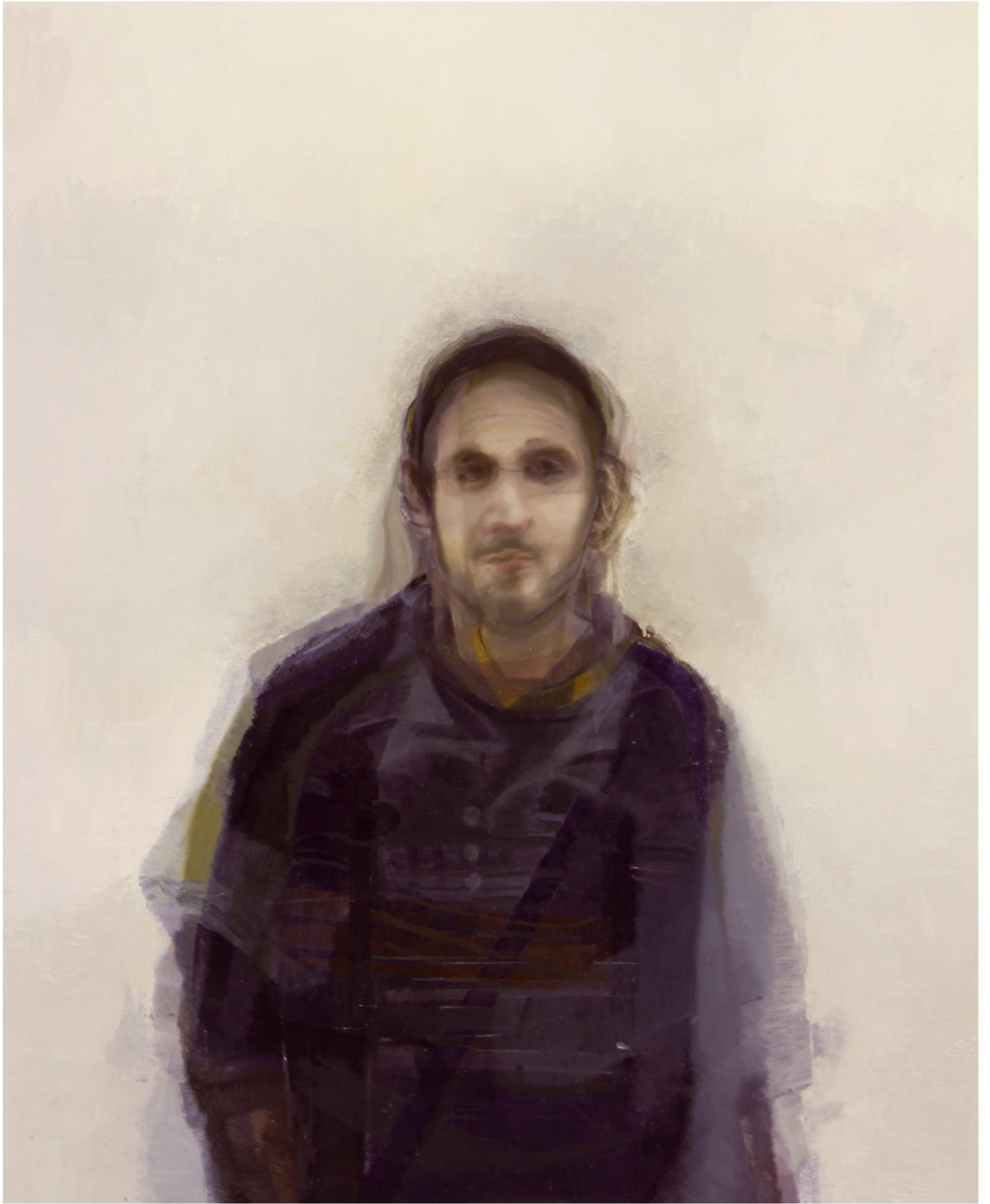
[Compañeros Master de Producción
Artística.]



Identidad social III

Óleo sobre tabla
81x100cm
2009

[Compañeros master de Producción
Artística. Valencia 2008/09]



Identidad social V

Óleo sobre tabla
100x200cm
2009

[Pandilla de amigos de Úbeda]





Identidad social X

Óleo sobre tabla
100x200cm
2010

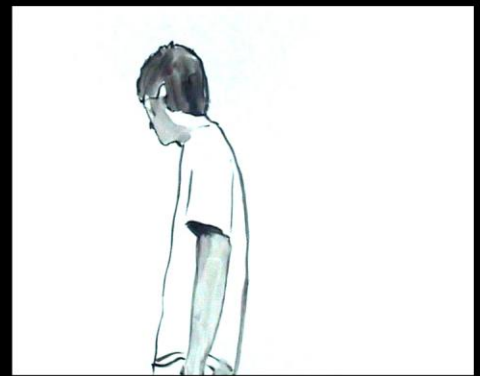
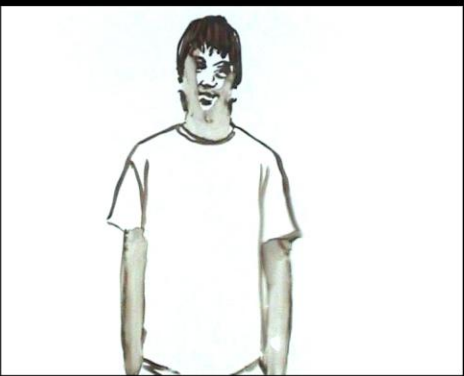
[Familia Rodríguez Alhambra. Tres
generaciones]





Identidad conceptual I

Video-animación. 867 acuarelas sobre acetato superpuestas.
2min. 08 seg. 2009
[Comunidad MUEVE. Valencia.]







Detalle *Penitentes y cabezudos III*.

Penitentes y cabezudos III

Óleo sobre lienzo
146x146cm
2011



5 ANEXOS



5.1 PUBLICIDAD. Carteles, invitaciones y trípticos

Como en toda exposición que se precie, es muy importante su difusión publicitaria. Para ello elaboramos una serie de diseños de carteles, pancartas e invitaciones para repartir y colgar en los entornos culturales de la ciudad de Úbeda y de la provincia de Jaén. Cabe destacar, que la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Úbeda cuenta con un procedimiento de difusión que ayuda al artista a despreocuparse en parte de este proceso. Dicha concejalía se encarga de remitir la invitación de la muestra, a través de vía postal, a una serie de personas interesadas, que conforman una gran lista de asistentes a actos culturales. Además de la difusión mediante carta, el Ayuntamiento aporta un paquete presupuestario para cada exposición, que está formado por la impresión de una lona con unas dimensiones de 3 x 1,8 m. que se cuelga en la fachada del edificio del Hospital de Santiago durante la exposición, y la tirada de unos 2000 trípticos impresos a dos tintas.

Por lo consiguiente, elaboramos una serie de diseños hasta crear el modelo de cartel, de lona y de tríptico que más se ajustaba a la idiosincrasia de la muestra *Rostros de la masa*. A continuación se mostrarán algunos de los diseños definitivos realizados para tal fin. Nos gustaría mencionar, que para la confección del tríptico pensamos en incluir un pequeño texto introductorio donde se hiciese una aproximación a lo expuesto para el mejor entendimiento del espectador. Por este motivo, encargamos dicho texto a un amigo

escritor de origen mejicano llamado Danner González⁴⁹, que nos armó un maravilloso escrito que incluimos en el tríptico.



Fig. 106. Vista de carteles de la exposición pegados en la calle.

