

TFG

EL TRAZO DE LA SOMBRA Y EL ROSTRO.

Presentado por Andrea Martínez Úbeda
Tutor: Alberto Gálvez Giménez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este proyecto es una investigación multidisciplinar dentro de la tipología práctica del trabajo final de grado en Bellas Artes. Podríamos decir que el estudio realizado pertenece al género del retrato, desde el que analizaremos una serie de conceptos directamente implicados en nuestro trabajo y que reflexionan entorno a ideas como la identidad individual, o mejor dicho la pérdida de ésta, y colectiva dentro de una sociedad de masas.

La propuesta consiste en la realización de una serie de obras basadas en la experimentación de la técnica y el proceso que conlleva, así como la búsqueda de las posibilidades y límites del retrato y la pintura.

El rostro es una de las áreas más evidentes de expresión de los sentimientos y de los pensamientos, por este motivo, en múltiples ocasiones se le define como el espejo del alma. No obstante, es incapaz de reflejar todo lo que una persona es o puede llegar a ser, es una imagen de nosotros pero no nosotros mismos. En definitiva, el rostro no es más que una máscara que no guarda nada tras de sí, únicamente forma parte de la fisonomía humana basada en la construcción por fragmentos tomados de distintas procedencias.

Por otra parte y en lo referido al tiempo entre otros factores, rostro e identidad son dos elementos mutables condicionados por la sociedad. Este cambio se elabora a partir de la interrelación con lo que nos rodea y no de una verdad que se irradia desde nuestro interior, hablamos pues de una identidad colectiva, de la homogeneización de identidades individuales que nos hace indistinguibles dentro de un grupo social.

Palabras clave: Retrato sin rostro, máscara, apariencia, identidad colectiva, sociedad, masa, homogeneización, anonimato.

SUMMARY

This Project is a multidisciplinary research into the practical typology of the final Project of the degree in Fine Arts. We could say that this study belongs to the genre of portraiture. A number of concepts directly involved in our work that consider concepts such as individual identity, or rather the loss of it; and the collective identity within a society of masses will be discussed from the point of view of this genre.

This proposal consists in carrying out series of works based on the experimentation of the technique and its involved process, as well as finding the possibilities and limits of portraiture and painting.

The face is one of the most obvious areas of expressing feelings and thoughts, and for this very reason it is often defined as the mirror of the soul. However, it is incapable of reflecting everything that a human being is or might become. It is a picture of us, but not of our selves. Definitely, the face is just a mask that hides nothing behind; it only belongs to the human physiognomy, which is based on the construction by fragments taken from different sources.

Besides, and regarding time among other factors, face and identity are two mutable elements conditioned by society. This change takes place from the interrelation with our surroundings instead of a truth that radiates from inside us. Therefore, we speak about a collective identity, the homogenization of individual identities that makes us indistinguishable within a social group.

Key words: Faceless portrait, mask, appearance, collective identity, society, mass homogenization, anonymity.

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos y compañeros por las tardes de charlas infinitas, por leer, releer y corregir incansablemente este proyecto y por aguantarme y apoyarme en mis idas y venidas.

A mi familia por estar siempre a mi lado y creer ciegamente en mí, y a ti especialmente por haber sido y ser un buen padre y abuelo, un ejemplo a seguir, un trabajador insaciable, un artista, por ser tú. Porque te quiero y te echo de menos, de nuevo gracias.

Por último, mis más sinceros agradecimientos a Alberto Gálvez por su atención y confianza en mí y en este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
3. MARCO CONCEPTUAL	9
3.1. SOBRE EL RETRATO	9
3.1.1. El retrato en la pintura	10
3.1.2. El retrato en la fotografía	12
3.2. LA SOMBRA Y SU REPRODUCCIÓN	14
3.2.1. Orígenes	14
3.2.2. El “doble”	15
3.3. IDENTIDAD SOCIAL	17
3.3.1. Sociedad de masas	18
4. REFERENTES	19
5. DE LA IMAGEN A LA PINTURA	27
5.1. Técnica y proceso	27
5.2. Recursos fotográficos	28
6. CONCLUSIONES	31
7. BIBLIOGRAFÍA	33
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	35
9. ANEXO	38

1. INTRODUCCIÓN

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de buscar la manera de persistir frente a los límites infranqueables de la vida y la muerte, pero de los interrogantes que se nos plantean a lo largo de la vida sobre quién somos, a dónde vamos, cuál es nuestro fin o qué será de nosotros ya no encontramos las respuestas en un futuro sino en el presente, en el día a día, en nuestra existencia. Por este motivo siempre ha habido una constante de registrar nuestro modo de vida, cada instante compartido, nuestro rostro o los rostros de nuestros acompañantes de este viaje; necesitamos fijar continuamente nuestra existencia y ésta queda recopilada en una especie de álbum gigantesco a modo de construcción continua del ser. En esas imágenes no estamos solos sino que nos rodeamos de los otros, ya sea de familiares, amigos o simplemente rostros desconocidos, así que no es extraño pensar que la búsqueda de la esencia del individuo no se centra únicamente en el sujeto sino en la suma de los demás, de la masa. Por tanto, somos seres sociales dependientes.

El individuo, y su identidad, se forma mediante la interacción con lo que le rodea, él por sí sólo no es más que una máscara que no guarda nada tras ella. Esta idea es la base de la que parte este proyecto, todavía abierto a nuevas alternativas, con la intención de mostrar la superficie y apariencia del sujeto que convive con una serie de rostros como si fueran fotocopias unos de otros.

En definitiva, esta investigación es una interpretación personal sobre la síntesis del individuo actual que a través de la pintura y la fotografía se expone vacío, desprotegido y diluido en un mundo de apariencias, una sociedad teatralizada, una sociedad de máscaras.

2. OBJETIVOS

Este capítulo está dedicado a todo lo referido a nivel procesual y la posterior solución técnica. El progreso de aprendizaje es una constante en el proyecto, de hecho podríamos describir este trabajo como algo todavía indefinido, lleno de cambios, arrepentimientos y vueltas atrás.

La investigación artística realizada se basa en la experimentación de distintos soportes, materiales y técnicas así como la búsqueda de un diálogo entre la imagen y el concepto. Cabe señalar que la configuración de un vocabulario personal suponía todo un desafío puesto que la ejecución pictórica y fotográfica en trabajos anteriores era completamente diferente, así pues se nos planteaba una serie de cuestiones novedosas con las que nunca habíamos trabajado.¹

El objetivo principal se centra en la configuración de una serie de retratos despersonalizados, o lo que sería lo mismo, la representación de un prototipo estándar, un tipo de ser humano generalizado con el que todo el mundo pudiese sentirse identificado o reconocer, una especie de búsqueda del “hombre común”. Mediante la pintura y la variabilidad de registros tanto pictóricos como fotográficos derivaremos en un estudio de balance entre la abstracción y la representación veraz, entre la identidad individual y la identidad colectiva, entre la singularidad del retrato pictórico y la globalización del retrato fotográfico.

En definitiva, la propuesta plantea la composición de una sucesión de retratos sin rostro, o más bien, rostros anónimos pertenecientes a una sociedad de individuos indistinguibles entre ellos, a lo que nos referíamos en el apartado anterior como una sociedad de masas. En términos generales podríamos definir estos retrato-tipo como una reacción al efecto Gran Hermano².

Cuando hablamos de retrato y la representación del sujeto partimos de la premisa de que el sujeto no está sino que la única verdad es la materialidad del medio que recrea una construcción ilusoria de éste.

Lo que conocemos y consta en la historia del arte como “retrato” es una representación, indistinguiblemente del medio utilizado, en la que se reconoce al sujeto por la semejanza del rostro que en ocasiones también va acompañado del propio nombre, no obstante dentro de esta especie de acuerdo existen excepciones.

¹ Con esto nos referimos a que la aplicación pictórica de proyectos anteriores era totalmente distinta en lo que se refiere al qué y cómo representar. Se caracterizaba por la construcción de retratos en búsqueda de la fidelidad entre imagen, modelo e identidad individual.

² ORWELL, G. 1984. El término Gran Hermano es utilizado en la novela como jefe todopoderoso, guardián de la sociedad, vigilante y conocedor único de todas las actividades dentro de una sociedad compuesta por individuos sin identidad.

El retrato nunca dará cuenta del verdadero individuo lo que lo convierte en un recurso incierto. Si analizáramos el término *rostro* podemos encontrar, sin ir más lejos, la definición según la Real Academia Española de la Lengua de rostro como la cara de las personas pero si seguimos leyendo, en su séptima aceptación también se define como la careta o máscara de la cara. Con esta última definición es con la que situamos el significado del proyecto.

Rostro e identidad aparecen bajo conceptos como máscara y mutabilidad y se oponen a la idea tradicional asociada a la interioridad, verdad y unidad.

