



24 instantes, un retrato
Ramón Mascarós

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

24 instantes, un retrato

Tipología 4

Ramón Mascarós Bertomeu

Dirigido por Dr. D. Francisco Giner Martínez

Valencia, Septiembre de 2012



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



A todo aquel que le lo lea y le guste

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	9
1.EL RETRATO CONTEXTUALIZADO	11
1.1 Evolución del concepto de retrato	13
1.2 Fotografía	28
1.3 El retrato y su carga conceptual	33
1.4 La unidad y la serie	37
1.5 La mirada del otro	41
2. PROYECTO EXPOSITIVO	45
2.1 Referentes y gestación del proyecto	46
2.1.1 Principales referentes	
2.2 Desarrollo del proyecto	58
2.2.1 Elementos de la obra	61
2.2.1.1 Anexos	
2.2.1.1.1 Proceso Fotográfico	62
2.2.1.1.2 Edición	65
2.2.1.1.3 Selección razonada	66
2.2.1.2 Interpretación pictórica	94
2.2.1.2.1 Proceso pictórico	
2.2.1.3 Proyecto de exposición	99
2.2.1.3.1 Espacio expositivo	
2.2.1.3.2 Montaje	101
2.2.2. Presupuesto	106
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	111
Relación de ANEXOS	115

PRESENTACIÓN

El trabajo que expondremos a continuación, se presenta como el proyecto final de los estudios realizados dentro de la especialidad “Práctica Artística” del Máster en Producción Artística, impartido en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universidad Politécnica de Valencia durante el curso 2008/2009.

Dicho proyecto, según la tipología establecida por la comisión académica del Máster, se sitúa en la modalidad número 4.

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

El objetivo de este trabajo es realizar un trabajo artístico inédito, es decir, materializar dicho trabajo.

En este apartado serán considerados como producción artística:

- La ejecución de uno o varios trabajos singulares –en función de su dificultad técnica– y su posible ubicación en un espacio expositivo, adjuntando un análisis de cómo estos podrían mostrarse/organizarse en un espacio expositivo.

Valencia, Septiembre 2012

INTRODUCCIÓN

El proyecto surge del deseo de realizar un retrato. Este retrato parte de la premisa de si el retrato como representación de un rostro es suficiente para evocar e identificar a un individuo.

No pretendemos, ni por asomo, definir qué es un retrato. Sin embargo hay cuestiones que son relevantes y relacionadas con el mismo.

¿Sirve un retrato que representa a un sujeto de forma subjetiva? ¿Puede no ser subjetivo un retrato?

¿Podemos optar a que resida una verdad absoluta en la representación?

¿El cuestionamiento de la consecución de la representación por terceros invalida el retrato?

El punto de partida es la idea, hacer un retrato, a partir de ahí surgen muchas cuestiones ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Cómo? Todas estas preguntas se responden con el contrato entre modelo y autor, sin embargo son importantes tenerlas en cuenta.

Quisimos centrarnos en la representación de un retrato, el cuestionamiento de la subjetividad como medio es inherente a toda obra artística que pretenda de alguna forma representar. Cuando decidimos que vamos a hacer un retrato, ya estamos descartando muchas posibilidades, pretendemos poner y desgranar los entresijos de un retrato. Ver hasta qué punto es un retrato o una serie de cuadros que representan un individuo.

Pero en el presente proyecto, no se trata de realizar un retrato pictórico al uso, sino un retrato del estudio del individuo y la relación entre el tiempo y sus acciones, la importancia del referente y como éste condiciona la propia representación.

1

EL RETRATO CONTEXTUALIZADO

El retrato es, en pintura, la representación de un sujeto, aunque lo que muestre sean unas pinceladas abstractas.

En ocasiones, algunas personas, que observan un retrato pictórico, preguntan a quién representa; al obtener la información del quién es el retratado, estas personas lo niegan de un modo tajante y directo. A veces, simplemente, es porque no reconocen en la imagen a la persona referida, o porque la imagen de dicha persona que el espectador tiene en mente, por sus experiencias con el modelo, no se corresponde con lo visto, aunque las proporciones sean similares, ya que el gesto captado no es el que habitualmente dispone, o porque emana unas sensaciones que no corresponden con lo conocido por el espectador.

Creemos que es conveniente repasar brevemente la evolución de dicha disciplina, y cómo ha llegado hasta nuestros días. Y de esta forma contextualizar y comprender el concepto de retrato que manejamos en el presente.

1.1 Evolución del concepto de retrato

“Se desconoce para el arte una época sin retrato pues la persona humana y su representación es una cuestión insoluble.”¹

A lo largo de la historia, encontramos gran cantidad de retratos que cubren la necesidad de perpetuar el rostro de la persona fallecida o que va a fallecer en breve. Buen ejemplo de ello son los retratos funerarios de El Fayum, provincia de Egipto, (Fig. 1) retratos a la encáustica sobre tablillas de madera que se superponían a los féretros y que pretendían representar a los fallecidos. En ellos se percibe ese enfrentamiento al miedo a la

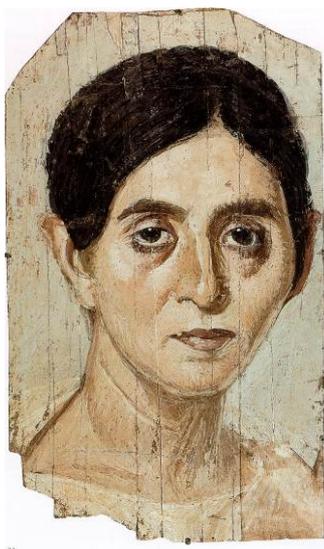


Fig. 1. Retrato de dama. Periodo romano, 55-70 d.C.

muerte, a la desaparición del ser, representando y fijando el rostro para eternizarlo.

Si bien estas imágenes no son la primera representación humana, o más concretamente imágenes del rostro humano, son las primeras que podemos enmarcar con el término retrato. Encontramos pinturas y esculturas anteriores con un objetivo claro de representar al hombre, a la figura humana y no al individuo; por ejemplo las pinturas rupestres, que se centraban en la representación de

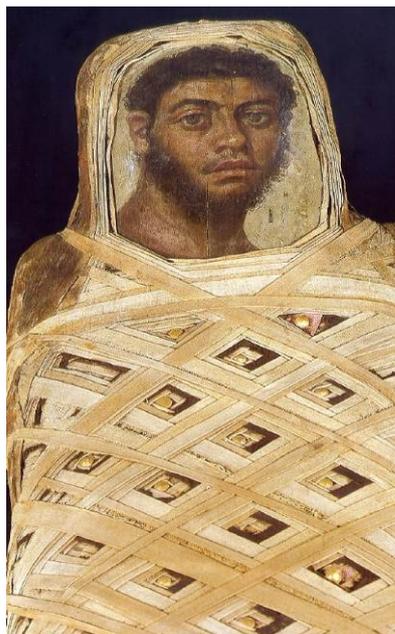
hombre en alguna situación. En épocas posteriores, con artes más figurativas como las del antiguo Egipto, Mesopotamia, Creta o los etruscos y las civilizaciones prehistóricas, vemos la representación de alguna figura

¹MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: El retrato. Del sujeto en el retrato, Valencia, Montesinos, 2004.pág.17

concreta, dios, hombre o animal, como medio de representación de un estatus o jerarquía.

Pero lo que sorprende de las tablas funerarias de El Fayum es su naturalismo y cercanía.

Se realizaban en el momento de la muerte, normalmente y sobre todo al



principio, de las personas con cierto prestigio social. Son retratos de una clase media urbana: maestros, soldados, atletas, sacerdotes, comerciantes, floristas. Incluso se conocen algunos de sus nombres: Flaviano, Isarous, Claudina...

Se pintaban con el fin de acompañar a la momia de la persona retratada cuando ésta moría, representándola (Fig. 2). Pintar era dar nombre y tener un nombre era garantía de continuidad.

Fig. 2. Tablilla sobre momia.
Periodo romano, 55-70 d.C.

“Cumplían una doble función: eran retratos de identificación - como fotos de pasaporte - para el viaje de los muertos con Anubis, el

dios con cabeza de chacal, hasta el reino de Osiris, en segundo lugar, durante un breve periodo, servían de recordatorios de los fallecidos para la familia. Se tardaban 70 días en embalsamar el cuerpo y, en ocasiones, la momia se guardaba después en casa, antes de colocarla en la necrópolis.”²

No son, seguramente, los únicos que se harían, pero sus condiciones de conservación han permitido que lleguen hasta nuestros días en un estado mínimo de deterioro. La cultura religiosa Egipcia, la forma de vida, siempre enfocada hacia la eternidad, ha permitido que esta y otras piezas no fueran destruidas.

² BERGER, John: “El enigma de El Faiyum”, *El País*, 20, dic., 1998.

Según avanzamos en el tiempo, centrándonos en la historia occidental y sus influencias, llegamos a la Grecia clásica, que configuró unos cánones para la representación del cuerpo humano, más centrados en el idealismo y naturalismo (Fig. 3) que las representaciones anteriores. Desarrolló la técnica de la escultura hasta alcanzar un estilo naturalista muy característico.

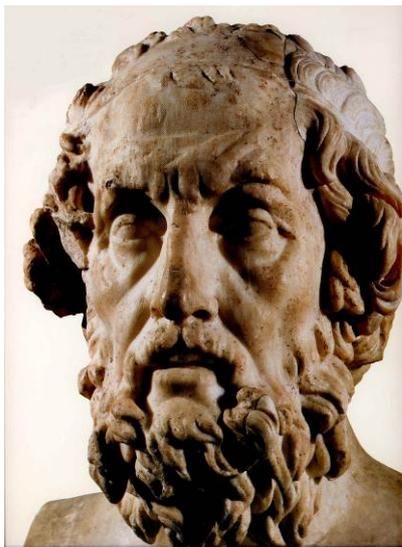


Fig. 3. Retrato de Homero, en copia romana. Museo del Louvre, París.

La necesidad de representar un rostro, una persona concreta continúa, ya que el hombre necesita de una reafirmación personal. También se comienza a dar reconocimiento al trabajo del artista individual como algo con singular valor, y no tanto como a una actividad rutinaria más propia de artesanos.

Con la aparición de nuevos materiales y herramientas, es posible el modelado de piedras más duras y resistentes, el avance tecnológico permite una mayor precisión y detalle, a la par que se busca un naturalismo casi divino. Con el perfeccionamiento técnico necesario para la representación más naturalista, los escultores, se distancian de la pintura, que continúa con un modelo representativo mucho menos realista.

Se traslada la importancia religiosa de trascender al más allá a través de la pintura o la escultura hacia una importancia política. El retrato político se afianza en Roma; hay que recordar que la iconografía romana está muy influenciada por el arte griego, muestra de ello son las tantísimas esculturas romanas replicas de una griega. Son muchas las copias que han llegado a nuestros días sin que podamos compararlas con el original griego. Los escultores romanos atraídos por el arte griego, copiaban a estos, y reinterpretaban las esculturas griegas adaptándolas a su propia

religión. Pero es en el ámbito del retrato donde los romanos destacan *per se*. No hay que pensar que los griegos no tuvieran retratos, sino que la propia estructura social romana favorecía el desarrollo del individuo y por ello, de toda una gama de retratos. Por ello, esta costumbre servía para dejar constancia a la posteridad de que esa persona vivió. Además podía utilizar los retratos para decorar o presidir edificios y salas aun sin estar presente el personaje retratado, sobre todo, gobernantes como el Cesar.

La expansión de la escultura acompaña el ascenso del Estado, por otro lado el retrato pintado comienza su expansión en el Imperio romano conforme éste entra en decadencia.³ Se prefiere la imagen pintada a la escultura por su flexibilidad y su bajo coste. El individuo toma conciencia de sí mismo, y desarrolla la necesidad de preservar su imagen a la posteridad.

Tras la caída del imperio romano, la historia deja paso a la baja antigüedad, se diluye la costumbre del retrato al uso para dejar paso a las tablas de temática religiosa. Nuestras influencias o nuestro pasado, relativo a la representación artística del hombre, claramente vienen de la cultura greco-romana, pero la irrupción del cristianismo es un punto de inflexión significativo, además de ser el germen de nuestra civilización. Como ya hemos comentado antes, la estructura de pensamiento cambia, y por consiguiente la manera de representar el mundo que nos rodea.

En la ciudad de Roma, en cambio, el retrato trata de defenderse. Se proclama la residencia del Papa, y la tarea que le preocupa es testimoniar su presencia. Utiliza para ello el retrato ubicado en los lugares consagrados.

Por otra parte no se adopta instantáneamente la costumbre del retrato real. El nieto de Carlomagno, Lotario I (795 - 855), inicia este hábito a través de

³ FRANCASTEL, Galiene y Pierre: "*El retrato*", Madrid, Cátedra S.A. 1988. Pág. 50

una miniatura que se encuentra en un *Evangelionario* conservado en París (Nibl.Nac.lat.266).⁴

De esta forma el Papa y el Rey de occidente aseguran la pervivencia del retrato personal.

En paralelo se pinta sobre pequeños discos de cristal de 2 a 20 centímetros, en los que se aparecen uno o varios rostros. Tienen diversos usos, pero siempre a modo de recordatorio.⁵

El ejemplo, marcado por el poder, lo secunda un bajo porcentaje de la población, que con un alto poder adquisitivo podía hacer pequeñas aportaciones, apoyando y subvencionando monasterios y decoraciones eclesiásticas. Imponían a modo de firma o muestra de poder, que en las representaciones sagradas figuraran ellos mismos retratados. A estos personajes se les denomina donantes.

La figura del donante genera así, entre el siglo IX y XI, una costumbre en favor del retrato y la creación artística.

Cabe destacar un ejemplo que deja ver la necesidad del hombre de reafirmarse y eternizar su nombre. Se trata de un retrato de un monje inglés de Canterbury. Este personaje se denomina Eadwine. (Fig. 4) La imagen aparece en una de las páginas del Salterio de Canterbury (Trinity College MS R.17.1) Es escriba e ilustrador a la vez, integra su autorretrato en el cuerpo de una copia inglesa del célebre salterio de Utrecht.

Eadwine se presenta transcribiendo e ilustrando a la vez, en una imagen simbólica. La operación imposible está indicada a modo de título de información para especificar que era transcriptor y el pintor del manuscrito. Esta afirmación se refuerza con una inscripción, donde precisa su doble

⁴ *Ibidem*. Pág. 65

⁵ HUYGUE, René (coord.): *“El arte y el hombre. El Imperio Romano y la Baja Antigüedad”* (Ernest Will). ed.: Planeta, Barcelona, 1966. págs. 355-360

competencia, al mismo tiempo que agrega que el autor es el "*príncipe de los escribas*", cuya gloria permanecerá eternamente viva.

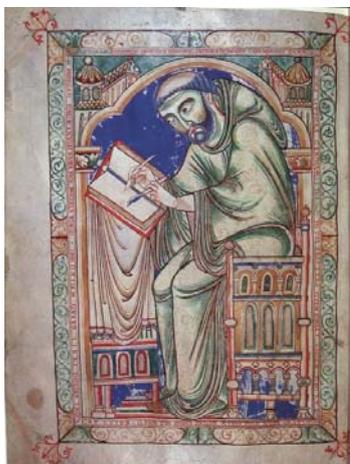


Fig. 4 Eadwine, trabajo en el manuscrito. ca. 1155-1160

Vemos que el artista, busca salir del anonimato del mismo modo que su modelo cuando le encarga un retrato. Éste es un fenómeno nuevo. En el que vemos que el artista necesita dejar su firma y su huella, o mejor dicho, su imagen.

Con la llegada del arte gótico, las iglesias y catedrales se convierten en espacios iluminados con grandes vidrieras. Generan un efecto resplandeciente pero su lectura es difícil. Paralelamente la pintura sale del muro y se aloja en una nueva superficie, el retablo. Son una serie de paneles de madera, que permiten una mayor movilidad y cambiar la distribución de las pinturas y las secuencias que en ellos se representan gracias a los mecanismos que estas disponen. Con los retablos, el clero se sirve para enseñar al pueblo mayoritariamente iletrado y analfabeto.

Esta fórmula, permitía su elaboración en los talleres, y se podía elaborar en secuencias expuestas a voluntad y consagrar cada tema independientemente de otros, yuxtapuesto a una escena principal.



Fig. 5 Roberto de Anjou por
Simone_Martini, 1317

La figura del donante se convierte ahora en *donante de retablo*, que aportando ayudas económicas para la realización de éstos, exige la incorporación de su imagen a la escena representada.

Poco a poco el donante, adquiere mayor relevancia en las representaciones, posicionándose en lugares más privilegiados.

A principios del siglo XIV, el pintor Simone Martini, hizo un retrato del rey Roberto de Anjou (Fig. 5), que según Galienne marca un antes y un después en la historia del retrato pictórico⁶, pero lo es por su excepcional calidad artística, ya que no aporta mucho a la tradición iconográfica.

“el retrato del donante abarca la totalidad del período (...) pero representa un problema imaginativo diferente de otros tipos de retratos; la representación del individuo en el contexto de una creencia.”⁷

Hasta la fecha, 1360, vemos que un retrato va acompañando a una escena o a un personaje religioso. El retrato individual, se libera del contexto que le rodea, tras estos precedentes, vemos el primer retrato libre de estas características que se ha conservado en occidente, se trata del rey Juan II *el Bueno* (Fig. 6).

⁶ *Ibíd*em, Pág. 74

⁷ HENNESY, Pope: *“El retrato en el renacimiento”*, Madrid, Akal Editor, 1985. Pág. 289



Fig. 6 Anónimo. Témpera y oro sobre tela fijada en madera. 1364

En él vemos un rostro despojado de toda ornamentación, difícilmente se le reconoce como rey, si no es por la inscripción que nos informa de su identidad. Se presenta tal cual es, como hombre. Nace así el retrato laico⁸. Como podemos ver en dos ejemplos que rompen la tradición *El hombre del turbante rojo del año* (Fig.7) y el *Cardenal Albergati del año* (Fig.8). En ellos Jan Van Eyck rompe con la fórmula de “orante”⁹ y muestra dos retratos despojados de una iconografía minuciosa.



Fig. 7 Jan Van Eyck.
El hombre del turbante rojo. 1433



Fig. 8 Jan Van Eyck.
Cardenal Albergati. 1430

Durante la segunda mitad del siglo XV se observa una tendencia internacional hacia el retrato de fondo neutro, presentando el modelo en

⁸ FRANCASTEL, Galiene y Pierre: “*El retrato*”, Madrid, Cátedra S.A. 1988.

⁹ *Ibidem*, Pág. 94

tres cuartos o de perfil. En paralelo se intenta situar el modelo en un marco más natural, iniciado también por Van Eyck con el cuadro *El matrimonio Arnolfini* 1434, pero sin perder la importancia de las personas al situarlas en un interior tan detallado.

Vemos más o menos junto a la liberación del retrato, un incremento en el reconocimiento del autor de dichos retratos.

A partir del decenio de 1480 un nuevo tipo de retrato surge en Milán a manos de Leonardo da Vinci¹⁰, se aprecia esta revolución en el cuadro de *Cecilia Gallerani*, (Fig. 9) la figura comienza a vivir y a moverse. La mujer adquiere rasgos inéditos, se libera de ataduras. Se despierta la curiosidad por el cuerpo y el rostro natural. *"Entre la caracterización y la idealización, los pintores pueden elegir ahora su estilo a la medida de su temperamento."*¹¹



Fig. 9 Leonardo da Vinci, *Cecilia Gallerani*, Óleo sobre tabla. Ca 1490

Leonardo expone un proceso de pensamiento y metodología muy concreto para la realización de un retrato en su *Libro de notas*.¹² El retrato debe desvincularse con las pinturas de historias, de los cauces narrativos que lo limitan temporalmente. El alcance debía ser eterno, como cualidad suprema de una obra de arte.