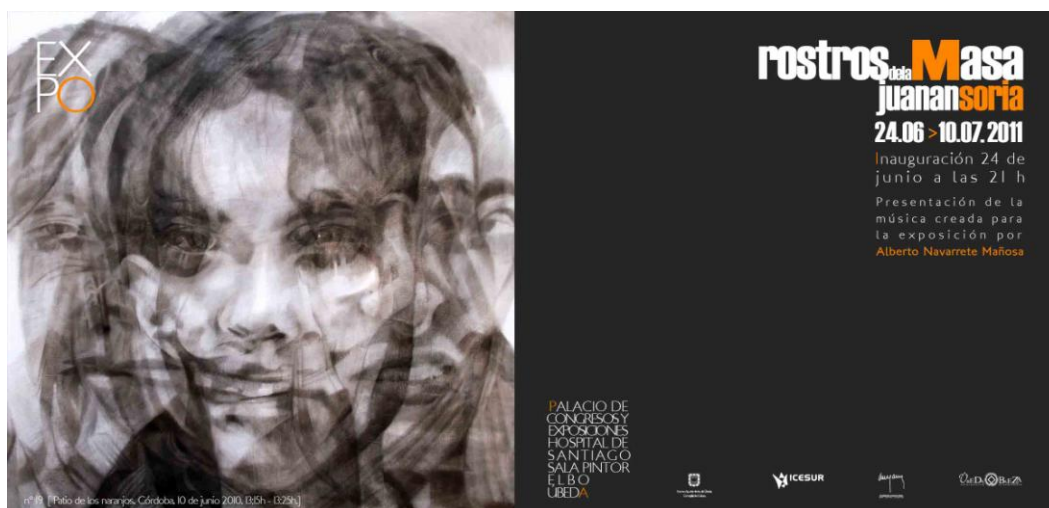


Fig. 107. Diseño definitivo de la invitación para la muestra.

⁴⁹ El texto escrito por Danner González Bravo para la exposición, titulado *Del rostro como panóptico*, está insertado en la página 176.



Fig. 108. Diseño del cartel de la exposición *Rostros de la masa*.



Fig. 109. Vistas del modelo elegido para el tríptico de *Rostros de la masa*.

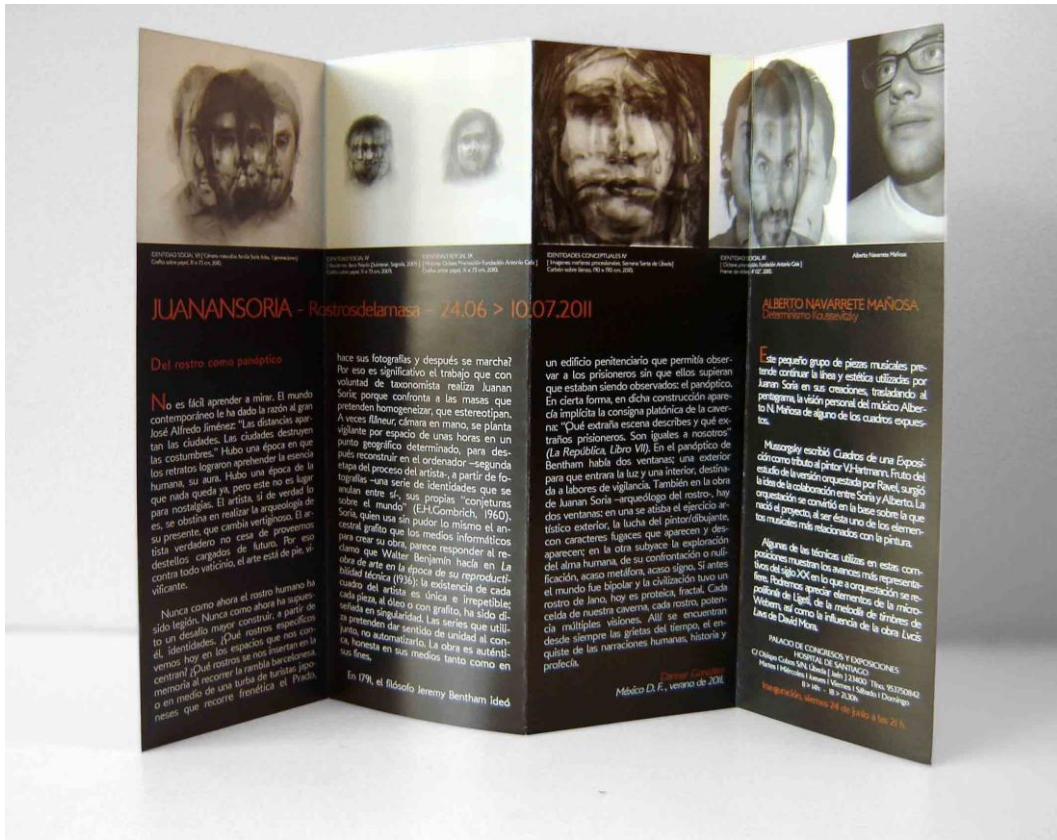


Fig. 110. Despliegue del tríptico definitivo.

5.2 TEXTO PARA LA EXPOSICIÓN Del rostro como panóptico

No es fácil aprender a mirar. El mundo contemporáneo le ha dado la razón al gran José Alfredo Jiménez: “Las distancias apartan las ciudades. Las ciudades destruyen las costumbres.” Hubo una época en que los retratos lograron aprehender la esencia humana, su aura. Hubo una época de la que nada queda ya, pero este no es lugar para nostalgias. El artista, si de verdad lo es, se obstina en realizar la arqueología de su presente, que cambia vertiginoso. El artista verdadero no cesa de proveernos destellos cargados de futuro. Por eso contra todo vaticinio, el arte está de pie, vivificante.

Nunca como ahora el rostro humano ha sido legión. Nunca como ahora ha supuesto un desafío mayor construir, a partir de él, identidades. ¿Qué rostros específicos vemos hoy en los espacios que nos concentran? ¿Qué rostros se nos insertan en la memoria al recorrer la rambla barcelonesa, o en medio de una turba de turistas japoneses que recorre frenética el Prado, hace sus fotografías y después se marcha? Por eso es significativo el trabajo que con voluntad de taxonomista realiza Juanan Soria; porque confronta a las masas que pretenden homogeneizar, que estereotipan. A veces *flâneur*, cámara en mano, se planta vigilante por espacio de unas horas en un punto geográfico determinado, para después reconstruir en el ordenador -segunda etapa del proceso del artista-, a partir de fotografías -una serie de identidades que se anulan entre sí-, sus propias “conjeturas sobre el mundo” (E.H.Gombrich, 1960). Soria, quien usa sin pudor lo mismo el ancestral grafito que los medios informáticos para crear su obra, parece

responder al reclamo que Walter Benjamín hacía en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936): la existencia de cada cuadro del artista es única e irrepetible; cada pieza, al óleo o con grafito, ha sido diseñada en singularidad. Las series que utiliza pretenden dar sentido de unidad al conjunto, no automatizarlo. La obra es auténtica, honesta en sus medios tanto como en sus fines.

En 1791, el filósofo Jeremy Bentham ideó un edificio penitenciario que permitía observar a los prisioneros sin que ellos supieran que estaban siendo observados: el panóptico. En cierta forma, en dicha construcción aparecía implícita la consigna platónica de la caverna: “Qué extraña escena describes y qué extraños prisioneros. Son iguales a nosotros” (*La República, Libro VII*). En el panóptico de Bentham había dos ventanas; una exterior para que entrara la luz y una interior, destinada a labores de vigilancia. También en la obra de Juanan Soria -arqueólogo del rostro-, hay dos ventanas: en una se atisba el ejercicio artístico exterior, la lucha del pintor/dibujante, con caracteres fugaces que aparecen y desaparecen; en la otra subyace la exploración del alma humana, de su confrontación o nulificación, acaso metáfora, acaso signo. Si antes el mundo fue bipolar y la civilización tuvo un rostro de Jano, hoy es proteica, fractal. Cada celda de nuestra caverna, cada rostro, potencia múltiples visiones. Allí se encuentran desde siempre las grietas del tiempo, el enquistado de las narraciones humanas, historia y profecía.