*No tenemos una personalidad separada de la de los demás. Lo que llamamos "nuestra" personalidad es sólo el fruto del entrecruzamiento con otras personalidades. Somos parte de los otros, y ellos son, a su vez, parte nuestra. El Hombre más perfecto no es aquel que pueda decir: "yo soy yo" sino el que de verdad pueda afirmar: "yo soy todos los otros".*³

El ser humano ha perdido en la sociedad la dimensión y dominio del "yo". Se aleja de su intimidad, unicidad, de aquello que lo define como humano y se refugia y convive en un mundo teatralizado, de apariencias, dentro de una sociedad del control donde la identificación registrada es imprescindible, convirtiéndonos en números que revelan un vacío del ser, el "no-ser".

A través de esta explicación situó el proyecto con el fin de buscar una forma de representación pictórica mediante con la que poner en juego una sucesión de rostros en base a dos criterios distintos; por una parte aquello que nos masifica u homogeniza en la que se emborronan los límites entre la identidad individual y la colectiva, y por otra, aquello que nos individualiza y nos hace únicos. En líneas generales, lo que quiero establecer con esta obra es una combinación de semejanzas y diferencias mediante la producción en serie de caras anónimas cuya identidad individual sólo se refleja por el carácter fisionómico de la faz pero que pierde todo su sentido de unicidad en contraposición a la multiplicidad de la fotografía, la objetividad del propio medio y el tratamiento igualitario de la imagen.

³ BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla. Alfar, 1994 (pp. 11-19).

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. SOBRE EL RETRATO

El retrato es el comienzo de todo arte, o eso afirmaban los mitos y leyendas clásicas sobre su origen. Para introducir este tema es imprescindible acudir a Plinio el Viejo, quien atribuye el primer retrato a una historia de amor. Dice así:

La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería.⁴

Esta leyenda refleja la idea fundamental de imitación que persigue el retrato, o en general, el arte. La imitación sigue siendo inherente al género en la actualidad: en la imagen reproducida existe una tensión entre la similitud y la idealización representativa, no obstante, la búsqueda del parecido del sujeto ha sufrido constantes cambios a lo largo de la historia del arte.

Si entendemos el retrato como la representación ilusoria de un sujeto, se deja fuera de este término parte de los retratos del siglo XX, pues lo conocido y llamado "retrato" coincide con las obras realizadas entre los siglos XV y XIX en las que se muestran aspectos pictóricos comunes entre otras constantes como la semejanza de la forma con el modelo, la técnica, la pose y la composición y ordenación espacial. Esto significaba que el retratado se construía como alguien distinto a los demás dentro del orden social, sin embargo, el retrato contemporáneo se desprende de esta idea y en contraposición a ella, la representación de alguien físicamente reconocible deja de ser relevante.

La imagen es un documento y por lo tanto es obvio el interés del retrato por aportar información visual sobre alguien ausente, necesidad que oscila entre la imagen documental y memorial y la ideológica. En ocasiones, ha servido y sirve para informar al público o recordar la imagen de una realidad ya no existente, mientras que en otras es creada para reemplazarla. Un claro ejemplo serían las imágenes de altos cargos de la autoridad civil o religiosa presentes en todas partes como símbolo del poder.

El arte del retrato ha tenido que ver con el paso del tiempo y los cambios de ánimo o lo que sería lo mismo, por la preocupación y consciencia de la muerte ya que la imagen perdurará casi eternamente y no sólo eso, sino que también se convierten en el único testimonio fiable sobre la fisonomía de un ser

⁴ PLINIO. *Historia Natural*, XXXV. En: STOICHITA, V. *Breve historia de la sombra*. 1999 (p.15)

humano concreto, así pues podríamos decir que el sujeto representado en la imagen alcanza la “inmortalidad”.

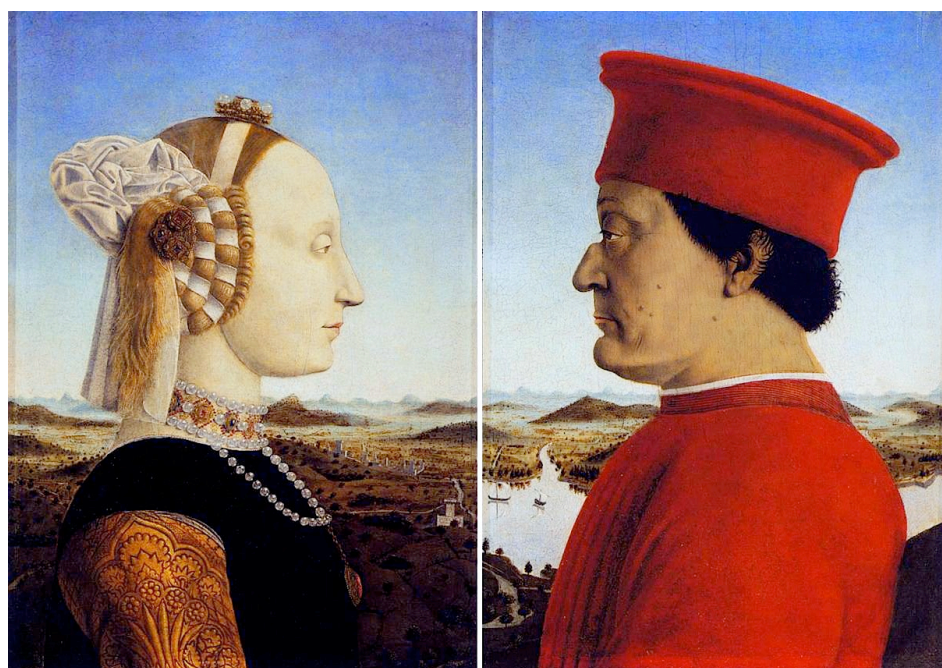
En conclusión, el retrato, tanto en la antigüedad como ahora, tiene un papel sustitutorio, suplen la ausencia del modelo y en cierta manera tiene que ser capaz de evocar, de despertar en el observador su recuerdo, no obstante podríamos atrevernos a decir que la información que aporta es errónea. La imagen del sujeto nunca podrá ser el sujeto aunque en apariencia pueda reconstruir una imagen fiel de la realidad.

3.1.1 *El retrato en la pintura*

Tras las consideraciones anteriores cabe señalar en este apartado la característica documental del retrato. En un principio lo conocido por retrato es una imagen en la que se reconoce al retratado por la semejanza del rostro y que en ocasiones también va acompañado del nombre del sujeto en cuestión.

En términos generales y en cualquiera de sus múltiples expresiones, el retrato se refiere al sujeto vivo y se representa mediante el medio, en este caso pictórico, por anhelo de vida y temor a la muerte. Por este motivo el ser humano se convierte en contenido y continente para el conocimiento y la representación.

La dualidad entre modelo e imagen implica la identidad visual del retratado, requisito que se puede perfeccionar y acercar en la representación pero que nunca podrá realmente cumplir, así que podríamos decir que el interés que prima en el género no es más que una ansia de poseer la imagen propia, documento en el que se demuestra la unicidad o singularidad del ser.



Piero Della Francesca: *Retratos de Federico da Montefeltro y de Battista Sforza*, temple sobre madera, 1472 aprox.



Francis Bacon: *Detalle Hombre en azul IV*, óleo sobre lienzo, 1954.

Sophie Jodoin: *Drawing Shadows; Portrait of my Mother*, carboncillo, pastel y acrílico sobre papel, 2004.



Aunque el retrato no es un documento gráfico cierto de la verdad del ser, éste sí puede ser reconocido en algún lugar del discurso pictórico, teniendo en cuenta que este género siempre representa a alguien pese a que lo que muestre sea una abstracción. La pintura es la herramienta encargada de que el motivo sea visible y reconocible.

En la antigüedad ya tenía un papel importante pues revelaba lo que hasta entonces estaba oculto, los rasgos verdaderos de una persona concreta. Por tanto, desenmascaraba de alguna manera al modelo y lo exponía a la luz. Entendamos el término luz como vida, es decir, mientras la luz alumbra el cuerpo y éste proyecta su sombra sobre el suelo, el modelo está presente y vivo puesto que la sombra es el testimonio más veraz de la presencia próxima del sujeto. Capturar y fijar la sombra sería pues, inmortalizar al individuo, como explicaba en el anterior apartado con la leyenda del retrato.

En la antigüedad la pintura mantenía una relación filial con los modelos por el deseo de sobrevivir en su parte material visible como es el caso de los famosos retratos funerarios del Fayum, no obstante sabemos que esta regla no se cumple. La figura no tiñe el soporte de una manera limpia, directa u objetiva sino que se altera por la intrusión del artista, de manera que el retrato refleja del alma del ser humano sino un espejo del artista que busca expresarse de manera personal y nueva.