Este principio generó dos consideraciones, una racional, marcado por unos cánones estrictos, presentado por la obra de Alberti, y

¹⁰ HENNESY, Pope: *"El retrato en el renacimiento"*, Madrid, Akal Editor, 1985. Pág. 117

¹¹ FRANCASTEL, Galiene y Pierre: *"El retrato"*, Madrid, Cátedra S.A. 1988. Pág. 106

¹² HENNESY, Pope: *"El retrato en el renacimiento"*, Madrid, Akal Editor, 1985. Pág. 121

la segunda, deviene de la admiración por la representación en la Antigüedad, el aprendizaje a través de la imitación.

Durero, tras casi toda una vida intentando racionalizar el arte, intenta abordar el problema directamente. Procura conciliar la teoría y la práctica, ante la imposibilidad de dar vida a las figuras tras unas reglas estrictas. Frente a un modelo vivo, Durero encontrará “*su libertad de espíritu y su facultad de actuar*”.¹³

*“La importancia del artista, deseoso de ennoblecer su estatus evidenció también los escalones y peldaños de la gloria. Así, la verosimilitud sería desde entonces hasta el siglo XX (...) efecto obligatorio de la ficción del retrato.”*¹⁴

El deseo de crear un nuevo tipo de humano en el siglo XVI, cuestiona todas las nociones de la forma y de sus relaciones con el espacio, el color, y sobre todo con la luz. El retrato recibe algunas tendencias, e ignora otras, de las corrientes que afectan al arte pictórico en su conjunto, se centra en el modelo, desechando todo tipo de ideas de dominio fantástico, de lo horrible o lo sádico.¹⁵

Como consecuencia se extiende el modelo de fondo neutro, en el que se muestra la figura viva, “*va desde una seductora espiritualización del modelo hacia una abstracción cada vez más acentuada*.”¹⁶ Aun hoy se utiliza como modelo oficial, los retratos de fondo neutro, o de contexto, con unas características concretas de presentar el modelo. El modelo es el principal elemento, y todo se configura en torno a este, dejando clara la importancia del rostro, componiendo el cuadro con un cuerpo entero o un busto desde medio pecho generalmente.

¹³ FRANCASTEL, Galiene y Pierre: “El retrato”, Madrid, Cátedra S.A. 1988. Pág. 110

¹⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: “El retrato. Del sujeto en el retrato”, Valencia, Montesinos, 2004. Pág. 37

¹⁵ Como dice Galiene, el modelo, al ser el que paga, no estará satisfecho de ser caricaturizado.

¹⁶ FRANCASTEL, Galiene y Pierre: “El retrato”, Madrid, Cátedra S.A. 1988. Pág. 130

Comentamos esto, pues a partir del siglo XVI surge el género llamado retrato de corte, como hemos ido viendo, el cliente de retrato no sólo es la monarquía o el clero. El donante ya despojado de los subterfugios para encargar un retrato, se expone como modelo, el formato de panel libre y portátil, de su propiedad, podía servir como decoración personal o como regalo.

El retrato, en sí mismo, al parecer, requería de un único rostro por cada individuo, aunque en ocasiones hemos observado, y en lo sucesivo ocurrirá de forma más reiterativa, la repetición de un retrato por exigencias de cambio fisionómico a través del tiempo, ejemplos algunos que veremos más adelante. Sin embargo, “algunas excepciones presentan inquietantes desvíos. Destinados a servir de estudio para la realización de bustos, se simultanearon en un mismo cuadro tres puntos de vista en el denominado ‘triple retrato’”¹⁷ sirve de buen ejemplo el *triple retrato de orfebre* de Lorenzo Lotto. (Fig. 10)



Fig. 10 Lorenzo Lotto, *triple retrato de orfebre*. Óleo sobre lienzo. 1530

retrato una escenografía que representase todo su poder, también de costumbres que le enmarcasen de culto y de otras virtudes de sociedad.

¹⁷ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: “El retrato. Del sujeto en el retrato”, Valencia, Montesinos, 2004. Pág. 170

No sucede así con pintores como Velázquez, que se centran en retratar el interior de la persona. El pintor busca la luz difusa, la pincelada se vuelve suelta y recompone la imagen el ojo del espectador, como en el cuadro de *Juan de Calabazas*, claro ejemplo, la gorguera que éste lleva.



Fig. 11 Velázquez. *El bufón Calabacillas*. Óleo sobre lienzo. 1636

En Velázquez observamos una dualidad, y un punto importante en la evolución del retrato, aunque le interesa la descomposición o la recomposición de los elementos, en los retratos de sus protectores, vemos que en ocasiones, parece desear soltar la pincelada, como observamos en algunas vestimentas, que eran más susceptibles de este tratamiento, pero sin embargo en los rostros, continuaba respetando una técnica más minuciosa.

A pesar de la proliferación del retrato en el siglo XVII, los pintores no querían ser considerados simplemente como retratistas. Resulta ilustrativa en este sentido la carta que Rubens dirige al Duque de Mantua en la que le expresa:

“he creído poder deducir de la última carta de V.S. que S.A.S. mantiene la intención de enviarme a Francia, como me había dicho antes de mi partida. Me apresuro a decir pues a V.S. lo que pienso de este proyecto que asigna a mi talento un objetivo muy indigno de él, si todavía S.A.S. no impone este viaje (como pienso) más que para a hacer algunos malos retratos... Acepto la idea de hacerlos como un medio –poco honorable, por otra parte- para llegar a realizar trabajos mucho más importantes. Pero si no es así, no ligo

*a comprender por qué S.A.S. busca dar al rey de Francia una idea tan mezquina de mi talento...*¹⁸

Esta concepción puede ser, porque el retrato servía para agradar a un protector, y daba fama y gloria de manera más rápida, pero preferían intentar conseguir pinturas de historias que les dieran mayor gloria como calidad de artista.

No es hasta mitad de siglo XVIII cuando el retrato comienza a recuperar su antiguo prestigio como género, al margen del contexto del retrato oficial. El retrato, da un nuevo giro, que muestra al modelo dentro de una psicología sutil. Así como nos cuenta Diderot en el Salón de 1769 *“Ellos creen que yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero yo desciendo al fondo de ellos mismos sin que lo sepan y capto en su totalidad...”*¹⁹

El comienzo del siglo XIX ha conocido un desarrollo extraordinario del retrato. Como consecuencia de la intención de los burgueses de poseer algo que antes era el privilegio de las clases dominantes.

La visión del arte se divide en dos ramificaciones, una, presidida por David, se caracteriza por una técnica purista, de gran virtuosismo y precisión, la otra, encabezada por Goya, transmite una libertad de pincelada, un arte vigoroso y sutil, y en Goya especialmente, representa al modelo en un retrato de psicología individual.

El paso por el siglo XIX no deja una revolución en el retrato, respecto a la técnica y concepto estético, pero sí un cambio en la concepción de la pintura, que implica un “realismo” absoluto. Se aprecia una diferencia en el dominio de los temas y en los contenidos sentimentales de la obra. Los grandes representantes de la Francia de principios de siglo XIX son Courbet e Ingres. En los dibujos, Ingres plantea, en la realización, una organización completamente dependiente de la hoja de papel, esta lección

¹⁸ Carta dirigida a Chieppio, secretario del duque de Mantua. Correspondencia de Rubens, carta número 12. Extraído de FRANCASTEL, Galiene y Pierre: *“El retrato”*, Madrid, Cátedra S.A. 1988. Pág. 154

¹⁹ *Ibídem.* op. cit. Pág. 181

será la que Matisse va a asimilar. La transición de un estilo “romántico” a uno “realista”, está enteramente ligada al estilo de vida de la época. De una sociedad de ostentación y decoración, a una sociedad de crisis y revolución, debía traer consigo un cambio significativo en las obras de la época.²⁰

A partir de este punto, quizás el elemento más relevante en la concepción del retrato pictórico sea la aparición del proceso mecánico de la fotografía a mitad del siglo XIX.

“(…) hacia 1850, surgirá un nuevo medio para la fijación de los rasgos del hombre individual: la fotografía (…) y esta posibilidad de registro mecánico de los rasgos individuales hará que, en cierta medida, resulte caduco un artesanado situado a medio camino entre el arte y los oficios”²¹

Hasta ahora vemos que el parecido, la creación de un “doble” del individuo ha sido el principal pilar de la creación pictórica del retrato, pero en el siglo XX, las nuevas concepciones del arte y del hombre hace temblar estos preceptos, generando la disolución de la forma. La aparición de la fotografía, a pesar de parecer una competidora con la pintura, desarrollaba un deseo en la sociedad de fijar su imagen detenida en una actitud.

“A partir de ahora, la forma de la pintura ya no se esforzará para expresar la figura del individuo, sino ciertas cualidades mucho más generales de la acción.”²²

Esta nota se refiere más, al grupo impresionista, que se centraba en la composición y el tratamiento de la pintura, que en representar a una persona concreta. Estos pintores utilizaban a los modelos cercanos, familiares y amigos, para desarrollar sus ideas sobre composición y el

²⁰ FRANCASTEL, Galiene y Pierre: *“El retrato”*, Madrid, Cátedra S.A. 1988. Pág. 200-210

²¹ *Ibidem*. Pág. 190

²² *Ibidem*. Pág. 216

cuadro en su conjunto. Se interesan por el movimiento, lo efímero y lo instantáneo, sin centrarse en los detalles y la estabilidad.

“Es con la obra de Cézanne- y en segundo lugar con la de Van Gogh- donde terminan por destruirse los presupuestos sobre los cuales reposaba, (...) la forma del retrato”²³. Se centraban en ver el mundo entre líneas y colores. Se preocupa más de analizar el mundo como un todo sin diferenciar la figura y el fondo.

Hemos dejado entrever, unas líneas más arriba, que cuando se genera una nueva forma de ver el retrato, no necesariamente muere la anterior. Este suceso es relevante, principalmente, en la primera mitad de siglo XX, en el que surge una consecución de –ismos que se desarrollan al cuestionar las formas de arte definidas por las generaciones precedentes. Decimos con esto, que al nacer una tendencia no muere la anterior, pero no afirmamos que haya habido entre los movimientos nuevas soluciones sobre la renovación del género.

Podríamos divagar largo y tendido sobre los intentos, o rodeos, que las vanguardias han realizado alrededor de la figura humana, y en concreto del retrato. Pero los mayores cambios, o los más significativos, se encuentran no en un intento de reformular la concepción que se tiene del retrato, sino más bien en una nueva percepción de la obra de arte en sí, o del mundo en general, aunque se utilice mayoritariamente la figura humana como herramienta para analizar este hecho.

Es conveniente recapitular los objetivos de este apartado. No pretende ser un resumen de la historia del arte, sino más bien, abocetar una suerte de evolución en el concepto que ha tenido la sociedad sobre el término de retrato. Aclaramos este punto, pues no desaparece el retrato pintado, al contrario, se generan muchísimos, pero no comportan un cambio significativo sobre lo que nos preocupa.

²³ *Ibíd.* Pág. 223

1.2 Fotografía:

*“La fotografía es, esencialmente, una imagen de mundo obtenida sin la acción directa del hombre.”*²⁴ Tras esta premisa es fácil deducir las connotaciones de veracidad que se pueden apercibir de la fotografía. Aunque esta premisa es altamente imprecisa, como iremos observando.

Podemos encontrar un claro precedente de la fotografía en la invención de la cámara oscura. Esta técnica consiste en obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. Originalmente, consistía en una sala cerrada cuya única fuente de luz era un pequeño orificio practicado en uno de los muros, por donde entraban los rayos luminosos reflejando los objetos del exterior en una de sus paredes. El orificio funciona como una lente convergente y proyecta, en la pared opuesta, la imagen del exterior invertida tanto vertical como horizontalmente. Esta es una técnica utilizada también por algunos pintores, principalmente para la práctica del dibujo y la perspectiva. Un ejemplo recurrente para ilustrar la utilización de la cámara oscura lo encontramos en el pintor holandés Vermeer. A pesar de lo poco extenso de su obra y los escasos conocimientos sobre su vida, se tiene constancia fehaciente sobre la utilización de este aparato en la realización de algunas de sus obras más importantes.

En el siglo XIX, como hemos visto anteriormente, el retrato, se somete en algunos círculos, con el desplazamiento social, a una democratización. Lo que lleva a una mayor demanda y una necesidad de recrear técnicas para satisfacerla. Es en este contexto en el que hay que situar el nacimiento de la fotografía, técnica popularizada en Francia a partir de 1839.²⁵

²⁴ KEIM, JEAN A.: *“Historia de la fotografía”*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971. Pág. 5

²⁵ FREUND, Gisèle: *“La fotografía como documento social”*, Barcelona, Ed Gustavo Gili, SA, 1993. Pág. 14

*“Había en Marsella, hacia 1850, un máximo de cuatro o cinco pintores miniaturistas, de los que sólo dos apenas gozaban de cierta reputación al ejecutar más o menos unos cincuenta retratos por año. Tales artistas ganaban lo justo para subvenir a su existencia y a la de los suyos. Unos años más tarde, habría en esa ciudad de cuarenta a cincuenta fotógrafos que en su mayoría se dedicaban a la industria del retrato fotográfico, obteniendo beneficios más remuneradores que los alcanzados por los pintores miniaturistas de fama.”*²⁶

Entre 1840 y 1860, el daguerrotipo florecía en América, país en desarrollo. Un país joven y orgulloso, que encontraba en la fotografía un medio ideal para inmortalizarse. Se ha calculado que en 1850 existían dos mil daguerrotipistas.²⁷ Desde la invención de los negativos de vidrio, que sustituían las placas metálicas de Daguerre, se va sustituyendo una técnica por otra, y podemos denominar así el nacimiento de la historia de la fotografía. Muchos pintores, principalmente, los pintores de retratos en miniatura, se vieron obligados a trasladar su negocio a la fotografía o ingresar como aprendices en el estudio fotográfico en algún estudio, si quería sobrevivir. Muchos de estos miniaturistas, encontraron nuevo trabajo en el coloreado de fotografías.²⁸

Las primeras fotografías, concretamente los retratos fotográficos, recreaban un aura de misterio alrededor de lo fotografiado, por el emborronamiento típico y consecuente que sufrían las imágenes por la normalmente larga exposición a resultas del primitivo desarrollo técnico y por la baja calidad de las primeras lentes, que añadían un toque místico al retrato fotográfico.

Un ejemplo muy característico, que se sirve de este efecto es *Arthur Batut* con sus retrato tipo. Estos retratos son la superposición, por acumulación,

²⁶ *Ibíd.* Pág. 15

²⁷ *Ibíd.* Pág. 31

²⁸ SCHARF, Aaron: *“Arte y fotografía”*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994. Pág. 45

de una serie de fotografías, tomadas desde el mismo punto de vista, de un grupo de personas en concreto, como por ejemplo el retrato tipo de familia, o *Portrait-type des charbonniers de la Montagne noire* (Fig. 12).

En ellos se hace evidente aquellas características que se entienden por principales en un retrato. Se vislumbra un rostro, por medio de la coincidencia de los rasgos comunes, en el conjunto de las fotografías. Obtenemos así, una imagen de lo que podríamos denominar, un retrato medio, y las características particulares de cada individuo, aunque presentes, se diluyen en su conjunto.



Fig. 12 Arthur Batut, Retrato-tipo, *charbonniers de la Montagne noire*. Fotografía 1887

Fue Jean Auguste Dominique Ingres posiblemente, uno de los primeros pintores en utilizar el daguerrotipo en la ejecución de retratos de encargo²⁹. Encontramos que a mediados del siglo XIX la relación de la fotografía y la pintura llegó a ser de uso común, obligando a la cuasi extinción de los retratos en miniatura.

La utilización de la fotografía como referencia, incluso como un primer boceto sobre el lienzo, llegó a ser corriente para representar con exactitud el rostro de personas muertas, o de difícil o imposible acceso. Además facilitaba el trabajo, evitaba también largas sesiones de poses para un retrato. Aunque cabe apuntar que autores como el sueco Oscar G. Rejlander, pintor retratista, empezó utilizando la fotografía para esbozar sus cuadros.³⁰

²⁹ SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994. Pág. 53

³⁰ KEIM, JEAN A.: *Historia de la fotografía*. Oikos-Tau. Barcelona, 1971. pág.41

Un claro ejemplo de lo que le sucedió a la fotografía, al menos la relación con la pintura y el mundo del arte a finales del siglo XIX, es sin duda *Courbet*. El estilo realista del pintor, principalmente en la temática, es similar al de los resultados fotográficos, que mostraban la realidad sin procesar, tal cual era. Al menos esta era la visión que críticos o pesadores como *Proudhon* mantenían, con argumentos como *“la escena es tan veraz, tanto en su conjunto como en sus detalles, y está tan llena de ingenio, que uno se siente tentado a acusar al pintor de carencia total de inventiva y de haber producido un daguerrotipo en lugar de una obra de arte (...) sería preferible una fotografía a un supuesto cuadro realista que no pasase de ser una simple imitación del tema”*³¹ en relación a un cuadro de *Courbet*. Aunque *Proudhon* sale en defensa de la fotografía y los cuadros de temática realista, este es un argumento que derivaría, seguramente, en otros de mayor controversia y, posiblemente, se mantenga hoy en día en algunos círculos sociales el debate sobre la mesa. Como hemos visto, la utilización de la fotografía como referencia, o tan siquiera la simulación de la misma, va suscitando ciertas críticas, e intentando desprestigiar, por esto, las obras de pintores, que utilizaran este método. Uno de los pintores, que ha ocasionado las sospechas sobre la utilización de fotografías para la realización de los cuadros es *Sorolla*, por sus composiciones dinámicas y de carácter ilustrativo. Extraemos una anécdota de *Royal Cortissoz* para ilustrar esta problemática.

*“Siempre recuerdo con regocijo lo que ocurrió cuando fui con *Boldini* a ver la exposición de *Sorolla* en la Galería *Georges Petit* de París. (...) *Boldini* (...) me dijo: ‘Este hombre debe de trabajar con una máquina de fotos... Los cuadros se parecen a muchas fotografías’. No creo que *Sorolla* usase nunca de ellas, pero esta anécdota sirve para que se comprenda cómo eran las representaciones con las que se dio a conocer aquí.”*³²

³¹ SCHARF, Aaron: *“Arte y fotografía”*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994. Pág. 145

³² TORRES, Begoña: *“Sorolla La magia de la luz”*, Madrid, Ed. Libsa, 2005. Pág. 145

La fotografía se inicia como un medio de auto-representación, pero no tarda mucho tiempo en infiltrarse en todos los ámbitos de la sociedad. Además, como medio de reproducción, ha cambiado la visión que se tiene del arte. Ha posibilitado la democratización del mismo, y ha permitido, que el arte, sea accesible por todos.³³

En un principio, por su complejidad y alto coste de los materiales, la fotografía estuvo reducida a los círculos profesionales, que de un modo u otro, se servían de ésta para sus quehaceres laborales. Si bien es cierto que durante los últimos años de la fotografía analógica (independientemente del procedimiento utilizado para la misma) ya había alcanzado gran impacto dentro de la sociedad, siendo accesible para prácticamente la totalidad del pueblo. Será con la llegada de la tecnología digital, cuando se produzca una verdadera revolución social, motivada con los procedimientos que facilitan la captura, difusión y almacenamiento de imágenes.

El concepto de fotografía se vuelve a poner sobre la mesa, tras la expansión digital. Poder llevar en el bolsillo miles de fotografías y compartirlas a nivel global con gran facilidad y velocidad, es algo digno de observar y meditar. El valor documental y artístico de la fotografía alcanza unos valores muy distintos a las de principios de siglo, por ejemplo. No queremos pararnos a analizar el impacto de la nueva fotografía, pero era relevante señalar la diferencia, nada sutil, entre la fotografía, podríamos llamar histórica o clásica y los nuevos métodos. Además de la infinidad de nuevas propuestas que se presentan. Se hace evidente que la fotografía sirve más como un medio que como un fin, aunque, tiene su posición como fin en sí misma bastante afianzada.