Danner González
México D.F., verano de 2011.

5.3 REPERCUSIÓN EN PRENSA

En este capítulo mostraremos algunas de las noticias, entrevistas o artículos que salieron publicadas a raíz de la celebración de la exposición *Rostros de la masa*. Hemos intentado crear una amalgama de recortes de periódicos y revistas en donde se pueda observar y leer algunas de las incursiones que tuvo la muestra artística en la prensa escrita. Se ha tenido en cuenta la cronología de las publicaciones para la disposición de los recortes en este capítulo.



cultura

Rostros de la masa

Exposición. Desde el 24 de junio al 10 de julio Hospital de Santiago

¿Es posible fijar hoy en día la identidad de una persona con un solo rostro? ¿Podríamos decir que la apariencia de nuestra cara es única y real? Ya no nos vale representar nuestra identidad mediante una imagen de nuestro rostro, esa imagen nunca sería la adecuada ni la más representativa de nosotros. El rostro humano hace tiempo que murió como algo indivisible y único, o como muchos han llamado como espejo del alma. Ante este panorama, el individuo debe de ser consciente de que su supuesta identidad, no es más que una estratificación de estereotipos o en el caso del rostro, de máscaras que nos van configurando y a la vez nos van insertando en una posición concreta dentro de esta sociedad de control masificada.

Juanan Soria en su proyecto Rostros de la masa, nos presentará desde la multidisciplinariedad artística una serie de piezas que versan en torno al concepto de anulación de identidad individual, valiéndose del retrato tipo como principal herramienta, analiza su identidad social cuestionándola o como ejercicio de autoconocimiento, con el fin de destapar el puesto que ocupa como individuo.

Este proyecto está compuesto por tres grandes series llamadas: Identidad social, Identidades geográficas e Identidades conceptuales, en las que nos muestra una amplia producción de retratos tipo entre los que podremos encontrar - como obras más destacadas - desde una pieza que es formada por la superposición de todos los rostros de los integrantes de su familia, pasando por un dibujo compuesto por todas las personas que pasaron por el Patio de los naranjos de la mezquita de Córdoba, durante las 13:10h hasta las 13:25h del día 10 de junio de 2010, hasta otra obra compuesta por todos los rostros de las imágenes marianas que se procesionan en la

Semana Santa de Úbeda, respectivamente.

El proyecto multidisciplinar que se presentará a partir del 24 de junio en la sala Pintor Elbo del Hospital de Santiago de Úbeda contará con piezas pictóricas, dibujísticas, audiovisuales..., además de la colaboración del músico ubetense Alberto Navarrete Mañosa.

Alberto - tal y como hiciera Modest Músorgski en 1874 con la obra para piano Cuadros de una exposición, en la que quiso dibujar con música algunos de los cuadros del artista ruso Viktor Alexandrovich Hartmann - ha cogido el testigo del compositor ruso y ha elaborado, utilizando los conceptos teóricos de superposición y estereotipo, varias piezas musicales en referencia a algunos cuadros que se mostrarán en la exposición. Estás serán presentadas e interpretadas en directo el mismo día de la inauguración.

sido seleccionado para disfrutar de importantes becas como Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores 2009/10, o Beca-encuentro de artistas 10th. Internacional Art Symposium Opovo2011 en Serbia, entre otras muchas.

Además es ganador de numerosos premios nacionales e internacionales de pintura, como 1º premio en el XIX Certamen Nacional de Pintura Cerezo Moreno 2009, medalla de plata en el Curso de Pintores Pensionados del Palacio de Quintanar, Segovia, 2009; segundo premio en el I Concurso Internacional de Pintura La Rural, 2008,...

La muestra Rostros de la masa es una excelente ocasión para calibrar y disfrutar del excelente estado de salud que atraviesa nuestra joven creación artística ubetense y además, ser partícipes de una muestra diferente donde los artistas crearán una armonía entre todas las disciplinas artísticas, en la que el espectador será un elemento imprescindible que configurará la exposición.

Sobre Juanan Soria

Juanan Soria es un joven artista ubetense licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Mención de honor en el Premio Nacional a la excelencia en el rendimiento académico universitario entregado por el Ministerio de Educación.

A su corta edad ha expuesto en numerosos espacios artísticos, junto con artistas de talla internacional, destacando Next Jaén 2010, ArcoMadrid 2009, o El clavo ardiendo, en la galería Val i 30 de Valencia. Además de haber

Fig. 111. Artículo en la Revista *Úbeda Actualidad*. Edición Junio de 2011.

El pintor Juanan Soria retrata los 'Rostros de la masa'

La exposición del ubetense se puede visitar en estos días en la sala Pintor Elbo del centro cultural Hospital de Santiago de Úbeda

ALBERTO ROMÁN

ÚBEDA. La Sala Pintor Elbo del Hospital de Santiago de Úbeda acoge desde hace unos días y hasta el próximo 10 de julio la exposición de pintura denominada 'Rostros de la masa', en la que se puede contemplar la obra más reciente del ubetense Juanan Soria, joven pintor que está abriéndose camino en el mundo del arte y que ya cuenta con un buen número de logros y reconocimientos.

De esta muestra es protagonista absoluto el ser humano, entendido como colectividad, como parte de un grupo, de una masa. Pero que nadie espere encontrar una colección de retratos al uso, pues la intención de Soria ha sido superponer diferentes rostros, unos encima de otros como si de distintas capas transparentes se tratase, para dar forma a un único elemento bidimensional que parece adquirir movimiento pero que en realidad es la fusión de varias caras que miran y se dejan mirar.

Son ojos, bocas, narices, orejas y cabellos que unas veces coinciden con los de las capas inferiores o superiores y otras veces no, y ello crea un efecto similar al del holograma.



Una de las obras de Juanan Soria. :: ROMÁN

Así, en el trabajo previo de concepción de cada obra las nuevas tecnologías informáticas juegan un importante papel, correspondiendo posteriormente a la formación y destreza como pintor de Juanan Soria la responsabilidad de plasmar esa mezcla de rostros sobre el óleo o la cartulina, con el pincel o el grafito. El resultado es impresionante.

Trayectoria

Soria, que actualmente reside en Bélgica, cuenta con una sólida formación y ha sido becado por diferentes instituciones que han apoyado su trayectoria artística. Entre otras cosas, fue seleccionado por la

Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores. Su obra ha sido distinguida con numerosos premios y ha participado en abundantes exposiciones colectivas, consiguiendo además que sus trabajos formen parte de diversas colecciones públicas y privadas.

Durante el acto de inauguración se interpretó en directo la obra 'Determinismo Koussevitzky', compuesta y dirigida por el también ubetense Alberto Navarrete Mañosa especialmente para esta muestra. La exposición estará abierta todos los días, a excepción de los lunes, de once de la mañana a dos de la tarde y de seis de la tarde a nueve y media de la noche.

Fig. 113. Noticia en el *Diario Ideal*. Publicada el 27 de junio de 2011.