Hasta mediados del siglo XVIII, el pintor disponía de esquemas clásicos para componer la figura en el espacio. En el arte grecorromano e incluso renacentista se basaba en un estudio de poses, gestos y expresiones no obstante con el tiempo, estas formas de componer “heroicas o elitistas” sucumben al nacimiento de la sociedad industrial. Las reglas clásicas de composición resultaban rígidas para dar forma al mundo moderno y cambiante. El prototipo de hombre moderno se reduce a un individuo sin rostro, convertido en un peón o un número que se pierde en la multitud.

Los artistas contemporáneos dejan de dar importancia a los elementos característicos del rostro, las formas y el alma del sujeto puesto que ya no existe ningún criterio unitario. Se priva al modelo de aquellos elementos que lo individualizan por el hecho de ser un miembro más de la masa indiferenciada.

La persona se reduce a la máscara, de la que no existe nada detrás de ella. En definitiva, el ser humano es la figura en que el tiempo convierte, se desintegra en una serie de roles y reglas condicionadas por la sociedad. Por este motivo, los artistas asumen que el arte del retrato, lo que se consideraba como el espejo del alma y la vida, ya no tiene sentido.

3.1.2 El retrato en la fotografía

Con la evolución industrial y el descubrimiento de la fotografía, los artistas se planteaban si todavía tenía sentido recurrir a la pintura como documento gráfico del individuo.

Desde el principio la obra siempre ha sido reproducible, los aprendices practicaban mediante la realización de réplicas, la reproducción del dibujo con técnicas de grabado así como la imprenta con la escritura, pero con la fotografía, por primera vez en la historia, el proceso de reproducción ya no depende de la mano del hombre sino que se cede a la máquina y su ojo electrónico. Sin embargo, a lo que se refiere Walter Benjamin como el "aquí y ahora", aquello que da unicidad a la obra, su autenticidad⁵, es algo que siempre faltará en la reproducción. La autenticidad de la obra es la composición de un todo, su esencia, aquello que le da forma y la hace única desde su creación, el material y la durabilidad y el testimonio histórico. Todos estos elementos forman parte del "aura" de la imagen que va en declive a partir de la reproductibilidad mecánica.

*Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la reproducción, al poder adaptarse a las nuevas situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción.*⁶

Este proceso va íntimamente ligado y subordinado por la sociedad de masas de nuestra época y todo ello dependerá no únicamente de la naturaleza humana sino también de los condicionantes históricos. La decadencia del aura se refiere también a la inexistencia de un modelo, restringido de su individualidad frente a la creciente importancia de las masas.

*Hacer que las cosas resulten espacial y humanamente "más cercanas" es un deseo de las masas tan apremiante y apasionado como su tendencia a negar, a través de la reproducción, la unicidad de las cosas.*⁷

La fotografía siempre ha mostrado interés por el género del retrato e intenta dar un impulso en su renovación. Con la introducción de la fotografía digital y la condición *post media* de la nueva era artística y los medios tecnológicos, las imágenes se sitúan entre la realidad y la ficción. Así pues, la imagen digital conduce al observador a la pérdida de seguridad y consciencia de lo que es verídico y ficticio.

⁵ BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, 2015 (p. 14).

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*

La fotografía permite ver cosas nuevas y verlas de diferentes maneras, las nuevas tecnologías amplían nuestra mirada y conocimiento y pueden llegar a diluir fronteras entre lo visible y lo invisible.

La fotografía original ya no es el medio privilegiado de sus inicios para entender la verdad del mundo.

Hoy en día se ha globalizado la imagen, el medio y los procedimientos tecnológicos, por tanto, la fotografía deja de ser una herramienta fiable de registro puro y transparente de la realidad. Todo puede ser manipulable y se antepone a los principios tradicionales de verdad, autenticidad y originalidad, ideas que Benjamin engloba con el término "aura".

Actualmente en la fotografía se vuelve indistinguible la realidad de la ficción, dos ejemplos que hemos añadido a este apartado demuestran esto con sus proyectos de retrato. A la derecha, Hiroshi Sugimoto logra realizar una serie de fotografías en blanco y negro de las esculturas de cera de personajes emblemáticos del museo londinense Tussaud, con ellas consigue desorientar al espectador planteándose si el modelo es real o no, si está vivo o no.

En el caso de Gillian Wearing, la artista se apropia de la identidad de familiares suyos de distintas épocas. Esto lo consigue explorando la fotografía de álbum familiar y la máscara como medio de ocultamiento y revelación entre lo interno y externo, y lo verdadero y ficticio.

Ella misma crea las máscaras con látex y prótesis que le permitan moldear y adoptar los rasgos del otro. El resultado es tan limpio que el engaño suele ser bastante efectivo, aunque en ocasiones los ojos es el elemento que descubre la careta.

El género del retrato pierde con la fotografía el objetivo de buscar y reflejar la esencia del modelo. La digitalización de la imagen convierte al retratado en un no-ser: en el semblante ya no hay una identidad a descubrir simplemente se presenta como una especie de prototipo que pone en cuestión la identidad

Gillian Wearing: *Self Portrait as my Grandmother Nancy Gregory*, fotografía, 2006.

Hiroshi Sugimoto: *Rembrandt*, fotografía, 1999.



de la humanidad. La imagen ya no va en función a ninguna calidad descriptiva ni de reconocimiento, esto se debe a que en la nueva sociedad y en el arte contemporáneo la representación del individuo se caracteriza fundamentalmente por la disolución del referente. La individualidad se vuelve confusa y diluye sus límites de la misma manera que la representación imitativa y de búsqueda de las particularidades del sujeto resulta insatisfactoria.

3.2. LA SOMBRA Y SU REPRODUCCIÓN

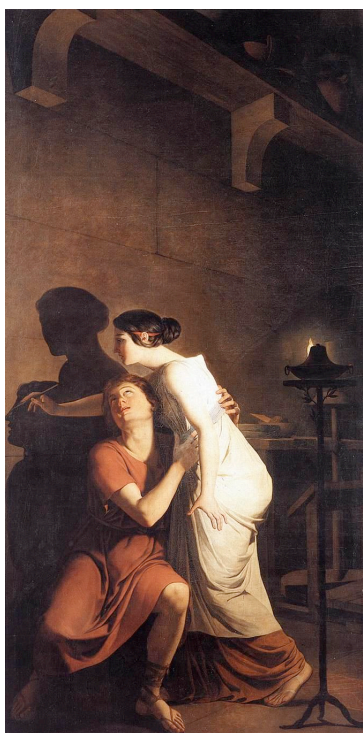
Cuando hablamos de imagen, hablamos de sombra. La imagen está unida a la sombra, nace de ella. La sombra es la evidencia de un ser que proyecta o abandona sobre un plano. Ésta sólo desaparece, o se diluye, cuando reina la noche y las sombras lo invaden todo. En otro caso, perderla equivale a desaparecer o morir.

Es parte de nosotros, el doble que nos acompaña a todos lados que yace justo a nuestros pies. Siempre revela la presencia del ser, del cuerpo vivo que se expone a la luz, de manera que cuando hablamos de la sombra nos referimos a la revelación más fidedigna del sujeto. Mientras ella exista, se mantiene vivo el recuerdo del aquél.

3.2.1 Orígenes

De la lectura de los pasajes sobre el origen de la pintura y la plástica según Plinio, podríamos decir que el arte en su totalidad tiene como punto de partida el estadio de la sombra. En sus tratados Plinio revela que la primera operación de representación no se basa en la observación de la imagen directa a representar sino de fijar la proyección de su sombra. Hablamos pues de la representación de una representación o lo que sería lo mismo, la imagen de la imagen. Estas consideraciones forman parte de los textos recopilados en la Historia Natural que presenta el origen de la pintura fundamentándose en una tesis compuesta de tres puntos o elementos; la pintura griega arcaica, la pintura egipcia y la sombra.

Anteriormente nos referíamos a la sombra como imagen y señalábamos su carácter sustitutivo, esto se ve claramente reflejado en la leyenda en la que la muchacha cerca y fija la sombra de su amado, retiene la imagen y crea una figura de sustitución. La imagen, y por tanto la sombra, se convierte en recuerdo para hacer presente algo ausente, esta imagen no únicamente guarda relación de semejanza con el modelo sino también de contacto, es el doble del ser que fijado en la pared, eterniza su presencia y convierte al modelo en inmortal. Sin embargo, la sombra que proyecta el modelo no es más que una apariencia, una especie de espectro del otro, por este motivo en la leyenda el padre de la muchacha da cuerpo a la sombra mediante la arcilla.



Joseph-Benoît Suvée: *Butades o el origen de la pintura*, óleo sobre lienzo, 1791.

Hablamos pues de la esencia o alma del sujeto en relación a la sombra y de cuerpo o receptáculo del alma mediante la materialización de la imagen. Esta teoría coincide en la historia de Egipto; tanto en Egipto como en Grecia la representación tridimensional del sujeto, las estatuas, eran íconos sustitutivos de dioses o fallecidos, el cuerpo material que cobijaba el alma del ser. El Ka para los egipcios, el alma, fue visualizada por primera vez como la sombra que a su vez pasó a verse como el doble del hombre. Esta figura del doble, del “yo” que nos repite”, se hace reconocible frente al espejo y nos remite a una contemplación narcisista del sujeto, quien se estudia a sí mismo a modo de ejercicio de exploración íntima. No obstante, la sombra va asociada a la figura del “otro”, conectada a nosotros, a nuestra esencia.