³³ FREUND, Gisèle: *“La fotografía como documento social”*, Ed Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1993. pág. 187

1.3 El Retrato y su carga conceptual

Como hemos comentado anteriormente, el retrato trata de evocar o representar a un individuo.

Además de la obra en sí misma, la pieza tiene toda una carga conceptual que el artista añade a la obra desde sus inicios, la idea germinal, cuando decide crear la pieza, hasta la propia exposición de la misma. Aunque este concepto no es exclusivo del retrato, sino más bien de cualquier obra de carácter artístico.

A la pieza en sí misma se la reconoce por una serie de terminología, es decir, el propio objeto físico. En el caso de un cuadro estaríamos hablando de un bastidor, una tela o una tabla, y una serie de pigmentos y aglutinantes sobre la superficie. Pero toda aquella intención y carga conceptual que utiliza el artista en la obra se suele añadir a una descripción o presentación de forma paralela. Es decir, se necesita del conocimiento previo sobre esta idea para comprender lo expuesto en la obra.

En este caso estamos hablando y separando la obra en dos partes, la parte técnica y el aporte conceptual. La parte técnica es relativamente evidente, se nos muestra como un objeto o una acción, o incluso como idea. El aporte conceptual puede entrañar un problema a la hora de identificarlo. En resumidas cuentas, cuando hablamos de carga conceptual, estamos señalando la intención del artista a la hora de crear la obra y qué desea contar con ella.

A partir de la frase de Kosuth "*esto es arte porque yo lo digo*" se da pie a introducir prácticamente cualquier cosa dentro de arte. Aunque no queremos debatir el concepto de arte, queremos expresar con esto que la propia intención del artista está influenciando en la obra y cómo el espectador la recibe. Así pues, podríamos decir que un retrato es un retrato siempre y cuando se quiera hacer un retrato.

A fin de cuentas, si estuviéramos exentos de cualquier influencia o conocimiento previo al enfrentarnos a una obra u objeto, no podríamos más que describirlo conforme a los elementos objetivos de volumen, colores y texturas. Es cuando añadimos la carga conceptual, las experiencias y conocimientos sobre la obra, cuando un objeto adquiere el valor añadido de obra artística, siempre y cuando fuera esa la intención. Es necesario del conocimiento de ese doble para saber si, en este caso, hablamos de un retrato o una mera representación física de un rostro cualquiera.

La convención clásica de la presentación del retrato, estipula que el elemento principal del retrato es el rostro, pero aunque no es lo único ni fundamental, sigue asociándosele un valor primario y directamente relacionado con el individuo. Los elementos más significativos y más fácilmente reconocibles como únicos y diferenciadores son los ojos, la nariz y la boca por ser los elementos principales en la comunicación entre individuos; aparte de los elementos concretos definitorios de cada individuo, propios o ajenos.

Cabe señalar, que uno de los elementos clave que nos diferencia como especie es el rostro. La función de los músculos faciales no es mecánica como los del resto del cuerpo, que están conectados entre dos huesos y sirven para mover a estos. La mayoría de los músculos faciales son cutáneos³⁴. El rostro dispone sus músculos desde el cráneo o mandíbula hasta la superficie cutánea del mismo. Generando así todo un abanico de posibilidades gestuales, de combinaciones. Su función principal es expresiva, un medio de comunicación social no verbal. Con ello se muestran de forma subjetiva las emociones y pensamientos propios del individuo, quizás por ello, se asocie directamente, que retrato es igual a rostro.

³⁴ PLASENCIA, Carlos. RODRIGUEZ Santiago: *“El rostro humano: Observación expresiva de la representación facial”*, UPV servicio de publicación, Valencia, 1988.

En el género de retrato, se han incluido, a lo largo de la historia, una serie de símbolos, según la época, que se añadían al retrato para definir la personalidad del retratado, aporte que de otra forma resultaría más complicado. Dichos símbolos responden a una serie de códigos implícitos a la época de la obra. Valga como prueba la introducción de elementos decorativos, como muestra de un estatus y carácter, así como introducir animales, u objetos que contextualicen y diferencien al sujeto tipo del sujeto concreto.

Todos estos elementos ayudaban a completar, ambientar o quizás definir el retrato, o la figura retratada. A partir del modernismo y la liberación de la forma que rompe los límites del cuadro como ventana. Se generan otros discursos y una búsqueda de la representación más allá de la imitación de la naturaleza, como fin en sí mismo.

Anteriormente mencionábamos la síntesis de un individuo según una serie de parámetros o características. Se utilizan los símbolos, ya no como un complemento, sino como una evocación en sí mismos. Por ejemplo: Gafas, malformación, bastón, suéter concreto, color, etc.



La representación de Hitler a la izquierda, y la representación de Chaplin a la derecha. Con una inscripción como eslogan que reza “*Es el sombrero*” Es un ejemplo claro de este concepto, en el que el rostro deja de ser relevante, y el conocimiento del espectador pasa a ser clave para identificar el personaje.

Fig. 13 Agencia de publicidad Serviceplan Hamburg, *Hitler vs. Chaplin (Hut Weber)*. 2008.

Otro ejemplo muy característico, es la camiseta a rayas blancas y azules que vestía usualmente Picasso y, que en ocasiones se utiliza para representar al personaje, antes incluso que su propio rostro.

Precisamente es Picasso uno de los precursores del retrato, cuando indaga en la abstracción, donde la figura empieza a ser menos reconocible a nivel de representación objetiva y surge, en mayor grado, la evocación del modelo retratado. El concepto que usó, surgió poniendo en entredicho las posibilidades de plasmar la realidad y la limitación temporal. Se trataba de rodear el modelo y “capturar” con la mirada y la memoria distintos puntos de vista en distintos momentos del tiempo y plasmarlo todo en un mismo plano bidimensional, añadiendo síntesis formales y modificando las convenciones de la representación.

Así, la pintura cuestiona su adscripción a la figuración, como medio de comunicación exclusiva. Y comienza a ser pintura en estado puro, con discursos que buscan la pureza de la misma.

Todo ello genera discursos en paralelo, donde tenemos la obra como concepto en sí mismo, y la intencionalidad de la misma por otro lado. Si tomamos como premisas lo comentado anteriormente, es necesario un conocimiento previo para reconocer el retrato. Posiblemente no sea un retrato hasta que se asevera la intención de que efectivamente lo es.

Con esto en mente es inevitable pensar, si alguna obra, por explícita que sea, está libre del conocimiento previo, que éste no sea un requisito para reconocer a cualquier sujeto, o siquiera cualquier otro tipo de discurso. Si bien es cierto, en los discursos en los que se plasma una obra sin mayor discurso que su propia fisicidad, se necesita un conocimiento previo de que la intención del artista no busca un trasfondo mayor.

1.4 La unidad y la serie

Tras los cambios producidos en el siglo XX en materia de arte por las vanguardias artísticas, la concepción de totalidad de algunas obras de arte, se ve cuestionada. Pero como con casi todo, el germen aparece mucho antes.

El retrato surge de la representación de un individuo, y pretendía ser una representación por sujeto, pero en ocasiones, debido principalmente a cambios físicos a lo largo del tiempo, la mirada de un pintor exigía de una revisión, es decir, realizar otro retrato.

A lo largo de la historia vemos, que algunos individuos se representan o son representados en más de una ocasión. Algunos de ellos, eran los propios pintores que en un ejercicio de práctica o estudio del retrato basado en un sujeto cercano, se tomaban a ellos mismos como modelo. En otras ocasiones, quizás más usual, por ejemplo, sirve como testimonio de la importancia de la persona. Sirve para recordar quién es el dueño, cuando por diversos motivos no podía estar presente, así pues, personajes de mucha relevancia, poseen múltiples retratos. Esto provoca, inevitablemente, una reinterpretación temporal del mismo, distintos aspectos del mismo sujeto. Interpretado, en muchas ocasiones por artistas distintos, lo cual, acentúa más las diferencias entre un lienzo y otro. Pues no hay que olvidar, que un retrato está sujeto tanto al modelo, como al individuo (o individuos) que lo realizan. Atados ambos por las dos caras de una única moneda. Este efecto se acentúa en un autorretrato, donde la impronta del retratado y la del pintor se combinan en sinergia a causa de ser ambos, el mismo sujeto.

Un ejemplo especialmente relevante, es la serie de autorretratos de Rembrandt, (Fig. 14) que no surgen de la intencionalidad del artista de generar una secuencia, a priori, pero que al revisarlos, se genera una obra en su conjunto. Estos cuadros alertan *“sobre la consciencia de la mutabilidad orgánica y la incapacidad del retrato de dar cuenta del ser, a la*

vez que confirma ese ser en devenir.”³⁵ La suma de los cuadros y los intervalos, genera un discurso entre el individuo y el tiempo, dando relevancia a cada obra en particular, pero dando además carácter global. Así pues, se debe apreciar uno de estos cuadros, sabiendo al menos de la existencia del resto. Es muy posible que el concepto de serie no estuviera en mente de Rembrandt en sus primeros lienzos, y es posible que tampoco en los últimos. La intencionalidad de ejecución, se hace especialmente relevante para interpretar la obra como una obra de conjunto.

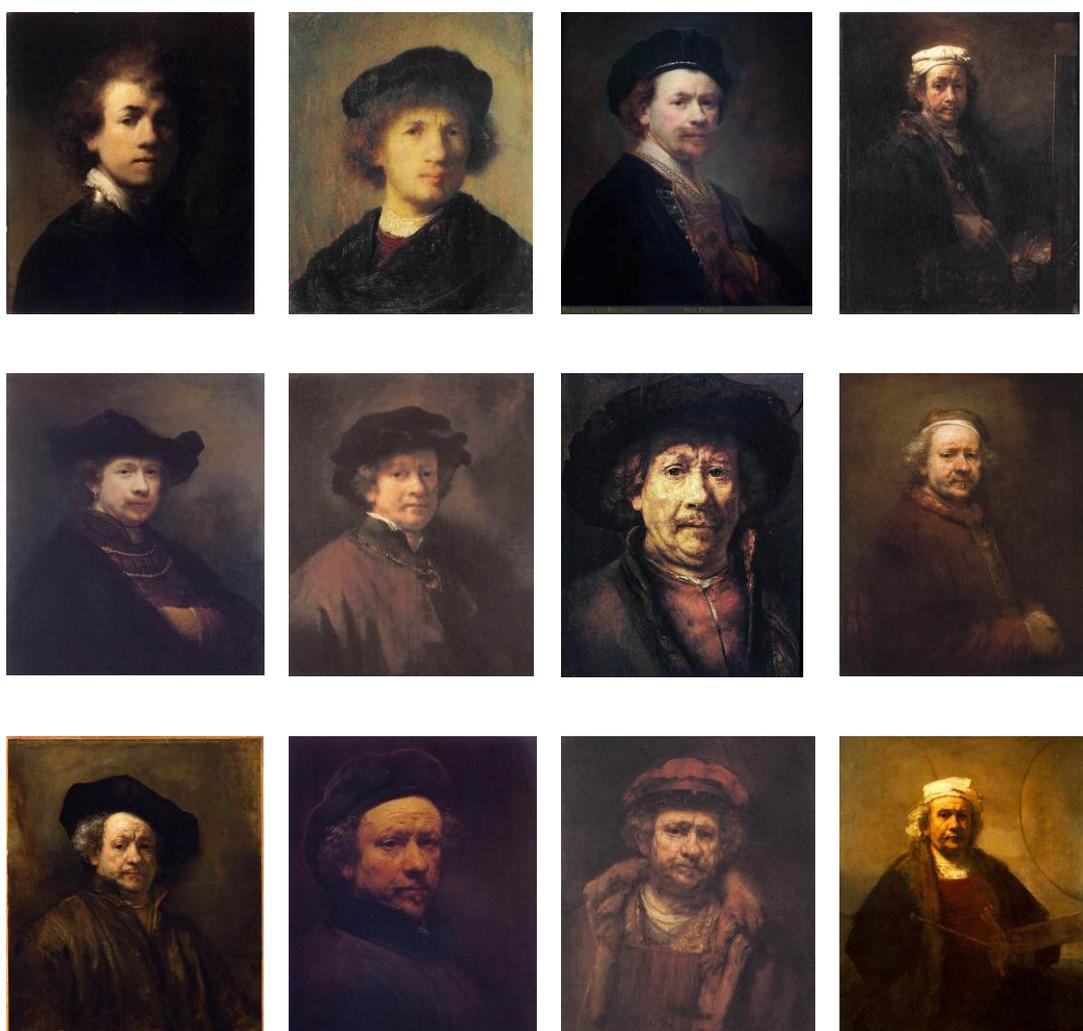


Fig. 14 Serie de autorretratos de Rembrandt a lo largo de su vida

³⁵ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: *“El retrato. Del sujeto en el retrato”*, Valencia, Montesinos, 2004. pág. 161

Así pues podemos encontrarnos varios ejemplos a lo largo de la historia en que el concepto de tiempo está íntimamente ligado a la obra. Los retablos góticos, son un ejemplo de viñetado sobre una superficie en favor de una consecución de escenas intermitentes para representar una historia. Es posible que el concepto de tiempo, esté ligado a cualquier obra pictórica, por lo menos aquellas de carácter ilustrativo o figurativo. Pero en estas de imagen fraccionada en favor de esa consecución temporal, delimitando las escenas señaladas y, señalando a su vez, los intervalos que entre ellas se suceden, se hace más evidente.

Una obra más cercana a nuestro tiempo “Las hermanas Brown” (Fig. 15) de Nicholas Nixon hace hincapié en el concepto del tiempo como nexo de unión de las fotografías, haciendo inevitable una relación entre el tiempo y el sujeto.



Fig. 15 Serie fotográfica de Nicholas Nixon sobre las hermanas Brown, 1975 - 2007³⁶

³⁶ Obra inacabada, publicada en: Fundación MAPFRE, Museo de arte moderno Nueva York: Nicholas Nixon Las hermanas Brown / 1975-2007, Instituto de cultura, Madrid, 2008.

Lo más relevante de esta serie, posiblemente sea no solo la calidad de las fotografías y los elementos de repetición, o incluso de diferenciación entre ambas; sino la forma en que señala a esos intervalos y, los vacíos que entre las fotografías se presentan. Al situarse frente a esta serie, es inevitable pensar, que habrá pasado ese año, o entre estas dos fotografías, que han llevado a estas cuatro mujeres a estos cambios físicos y, en alguna ocasión se puede intuir algún que otro cambio psicológico.

Con ello vemos, que según el concepto de la obra y, la presentación de la misma, el valor de la obra recae sobre el conjunto de estas, las fotografías, más allá de ensalzar una obra sobre el resto como obra única. De esta forma vemos como una obra, sea cual sea su procedencia está ligada a su entorno.

1.5 La mirada del otro

Siempre que hay alguien que mira, hay alguien o algo que es mirado, ya sea de forma consciente o no. Cuando se mira, es a un objetivo concreto. De la misma manera que el pintor escoge la escena encuadre y composición, así como el momento representado, mirar a través de la cámara fotográfica, genera un proceso de selección tanto del qué, como del cuándo, sobre todo a la hora de apretar el disparador. Gracias a la tecnología permite aferrar el momento y revisarlo más tarde. Y así compararlo, también con la propia mirada de los ojos sin ningún filtro.

Aunque observar algo, sobretodo un sujeto, en estado natural, desde la parte oculta de la cámara, conlleve algo de voyerismo, no queremos ahondar en el tema, sino más bien, pincelar un par de apuntes sobre el mismo. La palabra voyeur deriva del verbo voir (ver) del idioma francés. Una posible traducción podría ser la de mirón u observador.

“El voyeur no puede enfrentarse a la realidad frente a frente, siempre necesita una puerta que oculte algo y una cerradura que le ayuda a inventar. Su mirada se hace perversa por el mero hecho de imaginarla, de hacerla suya. La perversión nunca la encontraremos en la realidad, sino en esa mirada que proyecta en su cerebro sus propios fantasmas.”³⁷

Perseguir al sujeto, aunque éste permita la presencia del observador, siempre que se intente no manipular el entorno, haciendo como que no se está, conlleva implícito algún trazo de connotación voyeur, más o menos perversa. El término lleva consigo, quizás el deseo o excitación sexual, pero en este caso no necesariamente, el observar debe llevar el proyecto a ese terreno, en tanto que se realiza una observación y análisis, para la realización de un retrato, no para el goce personal.

³⁷ GALVEZ, Alberto: “El ojo del huracán (Le voyage du voyeur)”, [Exposición] Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1993. Fragmento escrito por Miguel Molina



Fig. 16 Fotografías de la serie Suite Vénitienne.
1980. Venecia

Vemos, como en la obra de Sophie Calle de 1980 *Suite Vénitienne (Suite veneciana)*, una búsqueda de la significación del ser. Una suerte de documentación de los actos o situaciones del sujeto observado. En dicha obra, Sophie se encarga de perseguir a un sujeto concreto, sin que este lo sepa, por las

calles de París observándole tras el objetivo de una cámara fotográfica. Más adelante encargaría una suerte de autorretrato, pidiendo a un investigador privado que la localizara sin que ella misma sepa exactamente del cómo ni cuándo.

En los retratos, y las obras de representación en general, el observador se muestra en la obra de forma implícita, pues sin duda cuando representa, hay que observar, siempre y cuando la selección sea de forma razonada, proceso relativamente evidente cuando la representación es manual como en los procesos pictóricos.

Una de las diferencias, posiblemente más notable, entre las técnicas manuales y automáticas de representación, sea que en la primera el proceso de observación está ligado a la creación y en la segunda no necesariamente.

En la fotografía, sin embargo, la cuestión de la intencionalidad del fotógrafo es quizás más relevante, pues saber qué quería plasmar el autor cambia significativamente la obra. Este hecho, genera un discurso frente la autoría de la fotografía, la concepción de autoconciencia que cuestiona varios de los procesos de observar y fotografiar. Cuando, como en la obra de Sophie Calle, lo que genera la obra es la intencionalidad previa y no tanto al producto resultante.

Así pues, podemos concretar, que en un retrato existen tres factores; el más evidente, que es el sujeto retratado; el implícito, que es el retratante, que en ocasiones coincide con el retratado; y el previo, que es la intencionalidad del autor de generar la obra, en dicho caso el ser un retrato.

2

PROYECTO EXPOSITIVO

2.1 Referentes y gestación del proyecto

2.1.1 Principales referentes

En un trabajo de este tipo, encontramos unas referencias, o influencias claras en el método empleado para la ejecución de las obras. Tanto técnica como procesualmente. Técnicamente respecto a los materiales utilizados y su amalgama final, y procesualmente por la consecución de acciones ordenadas respecto a un objetivo y una experiencia previa para alcanzar un fin determinado. Explicaremos brevemente las principales fuentes, de las que este proyecto se ha nutrido, tanto técnicas o visuales, como conceptuales.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, hacia el 5 de junio de 1599 – Madrid, 6 de agosto de 1660)

Su trabajo es de suma relevancia en la pintura europea y, como es lógico, en un trabajo de estas características, en el que se usa la pintura de una forma clásica de representación de una escena y uno o varios retratos. La pintura de Velázquez es importante no sólo técnicamente, sino que nos encontramos con otros elementos de igual o mayor relevancia para con el presente proyecto.



Fig. 17 Velázquez, *Inocencio X*, Óleo sobre lienzo, 1650.