Cuando el rostro dejó de ser el espejo del alma

Juanan Soria expone en Úbeda su visión de la identidad individual y colectiva

IGNACIO FRIAS III JAÉN
Nada permanece inamovible. Aspectos como el cambio climático son hoy una consecuencia del devenir imparabile de la naturaleza, y máximas tan rotundas como "la cara es el espejo del alma" tienen los días contados. Juanan Soria expresa su forma de verlo en la exposición *Rostros de la masa*, en el Hospital de Santiago de Úbeda.

"En *Rostros de la masa* abordo el concepto de identidad en base al rostro contemporáneo y su anulación, ya que diferentes investigadores coinciden en que hoy se ha perdido la identidad. El rostro de las personas de hoy ha perdido toda esa alma que tenía en el pasado. Ya no es el rostro singular de cada individuo, sino que forma parte de la gran masa".

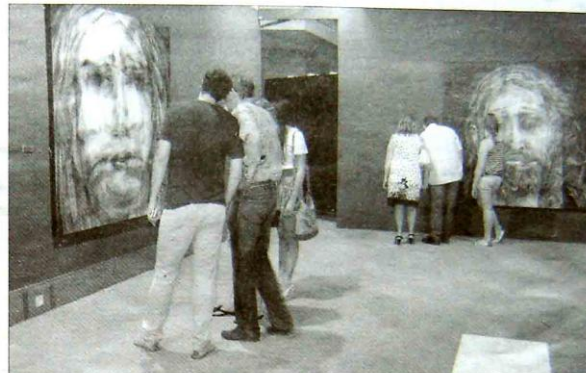
Con estas premisas, el pintor ubetense Juanan Soria ha realizado una serie de obras (dibujos, pinturas y vídeos de arte y de animación), y los muestra estos días en la Sala Elbo del Hospital de Santiago. La muestra, que tiene piezas en blanco y negro y en

color, fue inaugurada el pasado día de San Juan con una ambientación de lujo, ya que el compositor Alberto Navarrete Mañosa estrenó y dirigió su obra *Determinismo Koussevitzky* interpretada por una banda de veinticinco músicos. Un lujo.

Juanan Soria se vale del retrato tipo como principal herramienta y analiza su identidad social cuestionándola o como ejercicio de auto conocimiento, con el fin de destapar el puesto que ocupa como individuo.

"La exposición es un proyecto global que consta de tres sub-series a partir del retrato tipo. Hay una identidad social, otra geográfica y otra conceptual", explica Juanan Soria.

En la serie referida a la identidad social, el pintor y artista plástico muestra rostros, retratos tipo, de su entorno más cercano como es la familia, los amigos y los compañeros de clase del máster que realiza en la Universidad de Valencia. Con ellos, a través del entorno en que se mueve fija su propia posición. En la serie



ROSTROS. Aspectos de la sala. A la derecha, Juanan Soria se dirige al público durante la inauguración.

geográfica cambia el concepto y fija el entorno a su libre albedrío. Elige un lugar concreto a una hora del día y fotografía los rostros de los viandantes que se cruzan y con múltiples imágenes consigue una común. En la tercera serie, la conceptual, muestra

el rostro tipo de conceptos abstractos, como democracia o religión, que afectan y marcan la vida del individuo. Un ejemplo que llama mucho la atención en la exposición, es la obra en la que superponen los rostros de los diferentes presidentes del Gobierno

de España para formar con ellos una sola cara.

Título: Rostros de la masa. **Sala:** Hospital de Santiago. **Dirección:** Avenida Cristo Rey, s/n. **Horarios:** Martes de 11 a 14 horas. Tardes de 18 a 21:30. Lunes cerrado. **Fecha:** hasta el 10 de julio.

Fig. 114. Noticia en el *Diario Jaén*. Publicada el 29 de junio de 2011.

EXPOSICIÓN En el Centro Cultural Hospital de Santiago

Inaugurada la muestra 'Rostros de la masa' de Juan Antonio Soria

C.M.
ÚBEDA

Rodeado de multitud de amigos y amantes del arte, el joven artista ubetense, Juan Antonio Soria, inauguró en la noche del pasado viernes, 24 de junio, su exposición, 'Rostros de la masa', un proyecto que nació hace varios años y que ha culminado en una magnífica muestra que llena de contenido la Sala Pintor Elbo del Centro Cultural Hospital de Santiago.

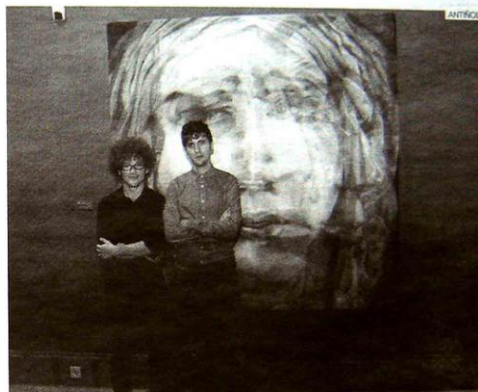
Un emocionado Juan Antonio Soria veía así cumplido un sueño que perseguía desde niño ya que, como él mismo recordó, muchas fueron las veces que pasó frente a este edificio de Vandelvira, portando en su mano un dibujo y deseoso de enseñárselo a sus padres.

LA EXPOSICIÓN

'Rostros de la masa' es una refle-

xión filosófica sobre la anulación identitaria. Utilizando como herramienta básica el retrato tipo, el artista analiza el rostro bajo el condicionamiento de factores exteriores como la cultura de masas. Nace así una reflexión filosófica sobre la anulación identitaria para la que Juan Antonio Soria ha superpuesto rostros con el fin de formar una tipología o prototipo de una comunidad, como la familia y los amigos, y todos cercanos al artista.

Al tratarse de un proyecto multidisciplinar, la exposición cuenta también con dibujos, vídeo y animación. De esta forma, y como eje motor de la propia muestra, Soria utiliza el vídeo y la animación para crear un proceso en el que el visitante pueda entender como se crean los rostros mostrados en esta exposición. Y como broche final, el ubetense Alberto Navarrete Ma-



Alberto Navarrete y Juan Antonio Soria junto a uno de los cuadros de la muestra.

ñosa (estudiante de dirección de orquesta en la Universidad de Murcia) puso música a dos de las obras del pintor. Por un lado, interpretó de una manera muy personal parte de las marchas procesionales propias de las Cofradías ubetenses del Jueves Santo, amenizando así dos de los cuadros de gran formato expuestos en la muestra: uno en el

que superpone los rostros de los Cristos del Jueves Santo; y otro en el que hace otro tanto con los de las Vírgenes. La segunda pieza, tuvo un carácter más íntimo y divertido, al interpretar y poner música a las vivencias, recuerdos y anécdotas del grupo de amigos que el director y el pintor tienen en común.

Fig. 115. Noticia en el semanal *Úbeda Información*. Publicada el 2 de julio de 2011.

Del rostro como panóptico

DANNER GONZÁLEZ

2011-07-08

Para Antonio Gala

No es fácil aprender a mirar. El mundo contemporáneo le ha dado la razón al gran José Alfredo Jiménez: «Las distancias apartan las ciudades. Las ciudades destruyen las costumbres.» Hubo una época en que los retratos lograron aprehender la esencia humana, su aura. Hubo una época de la que nada queda ya, pero este no es lugar para nostalgias. El artista, si de verdad lo es, se obstina en realizar la arqueología de su presente, que cambia vertiginoso. El artista verdadero no cesa de proveernos destellos cargados de futuro. Por eso contra todo vaticinio, el arte está de pie, vivificante.