La sombra también se desdobra del ser como un aspecto negativo según otras culturas o en la nuestra propia. Es tratada como un fantasma, una apariencia irreal o una presencia que en la mayoría de casos implica una amenaza, como bien podríamos observar en el arte, tanto en literatura como pintura, fotografía o el cine.

*La sombra es pura apariencia, no existe sin el componente de la luz: la naturaleza conoce una sustancia por la luz pero la sombra carece de cuerpo y realidad. Es pura falta, para nosotros no es más que la presencia de una ausencia.*⁸

En definitiva, la sombra forma parte de una articulación entre lo visible y palpable y aquello intangible del sujeto de una manera simbólica, es una apariencia exterior del mundo visible y también compañera de la luz, por tanto es también uno de los factores que explica el fenómeno físico de la proyección de otras entidades.

4.2.2 El “doble”

En este punto me interesa tratar la sombra como identidad o metáfora del sujeto. Indudablemente, como hemos señalado en anteriores ocasiones, poseer la imagen del otro reivindica el valor del retrato como doble, sustituto de la persona ausente, de la misma manera podríamos entender la sombra. Plinio ya la presentaba como una “huella-marca” de la persona y en el siglo XVII se le asignaba la capacidad de reflejar lo general de una persona, su identidad corpórea, pero no su semejanza particular.

A lo largo de la cultura occidental podemos observar que la idea de la immortalización de la sombra y su demonización, coinciden. Se trata de un aspecto inconsciente de la personalidad del que el individuo se obsesiona y

⁸ LEMAGNY, J. La sombra y el tiempo, la fotografía como arte. En: BERNADOR, C. La sombra: metáfora de la identidad. [Tesina Fin de Máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

trata como parte del ser interior, como una proyección personal de la zona oscura del alma de donde nace la negatividad interior.

*La sombra se comporta respecto a la consciencia como compensadora, su influencia, pues, puede ser tanto negativa como positiva. Como figura onírica la sombra tiene el mismo sexo que el que sueña. Como parte inconsciente personal, la sombra pertenece al Yo; pero como arquetipo del "adversario" pertenece al inconsciente colectivo. [...] La omisión y la supresión de la sombra, así como la identificación del Yo con ella, puede llevar a desdoblamientos peligrosos. Puesto que la próxima está próxima al mundo de los instintos, es indispensable tenerla en cuenta constantemente.*⁹

El hombre piensa que la sombra, o el otro, es testigo de sus maldades, un poder oculto del lado oscuro de la naturaleza humana, una especie de dualidad metafórica. La sombra es por tanto un reflejo de algo siniestro, un desdoblamiento del ser que personifica todo lo que el sujeto no reconoce, no admite y reprime, diríamos que en líneas generales la sombra es el enemigo quimérico del humano.

Es un huésped no esperado por la luz, un espacio vacío, el lado escondido y oscuro del mundo sensible.

La sombra se descubre como tema iconográfico prácticamente en el renacimiento y se plantea el contenido simbólico de ésta mediante la religión. Bien sabemos que la sombra y la luz son puras abstracciones, no existen como elementos autónomos sino que se dan mezclados, unidos entre ellos. El romanticismo es el momento en que la sombra adquiere mayor protagonismo porque se liga a la estética de lo sublime y siniestro: la sombra pasa a ser la representación del "otro", la parte negativa de nosotros mismos, parte siniestra del ser que se centra en el alejamiento total de la luz, en una sombra total y absoluta,

Esta narrativa de la sombra la encontramos en las teorías platónicas cuando habla de las sombras como la contraposición a la luz divina o al conocimiento. La sombra pues, se vuelve como una emanación de la persona, algo consustancial al ser y que revela el alma monstruosa del sujeto en cuestión.

*Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.*¹⁰

⁹ JUNG, C. *Recuerdo, sueños y pensamientos*. En: NEGRE, M. *La mediación tecnológica en el retrato*, 2014 (p. 350)

¹⁰ OVIDIO, *Metamorfosis*. En: STOICHITA, V. *Breve historia de la sombra*, 1999 (p.36)

Este estudio del otro, del doble, es un punto de reflexión para los artistas del siglo XX. La sombra enfatiza el orden establecido con una apariencia de tridimensionalidad y normalidad en las imágenes representadas, sobretodo de los surrealistas. Es una sustancia transitoria, un momento fugaz que puede ser fijado para siempre en un único instante, el mismo instante original y referente. La sombra es un compañero de viaje, un intermediario del "yo interior" puesto que para dialogar con uno mismo siempre el pensamiento necesita crearse una proyección.

4.3. IDENTIDAD SOCIAL

El individuo ha sido eje central de muchas teorías. Sabemos que el hombre es un ser pensante y que todo lo que tenga que ver con el pensamiento y acciones de éste está relacionado, o condicionado, con la sociedad, la política, la economía y la historia. La forma que tiene el ser humano de actuar o de reaccionar está ligada a su forma de pensar, y lógicamente, el pensamiento va de la mano de la tradición. La idea o modelo de hombre se ha desarrollado a través de distintas prácticas sociales como la psicología, la medicina, la penitencial o la educacional y por este motivo la idea del "hombre" se ha vuelto normativa, evidente y universal.

El anterior culto del individuo se vuelve contra él con lo que Michel Foucault se refiere como la "tecnología pastoral"¹¹, esto se debe al desarrollo de los Estados modernos y la organización política de la sociedad cuyas técnicas de poder se centran en controlar de manera continua y permanente a los individuos, como lo haría un pastor con su rebaño. La meta del individuo, o así se lo han impuesto, es llegar a ser algo en la vida, de manera que el sistema educativo convierte al sujeto en un ser competitivo que tiene como fin ascender en los peldaños de la todavía existente jerarquía piramidal.

El individuo es por tanto un sujeto sometido al poder que mantiene una constante lucha para no ser bautizado como el "Don Nadie". Con ello no nos referimos a una lucha interna por la motivación de aspirar a ser el "Todo" sino también a la lucha con el "Otro". Sin embargo, lo que no sabemos, o no queremos ver, es que nuestra personalidad, aquello que nos define y distingue, nuestra identidad, depende del otro. Las personas nos configuramos a partir de fragmentos tomados de distintas procedencias y elaboramos nuestra identidad individual de la interrelación con lo que nos rodea. Dependemos de los demás, los otros, en el proceso de formación y por lo tanto, el concepto de individuo deriva del conocimiento de su pertenencia al grupo social.

¹¹ FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo y otros textos afines*, "Omnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política" (p. 104)

*Cada sociedad contiene un repertorio de identidades que es parte del "conocimiento objetivo" de sus miembros... La sociedad no sólo define sino que también crea la realidad psicológica. El individuo se da cuenta de sí mismo en la sociedad, esto es, reconoce su identidad en términos socialmente definidos y estas definiciones se convierten en realidad en la medida en que el individuo vive en sociedad.*¹²

4.3.1 Sociedad de masas

Lo que entendemos por la identidad social se debe a una tendencia a la homogeneización del individuo, o bien de las máscaras, en la sociedad. El interés por estandarizar al sujeto es una constante a lo largo de la historia que ha repercutido de distintos modos y en varios contextos, no obstante, podemos considerar que esta idea de "masa" se hace más patente con el aumento de la población y las aglomeraciones y revoluciones de trabajadores contras las fábricas, y la consecuente explotación laboral, a partir de la construcción de la sociedad industrial.

La masa es un concepto que define un agrupamiento de personas que parecen indistinguibles entre sí, por tanto esta formación no se basa en la identidad individual de los miembros sino de aquello que nos relaciona con los demás. Por consiguiente, la sociedad de masas se puede interpretar como la disolución de las elites o de los estatus sociales a partir de un orden social más compartido e igualitario.

La masa es el nuevo sujeto social y se estructura por una constitución de rostros anónimos que se construyen en base a dos tensiones, aquello que nos masifica e iguala eliminando los límites entre el "Uno" y los demás y aquello que nos individualiza y nos hace únicos.

El crecimiento y el auge de la ciudad implica la agrupación del individuo, y por tanto la formación de una identidad colectiva, como miembros de lo que hoy conocemos por nación. El espacio de la ciudad moderna es el núcleo donde se desarrolla la idea actual de Estado y del nuevo sujeto, la masa. Esta multitud de sujetos masificados se organiza por una entidad superior que regula la población. Foucault se refiere a este ente como el hombre político¹³ que tiene como deber reunir a los seres vivos en una comunidad que reposa sobre la concordia y la amistad, en líneas generales la función del político consiste en formar y asegurar la unidad de la ciudad, en englobar la masa urbana.