El rostro y el retrato en Velázquez son muy importantes, como en el retrato del Papa *Inocencio X* (Fig.17), uno de los iconos más representativos del retrato del “alma”. Vemos un cuadro de técnica pulida, un semblante, podríamos intuir, bastante fiel al modelo. Sin embargo, el cuadro posee algo que no podemos explicar, podemos sentir como era esa persona, o por lo menos como lo veía el pintor, su actitud, su forma de pensar. Y este algo,

tan sutil, pero tan importante es lo que todo espectador espera ver en un retrato.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden, 15 de julio de 1606 –
Ámsterdam, 4 de octubre de 1669)

Este gran pintor, de indudable valor para la historia del arte, es referencia en muchas de las facetas de su obra. Quizás la más evidente sea la técnica. Los métodos pictóricos que utiliza para la realización de sus cuadros. Este proyecto no está exento de la influencia de su pintura. Posiblemente sea más relevante destacar la influencia que Rembrandt ha ejercido sobre el proyecto con respecto al estudio del tiempo a través de sus cuadros (Fig. 14, pág. 38), vistos con perspectiva, en conjunto, la obsesión de autorretratarse, disfrazarse y crear ambientes teniendo como modelo al mismo sujeto que retrata.

Lo interesante de esta serie de cuadros no es solo el cambio que se produce en el sujeto retratado, que es a simple vista evidente. Tenemos en

la ecuación al otro contratante, que coincide con el modelo, y sabemos los cambios que tiene, pero hay otros cambios, han pasado años, infinidad de circunstancias distintas, todo tipo de alegrías y penas, que hacen que no solo el rostro, las marcas de expresión, cambien. También cambia el estado de ánimo y la forma de pensar, cambia por consiguiente la paleta cromática y la manera de pintar. Así pues asumimos un valor en la pintura más allá de las técnicas. Las cuales ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, también una manera de contar las cosas, que va variando por muchos motivos.

Como la atmosfera llena la escena, se convierte más volátil y jerarquiza sobre los valores que él quiere determinar. Utilizando para ello la misma materia de la pintura, sirviéndose de la imagen como una herramienta más y no como fin.

**Pablo Ruiz Picasso (Málaga, España, 25 de octubre de 1881 -
Mougins, Francia, 8 de abril de 1973)**

El gran artista, trabajó mucho, mostró interés por temas y técnicas muy variados a lo largo de su vida. Una de ellas era el tiempo, y la manera de afrontar o interpretar un referente dado. Hay que recordar que por la época del nacimiento del cubismo, fue cuando Einstein presentó su teoría de la relatividad, donde unía 3 dimensiones espaciales con una temporal. Es lógico pensar que este concepto no revolucionó solo el mundo de la física teórica. En la mente de Picasso surgió una idea, juntar el tiempo de la experiencia de observación del modelo en la misma superficie del cuadro. Seleccionando y dividiendo la forma según va el pintor observando y analizando el modelo, para transformar el modelo en una composición de fragmentos de un modelo observado desde distintos puntos de vista y por tanto en distintos momentos.



Fig. 18 Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, Óleo sobre lienzo. 1910.

A lo largo de la historia de la pintura, hay muchas muestras de la preocupación por el tiempo, una de las más claras es el propio género del retrato, pero la congelación del espacio y las acciones es casi inherente a la propia creación pictórica, al menos al apartado de la pintura denominado como “cuadro ventana” o aquellos en los que la representación de un referente figurativo está presente.

Vemos la representación de un individuo (Fig. 18) desde el punto de vista de Picasso, claramente manipulado. La distribución de la concepción de espacio se ve forzada, alargándolo en el tiempo, seleccionando distintos fragmentos y colocándolos de forma arbitraria, para retratar al modelo desde una nueva perspectiva espacio temporal.

Edward Hopper (Nyack, 22 de julio de 1882 - Nueva York, 25 de enero de 1968)

Puede ser Hopper la referencia más sutil, y a la vez más evocadora de este proyecto en referencia al concepto. La representación de las figuras y escenas que plantea este pintor, sitúan al espectador en un punto de vista muy marcado. Las escenas se suceden, sin que se pueda hacer nada, la mayoría, transcurre lentamente, como dando a entender que puedes detenerte a observar sin miedo a perderte detalle. Es precisamente este

detalle, lo que caracteriza la obra de Edward Hopper, como un pintor que pinta más allá de la superficie. Se detiene a observar el interior de las personas, desde un punto alejado en la escena, como si realmente nos situáramos en esa sala (Fig.19), o en esa calle.

El realismo en Hopper se comprende de una manera diversa. La comparativa con la técnica fotográfica, se convierte en un acto menos relevante. Observamos un trabajo suave y delicado de la pintura, en el que cada pincelada, junto con el estudio de la distribución de las formas y figuras, está enfocada para capturar y expresar una emoción, normalmente de soledad y pensamiento, de reflexión.

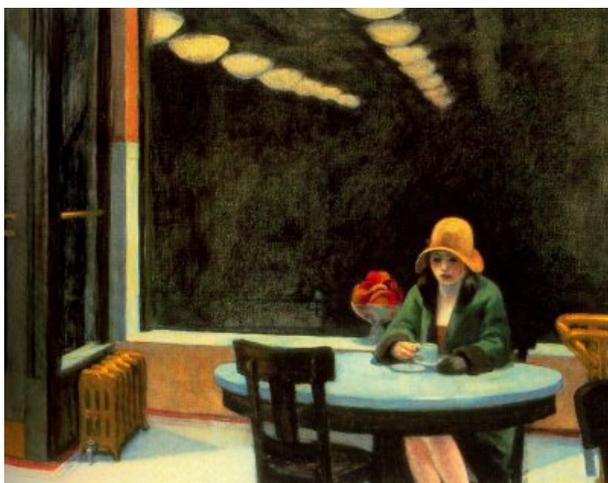


Fig.19 Hopper, *Automat*, óleo sobre lienzo, 1927

El estudio del individuo, a diferencia del retrato “clásico”, se realiza desde un punto externo a la escena, dejando al modelo en su propia soledad y reflexión. Pero estamos ahí, se convierte el espectador en un observador que analiza la escena, habitualmente, a través de una ventana. Junto con la

pose y los colores vemos que, en esa sala o estancia, el individuo está en solitario, a pesar incluso, de que los personajes se hallen acompañados por otros individuos. Por medio de los recursos que dispone, los colores, la composición y sobre todo el punto de vista, configura en las composiciones un aire de soledad y de atemporalidad enfocado, principalmente en el pensamiento del ser.

Además podemos observar la importancia que en la representación del individuo, o retrato, adquiere el entorno que se presenta.

Francis Bacon (Dublín, Irlanda, 28 de octubre de 1909 – Madrid, España, 28 de abril de 1992)

“El cuerpo es Figura, no estructura. A la inversa, la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y ni siquiera tiene rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. Puede incluso reducirse a la cabeza. Retratista, Bacon es pintor de cabezas, y no de rostros. (...) Así pues, Bacon persigue un proyecto muy especial en cuanto retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro”³⁸



Fig.20 Bacon, estudio para retrato de Lucian Freud, Óleo sobre lienzo, 1964.

Sirva esta cita, como muestra de lo que representa para este proyecto, la figura de Francis Bacon. Su pensamiento y conceptualización del retrato, como algo que va más allá de un rostro, o siquiera, de una forma

realista o proporcionada.

Vemos, en los estudios para retrato de Lucian Freud (Fig. 20) cómo el estudio del rostro se centra en evocar al modelo a través de la visión subjetiva del autor y se aleja de la representación mimética y anatómica del modelo. Busca distintos puntos de vista desde los que explora el modelo, indaga en su fisionomía para potenciar la expresividad del mismo, de esta forma el tiempo se introduce como hilo conductor imprescindible para comprender esta obra como una sola y no como un conjunto de obras a modo de estudio del mismo motivo.

³⁸ DELEUZE, Gilles: Francis Bacon. “Lógica de la sensación”, Arena Libros S.L., Madrid, 2002. Pág. 29

Alex Katz (Brooklyn, 24 de julio de 1927 -)



Fig.21 Katz, *The Black Dress*, oleo sobre lienzo, 1960.

De nuevo nos encontramos con un referente pictórico que indaga en la interpretación de un solo modelo en una sola superficie pero con una concepción del tiempo y el espacio más compleja. Da vueltas sobre el mismo motivo, en este caso una mujer y un vestido negro, nos posicionamos en una estancia que no varía, lo que nos señala es que no somos nosotros, o el pintor, el

que da vueltas sobre el modelo, sino que es la mujer la que se va moviendo y cambiando, distribuye distintos puntos de vista desde el mismo lugar, al igual que se hiciera con una cámara fotográfica que dispara diferentes fotografías de un mismo espacio pero en tiempos distintos.

Así pues tenemos de nuevo un autor que en cuadros como el presente maneja un tiempo extenso sobre el mismo.

Andy Warhol (Pittsburgh, 6 de agosto de 1928 - Nueva York, 22 de febrero de 1987)



Fig. 22 Warhol, "16 veces Jackie", Acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo, 1964

Andy Warhol sirve aquí con un doble propósito, es un referente como nexo entre los pintores con diversas inquietudes y conceptos y enlaza con la fotografía. Un trabajo que mezcla ambas técnicas de forma directa, pintura y fotografía sobre el mismo lienzo. Además tenemos aquí un trabajo en el que representa a una figura desde distintos enfoques, distintos puntos en el tiempo, cambios en la técnica, el

enfoque, el gesto, etc. No es el único trabajo de Warhol que se centra en estos dos conceptos, pero sirva de ejemplo como referencia para el proyecto esta obra.

La obra se expone como referente claro para el proyecto, tanto en concepto de seriación, como técnicamente. Tenemos la fotografía por un lado, que representa a la figura en distintos puntos de vista y, la pintura por otro lado, donde ejecuta la técnica de diversas formas para marcar las similitudes y diferencias que se encuentran en las diferentes viñetas de representación de la misma figura en distintos momentos en el tiempo. Sobre una misma superficie se reparten el espacio adquiriendo cada imagen un lugar diferente de las otras.

David Hockney (Bradford, Inglaterra, 9 de Julio de 1937-)

Si teníamos en Picasso la referencia conceptual sobre el tiempo en el modelo, como los puntos de vista, fraccionados pueden, en una misma superficie, configurar una única imagen que englobe todo el tiempo de exposición. La referencia de Hockney sobre el proyecto es tan simple como llevar esa idea a la fotografía, y cómo esta conceptualización del tiempo y el espacio en relación con el punto de vista se interrelacionan con la cámara fotográfica.



En 1982 “Hockney había comprado muchas películas Polaroid para hacer una rápida documentación del material seleccionado para la exposición, (...) Comenzó a hacer collages con fotografías combinadas, primero de naturalezas muertas y muy pronto de retratos. Descubrió que aquí había una manera de resolver el problema que plantea la fotografía.”³⁹

Fig. 23 David Hockney. *Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #1*, collage fotográfico. August 1985.

La composición de un rostro a partir de muchas fotos diversas (Fig. 23), de distintos tipos de vista, como un cubismo fotográfico. Trae consigo, de nuevo, el debate de los límites del retrato, o cómo la fotografía puede afrontar este reto.

³⁹ -LIVINGSTONE, Marco y HEYMER, Kay: “David Hockney retratos”, Ed Cartago SL, Mallorca, 2003. Pág, 147

Nicholas Nixon (Detroit, Michigan, 1947 -)

Nicholas es un fotógrafo americano, nos sirve como referencia sobre todo con su obra (incompleta) de *las hermanas Brown* (Fig. 24), la cual, consta de una serie de fotografías, en las que las modelos se distribuyen sobre la composición de una forma similar, año tras año, el mismo día del año. En conjunto crea una visión bastante esclarecedora sobre el paso del tiempo, como las marcas en la piel muestran el envejecimiento del cuerpo, los gestos y las poses, dejan entrever como la acumulación de sucesos se amontonan en los recuerdos.



Fig.24 Dos fotografías de la serie de Nicholas Nixon sobre las hermanas Brown, desde 1975

Una vez más, una obra, que trata de relacionar el tiempo con el individuo, y realizar, mediante este discurso, uno o varios retratos. El tiempo como vara de medir. En este caso marcando una serie de pautas para dejar ver una serie de aspectos que de otro modo serían hartos complicados.

Sophie calle (Paris, Francia, 9 de octubre de 1953 -)

De 1980 es su proyecto *Suite Vénitienne*, (Fig. 25) donde a partir de una fiesta celebrada en Venecia, se dedica a perseguir sutilmente a un invitado, con el fin de tomar parte de su intimidad. Realiza un seguimiento escrito a modo de diario, y documenta algunas situaciones, o momentos, con fotografías. No en todas, el modelo está presente. En alguna se observa que el hombre le observa directamente, aunque en el cómputo de las fotografías mostradas, no queda claro quién es el modelo. Sophie confiesa haber hablado con el señor, y éste le comenta que está de viaje por Venecia. El diario empieza el 11 de febrero



Fig. 25 Fotografía de la serie *Suite Vénitienne*. 1980. Venecia

De abril de 1981 es también su proyecto *Detective*, o *The Shadow*, (Fig. 26)⁴⁰. Para el proyecto encarga a su madre que contrate a un detective para que le siga y realice un pormenorizado detalle de su vida diaria incluyendo un soporte gráfico, de esta forma posee la información recibida del detective y la información

que ella había recogido en su diario personal, así las compara. En este proyecto, sin embargo, vemos como el objetivo del detective, centra en la imagen, cuando es posible, a Sophie Calle, dejando claro cuál es el objetivo a seguir.

⁴⁰ En el libro: *Doubles-jeux, A suivre...* (livre IV), Actes Sud, 1998. De CALLE, Sophie, titula el proyecto como "La filature"



Fig. 26 Fotografía de Sophie Calle de la serie "The Shadow". 1981. Colección de la fundación The Bohen, New York.

La artista afirma:

"A petición mía, durante el mes de abril de 1981, mi madre se acerca a la agencia <Duluc. Detectives privados>. Pide que me sigan y reclama una relación escrita de mi empleo del tiempo y una serie de fotografías prueba de mi existencia"⁴¹

⁴¹ CALLE, Sophie: *"Doubles-jeux, A suivre... (livre IV)"*, Actes Sud, 1998

2.2 Desarrollo del proyecto

Llegados a este punto, es imprescindible profundizar en la explicación del proyecto. Es un intento de definir los marcos temporales en relación a un retrato. Para ello hemos visto conveniente delimitar el origen del proyecto dentro de un marco temporal concreto. Hemos elegido 24 horas por su significación relevante en la vida contemporánea y las relaciones de los individuos. Los actos y acciones se referencian conforme a un marco temporal. Por ejemplo, vamos a trabajar de tal a tal hora. Con lo cual tendemos a diferenciar un día de otro como pequeños bloques independientes que configuran una sucesión de pasos a lo largo de la vida. Decidimos separar y señalar uno de esos bloques como modelo referente para la realización de un retrato.

Para enfatizar el estudio de qué es un retrato, o hasta donde es capaz de representar una obra de este género, decidimos realizar un conjunto de obras pictóricas que haga un recorrido sobre este bloque temporal, manteniendo como marco conceptual un único retrato.

Si el retrato es la interpretación de un sujeto que defina a otro como individuo particular, aunque ese otro sea el propio retratista, que asume ambos papeles del contrato a la hora de retratar. La idea es presentar una serie de cuadros, que retraten a un individuo de una forma más explícita en relación al cuándo del propio retrato. Señalamos en este caso la importancia del tiempo para definir a un individuo, pero además queremos señalar la importancia del entorno para retratarlo. Para ello vemos imprescindible capturar de forma externa el transcurso de acciones y actividades que el retratado realice.

Una vez se establece la idea de realizar un retrato y, en este caso, enmarcar el proyecto en un marco temporal concreto, se decide qué sujeto va a ser retratado, intentando no manipular el transcurrir “normal” de su

vida; como pudiera hacer un investigador privado, detective o espía; para conseguir así una visión lo menos manipulada y más auténtica posible.

Para este tipo de proyecto es imposible realizar un autorretrato, por la necesidad de un observador ajeno. Pero una persona no se define a sí misma como elemento independiente del entorno y del tiempo. Los lugares que frecuenta y la gente con la que se rodea, también son elementos definitorios para el perfil de un sujeto. Entonces podríamos decir que para un retrato es importante saber que necesitamos un modelo, en un momento concreto, y en un periodo de tiempo determinado.

Para realizar el retrato, estructuramos el proceso en tres apartados. Uno, es el de documentación, o captura de imágenes, que se enmarca exactamente en las 24 horas que dura el día escogido. El siguiente, es la elección de las imágenes a interpretar, o que realizarán un diálogo directo con la interpretación pictórica. Y por último, la realización manual de los cuadros.

Se utiliza la fotografía como medio de observación del modelo por sus características. Las múltiples capturas realizadas, muchas más de las necesarias, permiten hacer un análisis del modelo y el entorno de forma más sosegada después de un tiempo. Permiten además capturar las acciones de forma veloz. Para este proyecto es especialmente óptimo, pues a lo largo de un día se suceden infinidad de cambios y acciones.

Los cuadros que se realizan tienen una relación directa con las fotografías. Ya no sólo porque son la interpretación de una de las fotografías seleccionadas, sino que enfatizan el hecho de las acciones no representadas. En las capturas se suceden una serie de intermitencia entre las acciones captadas y los intervalos, lo cual es mucho más enfático entre los cuadros.

Los cuadros además tienen una relación con el marco temporal escogido, pues se presentan 24 cuadros, haciendo un paralelismo con las 24 horas de un día. Aunque no representan necesariamente un cuadro por hora. Puede haber horas sin cuadro y varios cuadros en representación de una hora. La escena que se muestra en el cuadro tiene más relevancia como acción o como elementos seleccionados como interesantes dentro del marco de la pintura, composición, luz, expresión, etc.

Las fotografías y, por tanto los cuadros, se realizan conforme a una libre interpretación de la escena y los elementos, seleccionados de forma subjetiva como interesantes. Se evita definir como un proceso técnico en el que se realizan tantas fotografías cada hora con un intervalo dado, dejando los aspectos dichos elementos como marco conceptual.

2.2.1 Elementos de la obra

2.2.1.1. Anexos

Por el volumen que alcanzan las fotografías realizadas, se han colocado en un anexo en el *dvd* junto con el proyecto impreso. Podrán ver el conjunto de las fotografías en el disco que acompaña este documento en la carpeta `..\Anexo 1\Fotografías 6-11-2008\Fotografías.pdf` con las fotografías realizadas.

El cómputo global de las fotografías realizadas alcanza las 1484 imágenes, las cuales, se puede observar, no siguen un orden ni de cantidad en cada escena ni de distribución. La composición responde al libre albedrío a la hora de realizar las capturas, buscando los elementos que pudieran ser de interés, olvidando una esquematización del proceso fotográfico.

Además en el anexo se muestran los render 3D junto con el archivo digital realizado con el programa 3D studio Max. `..\Anexo 1\Render 3D`

En la carpeta Video del anexo 2 (`..\Anexo 2\Video`), dentro del mismo disco, está el video realizado para la presentación del trabajo realizado para la asignatura de retrato del Master. Es un video que muestra todas las fotografías de forma regular con la música característica de la película *Atrapado en el tiempo* (Harold Ramis)⁴²

En `..\Anexo 3\Proceso Pictórico`, se encuentran dos carpetas “JPG” y “RAW” donde están las fotografías que iba realizando de los cuadros que hasta ahora se han ejecutado. Imágenes de detalle o de conjunto en distintos formatos, según indica cada carpeta.

⁴² *Groundhog Day* (Atrapado en el tiempo) Harold Ramis, Columbia Pictures, 1993

2.2.1.1.1 Proceso Fotográfico

La primera propuesta de modelo fue un amigo, que no puso problemas cuando le planteamos el proyecto, no así su jefe que se opuso tajantemente, pues no desea gente externa en el área de trabajo, y mucho menos, que fotografíen su establecimiento. Este fue un inconveniente grave, pues necesitábamos estar junto al modelo durante todo el día, al menos en la mayoría del tiempo comprendido en esas 24h., y el período de jornada de trabajo ocupa una parte considerable de las horas del día. El modelo escogido finalmente para ser retratado conforme a las premisas del presente proyecto es Moisés Lucas Galán.