Lo anterior viene a cuento porque en éstos días, en Úbeda, Jaén, Andalucía, España —es increíble la fragmentación a la que estamos sometidos—, en la Sala Pintor Elbo del Hospital de Santiago, tiene lugar la exposición “Rostros de la masa” de Juan Antonio Soria, artista ubetense cuyo trabajo vale la pena seguir, no en virtud de mi amistad con él, sino de su calidad artística. www.juanantoniosoria.com

Nunca como ahora el rostro humano ha sido legión. Nunca como ahora ha supuesto un desafío mayor construir, a partir de él, identidades. ¿Qué rostros específicos vemos hoy en los espacios que nos concentran? ¿Qué rostros se nos insertan en la memoria al recorrer la rambla barcelonesa, o en medio de una turba de turistas japoneses que recorre frenética el Prado, hace sus fotografías y después se marcha? Por eso es significativo el trabajo que con voluntad de taxonomista realiza Juan Antonio Soria; porque confronta a las masas que pretenden homogeneizar, que estereotipan. A veces *flâneur*, cámara en mano, se planta vigilante por espacio de unas horas en un punto geográfico determinado, para después reconstruir en el ordenador —segunda etapa del proceso del artista—, a partir de fotografías —una serie de identidades que se anulan entre sí—, sus propias «conjeturas sobre el mundo» (E. H. Gombrich, 1960). Soria, quien usa sin pudor lo mismo el ancestral grafito que los medios informáticos para crear su obra, parece responder al reclamo que Walter Benjamin hacía en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936): la existencia de cada cuadro del artista es única e irrepetible; cada pieza, al óleo o con grafito, ha sido diseñada en singularidad. Las series que utiliza pretenden dar sentido de unidad al conjunto, no automatizarlo. La obra es auténtica, honesta en sus medios tanto como en sus fines.

En 1791, el filósofo Jeremy Bentham ideó un edificio penitenciario que permitía observar a los prisioneros sin que ellos supieran que estaban siendo observados: el panóptico. En cierta forma, en dicha construcción aparecía implícita la consigna platónica de la caverna: «Qué extraña escena describes y qué extraños prisioneros. Son iguales a nosotros» (*La República, Libro VII*). En el panóptico de Bentham había dos ventanas; una exterior para que entrara la luz y una interior, destinada a labores de vigilancia. También en la obra de Juan Antonio Soria —arqueólogo del rostro—, hay dos ventanas: en una se atisba el ejercicio artístico exterior, la lucha del pintor/dibujante, con caracteres fugaces que aparecen y desaparecen; en la otra subyace la exploración

del alma humana, de su confrontación o nulificación, acaso metáfora, acaso signo. Si antes el mundo fue bipolar y la civilización tuvo un rostro de Jano, hoy es proteica, fractal. Cada celda de nuestra caverna, cada rostro, potencia múltiples visiones. Allí se encuentran desde siempre las grietas del tiempo, el enquistado de las narraciones humanas, historia y profecía.

COLOFÓN. Esta semana, Antonio Gala ha anunciado que enfrenta un cáncer de difícil extirpación. En la casa cordobesa de Antonio, Soria y yo, con algunos becarios más y una nazi que hacía las veces de auxiliadora, pasamos un año de nuestras vidas, escribiendo, pintando, investigando, dando forma al que ha sido el gran proyecto de Antonio más allá de su obra literaria: una Fundación para que los jóvenes creadores puedan trabajar sin cortapisas. Aquellos cartujos que fuimos, ávidos de saber, ruidosos e insurrectos, abrazamos con amor a nuestro abuelo y hacemos votos para que salga airoso del trance.

Fig. 116. Artículo del periódico digital mejicano *SDPNoticias*. Publicado el 8 de julio de 2011. [En línea]
http://sdpnoticias.com/columna/3604/Del_rostro_como_panoptico

5.4 BLOG ROSTROS DE LA MASA

Para mayor difusión de la exposición y con el objetivo de poder acercar la muestra al mayor número de gente posible que por dificultades de desplazamiento no pudo visitarla, quisimos colgar todo lo referente a la exposición (noticias, artículos, videos, fotografías, opiniones, carteles,...) en un blog digital, titulado *rostrosdelamasa.blogspot.com*.

Éste fue abierto unas semanas antes de la inauguración, con el propósito de actualizarlo a diario con todos los contenidos novedosos que se iban publicando en los medios. Aquí podéis ver una captura de la interfaz creada para el blog.



Fig. 117. Captura de imagen de la interfaz del blog *Rostros de la masa*.

5.5 OTRAS EXPOSICIONES

5.5.1 EXPOSICIÓN OCTAVA PROMOCIÓN.

Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores

En el transcurso del Máster en Producción Artística nos seleccionaron para ingresar en la Fundación Antonio Gala, emplazada en Córdoba, durante nueve meses, en los que pudimos avanzar sustanciosamente en la producción del proyecto, desarrollándolo en ámbitos y formas que desde un principio no tenía previsto. Al finalizar este periodo se organizó una gran exposición colectiva donde participamos todos los integrantes de la octava promoción de la beca, en la que cada autor dispuso de un espacio acondicionado para las características de su obra. En nuestro caso, pudimos mostrar cinco piezas de diferentes disciplinas, desde el dibujo al video, y fue una gran oportunidad para probar la disposición y presentación de algunas obras y experimentar la relación entre ellas dentro del espacio expositivo. Esta muestra tuvo una duración de tres semanas (25 de junio al 15 de julio del 2010) y fue inaugurada por su fundador Antonio Gala, y por José Guirao Zamora, director de la Casa Encendida de la obra social de Caja Madrid, a la vez que clausuraban la promoción.

Arriba
Fig. 118. Pancarta de la exposición *Octava promoción*.

Abajo
Fig. 119. Entrada a la exposición.





Fig. 120. Vista de las piezas expuestas en la muestra.



Fig. 121. Detalle desde una de las piezas pertenecientes al proyecto *Rostros de la masa*.

5.5.2 EXPOSICIÓN NEXT JAÉN

La exposición NextJaén 2010, según el comisario de la exposición, Emilio Almagro, se proponía una reflexión sobre las nuevas relaciones entre centro y periferia, a partir de sinergias encauzadas a través de la obra de artistas plásticos cuyo punto de origen es la provincia de Jaén, para tratar la geografía de este ‘hiperlugar’ a partir de las producciones de los artistas.

En ella se mostró la obra de catorce jóvenes artistas contemporáneos de los que podemos destacar la presencia de Juan Francisco Casas, Santiago Ydañez, Fernando Bayona, Cristina Lucas, Ángeles Agrela, Chico López, Juan Antonio Soria...etc.

La muestra fue organizada por la Fundación de la Caja Rural de Jaén y comisariada por la galería granadina *Sandunga*. Se pudo contemplar en dos sedes, del 21 de octubre de 2010 al 21 de noviembre en el Museo Provincial de Jaén y del 25 de noviembre al 19 de diciembre en la sala Gaspar Becerra de Baeza.



Fig. 122. Vista panorámica de la muestra *Next Jaén 2010*.