Este proceso de socialización ostenta la organización racional del Estado en base al desarrollo tecnológico y el capital, que pasan a ocupar un lugar central en las actividades cotidianas del individuo. El desarrollo de las nuevas

¹² BERGER, P. *Identidad como un problema en la sociología del conocimiento*. En: Comunidad, sociedad y cultura: Lección 9, la identidad social. <http://datateca.unad.edu.co/>

¹³ FOUCAULT, M, *Op.cit.*, (p. 109)

tecnologías, y en consecuencia el impacto social, hace posible que este campo de conocimiento se caracterice como una herramienta de control instrumental en los procesos naturales, sociales e individuales. Por tanto, es obvio que desde los orígenes de la tecnología se haya establecido como un campo de investigación que ha conquistado el orden social en diversas trayectorias; el espacio, en lo que se refiere a transporte y comunicaciones, el tiempo y la memoria, ejes sobre los que se construye la identidad individual y colectiva. Todo esto implica una creciente codificación, regulación o normativación de las relaciones sociales que pasan a ser la base de la aparición de la masa.

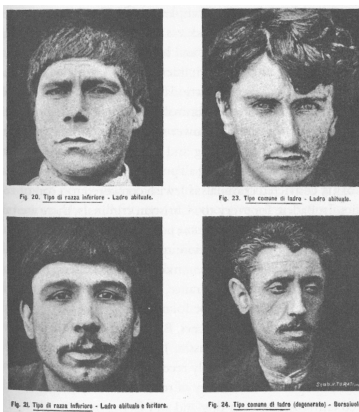
En conclusión, la masa, como nuevo sujeto social que es, pasa a ser el esquematismo simplista que estructura la nueva sociedad, hablamos pues de una muchedumbre de individuos homogéneos, sin rostro e identidad alguna, que responden mecánicamente a la imposición de la supremacía del gobierno y los nuevos medios.

4. REFERENTES

A lo largo de todo este trayecto técnico hemos ido elaborando una lista de artistas que han ido influenciando directamente a nivel conceptual y técnico durante la elaboración del proyecto.

Todos estos artistas tratan el concepto de identidad en base al rostro contemporáneo en el que ya no prima la singularidad del retratado sino que el individuo forma parte de la gran masa.

Las máscaras pasan a ser un icono clave de identificación y forman parte de un registro de archivo del sujeto en cuestión que representa. La catalogación humana era y sigue siendo una ciencia y medida de control. Los estudios en 1820 de Johann Kaspar Lavater ya planteaban un tratado fisionómico lleno de juicios morales basados en la causa y el efecto para dar respuestas a los interrogantes del comportamiento humano. Otro de los pioneros de archivo de control es el criminólogo Cesare Lombroso y su estudio de antropometría y craneología del hombre delincuente. Posteriormente, Alphonse Bertillon reformó las normas de identificación con la confección de un sistema de medición corporal, acompañado de una reseña fotográfica y descripción de señas de identidad. De estos estudios deriva hoy en día lo que conocemos por el actual sistema de archivo policial, una catalogación de sujetos como forma de control del Estado que atiende a una serie de variables como el sexo, la edad, el lugar de nacimiento, etc.



Cesare Lombroso : *Estudios de fisionomía*, El Hombre Delincuente 1876-1897.

Thomas Ruff: *Portraits*, fotografía, 1988-1991.



Thomas Ruff: *Portraits*, fotografía, 1988-1991.

Con esta misma idea parte la serie de retratos de Thomas Ruff. A través del modelo de la fotografía de pasaporte, pone en cuestión el género del retrato y su carácter ilusorio de representación de la identidad. En esta serie el modelo queda restringido de su individualidad, aislado de su contexto y excluido de aquellos aspectos que podrían operar como códigos de diferenciación del estatus social. No obstante, recordemos que la Alemania de los años veinte y treinta tenía como tradición fotográfica ser un instrumento y testimonio de la verdad, como podríamos ver en las fotografías tomadas por August Sander.¹⁴

Toda esta problemática del archivo y catalogación surge en Alemania a partir de la crisis de identidad nacional, social, política y cultural, situación que Sander aprovecha para realizar un análisis clasista de la sociedad establecida por la República de Weimar.

El trabajo de Thomas Ruff no pretende representar un retrato-tipo sino más bien todo lo contrario.

*El código de ropa ha cambiado mucho; ya no hay un código de reconocimiento (...) Cuando hice los retratos pensé que, todos somos iguales, ninguno es más importante que el otro y simultáneamente cada uno es único.*¹⁵

¹⁴ August Sander (1876-1964) fotógrafo alemán conocido por su catalogación humana. Este proyecto trata de mostrar una tipología de la sociedad contemporánea alemana a través de una serie de retratos. Sus fotografías no sólo pretendían penetrar en la piel del sujeto sino también capturar la fisonomía de la época.

¹⁵ GOLDBERG, V. *Thomas Ruff in Conversation with Vicki Goldberg*. The Brooklyn Rail, 2005, p. 3. En: GRIGORIADOU, E. *Tipologías, archivos y fotografía en el arte alemán de posguerra. Thomas Ruff y la identidad del retrato fotográfico*. En: *Ars Longa: Cuadernos de Arte*. Valencia, 2012, nº 21, ISSN 1130-7099.



Cindy Sherman: *Bus Riders*,
fotografía, 1975-2005.

Nunca le interesaron las reglas ni todo aquello sujeto a un guión. Ruff confiesa que se siente feliz cada vez que se encuentra por el camino con algo paradójico y ambiguo, contradictorio y confuso.

Es destacable su habilidad por mantener la tensión entre lo que dice y lo que calla, entre lo que muestra y lo que oculta desde un carácter sobrio, preciso y rígido como podemos ver notoriamente en esta serie. Los retratos tienen un aspecto industrializado, prefabricado por el hecho de ser repetitivos y que recrean el propio contexto social de un estado de vigilancia, idea que aparentemente era ficticia en "1984", la novela que causó tanto furor de George Orwell, pero que se había y está convirtiendo en nuestra realidad cotidiana.

Las grandes dimensiones de los retratos permiten al espectador acercarse y examinar todo tipo de detalle del "otro". Con este método Thomas Ruff consigue crear un espacio entre la realidad y la ficción, el sujeto y la negación de su esencia y nos remite a construir una "imagen de imagen".

Numerosos artistas tratan el tema de la identidad desde diferentes puntos de vista e interpretaciones abiertas. En el caso de la fotógrafa Cindy Sherman, se autorretrata una y otra vez a lo largo de todas sus obras utilizando como pretexto la mutabilidad, la identidad social y la fotografía escenificada.

Ha dedicado toda su trayectoria a fotografiarse encarnando miles de personajes en base a una búsqueda continua de la identidad propia. Sus personajes nos hablan de los estereotipos, de la multiplicidad de identidades, de lo femenino, del miedo, del envejecimiento, de la historia del arte y de las convenciones del retrato.

La artista opta por ir más allá de estar simplemente "detrás de la cámara" para convertirse en modelo, directora, estilista, maquilladora, escenógrafa, etc., todo a un mismo tiempo y construye una escenografía, dentro del marco fotográfico, en la que todo nos suena y parece real pero estas imágenes son pura ficción. En las imágenes que ponemos de ejemplo pertenecen a la serie fotográfica "*Bus Riders*" en la que Cindy Sherman adopta la identidad de

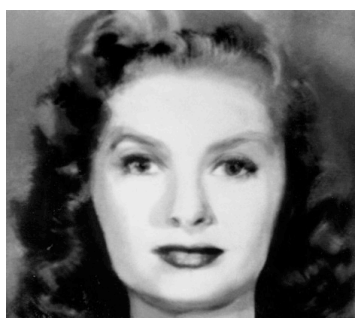
quince pasajeros de un autobús y hace desaparecer su propia individualidad al tiempo que pone de manifiesto el modo en que la identidad se construye sobre la representación.

Durante toda su trayectoria esta artista aborda el problema de la existencia humana sin ningún tipo de tabú o idea preconcebida y deja que el espectador pueda tener una libre interpretación y pueda construir su propia historia.

De manera diferente trata el trabajo de Nancy Burson el tema de la identidad múltiple. Con la técnica de la superposición fotográfica, la artista plantea desde una intención didáctica comprometerse con causas sociales, antirracistas y pacifistas mediante sus famosas composiciones en las que fusiona las f



Cindy Sherman: *Bus Riders*,
fotografía, 1975-2005.