Moisés es un conocido. Amigo de una amiga. Es un individuo con el que no mantenemos una relación estrecha ni íntima, esto nos permitía mantener una mirada distante, pero la suficiente confianza para poder estar sin generar más tensión. El escaso conocimiento de su forma de ser y pensar, auguraba, no obstante, que sería fiable para llevar a cabo esta experiencia. Como hemos visto, para este proyecto, hace falta que otras partes del entorno inmediato del modelo, den su beneplácito. Como el día escogido para el seguimiento era un día laboral, debíamos consultar con su superior si podríamos acompañarlo durante el desempeño de su labor, éste, accedió y permitió que yo estuviera presente, incluso, en una reunión de personal que tuvo lugar durante la jornada de trabajo.

Para el inicio de este proyecto, era necesaria la concreción de algunos elementos más allá de la elección del modelo y el lugar. En primer lugar decidimos un día concreto, elegido según el contrato no escrito entre el modelo y el autor. El día escogido para este proyecto fue el 6 de Noviembre de 2008. Este día fue forzado por varios aspectos: primero era

un día que nos venía bien a ambos, el retratado realizaba diversas actividades, ampliando el abanico de referencias contextuales; y de esta manera podíamos aprovechar el trabajo de fotografía para las actividades prácticas de algunas asignaturas optativas del programa de Máster.

A lo largo de la realización de esta parte del proyecto se sucedieron diversas situaciones, aparte de esa reunión laboral, de índole privada en el ámbito empresarial, en donde otras personas y su inclusión ocasional no voluntaria podrían haber causado problemas, como son: los viajes en el metro de Valencia, la estancia en una panadería o incluso el acceso a el cajero de una sucursal de banco. También nos encontramos con que Moisés fue a una piscina, y no fue posible acompañarlo al interior de los vestuarios por razones obvias, pero a cambio tuvimos la suerte que las instalaciones deportivas disponían de un pequeño piso elevado que permitía ver a la gente practicar la natación. Esta situación facilitaba la incorporación al proyecto de un tipo de retrato menos usual, en el que como en la pintura más popular de Hopper, el pintor se sitúa a cierta distancia del modelo, y éste puede ser ajeno al hecho de ser retratado.

Durante 24 horas suceden muchas cosas, se suceden una infinidad de variaciones gestuales, lumínicas y ambientales. La fotografía, gracias a su velocidad en la toma de la imagen, permite una captura instantánea, a diferencia de la pintura, que exige de un trabajo mucho más prolongado. En este proyecto se utiliza la fotografía como una herramienta previa, aunque no ajena, a la realización pictórica, con lo cual las fotografías, en todo momento, se realizan pensando en el trabajo que se va a realizar posteriormente. Se observa rápidamente el modelo, y el entorno, los valores lumínicos y compositivos, y se dispara la fotografía pensando en el resultado final en pintura.

La cámara fotográfica utilizada fue una *Canon EOS 40D* con un objetivo zoom 17-85mm, esta máquina permite, aparte de controlar la velocidad de obturación y apertura del diafragma, así como un encuadre y enfoque rápido gracias al objetivo zoom y la opción de autofocus, controlar la temperatura de la imagen fotográfica en grados kelvin, lo que permite un mayor control a la hora de realizar la captura deseada, pero complica el ejercicio pictórico. Estas propiedades son relevantes, pues en la propuesta descartamos la edición posterior de la imagen digital, se delega la posible edición al proceso de interpretación pictórica. Al término de la jornada de captura de fotografías el recuento final ronda cerca de 1500 capturas en 24 horas consecutivas.

2.2.1.1.2 Edición

Generalmente la fotografía es sometida a un proceso de edición; anteriormente, con los procesos analógicos era inevitable tener que retocar alguna mota de polvo o pelito. Ahora con los medios digitales la fotografía no se procesa a través de productos químicos, pero no está exenta, ni mucho menos, de una edición posterior, aunque sea un ligero toque de los niveles, contraste o simplemente recorte de la escena. En este proyecto, no se realiza ningún tipo de edición digital, tanto en la luminosidad, el cromatismo o saturación ni en la composición o encuadre. Algunos de estos elementos se verán forzosamente modificados en la obra realizada en pintura. La edición se basa principalmente, en la interpretación libre del pintor, desdibujando algunos elementos y ajustando los colores en favor de una obra pictórica con valor propio. Las variaciones en referencia a la composición se procura que sean los mínimos posibles, manteniendo un vínculo directo con las fotografías realizadas, pero se mantiene un proceso clásico de pintar midiendo a ojo, es decir, encajar a mano alzada sin ayuda de ningún proceso técnico o tecnológico para situar los elementos en la escena, permaneciendo fiel a los límites compositivos que muestra cada fotografía seleccionada.

2.2.1.1.3 Selección razonada

Basándonos en las fotografías tomadas, decidimos seleccionar un número concreto de estas para su posterior interpretación pictórica. Recordamos que, en la medida de lo posible, las fotografías se realizaban pensando en su posterior traducción en pintura. A causa de la fugacidad de acciones y gestos que se sucedían, los conceptos compositivos empleados en la captura de imágenes son de estilo clásico o conservador, para que la escena sea más descriptiva, dejando a los propios elementos y acciones ser los motivos expresivos, teniendo en cuenta que la mayoría de las situaciones son en movimiento, se intenta centrar todo de forma ordenada. La figura retratada debía salir, de una manera u otra dentro del objetivo, manteniendo el concepto clásico de que en el retrato debe salir el retratado, intentando evitar la sustitución objeto por retratado. A poder ser el centro de interés se dispusiera dentro de las tres partes o centros áureos, según fuera posible.

Este modelo de máquina fotográfica posee en el visor nueve ayudantes para encajar los motivos a representar. (Fig. 27)

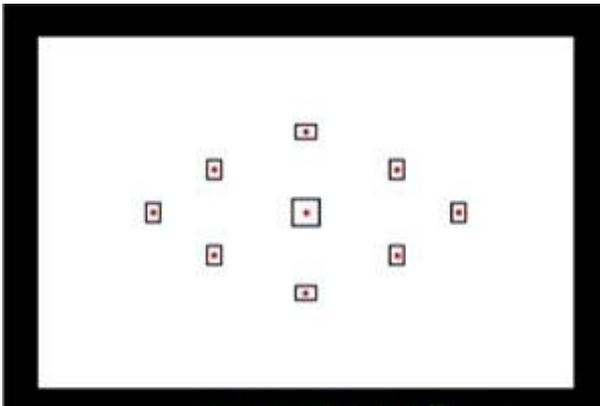


Fig. 27 Puntos AF "Auto Focus" Ayudantes de enfoque en el visor de la cámara.

Estos puntos se sitúan en los centros de encaje más comunes; en el centro de las cuatro mitades y los tercios. Aprovechando estos elementos, intentamos situar los elementos, considerados de interés, en los tercios, o desviándolo un poco de estos, centrarlos en los puntos áureos. Las líneas que

mostramos en los ejemplos que vemos a continuación hacen referencia a estos centros áureos tan significativos en la historia del arte.

A continuación mostramos las fotografías seleccionadas en orden cronológico. A la derecha de esta, colocamos una representación de los centros áureos con las líneas rojas y, con las líneas azules representamos la raíz de cinco, número relevante dentro de las composiciones clásicas, principalmente por formar parte de la ecuación del número áureo. Observamos claramente elementos que hemos tenido en consideración a la hora de encajar, coincidentes con las líneas o en el cruce de estas.

Recordemos que ésta, es una selección de imágenes dentro del conjunto de un vasto número de fotografías⁴³. La discriminación se ha centrado, principalmente; en elementos compositivos, los cuales veremos a continuación, la idea principal a la hora de capturar la escena, era mantener, la testa y/o el eje de simetría del retratado, dentro del marco ya comentado. Otros aspectos de relevancia a la hora de seleccionar las imágenes han sido las escenas descriptivas y expresivas en la medida de lo posible. Profundizamos en estos elementos en cada una de las fotografías a interpretar sobre lienzo.

Comentamos en este apartado el soporte que llevará cada cuadro, exponemos aquí el soporte de cada imagen seleccionada, y en el apartado *2.2.1.2.1 Proceso pictórico* página 94 explicamos el porqué de esta elección.

⁴³ Incluidas todas ellas en el anexo 1, en el disco presente junto al proyecto.

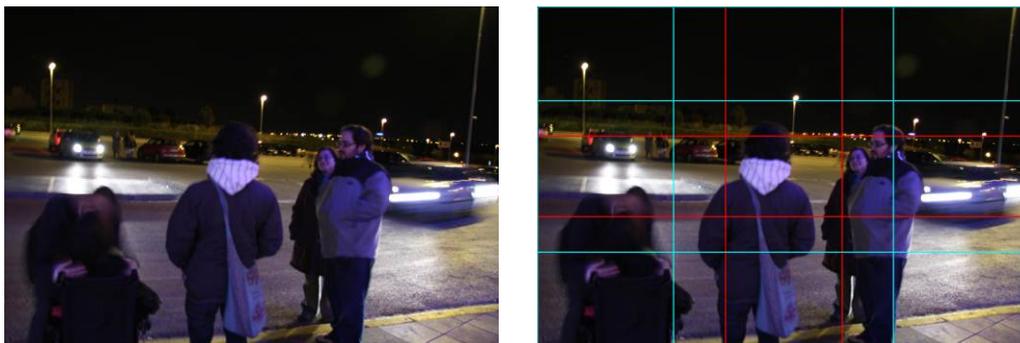


Fig. 28 Avenida de Francisco Tomás y Valiente. 0:37:34
Foto. 0039 / 1484. Parking de los cines Kinopolis Valencia

En el espacio demarcado cronológicamente, esta imagen se sitúa la primera dentro de esta selección. No obstante no es la primera imagen que se realiza en el proyecto, en el anexo 1 podemos ver que la serie de fotografías empieza en el interior de la sala de cine, coincidiendo con el inicio del día escogido.

El centro del rostro del retratado se sitúa en la línea horizontal que demarca la zona áurea inferior. Por las características de la imagen y las necesidades de la escena, preparamos para representar pictóricamente esta secuencia un lienzo de tela. Para esta instantánea, no es tan relevante la sucesión de veladuras y cargas potentes de materia, sin embargo una pintura con un tratamiento más cuidado en el trabajo del color y del detalle declinan la elección del soporte por el anteriormente mencionado.

Además de los aspectos compositivos, vemos una situación relativamente cotidiana. Los personajes, un grupo de amigos sale del cine Kinopolis y junto al parking se despiden para darse las buenas noches e irse a casa a descansar.



Fig. 29 c/ Masquefa. Domicilio personal. 1:28:56 Foto. 0101 / 1484

En la siguiente imagen nos situamos ya en el interior de su habitación, observando cómo se desnuda para darse una ducha. Lo primero que observamos es el cambio significativo de luz. El control del color de la escena se hacía controlando la temperatura de la fotografía de forma manual, veremos como en cada escena cambia significativamente el ambiente de cada espacio. A pesar de que la temperatura de la fotografía se medía de forma manual, el resultado obtenido se ajusta bastante con el ambiente recibido por mi retina y aquel que me devuelve la memoria.

A pesar de que insistimos en que fuera natural e hiciera las cosas de forma espontánea, en esta escena vemos cómo se despoja de los pantalones de una forma característica, al tiempo nos confesó que siendo así como se suele desnudar, en este momento forzó la acción para que fuera una representación de su hábito, lo cual demuestra que mi presencia allí era más que evidente y en gran parte del día fue consciente del proceso fotográfico.

En relación a la composición, el único elemento nítido de su anatomía, la rodilla que vemos en primer plano, se sitúa en la vertical áurea de la derecha. Cómo podemos observar fácilmente, los detalles se vuelven difusos en esta imagen a causa del tiempo necesario para captar la luz suficiente en este ambiente. A causa de esto, obtenemos una imagen con pocos elementos nítidos y en cierta medida nos fuerza a generar una obra de carácter matérico y expresivo. Por ello vemos conveniente escoger como soporte un tablero de madera que soporte los grandes empastes y unas pinceladas de tipo gestual.



Fig. 30 c/ Masquefa. Domicilio personal. 1:33:20 Foto. 0120 / 1484

La siguiente acción nos sitúa en uno de los momentos más íntimos en el día a día de cualquier persona. En el interior de la ducha, ya terminada, utiliza la toalla para secarse. Esta imagen es especialmente relevante sobre el nivel de compromiso del modelo y el grado de permisividad para con el proyecto. Dada la proximidad con el sujeto, la mirada externa del espectador se sitúa directamente en la propia escena.

Además de los aspectos conceptuales, la imagen es potente gracias a los elementos compositivos que se distribuyen por la escena. El centro del rostro se expone en el centro del punto áureo superior derecho, además toda la vertical recorre el eje del cuerpo y, la vertical de la izquierda se sitúa exactamente al final del cortinaje. El emborronamiento del cuerpo,

especialmente del brazo, es debido a la celeridad de los movimientos que realiza y la escasa luz que suele haber en el interior de los hogares, luz artificial y nocturna, que es insuficiente para una toma fotográfica nítida. Al igual que en la imagen anterior (Fig. 29) fuerza una interpretación alejada de una pintura delicada y detallada, que si bien es cierto que hay muchos elementos nítidos, estos son más pertenecientes al entorno que a la figura. Por todo ello seleccionamos como soporte una tabla. En este cuadro, se confrontan los dos tipos de pintura más significativos en este proyecto; una pintura gestual, cargada de materia y veladuras; por otro lado tenemos el mobiliario tratado con una pintura ligera y colocada con delicadeza y trabajando la estructura y la composición de las formas y los colores.



Fig. 31 c/ Masquefa. Domicilio personal. 1:44:26 Foto. 0152 / 1484

A pesar de que durante la noche no se suceden muchas acciones, de las que podríamos clasificar como interesantes para este proyecto, o un planteamiento clásico dentro de este tipo de marco representativo. Especialmente en este caso, el número de capturas que se realizan durante la noche son, en comparación con el resto del día, escasas. Aparte de que cuando dormimos las acciones se reducen a la mínima expresión, principalmente de forma consciente, en este proyecto, el sujeto no varió la posición en el transcurso del período que estuvo durmiendo. La instantánea seleccionada se realizó con una larga exposición de 30 segundos,

apoyando la cámara sobre su mesita de noche. Podemos observar como la línea horizontal del cuerpo se recuesta sobre la línea roja horizontal que representa una de las zonas áureas.

Los colores son el reflejo de una iluminación bastante cálida que se utiliza en la ciudad de Valencia por la noche y como ésta incide a través de las rendijas de las ventanas para dar una atmosfera suave al habitáculo.

Haciendo una analogía entre la propia fotografía y el cuadro resultante, observamos que este es, quizás, el cuadro que sin duda debe ir a base de veladuras. Al igual que en la fotografía hay un proceso relativamente lento de ir captando la luz e ir añadiéndola a la composición, en el cuadro se vincula directamente el proceso de ir añadiendo capas de veladura a ese proceso fotográfico. Además se contraponen los dos procesos, ya que en la fotografía a medida que añades luz la imagen se aclara, en la pintura se va oscureciendo paulatinamente hasta encontrar el punto deseado. Para realizar este cuadro se escoge la tabla, ya que especialmente en este caso el proceso de empastado y veladura se llevará más lejos que en los otros, haciendo de nuevo hincapié en esa relación con la fotografía.

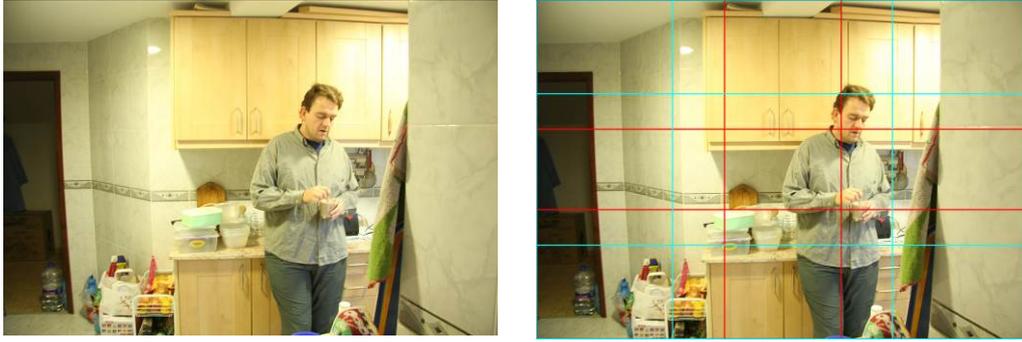


Fig. 32 c/ Masquefa. Domicilio personal. 7:47:58 Foto. 0182 / 1484

Ya por la mañana y tras haberse vestido rápidamente, se tomó un descanso para irse despertando con un vaso de leche. En esta imagen vemos de especial relevancia su entorno. Es posible que en esta instantánea sea más relevante donde y cuando desayuna que la propia acción en sí mismo.

En referencia a la composición, observamos como la vertical áurea de la derecha coincide exactamente con el eje dorsal del retratado, incluso las horizontales nos señalan puntos relevantes, como son las manos y la base de la nariz, centrando así la acción en el punto exacto de la composición seleccionado. Por lo mencionado anteriormente, la definición de los detalles de los objetos que rodean al sujeto es relevante, con lo cual la adición de grandes masas de pintura es prescindible. De hecho es más conveniente, para ser consecuente con el resto de la obra, realizar una pintura sutil y delicada con un trabajo del color minucioso que se ajuste a unas formas definidas. Por ello se escoge como soporte la tela, que de flexibilidad y aligere el peso de la pieza en relación con las otras.



Fig. 33 c/ Masquefa. Domicilio personal. 7:55:10 Foto. 0189 / 1484

Después de desayunar se distrae un rato con el ordenador, que estaba instalado en el salón principal, como podemos observar por el mobiliario que le rodea. La instantánea recoge un momento íntimo entre el dueño de la casa y su mascota. En un entorno con una luz mucho más cálida que en la anterior fotografía (Fig. 32) vemos como la luz diurna comienza a incidir en el interior del habitáculo.

En este caso, la selección de esta fotografía ha estado influenciada por la combinación de las zonas áureas y las zonas de raíz 5, que centra el rostro del sujeto entre la horizontal azul y la vertical roja de la derecha, así como la mano extendida llega a tocar la horizontal áurea inferior.

A pesar de que en este caso el ambiente homogéneo favorece una pintura de veladuras y por lo tanto tenderíamos a ir hacia un soporte rígido, los elementos necesitan de un detalle más sutil y delicado, con lo cual el soporte escogido finalmente es la tela. Si bien es cierto que ambos soportes permiten realizar prácticamente la misma obra, marcamos estas diferencias para hacer hincapié una vez más en el diálogo entre textura o materia y la imagen.

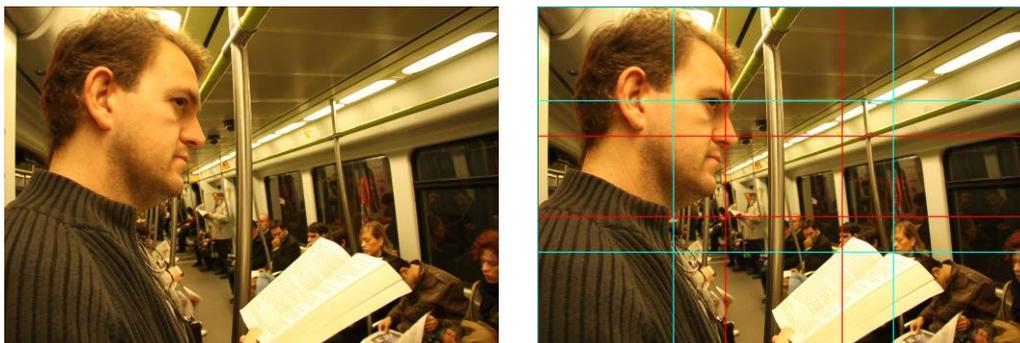


Fig. 34 MetroValencia. 8:17:36 Foto. 0214 / 1484

Esta imagen es la primera de las seleccionadas en donde vemos al retratado mucho más centrado, encuadre de busto y con una mirada distante, parece incluso que esté posando. En la imagen vemos a Moisés en el primero de los trayectos que hace durante el día para ir a trabajar, dentro de uno de los vagones de metro, se entretiene durante el viaje leyendo un libro, actividad que, comenta, hace habitualmente.