6 CONCLUSIÓN

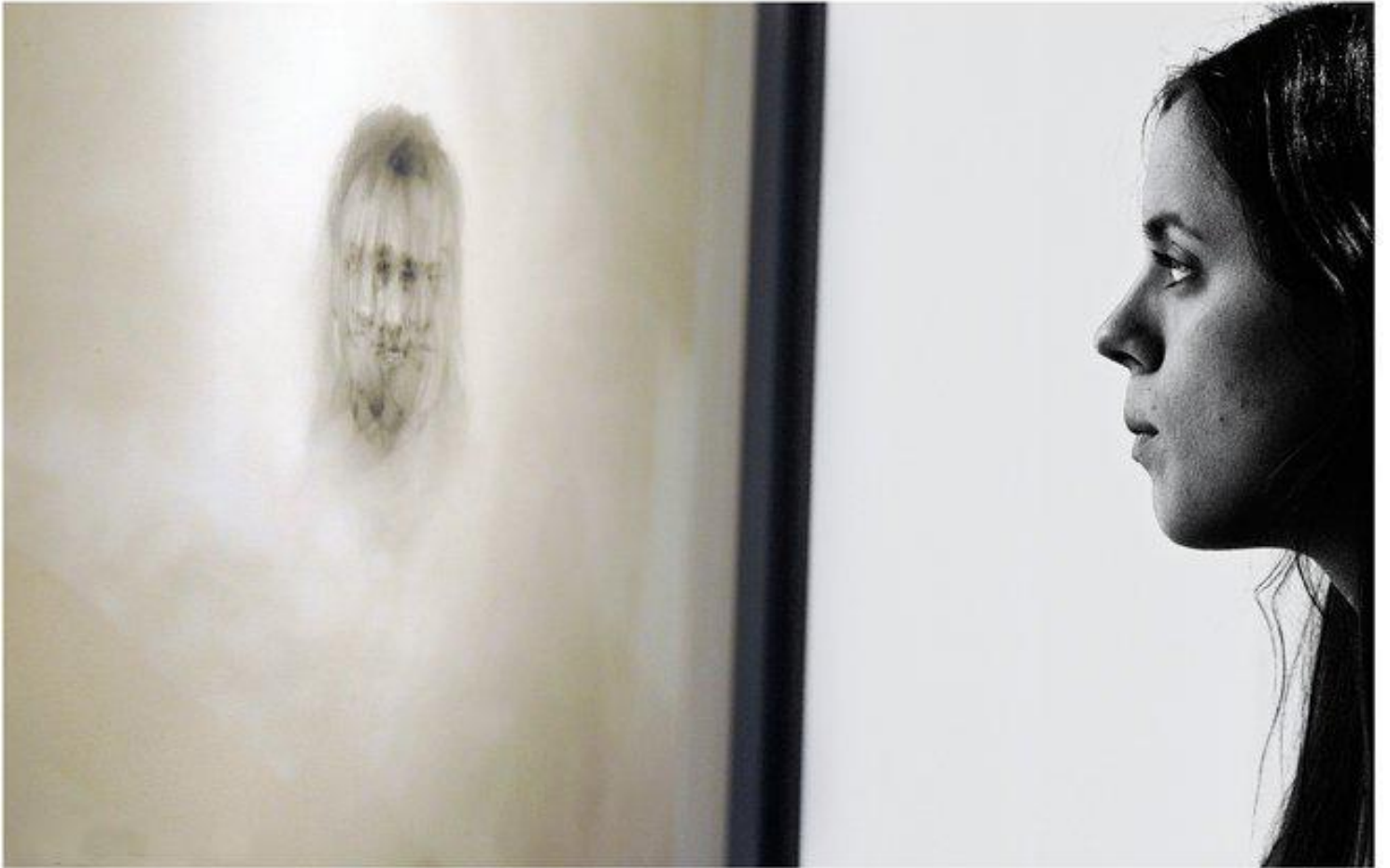


Fig. 123. Espectadora ante uno de los dibujos expuestos en la exposición *Rostros de la masa*.

Puede resultar paradójico llegados a este punto que en un proyecto expositivo eminentemente práctico sea conveniente la inclusión por escrito de un apartado dedicado a las conclusiones; no bastando con la exhibición, contemplación y evaluación de los resultados obtenidos por todos los que visitaron la muestra. El contacto directo con la obra, la posibilidad de experimentar toda una serie de emociones que desprenden tras su rastro y el cuestionamiento de conceptos acerca de la identidad; se nos antoja como la mejor conclusión posible para un proyecto de esta índole. Ahora bien, debemos de ser consecuentes con las características de este trabajo, en donde se ha tratado de transcribir, paso a paso, cada situación acontecida, desde el inicio hasta el final del proceso de elaboración. Es por eso que no podemos obviar este último paso que nos ocupa.

Tampoco podemos olvidar el posicionamiento desde el que empezamos a trabajar y hasta donde nos ha llevado. Por ello, creemos que es conveniente advertir al lector que este proyecto se originó con unas pretensiones que luego no se han podido alcanzar o quizás se han logrado de otro modo. Queremos decir con esto que el trabajo se comenzó pensando que íbamos a realizar una investigación teórico-práctica sobre las máscaras que constituyen la identidad de grandes cantidades de gente. Se pretendía representar los rostros de estos vastos grupos como si fueran fotocopias unos de otros, en donde las diferencias entre los que los componían fuesen inapreciables. Pero nos dimos cuenta que lo que estábamos haciendo, una y otra vez, era representar la irreductibilidad de las particularidades que nos

diferencian pero que a la vez nos homogeneiza. No se podía elaborar una investigación teórico-práctica con voluntad de verdad sociológica, sino más bien una investigación plástica que jugase con las tensiones que estuviesen a la base de la formación de las identidades individuales.

Por otro lado, el eje central del proyecto, como ya es sabido, ha sido la exposición *Rostros de la masa* celebrada en el Hospital de Santiago del 24 de junio al 10 de julio de 2011, en la que quisimos conseguir que el espectador que se adentrase en ella fuese introducido inconscientemente dentro de una especie de sala de espejos, en la que cada pieza se manifestase deformando su visión. Esta metáfora parece responder al reclamo que Sabine Melchior-Bonnet hacía al escribir:

“No existe ningún espejo fiable en el que contemplarse, sólo un espejo empañado en el que la imagen se forma y se deforma”⁵⁰

Nuestra intención fue, en un primer momento, que el visitante creyera estar en una muestra donde todo era borroso y escasamente nítido, pero que poco a poco fuera adquiriendo la capacidad de descifrar las composiciones, no advirtiendo un solo rostro, sino una imagen formada por distintos retratos. La adquisición de ciertas claves había de ayudar al espectador a empezar a descifrar las ideas ocultas y a cuestionarse por qué el rostro se presentaba de esta manera o por qué toda la exposición en su conjunto tenía una apariencia repetitiva. En ese momento el visitante comenzaría a interactuar con el mensaje, lo cual podía provocarle la reflexión acerca de cómo esas visiones borrosas de un inicio se habían convertido en nítidas, como si ahora fuese la sala un recinto de espejos convencionales, en el que de un modo metafórico se reflejaba repetitivamente la formación de su propia máscara. Asimismo

⁵⁰ MELCHIOR-BONNET, S. *Historia del espejo*. Barcelona. Herder. 1994. (p.240)

vuelve a afianzar nuestra postura Melchior-Bonnet en un fragmento perteneciente al libro *Historia del espejo*:

“Para recomponer la imagen disgregada e inquietante de un “yo” que se descubre otro de un espejo oblicuo y cruel, la convergencia entre una mirada y un deseo constituyen una mediación necesaria. Proyección de uno mismo en el otro y del otro en uno mismo”⁵¹

Nos gustaría remarcar que el proyecto *Rostros de la masa* sigue estando vivo, ya que tras la exposición celebrada el pasado verano, nos surgió la posibilidad de realizar un nuevo proyecto expositivo, con algunas de las piezas expuestas y otras que están por hacer, en la galería *LikovniSalon Kcns* de la ciudad serbia de Novi Sad con motivo de la noche de los museos que se realizará en mayo de 2012.