Nancy Burson: *First and Second
Beauty, Composites Portraits*,
fotografía, 1982.



fisonomías de personajes célebres a modo máquina de retrato-tipo. Fue una de las pioneras de la manipulación digital de imágenes que con la colaboración de varios ingenieros desarrolló un programa informático capaz de envejecer el rostro humano. Burson genera retratos con una identidad múltiple a partir de la técnica *morphing*¹⁶. Un ejemplo de clara influencia en este proyecto es *Mankind (oriental, caucasian and black, weighted according to current population statistics)* realizada entre 1983 y 1985, trabajo en el que la artista partiendo del resultado de las estadísticas de la población del momento, en los que se refleja el porcentaje de cada raza, crea una especie de retrato robot del “hombre común”. Esta idea del retrato tipo se reafirma en posturas anteriores y estudios y procesos fotográficos de fotosíntesis de Arthur Batut articulados, según sus palabras, de la siguiente manera:

*Tenemos cincuenta retratos de hombres y mujeres pertenecientes a la población de Labruguière. Supongamos que para producir uno solo de estos retratos necesitamos 50 segundos. Si hacemos posar sucesivamente todos estos retratos delante de la misma placa dando a cada uno de ellos un segundo de exposición solamente (es decir, la quincuagésima parte del tiempo necesario), ninguno de estos retratos habrá podido dejar impresión alguna sobre la placa, sin embargo, al revelar aparecerá una cara, la que podemos ver en el centro de la imagen, impersonal, que no reproduce exactamente ninguna de las cabezas que la conforman pero sin embargo se parece a todas.*¹⁷

Parecida es la metodología empleada en este proyecto en lo que se refiere a técnica. Los procedimientos manuales y tradicionales de la fotografía así

¹⁶ La técnica *morphing* sirve para crear una imagen nueva a partir de la transición de dos imágenes diferentes.

¹⁷ BATUT, A. En: AUTHA, D., NEGRE, S. *Arthur Batut; Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia. Universidad de Valencia, 2001 (p.22)



como la sensibilidad del soporte utilizado es lo que ayudó a construir rostros sintetizados por la larga exposición del sujeto frente a la cámara, pero este punto lo trataremos más adelante.¹⁸

Podríamos seguir citando una larga lista de artistas que trabajan con el fin de revisar el género del retrato con proyectos que ofrecen distintos puntos de vista sobre temas como la identidad y el rostro, no obstante también es relevante construir un atlas de referencias técnicas que han influenciado directamente en la resolución de este proyecto.

Como ya he mencionado anteriormente, el género del retrato, y generalmente el arte, sufre constantes cambios frente a la imposibilidad de capturar la esencia o realidad de lo representado. Se desvía el interés por el parecido hacia la inclinación por la expresión en la que pintura y gesto hablan por sí solos. El parecido del sujeto y los detalles más precisos se desdibujan frente al estallido de la forma, la imprecisión de los contornos y la síntesis que como bien decía Delacroix, lo que constituye el principal encanto en los retratos es la simplicidad.¹⁹



Esto se confirma en las obras formadas por millares de contornos de Chuck Close. Este artista adapta los sistemas tecnológicos a la pintura para la construcción de sus gigantescos retratos. Sus cabezas, así se refiere Close a sus retratos, parten de fotografías polaroid las cuales amplía desmesuradamente como si se tratase de un plano cinematográfico, lo que produce una impresión de frialdad, irrealidad e inhumanidad. Del modelo irradia la ausencia de expresión que junto con la objetividad de la fotografía acentúa esa pérdida de individualidad o intimidad o en términos generales de identidad.

Por otra parte, el proyecto de Sergio Luna también consiste en una investigación pictórica sobre el rostro, el retrato y la identidad adaptando las nuevas tecnologías al medio. El lenguaje fotográfico y cinematográfico está explícito en la obra, Luna juega con las posibilidades de la pintura, los registros fotográficos y la variabilidad del soporte a grandes formatos.

En algunos casos superpone telas y mediante una técnica depurada consigue crear imágenes múltiples difíciles de descifrar, lo que genera una incómoda sensación de no poder ver más allá de la superficie y la representación.

Los rostros velados y las múltiples exposiciones de capas también es una característica que define la obra de Chema López.

Es imprescindible citar el ensayo "Todos contra uno" para entender la relación que comparte con mi proyecto ya que la definición de "nosotros" se forma a partir de la exclusión del "otro"; la configuración de la identidad de una comunidad eliminando las diferencias y anulando las individualidades es el motivo por el que se deriva en actitudes violentas, xenófobas y racistas,



Gerhard Richter: *Old Man*, óleo sobre lienzo, 1971.

Chuck Close: *Phil*, óleo sobre lienzo, 2011-2012.

Sergio Luna: *Espectra*, acrílico sobre lienzo y gasa, 2010.

¹⁸ Véase apartado 5, *De la imagen a la pintura*.

¹⁹ DELACROIX, E. *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. En: MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato; Del sujeto en el retrato*. 2004 (p.192)



Chema López : *El corredor*, óleo sobre lino, 2002.



Santiago Ydañez: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2009.

posturas que el artista critica en sus obras. En definitiva, desde el arte y la literatura Chema López analiza el poder aniquilador de las masas en la historia de la humanidad.

Como podemos ver, es evidente las referencias fotográficas, cinematográficas y literarias en todas sus obras y que adapta e interpreta con pintura a posteriori. La unión entre fotografía y pintura es un lazo común entre muchos artistas con técnicas previamente ya utilizadas por pintores, como es el caso de Gerhard Richter.

Richter utiliza la imagen fotográfica, ya sea de revistas, periódicos, instantáneas o de álbumes familiares, para reinterpretarla y crear una nueva imagen con la pintura. Él mismo explica que este método de recurrir a imágenes ya existentes para crear nuevas, nace de la propiedad de la cámara que es el captar la realidad de una forma neutral y objetiva y lo afirma diciendo: "La fotografía es la reproducción más perfecta: no cambia, es absoluta, pero al mismo tiempo autónoma, independiente, incondicionada, sin un estilo concreto".

Su obra se caracteriza por la textura vibratoria y la pincelada borrosa y arrastrada de los barridos, que crea un efecto "sfumato" con el que se disuelven los contornos de la forma y envuelve la escena y la figura de aura. Al contemplar sus obras el espectador se enfrenta a un debate entre lo real frente a lo abstracto; lo objetivo frente a lo subjetivo.

Sobre las fotografías Richter aplica capas de pintura hasta crear una obra nueva, distinta, que no es fotografía pero tampoco una pintura abstracta. Esta dinámica entre fotografía y pintura se torna una dinámica de revelación y ocultación, de visión y ceguera, de juego de una dimensión contra la otra, de creación de ambigüedades entre ellas y de las que desconocemos dónde termina la pintura y dónde empieza la realidad.

Por otro lado, Santiago Ydañez, como Chuck Close, también recurre a grandes ampliaciones del rostro pero en este caso el modelo o sujeto del retrato siempre es él con el fin de confeccionar una catalogación de estados de su identidad. En su obra, Ydañez trata de desenmascararse personalmente frente al espectador mediante expresiones, gestos, colores y pinceladas de una manera muy dramática y teatral y que pone en manifiesto la metamorfosis del rostro, el cuerpo y la identidad. Este estudio de muecas no es más que una confrontación de máscaras, útiles funcionales que muestran y ocultan simultáneamente. El artista captura y presenta al observador expresiones extremas de su propio rostro, o en ocasiones de otras personas, desde el análisis, la serialización y la contención cromática. Este punto es el que me interesa concretamente en el proyecto, al igual que Santiago Ydañez, el uso de una paleta de blancos y negros remite a la objetividad del propio medio fotográfico e incluso en este sentido también nos podríamos referir al encuadre de imagen. Por último cabe señalar, que en mi proyecto también existe una repetición ritual,



Santiago Ydañez: *Sin título*, acrílico sobre tela, 2013.

es decir, la metodología es la misma en cada uno de los cuadros, los gestos de la pintura se repiten de una manera previamente estudiada y consciente del mismo modo que Ydñez que a pesar de plantear pinceladas amplias, sueltas y de aspecto desenfadado son el resultado premeditado de una férrea decisión.

En conclusión, el individuo de la sociedad contemporánea ha perdido su esencia, ahora ya no nos podemos referir a lo que en el pasado se entendía por el rostro como espejo del alma. Partiendo de esta premisa el proyecto se ha construido mediante el retrato-tipo como herramienta principal y analiza y cuestiona los convencionalismos del retrato y la pérdida de la identidad dentro del colectivo social.

5. DE LA IMAGEN A LA PINTURA

A lo largo de este punto trataremos las cuestiones técnicas del proceso de ejecución de la obra. Para ello hemos distinguido entre varios puntos clave que nos ayudarán a entender el curso evolutivo seguido que comprende desde la búsqueda de la idea hasta la puesta en práctica, los problemas que han surgido, la elección de la técnica y su desarrollo, la experimentación con nuevos recursos, la recopilación de datos y por último, los resultados finales.