La parte frontal del rostro coincide perfectamente con la vertical áurea de la zona izquierda y la mirada se encaja justo con la horizontal superior azul. En un ambiente cálido y bastante homogéneo se distribuyen las formas con un punto de fuga coincidente con el elemento principal en la composición, el retratado. Por la relevancia de las formas y los colores, en una situación relativamente estática, se selecciona para esta imagen un lienzo de tela como soporte.

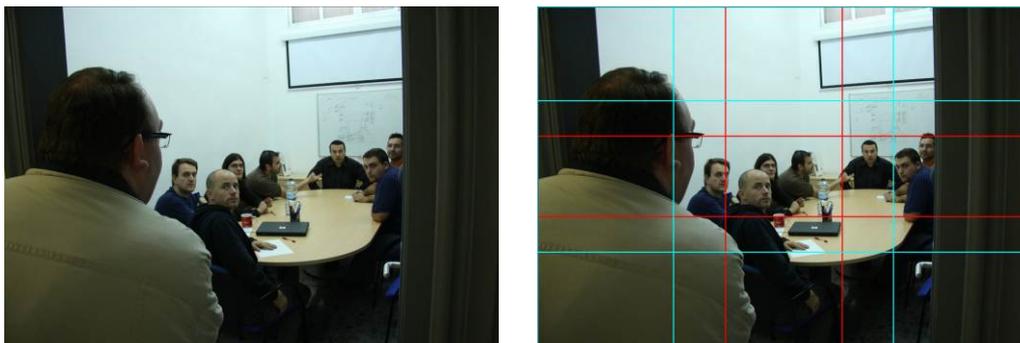


Fig. 35 Instalaciones centro laboral. C/ de Velázquez, 24. Valencia 9:35:02

Foto. 0273 / 1484

La primera imagen seleccionada de las muchas que se realizó durante la jornada laboral representa la reunión a la que hacíamos referencia anteriormente. Las sesiones de reunión las realizan una vez por semana y coincidió con el presente proyecto. En la fotografía podemos ver a la mayoría de los miembros de la empresa. El punto de vista situado detrás del sujeto que en ese momento es centro de todas las miradas, pues estaba comentando o añadiendo alguna información al resto. El jefe, que no vuelve a aparecer en las instantáneas seleccionadas es la persona situada al fondo. Tienen un dialogo entre las miradas los dos sujetos, el personaje que ocupa más espacio en el encuadre y el jefe, dejando al retratado y el resto de la plantilla como marco de esta relación.

El soporte seleccionado es la tela, pues lo importante de esta imagen consideramos que es el marco contrastado y la definición de la línea y las formas. Referente a la composición, tenemos el eje visual del personaje en primer plano justo en la horizontal aurea superior y coincide además como marco máximo para el resto de los individuos, como vemos en el personaje de la derecha que coincide el límite superior de la cabeza con esta línea. Además la vertical izquierda coincide con el límite facial del retratado que nos mira directamente. Se vincula esta imagen con la primera seleccionada (Fig. 28) en dos aspectos; uno de ellos es que ambas son imágenes frías en cuanto a la tonalidad; el segundo es que ambas son la primera, una del proyecto y la otra de la jornada laboral, al menos de las seleccionadas.

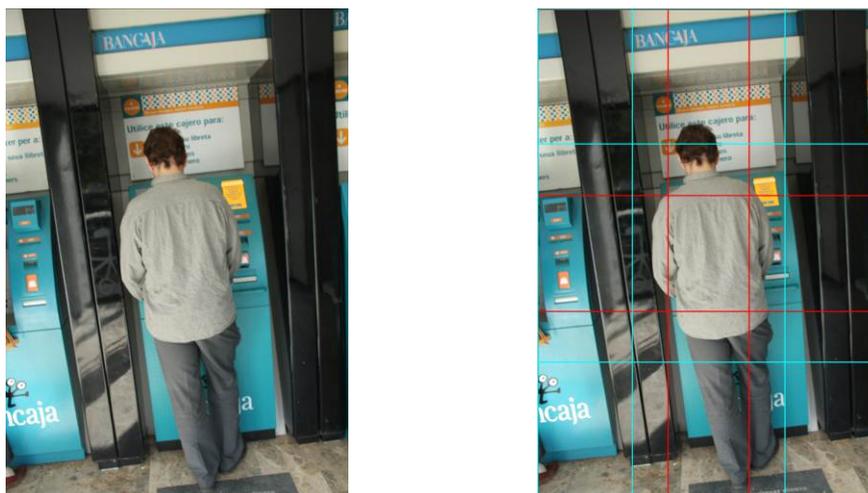


Fig. 36 Sucursal Bancaja. Castan Tobeñas, 16. Valencia 11:11:40

Foto. 0391 / 1484

A mitad de mañana, camino de comprar el almuerzo, Moisés se detiene a sacar dinero de un cajero automático. Para evitar problemas de seguridad asociados a la transacción económica en este establecimiento, nos situamos a la espalda del modelo, centrando la escena y el sujeto para así ocultar los detalles de su acción.

La inclinación no es un ejercicio de encuadre diferente, es fruto de la velocidad de las acciones, haciendo un ejercicio sigiloso y de carácter poco llamativo. A pesar de ello, se ha logrado centrar al sujeto en el centro de la imagen y captar una temperatura de color adecuada. El enmarcado que ofrecen los planos de las superficies y los planos de los colores mayoritariamente amplios, convenimos que requiere un ejercicio de definición y ajuste de color, pues el color de los cajeros es, posiblemente, lo más característico de la imagen, aparte que es identificativo de la marca. Para ello seleccionamos el soporte flexible del lienzo.



Fig. 37 Panadería c/ Velazques, 7. Valencia 11:16:02 Foto. 0396 / 1484

Ahora vemos cómo, de forma distendida, mantiene un diálogo con otro cliente de la panadería donde se dispone a realizar las compras para el almuerzo. A causa de la proximidad de la puerta, esta fotografía es la única que tiene una iluminación combinada entre natural del exterior y la iluminación artificial que posee el local. En esta fotografía (Fig. 37) podemos observar cómo la luz exterior incide en la habitación por las ventanas, pero no observamos un cambio de iluminación sobre el modelo como podemos observar en esta.

En esta ocasión se ha mantenido al sujeto en el extremo de la imagen para representar el establecimiento y cómo en éste se relacionan los individuos. Sin embargo mantenemos el centro del rostro, la base de la nariz y la oreja, en la horizontal áurea superior. Nos encontramos de nuevo con una escena donde es más relevante los elementos que se distribuyen por la misma que el ambiente o iluminación que presenta. Por ello convenimos un soporte flexible, en el que hemos definido situaremos las escenas con más detalle y trabajo de superficies más sutil, delicado y tratamiento de las formas y colores definido.

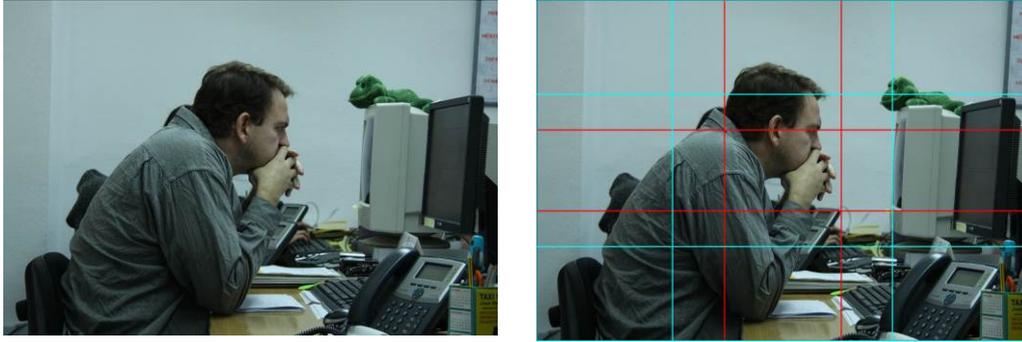


Fig. 38 Instalaciones centro laboral. C/ de Velázquez, 24. Valencia 13:23:08

Foto. 0533 / 1484

De vuelta al trabajo, observamos al sujeto concentrado en la pantalla del ordenador, reclinado sobre sus codos a modo reflexivo. El fotógrafo está sobre el puesto de un compañero, la imagen muestra al sujeto a la misma altura, en paralelo, centrando claramente el individuo como elemento principal de la instantánea.

Volvemos a la luz fría de los tubos de neón que produce en este caso una iluminación indirecta. Gracias a la lentitud de la escena se ha conseguido colocar el centro de la mirada en la horizontal áurea superior y la oreja visible en el centro de la imagen a la misma altura.

A causa de esa homogeneidad de la luz, los elementos se distribuyen de forma cuasi geométrica y la expresión centrada del retratado, convenimos realizar la obra sobre tabla y tratar la imagen con una potencia matérica para enfatizar la expresión del rostro y las tensiones de la tela. Luego agregar las capas necesarias de veladura para conseguir el ambiente que presenta la instantánea.



Fig. 39 Instalaciones centro laboral. C/ de Velázquez, 24. Valencia. 13:57:08

Foto. 0589 / 1484

El sujeto se mantendría en el sitio de trabajo durante mucho tiempo, cambiando posiciones y gestos a lo largo de la jornada, pero aquí vemos una de diversas acciones que realizó por la mañana. Junto con otro compañero, observan y ayudan a un tercero que mantiene la escalera para coger algún objeto del almacén. En esta instantánea volvemos a tener al sujeto de espaldas pues tenemos el objetivo de su mirada o su acción también en el encuadre. Por la imagen no somos capaces de deducir si simplemente observa mientras descansa o se dispone a ayudar. Podemos dilucidar, comparando los movimientos de los sujetos, que está a la expectativa de lo que sucede para decidir que hace. Volvemos a tener al retratado en el extremo derecho de la imagen, esta vez vertical, para centrarnos en el entorno y ver, o intentar mostrar, aquello que causa interés a nuestro sujeto objetivo.

En este caso, tenemos de nuevo una imagen que consideramos es favorable para generar un diálogo entre una pintura geométrica, en este caso las cajas y las estanterías, y una pintura gestual y expresiva para los personajes, al menos en uno de ellos este diálogo entre quietud y movimiento es evidente. Por ello seleccionamos el soporte rígido del tablero de madera para realizar el trabajo gestual y carga matérica.

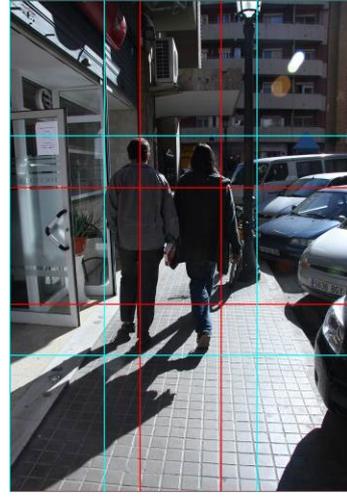


Fig. 40 c/ Velázquez, 23. Valencia. 14:07:40 Foto. 0613 / 1484

Si el ejercicio de seguir a un sujeto en todas las acciones durante un día es complicado, Moisés no lo facilitaba, pues camina deprisa y era complicado adelantarse a sus movimientos. No sólo por la velocidad, es un descubrimiento tras otro, no se podía saber qué iba a hacer, ese era uno de los puntos clave del proyecto, observar al sujeto de forma que no supiéramos qué iba a pasar e intentar no manipular ni a su entorno ni a él, siempre en la medida de lo posible. Vemos a los dos compañeros de trabajo camino a casa, caminando por la calle nada más salir de trabajar.

Los personajes a contraluz en dirección al metro, se sitúan entre las dos verticales áureas, centrando a nuestro objetivo en la de la izquierda. Esta imagen es característica dentro del proyecto, pues muestra un contraste muy potente entre luz y sombra y permite un ejercicio prácticamente monocromático donde la definición de la forma es más importante que la textura de la misma. Consideramos que para el ejercicio de perfilar y colocar una capa ligera y controlada de pintura es favorable, dentro de los conceptos manejados en el presente proyecto es el lienzo de tela.



Fig. 41 Estación MetroValencia - Av. del Cid. 14:11:52 Foto. 0616 / 1484

Hemos capturado al individuo cancelando su ticket de metro para acceder a las instalaciones y volver a casa para comer y descansar un poco antes de volver a trabajar. Justo hemos conseguido mantenerlo enfocado y dentro de la vertical áurea. Existía una pequeña franja de tiempo donde sabíamos que iba a decelerar sus movimientos, entre llegar a la máquina y cruzar las puertas de vidrio, se detiene un poco para realizar correctamente los movimientos y pasar.

De nuevo el sujeto se muestra de espaldas, pues las acciones las realizaba primero él y luego nosotros, reaccionando a sus acciones sin adelantarnos. Tenemos una vez más una imagen más bien oscura con unas figuras fantasmagóricas que dejan una estela por el movimiento. Para representar este hecho y, realizar de nuevo un diálogo entre lo orgánico y lo inorgánico (la canceladora del metro) seleccionamos el soporte rígido y trabajar en paralelo el contraste entre la luz potente y la oscuridad difuminada y los movimientos alargados frente al bloque rígido de la máquina.

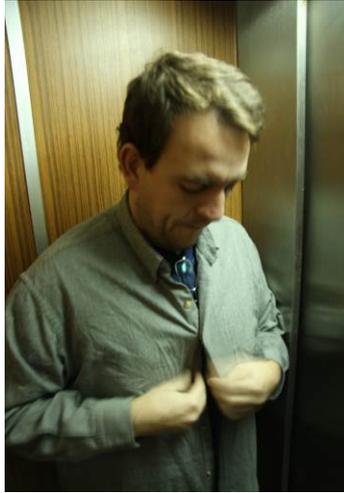


Fig. 42 c/ Masquefa. Ascensor del domicilio. 15:40:36 Foto. 0671 / 1484

La única forma que tenemos de saber si esta imagen es de camino a su casa o saliendo de ella es por la hora. Podemos observar que se está abrochando la camisa y, a causa de la poca iluminación que hay en el habitáculo el movimiento de sus manos aparece emborronado. Volvemos a tener en la imagen a un sujeto que ocupa la mayor parte de la composición, a causa principalmente del poco espacio.

El cruce de dos de las líneas áureas se consigue hacer coincidir con el centro de los ojos y se alinean los ojos a la horizontal y la nariz a la vertical. Vemos también una ligera deformación en la figura y el fondo por utilizar el objetivo angular para captar la escena.

Consideramos que para esta escena, con una única fuente de iluminación y una figura poco definida, la tabla se presenta como la mejor opción para realizar un trabajo de empaste y veladura repetido y conseguir representar el volumen y la textura más expresivos.

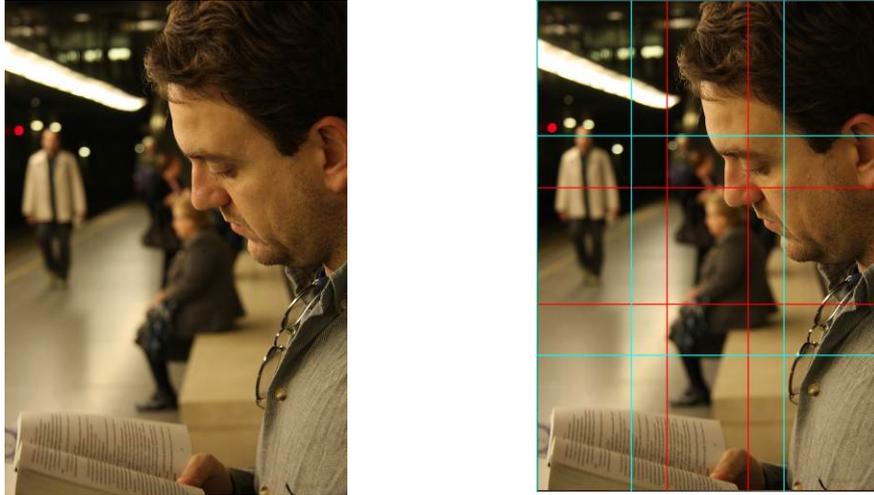


Fig. 43 Parada MetroValencia- Machado. 15:44:06 Foto. 0680 / 1484

Esta imagen tiene una relación directa con el otro trayecto en metro camino al trabajo, en este caso es por la tarde y vuelve a trabajar para terminar la jornada de trabajo. A diferencia de la otra fotografía tomada en el metro mientras lee esta es vertical, está todavía en el andén y en esta ocasión tiene la mirada fija en el libro. El encuadre es similar, aunque un poco más cercano, dejando fuera parte del cráneo. A modo de confrontar ambas imágenes, en la anterior el sujeto está mirando a la derecha y en esta está colocado apoyándose en el muro a la derecha.

Vemos otra vez la línea áurea coincidir con los ojos, cerrando el marco con el libro, dejando como fondo unas figuras esperando como él en el andén del metro. Para vincular una vez más con la otra imagen (Fig. 34) seleccionamos igualmente la tela como soporte, además de que las características son similares y la representación de la escena se debe más a definir los detalles y controlar los colores.



Fig. 44 Tiendas Vidal. C/ de Luis Lamarca 11. Valencia. 16:12:08

Foto. 0727 / 1484

A mitad de tarde, de forma similar a como hizo durante la mañana, abandona el local de trabajo para ir a comprar algunos alimentos para dejar en la oficina. En esta ocasión intentamos adelantarnos a los acontecimientos y tomar al sujeto de frente, dado la celeridad de los movimientos captamos al sujeto quizás demasiado cerca, observamos como medio rostro queda fuera de plano, encuadrando la cara desde la base de los ojos. A señalar disponemos la forma curiosa de coger bastante cantidad de leche condensada, sin ninguna cesta ni ayuda, aguantando como medianamente puede con sus manos. Vemos también cierta mueca de satisfacción por la adquisición que está a punto de conseguir.

La imagen no presenta grandes cambios ni contraste lumínicos y consideramos la propiedad más relevante de la misma la propia composición y distribución e los elementos sobre la superficie pictórica. Seleccionamos el soporte flexible que relaciona este cuadro no sólo con el resto de telas sino además con el otro descanso que realiza por la mañana y representamos al sujeto en un establecimiento de venta de alimentos, realizado también sobre tela.



Fig. 45 Instalaciones centro laboral. C/ de Velázquez, 24. Valencia

16:32:40 Foto. 0772 / 1484

De vuelta en el trabajo, con un encuadre similar a la anterior fotografía (Fig. 36), desde el extremo derecho de la mesa. Vemos ahora a Moisés con dos compañeros más, uno de ellos le está señalando algo en el monitor y el otro aunque dentro de plano, tiene una acción que tiene relación con alguien a través del teléfono.

Volvemos a estar en una estancia aislada de la luz exterior, luz blanca o fría que mantiene un ambiente laboral neutro y característico de las oficinas. Podemos observar una gran cantidad de similitudes entre ambas imágenes dentro de la oficina pero dos cambios significativos: el primero es que la otra fotografía es horizontal y la segunda que en esta se presenta con dos compañeros más. Para enfatizar todavía más esta diferencia seleccionamos el soporte flexible, aprovechando además los elementos de esta imagen que consideramos dentro del marco de las seleccionadas con el soporte de tela. Vemos más relevante realizar un trabajo previo de dibujar y colocar perfectamente las figuras y las formas y colocar de forma cuidada, sin grandes gestos ni pinceladas, las manchas de pintura.