Frente a los que piensan que una conclusión siempre debe de estar comprometida con un final, nosotros pensamos que no podemos hablar de un final sino de una evolución mediante el aprendizaje que nunca termina. De la misma manera que la realización de un cuadro nos lleva a otro, este proyecto, tan fructífero, además de aportarnos las bases suficientes para madurar como pintores y como personas, también nos ha indicado nuevos caminos por los que transitar. El trabajo que realicemos a partir de ahora sólo será entendible bajo el prisma de este ciclo que se cerrará con la muestra de Serbia y cuya presencia jamás dejará de ser una parte constitutiva de nuestra obra.

⁵¹ MELCHIOR-BONNET, S. *Historia del espejo*. Barcelona. Herder. 1994. (p.242)

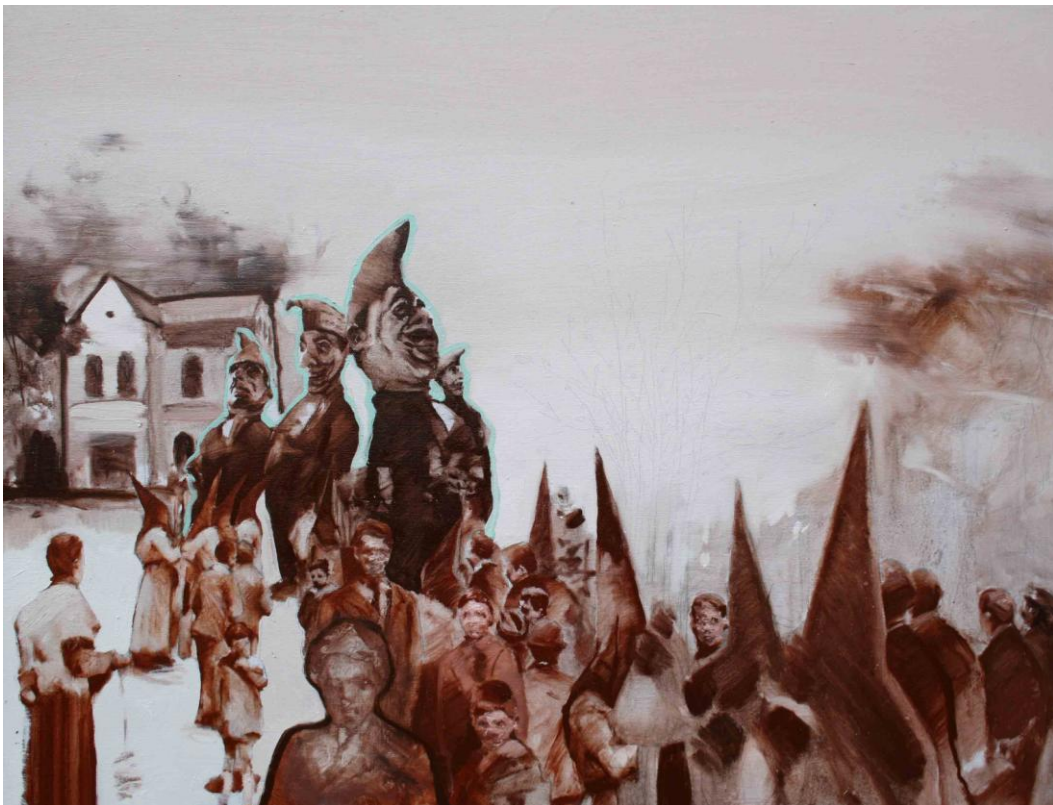


Arriba

Fig. 124. *Dialéctica del desencuentro*. Óleo sobre lienzo. 193 x 195 cm. 2011.

Abajo

Fig. 125. *Penitentes y cabezudos II*. Óleo sobre lienzo. 54 x 73 cm. 2011.



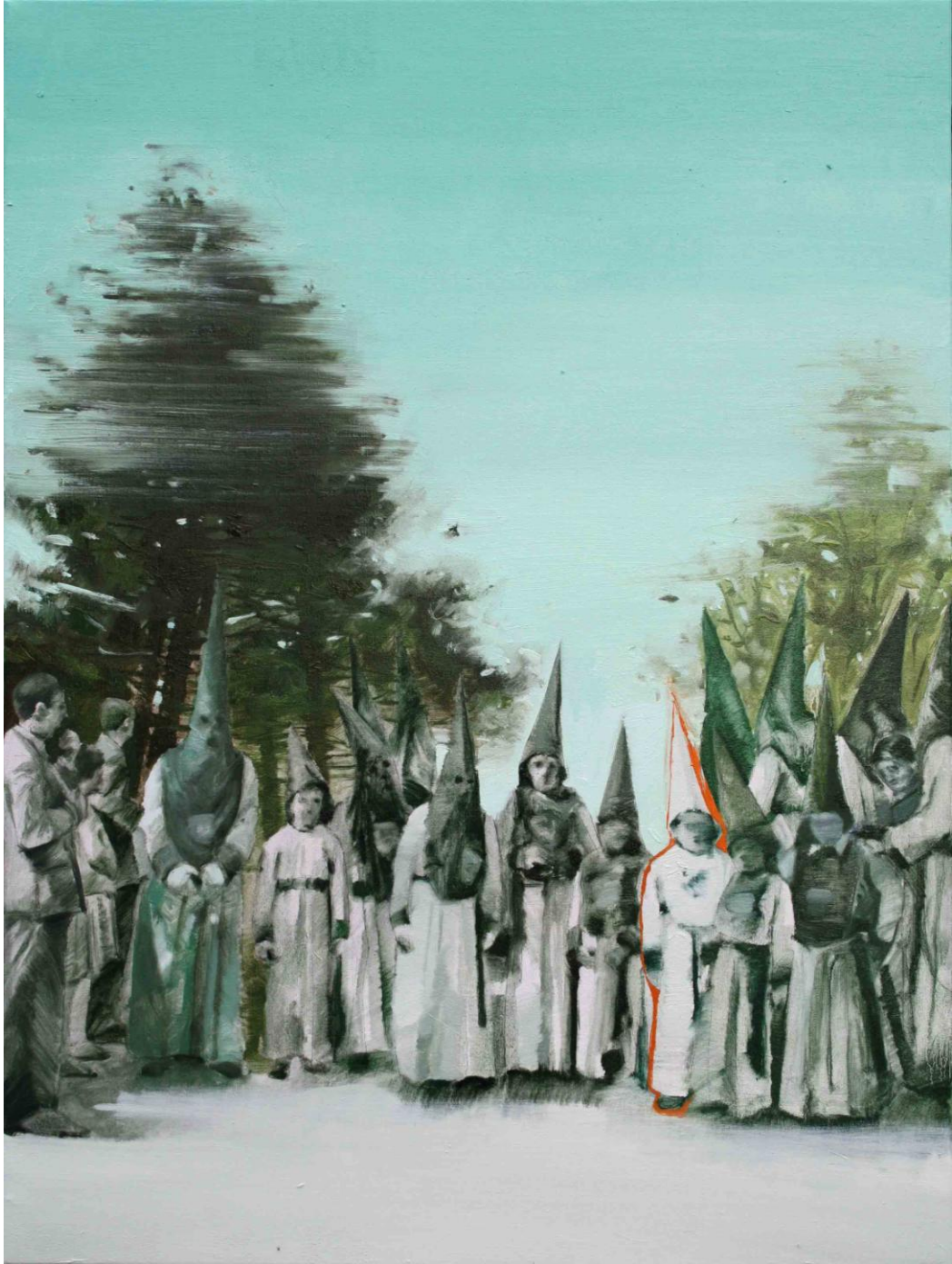


Fig. 126. *Penitentes y cabezudos I*. Óleo sobre lienzo. 54 x 73 cm. 2011.