5.1 TÉCNICA Y PROCESO

En primer lugar iniciábamos el proceso metodológico fotografiando a una serie de individuos sin ningún tipo de distinción entre ellos. Las fotografías fueron realizadas con la intención de conseguir un registro referencial para la posterior producción de la obra pictórica, no obstante, resultaron ser nuevas piezas que dieron continuidad al proyecto aportando otro carácter a la obra en el que la fotografía y pintura se suman, los límites entre ambos campos desaparecen y forman una unidad. Los gestos quedan reconocibles, se contraponen la presencia de la materialidad pictórica y la ausencia del sujeto y finalmente, destaca la cualidad documental de la fotografía que propone una ambigüedad que socava y realza al mismo tiempo la percepción de la imagen.

La técnica empleada es la pintura al óleo en búsqueda de una ejecución cercana a la metapintura de Gerhard Richter²⁰, entre otros pintores contemporáneos, cuyas obras se presentan con una materialidad reducida, influenciadas por una serie de efectos procedentes de la fotografía.

Para adaptar la técnica a la propuesta aplicábamos la pintura sobre el soporte de manera muy diluida con aceite de linaza creando capas sucesivas y finas, casi transparentes, para después trabajar con barridos limpios a fin de difuminar los límites de la forma.

El estudio del color parte del modo procesual de los retratos de Santiago Ydñez. La paleta de grises y blancos puros que he empleado es una metáfora de la ausencia de personalidad, o alma, del sujeto. La falta de color uniforma los rasgos, no resalta la unidad del ser, no destaca ninguna imagen sobre otra sino que se vuelven planas. Rostros grises de personas grises, caras indistinguibles, inexpresivas, opacas, como las que proporcionan los archivos policiales. El efecto, buscado y conseguido, es una total pérdida de la individualidad. Esta desintegración culmina en la ampliación desmesurada del rostro, los soportes utilizados son lienzos de 100x100 cm. de medida, lo que fomentaba que el sujeto retratado quedara desprotegido de intimidad.



Gerhard Richter: *Tourist Office*, óleo sobre tela, 1966.

Chema López: *La Ceguera*, óleo sobre lino, 2002.

²⁰ Véase el apartado 3, en el que hablamos de distintos referentes técnicos, entre ellos Gerhard Richter.

Los barridos proporcionan una desintegración total de los rasgos e incluso el atributo más sincero que permitiría identificar a la persona retratada, los ojos y la mirada, se muestran cerrados al espectador.

En última instancia cabe señalar el procedimiento fotográfico empleado. Como ya hemos dicho en el inicio de este apartado, una de nuestras intenciones principales durante este proyecto es borrar las fronteras entre pintura y fotografía, para ello no únicamente nos hemos apropiado de registros característicos de la fotografía durante la proyección pictórica sino que también nos hemos servido de este recurso como documento gráfico. Utilizábamos una modalidad de cámara que nos permitía cargar la imagen de un efecto propiamente pictórico, una variación de la cámara oscura conocida como pinhole o estenopeica²¹. Las imágenes resultantes son retratos frontales que ocultan la mirada, sobrios e inexpressivos y con una iluminación lateral y dura cuya sombra proyectada esconde la mitad de la cara pero que a su misma vez deja ver un desdoblamiento del ser, su doble, la sombra.

5.2 RECURSOS FOTOGRÁFICOS



Pinhole Camera, 3x3"

En el apartado anterior ya hemos hecho mención a la parte fotográfica del proyecto por lo que veo necesario explicar detenidamente en qué consiste y cuáles son los orígenes de este tipo de herramienta manual como es la cámara estenopeica.

Para introducir el tema debemos tener en cuenta el papel fundamental de la cámara oscura a lo largo de la historia del arte. Esta herramienta de sistema óptico era un precursor de la fotografía que permitía visualizar la imagen con todo lujo de detalles mediante la proyección del exterior al soporte.

Muchos pintores se servían de este mecanismo como ayuda para elaborar sus cuadros, como es el caso del pintor holandés Johannes Vermeer. Cuando observamos las obras de Vermeer parecen más que una pintura sobre lienzo, esta calidad mágica resultaba desconcertante para el mundo que lanzaba el interrogante del cómo lo había hecho. Tras los estudios realizados se ha podido demostrar que el artista no empleaba los bocetos usuales para la construcción del cuadro sino que posiblemente recurría y experimentaba con herramientas tecnológicas para pintar con la luz.²²

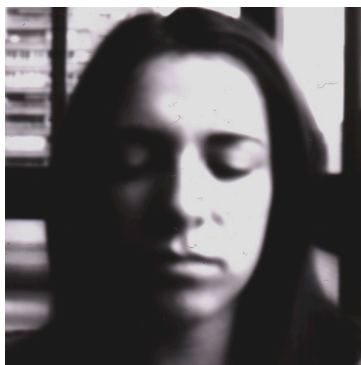
La *Pinhole*, como cualquier cámara, surge a partir de la necesidad de fijar una imagen. Este tipo de estudios ya eran conocidos al menos desde Leonardo Da Vinci, sin embargo es a partir del primer tercio del siglo XIX cuando científicos y matemáticos investigan de manera individualizada e independiente unos de otro la solución para fijar en la cámara oscura la imagen del exterior.

²¹ En el subpunto "Recursos fotográficos" hablaremos brevemente de los orígenes, evolución y sistema procesual de la cámara estenopeica y la obtención de la imagen fija.

²² Para obtener información sobre los procedimientos de la cámara oscura de Vermeer es de gran ayuda el documental "Tim's Vermeer" dirigido por Penn y Teller, 2013.



No Name, fotografía estenopeica,
24,5x34,5 cm., 2015.



Untitled, fotografía estenopeica, imágenes referenciales, 6x6 cm., 2014.

La búsqueda y estudio dan resultados años atrás con Niépce y Daguerre, de quienes el Estado aprovechó las dificultades al patentar el invento convirtiéndolo en un bien público, motivo por el que se hizo posible un desarrollo extremadamente acelerado y que suscitó el auge y asimismo la decadencia de la fotografía.

Las técnicas tradicionales de la fotografía se caracterizan por la impronta manual que tiene como resultado registros fotográficos que se asemejan al dibujo o la pintura.

La relativa sensibilidad del soporte²³ obliga a ampliar el tiempo de exposición. La luz es lo que configura sobre el plano de proyección la imagen, más reducida e invertida. Por este motivo la preparación de la Pinhole debe hacerse en base a lo que queremos conseguir puesto que todo puede influir en la resolución de la fotografía. En mi caso, para potenciar la borrosidad intrínseca del estenopo, el objetivo de la cámara, realicé el agujero sobre cartulina en lugar de papel de estaño o aluminio, con ello conseguí una mayor síntesis de imagen con la que el retratado se despersonalizaba todavía más y el efecto visual era diferente y atractivo, como dijo Orlik:

*La síntesis de la expresión, fruto de la prolongada inmovilidad del retratado, es la razón principal de que estos clichés, no obstante su sencillez, producen en el espectador, al igual los buenos retratos pintados o dibujados, un efecto más duradero y penetrante que el de las fotografías más recientes.*²⁴

Finalmente, tras el revelado de la imagen procedí a escanearlas y posicionarlas así como a retocar vagamente la escala de grises con herramientas digitales como el Photoshop y el Lighthouse, sin alterar la originalidad de la fotografía, para la posterior interpretación pictórica.

Realicé una serie fotográfica, que como he dicho anteriormente, no únicamente tenía una función referencial sino que también desvelaba un camino de nuevas posibilidades. Se trata de una serie abierta que persigue el mismo objetivo que el proyecto aquí planteado. La fotografía estenopeica y su estética pictórica e incluso abstracta forma la imagen del sujeto mediante manchas y planos rígidos como si se tratase de un filtro de posterizado. El individuo sin nombre mira sin mirar al frente sobre un fondo neutro e invadido por los propios errores de la técnica (polvo, halos de luz o defectos del revelado químico). Esta idea indefinida es como una especie de subproyecto, todavía por profundizar, que se basa en la investigación y experimentación del medio y el soporte a favor de un diálogo entre la imagen y la narrativa del material.²⁵

²³ Papel fotográfico Ilford Multigrade IV RC De Luxe, brillante.

²⁴ BENJAMIN, W. *Breve historia de la fotografía* (p. 21)

²⁵ Véase Anexo.

6. CONCLUSIONES

En base a los objetivos planteados la propuesta presenta de manera personal al sujeto, como ser vacío constituido por una máscara que oculta su identidad o esencia, a través de la experimentación de la pintura y sus posibilidades de registro así como la investigación de las técnicas manuales fotográficas que hasta ahora desconocía. Por este motivo no entiendo tanto este proyecto como un resultado final y cerrado sino más bien como un proceso que ha ido evolucionando a lo largo de estos cuatro años de formación y que sigue estando vivo.

El conocimiento a nivel práctico y teórico de nuevos medios y herramientas es lo que me ha motivado para abordar el tema y realizar esta investigación. Con la práctica he madurado como pintora, también como persona, y ha ayudado en la búsqueda de un nuevo lenguaje personal así como a contemplar nuevos caminos y futuros proyectos.