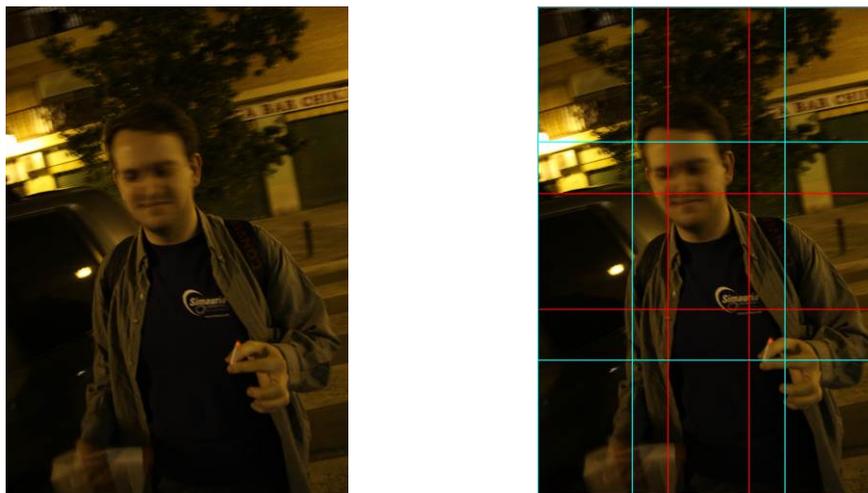


Fig. 46 C/ de Velázquez, 24. Valencia. 19:03:48 Foto. 1054 / 1484

Ya finalizada la jornada laboral, nos encontramos en el exterior con la luz cálida peculiar de la ciudad de Valencia. El encuadre está centrado y ligeramente difuminado por el movimiento, vemos al modelo sujetar un cigarrillo con una mueca de disgusto. El cigarro es propiedad de un compañero de trabajo al que está esperando mientras abandonan la oficina para que le acerque al gimnasio en coche. Al ser una acción de espera, no hay movimientos rápidos y podemos situarnos al frente del modelo y centrarnos en fotografiar los gestos y posiciones que realiza mientras espera a su compañero.

A pesar de de ser una acción pausada, a causa de la iluminación suave necesitamos optar por una fotografía de exposición lenta para representar la escena y obtenemos de nuevo una figura difuminada y emborronada. Por ello y a causa de las propiedades de la imagen nos vemos forzados a escoger de nuevo una tabla como soporte y trabajar la pintura de forma gestual y potente, incidir en la expresión exagerando los empastes para remarcar los movimientos y la psicología que muestra el retratado.



Fig. 47 Interior vehículo de un compañero. C/ de Albocácer, Valencia

19:27:54 Foto. 1095 / 1484

Nos volvemos a situar muy cerca del modelo, en el interior del vehículo de un compañero de trabajo, el cual vemos a la derecha de la imagen frente al volante. El encuadre intenta mostrar cómo se asoma el sujeto para hablar con su compañero y al propio dueño del coche que mantiene la conversación. La característica más especial de esta instantánea, posiblemente sea la iluminación, además de la iluminación amarilla de las farolas de la calle, tenemos la iluminación roja de un semáforo que detiene el vehículo e incide en la frente y facilita el ejercicio de tomar la fotografía.

Para la representación pictórica de esta escena, vemos más relevante representar el diálogo entre las miradas y la potencia de las luces, con lo que necesitamos una pintura cuidada e intelectualizada sobre un soporte ligero, por ello seleccionamos el lienzo como superficie con la que trabajar y relacionar esta obra con las otras similares dentro del proyecto.

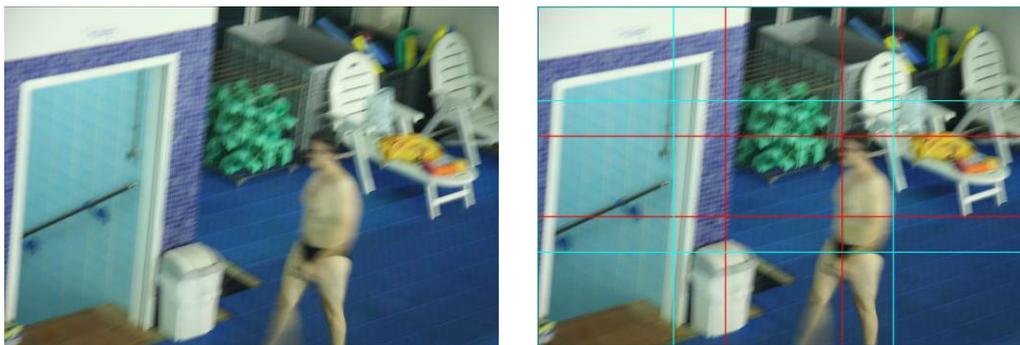


Fig. 48 *Complex esportiu Orriols. C/ San Vicente de Paul, Valencia*

19:57:14 Foto. 1146 / 1484

La selección de esta imagen se debe a dos motivos principalmente. Con esta fotografía mostramos el punto de vista elevado en el que tuvimos que posicionarnos, una especie de balconada que permitía ver a las personas practicar la natación y, así pudimos estar presentes durante el período que estuvo en la piscina y no violar la intimidad de otros usuarios accediendo a los vestuarios. Es una fotografía que se aleja del resto de las seleccionadas, pues muestra al sujeto retratado desde un punto de vista lejano y, somos realmente conscientes de que no sabe cuándo le estamos haciendo las fotografías. Es un contrapunto al retrato clásico situándose más cerca del voyerismo.

En el anexo podemos ver la propia acción de estar haciendo ejercicio en el medio acuático. En esta concretamente la acción propiamente dicha ha finalizado y se dirige a los vestuarios para salir de las instalaciones deportivas. Es una imagen donde el retratado se presenta desdibujado y es realmente complicado identificar al sujeto. Por las propias características de la imagen, vemos conveniente volver a forzar la expresión fotográfica en la pintura con grandes empastes gestuales para representar la acción y la expresividad de movimientos. Así mismo seleccionamos el soporte rígido que soporte una pintura más agresiva y empastada.



Fig. 49 Av. Alfahuir, 45. Valencia. 20:15:22 Foto. 1162 / 1484

Esta es la fotografía que interpretamos para una de las asignaturas optativas del master, Pintura y paisaje. Vemos a Moisés esperando cruzar por el paso de peatones cerca de su vivienda. La luz muy característica del ambiente nocturno valenciano crea un ambiente casi monocromático. El encuadre deja al sujeto entre las verticales de raíz cinco y áurea para dejar a la derecha el espacio colindante a la casa donde vive.

Como tenemos una imagen en el que la luz lo inunda todo, seleccionamos el soporte rígido para colocar esas veladuras y ambientar todo el cuadro con una atmosfera similar a la de la fotografía. En este caso los detalles no son menos importantes pero quedan sometidos a una luz bastante potente, ya no como un gran foco lumínico, sino por el color que se apodera de toda información cromática.

En este caso concretamente, la pintura del suelo y esta luz tan característica recuerdan a los empastes blancos de la pintura de Rembrandt y las veladuras de barniz holandés y amarillo que caracteriza, entre otras cosas, la pintura del maestro.

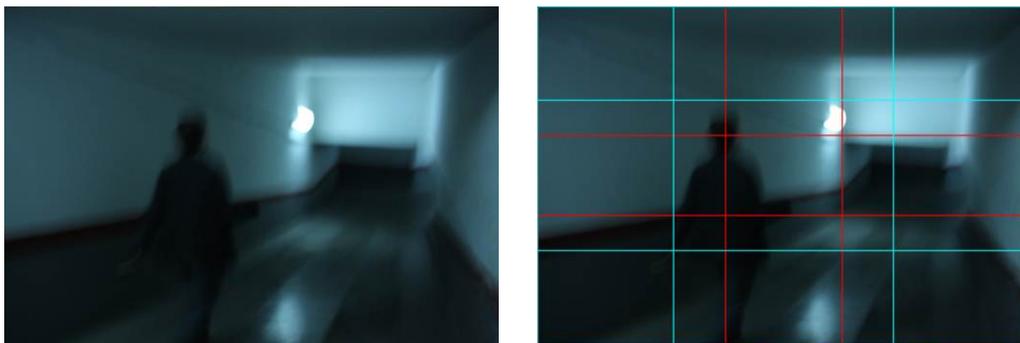


Fig. 50 c/ Masquefa. Entrada al garaje. 21:32:26 Foto. 1226 / 1484

Esta es, posiblemente, la fotografía más abstracta y atmosférica del proyecto. Vemos a Moisés en la vertical áurea y a la derecha, al fondo, el acceso al parking donde tiene guardado su coche. En esta instantánea Moisés ya ha llegado a casa, ha dejado la mochila con las cosas para la piscina y va por la rampa de salida del parking a por el coche para ir a cenar con unos amigos.

En esta fotografía, la única fuente de luz está presente en la composición, lo cual indica la escasa iluminación de la estancia. Además, no es un proceso estático, ya que el retratado iba caminando con paso decidido. Todo ello se suma para crear una imagen que se vincula las otras escogidas que necesitan de mucho tiempo para captar la escena. Por el mismo motivo y, para conseguir unos resultados similares, se escoge como soporte un tablero de madera. En este caso además de añadir bastantes capas de veladura son necesarios unos empastes expresivos para representar el emborronamiento de los movimientos.



Fig. 51 c/ del Arte Mayor de la Seda, 43, Valencia. 23:05:04 Foto. 1369 / 1484

Y así llegamos a la última fotografía seleccionada para su posterior interpretación pictórica. Coincide con el último evento que realizó ese día. Cena de cumpleaños con unos amigos. En el encuadre se representa el brindis que se realiza por la celebración del cumpleaños de una amiga, en la fotografía está a la derecha. Las 24 horas de seguimiento concluyeron en esta cena. A pesar de que ya habían terminado de cenar e incluso entregar algún regalo, el proyecto finalizó sin haber abandonado todavía el local de reunión, así como el inicio del proyecto fue a mitad de una proyección cinematográfica.

Además de los aspectos compositivos, relativamente evidentes, como podemos comprobar en el esquema de la derecha, donde vemos que la línea superior que sitúa una de las franjas de raíz 5, coincide con tres de las miradas y la copa que está más en alto. Es posible que esta imagen sea especial porque muestra un momento de felicidad especialmente fugaz. Con la información que tenemos vemos un grupo de amigos con confianza en un momento distendido y jovial.

A pesar de ser la última imagen en el conjunto de las seleccionadas en el marco temporal del retrato, fue el primer cuadro pintado. Utilizamos esta imagen para realizar el trabajo que se exigía en una de las asignaturas optativas del Máster, concretamente la de retrato. Por las características de la imagen y la importancia del detalle y las expresiones, además de definir las formas se ha seleccionado como soporte la tela.



0:37:34 0039 / 1484



1:28:56 0101 / 1484



1:33:20 0120 / 1484



1:44:26 0152 / 1484



7:47:58 0182 / 1484



7:55:10 0189 / 1484



8:17:36 0214 / 1484



9:35:02 0273 / 1484



11:11:40 0391 / 1484



11:16:02 0396 / 1484



13:23:08 0533 / 1484



13:57:08 0589 / 1484



14:07:40 0613 / 1484



14:11:52 0616 / 1484



15:40:36 0671 / 1484



15:44:06 0680 / 1484



16:12:08 0727 / 1484



16:32:40 0772 / 1484



19:03:48 1054 / 1484



19:27:54 1095 / 1484



19:57:14 1146 / 1484



20:15:22 1162 / 1484



21:32:26 1226 / 1484



23:05:04 1369 / 1484

2.2.1.2. Interpretación pictórica

2.2.1.2.1 Proceso pictórico

Mostramos los colores seleccionados y la distribución que se escoge sobre la paleta. Los óleos seleccionados corresponden a los nombres presentados por la marca *Titán gama extrafinos*:

En la horizontal. 6 Blanco de zinc serie 1, 8 amarillo Nápoles Serie 2, 14 amarillo cadmio medio serie 3, 88 ocre amarillo serie1, 100 rojo inglés claro serie 1, 32 rojo escarlata serie 2, 22 rojo cadmio medio serie 4, 38 carmín garanza sólido claro serie 3.

En la vertical desde el blanco. 55 Azul cyan serie1, 50 azul cobalto claro serie 5, 56 azul ultramar oscuro serie 2, 47 azul Prusia serie 2, 82 negro marfil serie 1.

Y en la parte de la derecha, 48 azul turquesa serie 3, 69 verde vejiga serie 2 y 71 verde titán oscuro serie 2.

Con las fotografías de referencia seleccionadas, preparamos los lienzos con una imprimación a la creta. La elección de soporte rígido o de tela se mantiene abierta, para que en cada cuadro se elija el soporte que a opinión del pintor sea más adecuado.

La elección del soporte está ligada a la imagen seleccionada. Si por ejemplo, se quiere hacer un tratamiento de grandes empastes y muchas veladuras (Fig. 52), se elige un soporte rígido, colocando una tabla sobre un bastidor. Sin embargo si se va a realizar un tratamiento más suave con pinceladas más ligeras y pintura directa, el soporte que se colocará para pintar será la tela. (Fig. 53) Los factores que determinan que un cuadro sea

tratado sobre soporte rígido o flexible son las características que la imagen muestra por sí misma. Si el cuadro necesita de un tratamiento directo, más descriptivo de las acciones y elementos que discurren sobre el lienzo, la elección del soporte se limita a la tela. Pero si la descripción de la escena está más vinculada al tratamiento de los colores y la pintura, permitiendo realizar un cuadro más abstracto, escogemos un soporte rígido para tratar con una pintura más potente, en el sentido de la carga de materia y pinceladas más amplias, sin necesidad de representar elementos definidos.



Fig. 52 1:44:26

Foto. 0152 / 1484

Así como a la hora de realizar las fotografías no se limitó ningún concepto referente a la orientación del encuadre, vertical u horizontal, ni límite temporal, tantas fotografías por hora. A la hora de seleccionar las imágenes para pintar los cuadros se ha seleccionado con un criterio más o menos libre, es decir, se ha seleccionado 24 imágenes que tuvieran cierto interés compositivo y lumínico. Además se ha intentado seleccionar las fotografías que en su conjunto describan al individuo seleccionado y reflejen lo que hizo ese día.

Una vez seleccionadas las imágenes, preparado el soporte, procedemos a la interpretación pictórica.

La materia pictórica permite añadir o eliminar, elementos y lenguajes que, a decisión del pintor, generen un discurso en torno a la temática que previamente se ha decidido captar con la fotografía.

El proceso pictórico varía según cada cuadro, pero concede una gracia de similitud entre el conjunto de lienzos. Comenzamos con un encaje general, ya sea a través de un encaje dibujado con carboncillo, o unas manchas genéricas con una brocha grande y grandes manchas de pintura muy diluida, para situar los elementos principales como guía.

La paleta seleccionada es siempre la misma, variando la cantidad de cada color para adecuarse lo máximo posible a la temperatura y el ambiente de la fotografía. Se mantienen los mismos colores en la paleta y se incluyen en todos los cuadros para mantener en cierta medida una armonía entre los lienzos.

Una vez situados los elementos, comenzamos a situar un poco más de detalle, añadiendo cierta carga pictórica, modelando y potenciando ya desde un principio los elementos escogidos.

Tras dejar secar las primeras capas, procedemos a incluir detalles por medio de empastes o de veladuras (finas capas semitransparentes de color) dejando, en cada cuadro, libre interpretación del pintor, que decide qué proceso utilizar en cada imagen en función de los objetivos subjetivos seleccionados.

Nos basamos en uno de los cuadros acabados para mostrar este hecho. Por ejemplo en algunas zonas como la cara y la toalla (Fig. 53).



Fig. 53, 1:33:20 Foto. 0120 / 1484



Fig. 54 Detalle

El proceso de empastado y veladura se repite varias veces hasta alcanzar el resultado deseado, se intenta generar un discurso propio de la materia, donde los empastes se relacionen de alguna forma con las pinceladas suaves y los chorretones. Se ha provocado el efecto que mostraba la fotografía, como el emborronado del brazo, con pinceladas sueltas e imprecisas recreando el movimiento del brazo y, contrastando el efecto del brazo con el rostro y la tela, dándole más definición y empaste. En otras partes, se ha dejado a la pintura más suelta,

permitiendo chorretones, que en este caso potencian el efecto mojado de una ducha.

En otros cuadros, el proceso técnico principal ha incluido métodos de pintura más directa, con pinceladas y empastes buscando desde un principio el color y matiz final.



Fig. 55 23:05:04 Foto. 1369 / 1484

En esta representación (Fig. 55), por ejemplo, se ha incluido alguna ligera veladura, pero el grueso del trabajo, se ha centrado en unas pinceladas empastadas. Se ha colocado y encajado los elementos desde el principio, se ha estudiado los colores, ajustándolos lo máximo posible al resultado final, avanzando el trabajo mediante la adición de detalle y contraste, y dejar las veladuras para matizar principalmente parte de las superficies cutáneas y dar profundidad en algún caso concreto.

2.2.1.3 Proyecto de exposición

2.2.1.3.1. Espacio expositivo

Todo cuadro, y obra de arte en general, se realiza para ser visualizado, ya sea de forma privada o pública.

Éste es un proyecto para ser expuesto. Una serie de cuadros, cuyo objeto de representación se enmarca en los límites temporales de un día, 24 horas. Este proyecto tiene un inicio claro, la primera fotografía, pero acaba con la última pincelada. Vemos necesario, por las características del mismo, poner un texto explicativo nada más entrar en la sala, para comprender el conjunto de la obra y la importancia de los intervalos. Además sería de interés dejar a disposición un catálogo de todas las fotografías capturadas para tener una visión global de las escenas y su sucesión de planos.

Dentro de los espacios expositivos municipales de Valencia, tenemos la sala de las Atarazanas. Elegiremos este espacio por sus diversas ventajas. La mejor de esta es que nos ofrece la posibilidad, mediante unos paneles móviles, de configurar un espacio propio y personalizado, adecuando la sala a las necesidades propias del proyecto.

La sala principal consta de un espacio de 66 metros de ancho por 42 de largo (Fig. 56) Las líneas naranjas en el plano, delimitan el espacio expositivo mediante unos paneles fijos. Gracias a 16 paneles móviles y más pequeños que los fijos, enmarcaremos el proyecto en un espacio en la parte izquierda tras el acceso (Fig. 57) que nos deja un espacio de 8 metros de ancho por 32 metros de largo para distribuir los cuadros. Favorece así la entrada correcta para visualizar la exposición conforme a las especificaciones temporales acordadas. De esta manera disponemos de una sala más acorde con las especificaciones para esta exposición. La sala final se enmarca dentro de 7 arcos grandes, entre los paneles fijos de distribución de la parte izquierda y 3 paneles móviles grandes, que son los que sirven para separar esta sala del resto del espacio. Los límites de la

sala lo podemos ver con las líneas rojas sobre el plano. Las líneas azules ilustran la posición de los muros separadores que marcan un recorrido fijo, a modo de construir una suerte de circuito que permita ver la exposición de forma lineal, así poder ver las obras y las piezas colindantes. Pero nunca en su conjunto.

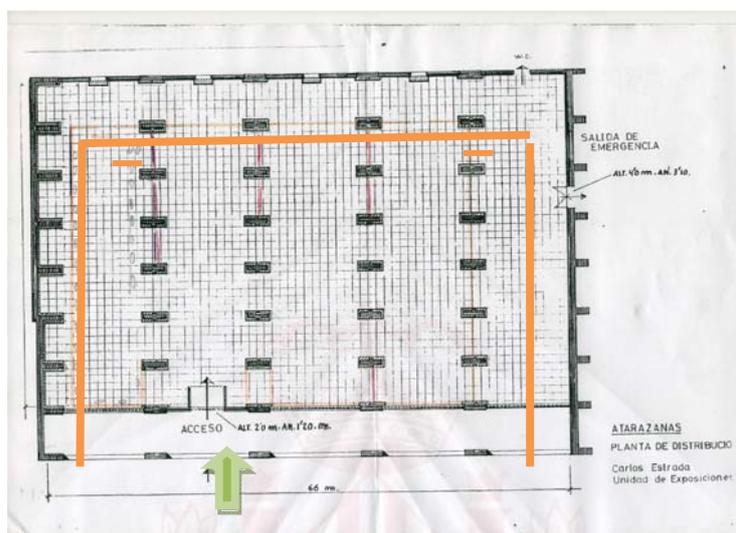


Fig. 56 Plano de las Atarazanas. Valencia. Paneles fijos en naranja.