El camino en el que nos encontramos tras el agotamiento de la experimentación con las posibilidades que nos brindaba el retrato tipo, parte de la imagen detonante del planteamiento de *Rostros de la masa*, realizada por Cristóbal Cruz Ruiz y que ya presentamos en la introducción (véase Fig. 1). A través de una dialéctica diaria, nos ha generado argumentos suficientes para confeccionar un nuevo proyecto artístico. Las anteriores imágenes (Véase Fig. 126, Fig. 124 y Fig. 125) que mostramos son sólo una aproximación cuyo desarrollo no pertenece a este escrito ni estamos, todavía, en posición de articular.

Rostros de la masa, más que un trabajo artístico ha sido como un teatro vital por el que se han escenificado, a lo largo de un periodo superior a los tres años, estados internos tan dispares como la alegría, la tristeza, la desilusión, el descubrimiento, la pérdida, el aprendizaje y un sinfín de emociones que nos han hecho crecer como individuos, ampliando nuestro repertorio de máscaras inéditas; máscaras que hemos ido usando, desgatando, tirando y volviendo a recuperar, del mismo modo que un actor en la representación de su última función.

“Termina la función y el actor se dirige al camerino para quitarse el maquillaje. Atrás queda el escenario. Afuera los restos abandonados de la representación. Los espectadores van saliendo y a solas frente al espejo con un algodón empapado en desmaquillante va descubriendo su verdadero rostro, la última máscara, la de los días entre semana. La función ha terminado. El espectáculo no ha hecho más que comenzar. Pero ya no quedan ganas para disfraz. No hay historias escondidas en las encías. Faltan argumentos para interpretar. Fuera hace frío. El actor se va alejando del teatro, escondiendo en su abrigo a todos aquéllos que en algún momento han formado parte de él. Todo es metáfora. Nada es final”

52

⁵² Jesús Alcaide en *Coda Final. A solas con el espejo* en AA.VV. *Máscaras, camuflaje y exhibición*. Córdoba. Prieto Lucam. 2003. (p. 33)

7 BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, G. *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Barcelona. Paidós. 2001.
- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1992.
- AUSTER, P. *Leviatán*. Madrid, Anagrama. 1992.
- AZARA, P. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Barcelona. Gustavo Pili. 2002.
- AZUA, F. *Las pasiones al servicio de la corona*. El Paseante. Nº 26. Siruela.
- BALZAC, H. *La obra maestra desconocida*. Buenos Aires. Libros del Zorzal. 2006.
- BAUMAN, Z. *Identidad*. Losada, Buenos Aires. 2005.
- BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla. Alfar. 1994.
- BORRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2006.
- BOURDIEU, P. *Sobre la televisión*. Barcelona. Anagrama. 1997.
- CALLE, S. *Prenez soin de vous*. Arlés. Actes Sud. 2007.
- CANETTI, E. *Masa y Poder*. Madrid. Muchnik. 1987.
- CARRERE, A.- SABORIT, J. *Retórica de la Pintura*. Madrid. Cátedra. 2000.
- DEBORD, G. *Sociedad del espectáculo*. Valencia. Pre-Textos. 1999.
- DIDI- HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. 2007.
- ECO, H. *Historia de la belleza*. Barcelona. Llamen. 2004.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. *Nocilla Experience*. Madrid. Alfaguara. 2008.
- FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Pili. 2010.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. Phaidon Press Limited. 2008.

- KAFKA, F. *La Metamorfosis*. Colección Biblioteca Clásica. 2004.
- LEYRA, A.M. *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona. Edicions 62. 1993.
- MARTÍNEZ - ARTERO, MARTINEZ, R. *El retrato, Del sujeto en el retrato*. Barcelona. Montesinos. 2004.
- MELCHIOR-BONNET, S. *Historia del espejo*. Barcelona. Herder. 1994.
- MONTAIGNE, M. *Ensayos*. Madrid. Cátedra. 1985.
- PAZ, O. *El laberinto de la soledad*. Madrid. Cátedra. 1993-2008.
- PITOL, S. *Tríptico de Carnaval*. Barcelona. Anagrama. 1999.
- RILKE, R. M. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid. Alianza Editorial. 1997
- ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona. Marbot Ediciones. 2007.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Retratos*. Valencia. Cuadernos del IVAM. 2005.
- TABUCCHI, A. *Sostiene Pereira*. Barcelona. Anagrama. 1999.
- TODOROV, T. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del renacimiento*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2006.

7.1 CATÁLOGOS

- AA.VV. *Chuck Close Prints. Process and collaboration*. Houston. Princeton University Press. 2003.
- AA.VV. *El brillo del sapo. Historias, fábulas y canciones*. Chema López. Valencia. Fundación Chirivella Soriano. 2007.
- AA.VV. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid. El Viso. 2007.
- AA.VV. *Espejismos. Sergio Luna*. Murcia. Instituto de la Juventud de la Región de Murcia. 2008.
- AA.VV. *Francis Bacon*. Madrid. Museo Nacional del Prado. 2009.

AA.VV. *Gerhard Richter. Portraits*. Ostfildern. Hatje Cantz. 2006.

AA.VV. *Máscaras, camuflaje y exhibición*. Córdoba. Prieto Lucam. 2003.

AA.VV. *Uiso Alemany. El rostro dislocado*. Valencia. Cimal Arte Internacional. 1998.

BAUTISTA PEIRÓ, J. *Moises Mahiques. Disaster Happening Location*. Burriana. 2005.

7.2 ARTÍCULOS

AA.VV. *Estudios sociales sobre el cuerpo: prácticas, saberes, discursos en perspectiva*. Buenos Aires. Estudios sociológicos editora. 2011.

MASSOT, J. *Entrevista a Peter Campus*. Barcelona. La vanguardia. 10 de Noviembre 2005.

SABORIT, J. *Fijeza y movilidad*. ABC. 5 de febrero de 2010.

7.3 ARTÍCULOS EN LA WEB

EL PRADO POR FRANCESCO JODICE. [En línea.]
<http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-prado-por-francisco-jodice/>

IGLESIAS TRIMIÑO, T. *De padres y de hijos. Retratos de Germán Gómez*. [En línea.] <http://www.arteenlared.com/espana/exposiciones/de-padres-y-de-hijos-retratos-de-german-gomez.html>

CIRLOT, L. *La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista e la obra del Bill Viola*. [En línea.]
http://www.publicacions.ub.edu/ver_indice.asp?archivo=06761.pdf

7.4 WEBS

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA [En línea.]
<http://www.rae.es>

ETIMOLOGÍAS. [En línea.] <http://etimologias.dechile.net>

ESTHER FERRER. [En línea.]
<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>

GERHARD RICHTER [En línea.] <http://www.gerhard-richter.com/>

GERMÁN GÓMEZ. [En línea.] <http://germangomez.es>

GIANLUIGGI TOCCAFONDO. El criminal. [En línea].
<http://www.youtube.com/watch?v=WxVLR3wQ4KM>

JORGE RODRÍGUEZ GERADA. [En línea.]
<http://jorgerodriguezgerada.com>

MICHAL MACKU. [En línea.] <http://michal-macku.eu>

MP&ROSADO. [En línea.] <http://mprosado.blogspot.com/>

NANCY BURSON. [En línea.] <http://nancyburson.com>

NICOLA SAMORI. [En línea.] <http://nicolasamori.com>

PETER CAMPUS. Three transitions. [En línea.]
<http://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>

SOPHIE JODOIN. [En línea.] <http://sophiejodoin.com/>

TATIANA MARTINS. [En línea.] <http://tatianamartins.com>

El proyecto artístico *Rostros de la masa* fue revisado por última vez el día 11 de enero de 2012.