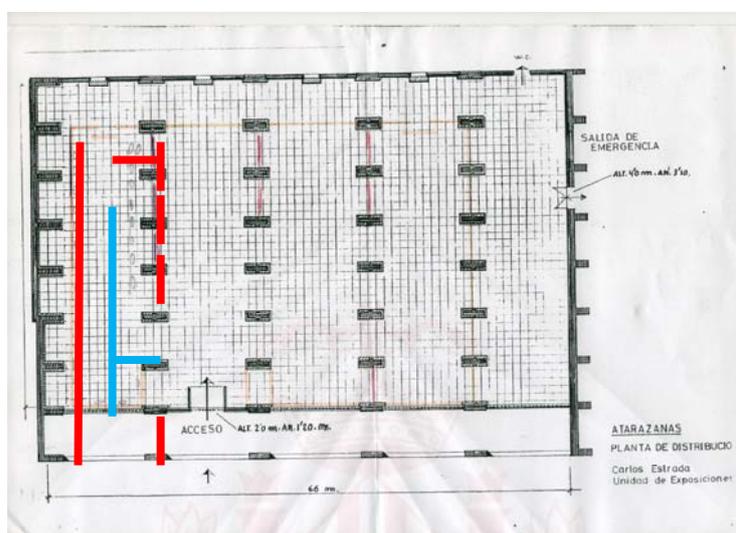


Fig. 57 Distribución de los paneles móviles y muros separadores. Muros separadores en azul y los paneles fijos y móviles en rojo.

2.2.1.3.2 Montaje

Con la ubicación clara para realizar la exposición se distribuyen los cuadros en sentido circular de acuerdo a un orden específico, según la entrada del espectador, guiándolo por todo el día representado y mostrado hasta su conclusión.

A través de dos de los arcos pequeños se establece la entrada y la salida, en el más cercano a la entrada del edificio localizamos la entrada a la exposición. Así continuamos desde la izquierda, simulando el orden de lectura occidental de izquierda a derecha, presentamos la primera obra, que corresponde dentro de la selección a la primera fotografía tomada, continuando la línea temporal, avanzamos a través de la sala, rodeando los paneles móviles y, volviendo prácticamente al inicio, nos encontramos con el segundo arco que sirve como salida de la exposición. Mostrando de esta forma, el paso por el transcurrir de los días, entramos por la izquierda, salimos por la derecha, habiendo dado un rodeo temporal por el marco de las 24 horas. Espacio temporal plasmado en los metros de superficie de la sala expositiva, y colocando diferentes capturas, haciendo énfasis en las situaciones plasmadas, y a la vez en los intervalos o huecos que se distribuyen entre las piezas. Haciendo además una analogía entre el espacio y las manecillas de un reloj, entramos por un extremo, damos la vuelta a la sala en el sentido horario y salimos casi en el mismo lugar.

Los lienzos se colocan de izquierda a derecha, según entramos por la primera arcada que nos encontramos tras la entrada principal. De forma cronológica vemos como se extienden los cuadros sobre la superficie blanca. En la medida de lo posible se sitúan los cuadros a un metro de separación entre sí. En ocasiones, por la organización de los muros móviles que poseen una medida estándar, se coloca el cuadro en el centro de cada bloque. En los paneles móviles se pueden colocar dos lienzos por bloque, con una separación de un metro y colocados de forma simétrica y

holgada por la superficie. El centro de los cuadros se sitúa a 140 centímetros del suelo, teniendo en cuenta la altura media de la gente para disponer de las obras a una altura cómoda para la visión.



Fig. 58 Render 3D de la sala sin muros separadores internos. Vista desde el fondo de la sala a la derecha.

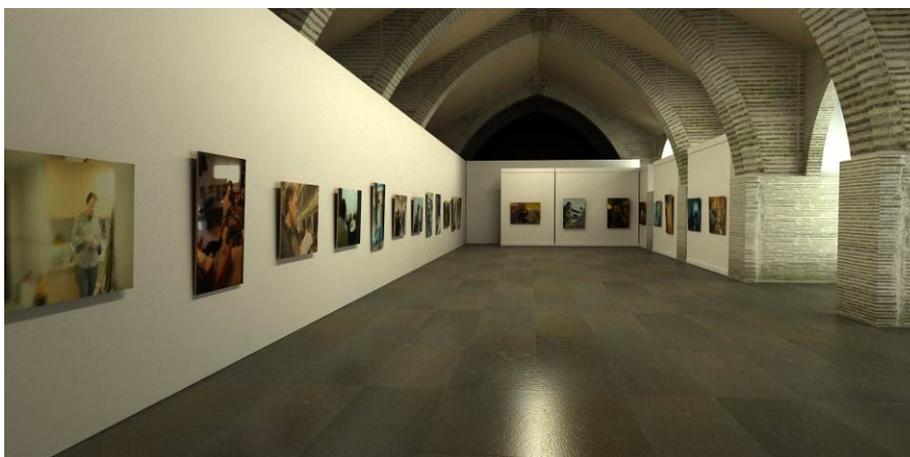


Fig. 59 Render 3D de la sala sin muros separadores internos. Vista desde el principio de la sala a la izquierda.



Fig. 60 Render 3D de la sala con muros separadores internos. Vista desde el principio de la sala a la izquierda.



Fig. 61 Render 3D de la sala con muros separadores internos. Vista desde el fondo de la sala a la derecha.

Estas imágenes son unas representaciones a escala realizadas por ordenador para mostrar la distribución de la sala, en la medida de lo posible se ha respetado las proporciones y texturas para ambientar la exposición. En estas representaciones de la sala se han excluido los muros separadores para mostrar la distribución general de los cuadros y las aperturas para entrada y salida de los espectadores.

Una posible evolución a desarrollar, sería distribuir las 1484 fotografías realizadas en un tamaño reducido debajo de los cuadros sin interrupción, manteniendo y respetando la distribución de los espacios. Enlazando con una línea desde la fotografía hasta el cuadro, evidenciando de esta forma la selección de las obras y las fotografías que entre ellas se exponen. De esta forma se haría más evidente la relación entre la fotografía, el tiempo y las propias obras.

A continuación mostramos una ilustración de la sala vista en planta, que muestra la distribución de los paneles móviles y marca un recorrido claro a través de la sala. Esta distribución limita la visión del espectador que no puede variar el orden de visión teniendo que pasar de uno en uno.

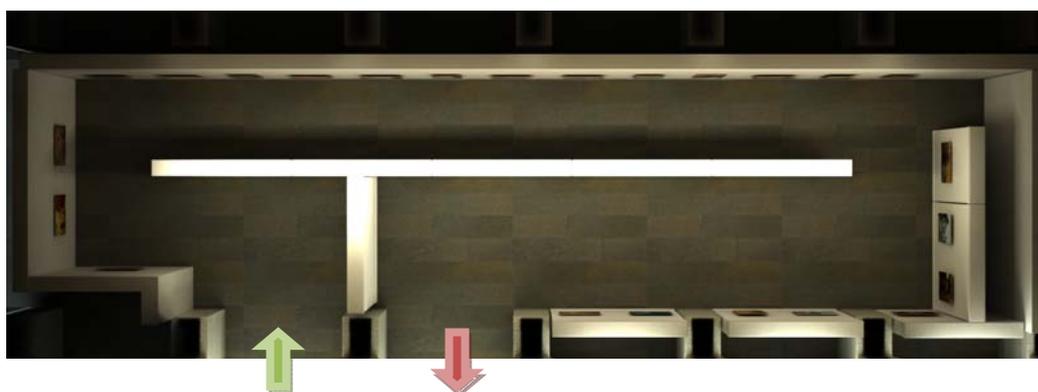


Fig. 62 Vista cenital de la sala con muros separadores y los arcos de entrada y salida de la sala.

Esta distribución intenta recrear el paso del tiempo, en el cual prestamos atención o no a ciertos momentos concretos. Podemos pasar de una acción a otra pero no podemos saltarnos los eventos, aunque sí podemos pasar haciendo caso omiso de los sucesos que por un motivo u otro podrían ser relevantes. A fin de cuentas no existe una regla para señalar qué es susceptible de ser relevante o importante.

La entrada de los espectadores sería a través de la arcada de la izquierda, mediante algún cartel de señales direccionales o a través de las indicaciones de un trabajador de las instalaciones. De la sala se sale o mediante una salida de emergencia que está situada al extremo derecho tras los paneles móviles, podemos observar que se ha respetado un hueco en la parte superior teniendo en cuenta esta normativa, la salida normal es dando la vuelta completa a la sala, siguiendo el recorrido nos encontramos con el otro hueco generado por los arcos, en la parte inferior de la ilustración junto a la arcada de entrada.

Los muros separadores son los bloques blancos cuadrangulares en mitad de la sala. La pared larga de cuadros está confrontada a una pared lisa y blanca formada por cinco paneles móviles.

2.2.2. Presupuesto

En el presupuesto se exponen los gastos ocasionados para la realización física del proyecto de forma aproximativa.

<u>Ítem</u>	<u>Coste</u>
Cámara de fotos	1399 €
Pinceles	70 €
Bastidores	432 €
Oleos	300 €
Telas	192 €
Tablas	120 €
Impresión fotografías seleccionadas	32 €
Transporte	200 €
Dieta	15 €
Imprimación	50 €
Material montaje	20 €
Cartel explicativo	5 €
Cartelas	10 €
Libro fotográfico	80 €

Conclusiones

En este proyecto se ha buscado realizar un retrato, tan sólo uno. La idea principal con la que se partía era ¿hasta dónde representa un retrato al retratado? Entendiendo el retrato como lienzo en tanto que obra pictórica. Queríamos ahondar en si una sola imagen bidimensional, ya sea una fotografía o un cuadro puede representar totalmente a un sujeto concreto. A pesar de que la respuesta obvia es que puede identificarlo, la cuestión es hasta qué punto puede representarlo y si es necesario referenciar el marco temporal del retrato o atender a una multiplicidad del mismo o a su apertura.

En este caso hemos intentado llevar al extremo la idea de definir el retrato, marcando un horario y una fecha muy concreta. Planteamos un retrato a partir de un marco temporal definido y una serie de representaciones asociadas a ese marco. En concreto, 24 horas en 24 cuadros, un promedio de uno por hora a pesar de que ese vínculo fuera meramente conceptual. Utilizando como nexo la fotografía entre la idea primera y el resultado final.

Teniendo como modelo un sujeto determinado a lo largo de un día entero. El proceso de observación y toma de referencia es a través de la cámara fotográfica, ya que si lo hiciéramos con la retina y la memoria el proyecto en muchos aspectos sería mucho más limitado. Es evidente que para captar y fijar detalles la fotografía es mucho más fiel e instantánea que la memoria. A fin de cuentas, se trataba de captar toda aquella consecución de acciones que el modelo iba realizando e intentar fijar entre ellas aquello que identifique al modelo como individuo particular.

Teniendo la idea como base de que el resultado final es la obra en sí, nos hemos dado cuenta de que el proceso mismo es quizás más relevante que la obra final. El desarrollo del proyecto ha resultado más interesante que su producto, al menos en lo personal. Por ello en el apartado 2.2.1.3.2

Montaje se ha planteado la posibilidad de incluir las fotografías en la exposición en una revisión del mismo.

Resulta muy estimulante seguir a una persona, verla y analizarla a través de un objetivo. Llegando, a lo largo de tantas horas, al cansancio físico y mental. Trascorrida esa fase, la elección de 24 horas se reveló muy acertada, pues de haber sido mayor el cansancio habría influido de forma notable en el proceso, mantuve la precisa atención durante todo momento llegando al final del día al límite de mi capacidad, principalmente mental.

Es curioso echar la vista atrás y percibir cómo al principio el proceso fotográfico se intuía como un paso previo, inevitable, como un proceso mecánico para dejar al desarrollo pictórico un aspecto más amable, pero sin embargo visto ahora, ha resultado mucho más interesante el proceso de seguimiento fotográfico del modelo, que la propia pintura que acababa siendo un proceso más mecánico de representación.

Aunque la fotografía ya resalta esta idea, los cuadros potencian todavía más el concepto de intervalo entre uno y otro lienzo, entre una y otra representación. Mostrando solamente unas pequeñas fracciones de lo que fue el día de Moisés. Ya a la hora de seleccionar las 24 imágenes que componen la exposición, dejábamos fuera más de mil cuatrocientas fotografías y, a la hora de de realizar las capturas dejábamos fuera un sinfín de pequeñas acciones y gestos, tanto los que teníamos delante como los que hubieran a nuestro alrededor. Preparando la exposición me he dado cuenta de que la distribución circular hace que cerremos un ciclo, en este caso de un día, pero además enfatiza, de alguna forma, lo importante de las acciones que se quedan por representar.

Respecto al montaje, es interesante plantear la exposición en un espacio real, pues limita y condiciona mucho las posibilidades de exposición, aunque gracias a las instalaciones han surgido algunas ideas, como el diferente uso de los muros separadores. Medir la sala y plantear la distribución teniendo en cuenta normativas de seguridad, dejando algunos

huecos entre los cuadros, ha sido instructivo. Por las características de la sala escogida, pudimos añadir una entrada y salida distintas, pues las salas que había manejado hasta el momento solían tener un solo acceso. Las atarazanas es un espacio que permite muchas combinaciones, gracias a esos paneles móviles y su distribución modular, pero la iluminación es estática, pudiendo sólo modificar la intensidad encendiendo o no grandes focos. Pero no necesitábamos una iluminación especial, simplemente una luz uniforme para ver todos los cuadros bajo el mismo ambiente.

A la hora de preparar el presupuesto, he constatado mi experiencia previa en la elaboración de las obras pictóricas, gracias a la licenciatura de Bellas Artes y al Máster en Producción Artística, y mi desconocimiento de otros factores, que he resuelto por necesidad. Concebir, preparar, realizar y mover 24 lienzos de ese tamaño no es, evidentemente, como hacer uno sólo, y a pesar de que no están realizados físicamente todos los cuadros, si están presupuestados y previstos. En el presupuesto se ha tenido en cuenta los materiales necesarios para preparar y organizar la sala, al igual que conseguir un vehículo que permita desplazar el volumen del conjunto de los cuadros.

He tenido que aprender a controlar una cámara fotográfica réflex a un nivel adecuado a las necesidades del proyecto, no podía utilizar una cámara compacta por las claras limitaciones de la misma, y hacerlo pensando en la materialización del proyecto final ha supuesto que recurriera a procedimientos técnicos fotográficos que no conocía o habría usado habitualmente.

Pero la conclusión final que extraigo de la presente investigación, es que usar un marco temporal, para aportar más significación al retrato de un modelo específico añade una faceta más a la carga conceptual que comentábamos en el capítulo *1.3 El Retrato y su carga conceptual*.

Es por tanto, una forma de conceptualizar la obra que admite múltiples variaciones y que sugiere futuras líneas de investigación.

Bibliografía

- AAVV: *En tiempo real, el arte mientras tiene lugar*, Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2001.
- ARNHEIM, Rudolph: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Ed. Madrid. 1979
- AUMONT, Jacques: *El rostro en el cine*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1998.
- AZARA, Pedro: *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Gustavo-Gil S.A., Barcelona, 2002.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2007.
- BERGER, John: *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Ed Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2007
- CALLE, Sophie: *Doubles-jeux, A suivre... (livre IV)*, Actes Sud, 1998.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros S.L., Madrid, 2002.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1986
- ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*, Editorial Lumen, S. A., Barcelona, 2000.
- FORMIGUERA, Pere: *Cronos*, Actar y Generalitat de Catalunya, 2000.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2001.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre: *El retrato*, Catedra S.A., Madrid, 1988.
- FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Ed Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1993.
- GALOFRE, José: *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las bellas artes*, Madrid, 1851
- GALVEZ, Alberto: *El ojo del huracán (Le voyage du voyeur)*, [Exposición] Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia, 1993.

- HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Destino, Barcelona, 2001.
- HUYGUE, René (coord.): *El arte y el hombre. El Imperio Romano y la Baja Antigüedad* (Ernest Will). ed.: Planeta, Barcelona, 1966.
- JEFRREY, Ian: *La fotografía*, Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1999.
- KEIM, JEAN A.: *Historia de la fotografía*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971
- LIVINGSTONE, Marco y HEYMER, Kay: *David Hockney retratos*, Ed Cartago SL, Mallorca, 2003.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Valencia, Montesinos, 2004.
- MCNEILL, Daniel: *El rostro*, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, 1999.
- MIGUEL Egea, Pilar: *Del Realismo al Impresionismo*, Graficinco S.A., Madrid, 2000.
- PÉREZ Rodríguez, M^a Luisa: *El autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica*, Imprenta Romeu, S.L., Valencia, 2008.
- PLASENCIA, Carlos. RODRIGUEZ Santiago: *El rostro humano: Observación expresiva de la representación facial*, UPV servicio de publicación, Valencia, 1988.
- POPE-HENNESY, John: *El retrato en el renacimiento*, Akal Editor, Madrid, 1985.
- PRENDEVILLE, Brendan: *El realismo en la pintura del siglo XX*, Ediciones destino, S.A., Barcelona, 2001.
- SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994
- TORRES, Begoña: *Sorolla La magia de la luz*, Ed. Libsa, Madrid, 2005.
- WHITE, Christopher: *Rembrandt*, Destino, Barcelona. 1992

Catálogos

- Arthur Batut: Fotógrafo, 1846-1918 [Catálogo]* Universitat de València, Musée Arthur Batut, Gráficas Marí Montañana, S.L., Valencia, 2001.
- COEHLO, Teixeira: *Mirar y ser visto: Colección del Museo de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand: febrero - marzo de 2009, Salas de Exposiciones Recoletos / comisariado, Teixeira Coehlo, Madrid: Fundación Mapfre, 2009*
- Fundación MAPFRE, Museo de arte moderno Nueva York: *Nicholas Nixon Las hermanas Brown / 1975-2007*, Instituto de cultura, Madrid, 2008.

Artículos

- BERGER, John: *El enigma de El Faiyum*, El País, 20, dic., 1998.

Relación de ANEXOS

Relación de anexos adjuntos en el dvd

Anexo 1.- Fotografías realizadas

..\Anexo 1\Fotografías 6-11-2008\

Render 3D de la exposición

..\Anexo 1\Render 3D\

Anexo 2.- Video conjunto de todas las fotografías. 13 min.

..\Anexo 2\Video\

Anexo 3.- Imágenes del proceso pictórico

..\Anexo 3\Proceso Pictórico\

Anexo 4.- PFM versión digital (pdf)

..\Anexo 4\ Proyecto Final\

Agradecimientos

Quiero agradecer el esfuerzo y dedicación de aquellas personas, que cuando había perdido la motivación, estuvieron ahí para apoyarme y confiar en mí.

Gracias también a mi tutor Francisco Giner Martínez por la paciencia ante aquellas largas esperas. También quiero agradecer la ayuda inestimable en aportaciones e ideas a Javier Garcia Peiró.

A Elena, mi madre y mi familia por el apoyo y cariño sobre todo en los momentos difíciles.

Y Sobre todo gracias a Moisés Lucas Galán sin cuya ayuda hubiera sido imposible el presente proyecto, por ser el modelo y aguantar las miradas inquietas de mi cámara y de todo espectador.