El género del retrato siempre me ha suscitado gran interés, no obstante, cuando me planteé renegar de los convencionalismos y romper con mi trayectoria para poder abordar un tema tan abstracto como es la identidad, y por tanto con ello me refiero a su carácter mutable e indefinido, viví un vaivén de idas y venidas, de arrepentimientos, frustraciones e inseguridades de las que no imaginaba que llevasen al desencadenamiento de toda esta exploración personal, teórica y práctica, firme y coherente. Este proceso de aprendizaje también parte y tiene como puntos clave el estudio y la recopilación de información de distintos artistas así como la lectura de varios libros que se convirtieron en mi fuente de inspiración al tratar este tema. Por una parte debería señalar *Si esto es un hombre* de Primo Levi, del que me gustaría citar un pequeño fragmento que inició esta búsqueda y preocupación por el tema elegido, dice así:

*En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo debemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca.*²⁶

Y por último, *1984* de George Orwell quien plantea un magnífico análisis del poder y las relaciones entre individuos así como la pérdida total del "yo", ideas que se tratan en este estudio teórico y que han teñido la obra pictórica.

²⁶ LEVI, P. *Si esto es un hombre* (p. 26)

En general y por concluir, considero que he logrado superar todos los objetivos que me planteé en el inicio de este proyecto y que los resultados finales funcionan satisfactoriamente. Sin embargo, esta conclusión no está comprometida a ningún final cerrado puesto que, como he dicho anteriormente, la investigación es parte de la evolución de aprendizaje para seguir trabajando en la misma dirección.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *La sombra*. [catálogo]. Madrid. Colección Thyssen-Bornemisza, 2009.
- AVILA, R. *Identidad y alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble*. En: Revista de filosofía. Granada. nº 20, 2000, 5-23.
- AZARA, P. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona. Gustavo Gili, 2002.
- BENJAMIN, W. *Breve historia de la fotografía*. Madrid. Casimiro, 2011.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid. Casimiro, 2015.
- BERNADOR, C. *La sombra: metáfora de la identidad*. [Tesina Fin de Máster]. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia, 2011. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/14384>
- FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona. Paidós, 1990.
- GRIGORIADOU, E. *Tipologías, archivos y fotografía en el arte alemán de posguerra: Thomas Ruff y la identidad del retrato fotográfico*. En: *Ars Longa*, cuadernos de arte, ISSN 1130-7099, nº. 21, 2012, pp. 429-438.
- KANZ, R. *Retratos*. Madrid. Taschen, 2008.
- LEVI, P. *Si esto es un hombre*. Barcelona. Austral, 2013.
- LOPEZ, C. *Representación de las relaciones de Poder. Un estudio a partir de la propia actividad pictórica*. [Tesis doctoral]. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
- MARTINEZ-ARTERO, R. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona. Montesinos, 2004.
- NEGRE, M. *La mediación tecnológica en el retrato*. Barcelona. Universidad de Barcelona, 2013. Disponible en: http://www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N26.2/Marta_Negre.pdf
- ORWELL, G. *1984*. Barcelona. Destino, Austral, 2012.
- PERICOLI, T. *El alma del rostro*. Madrid. Siruela, 2006.
- SIMMEL, G. *El rostro y el retrato*. Madrid. Casimiro, 2011.
- STOICHITA, V. *Breve historia de la sombra*. Madrid. Siruela, 1999.

- TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*. Madrid. Siruela, 1994.

WEBGRAFIA

- CHEMA LÓPEZ. <http://chemalopez.com>

- CHUCK CLOSE. LA EXPRESIÓN DEL PROCESO. [En línea]
<http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=67&seccion=Arte&subseccion=articulos>

- GERHARD RICHTER. <https://www.gerhard-richter.com>

- NANCY BURSON. <http://nancyburson.com>

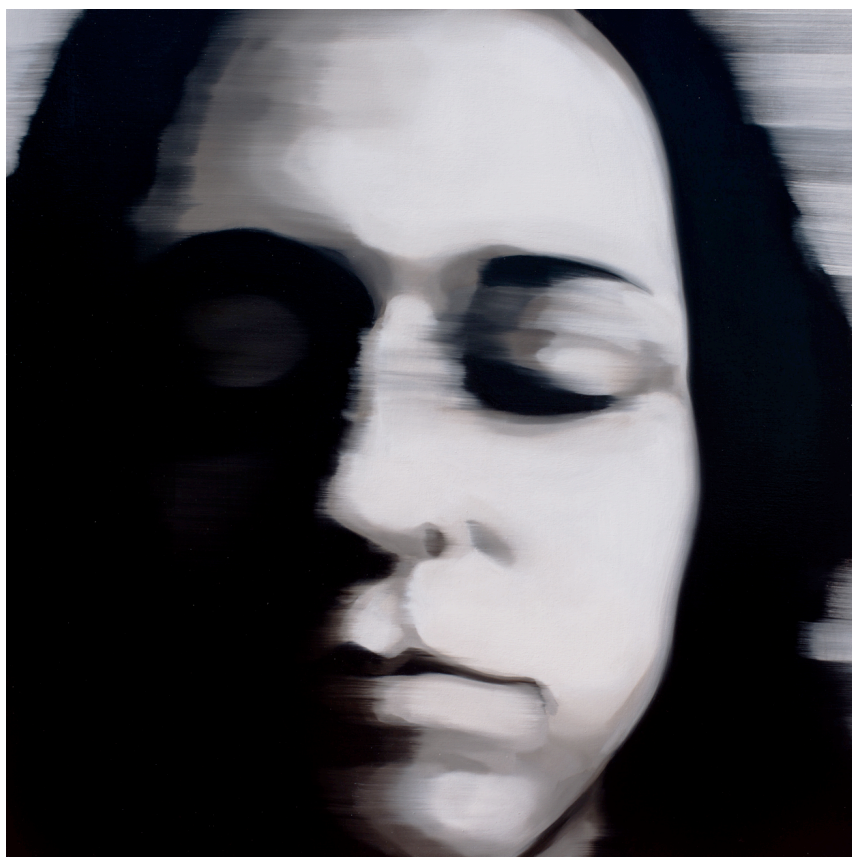
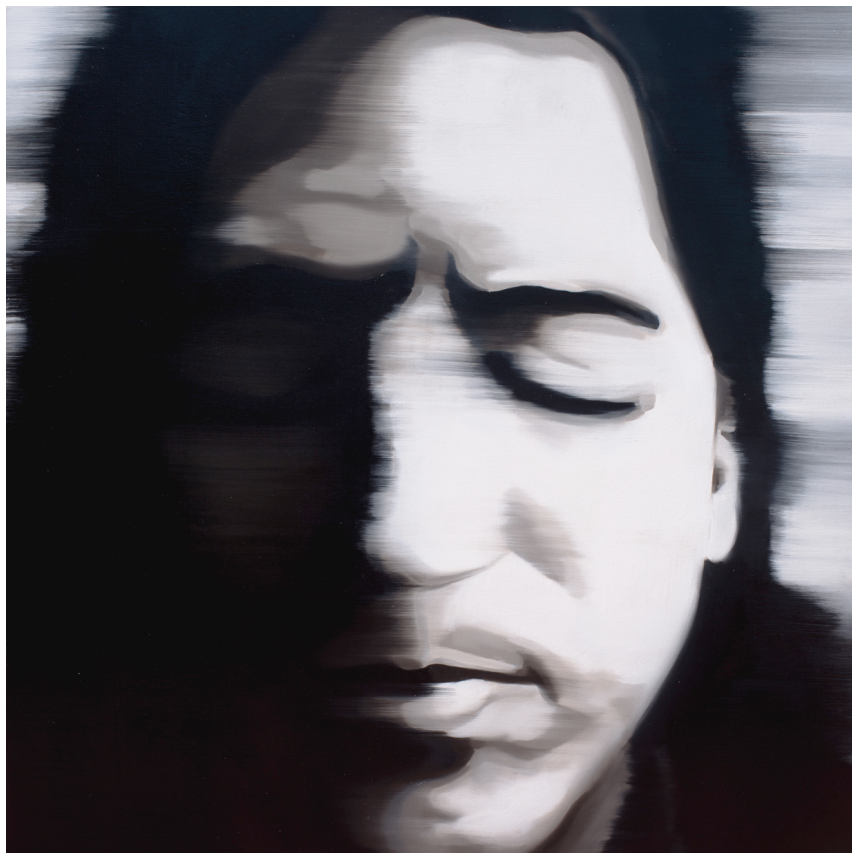
- SANTIAGO YDAÑEZ. <http://santiagoydanez.com>

- SOBRE LA SOMBRA TRANSPERSONAL. [En línea]
<https://recyclingbar.wordpress.com/2013/01/07/sobre-la-sombra-transpersonal-inconsciente>

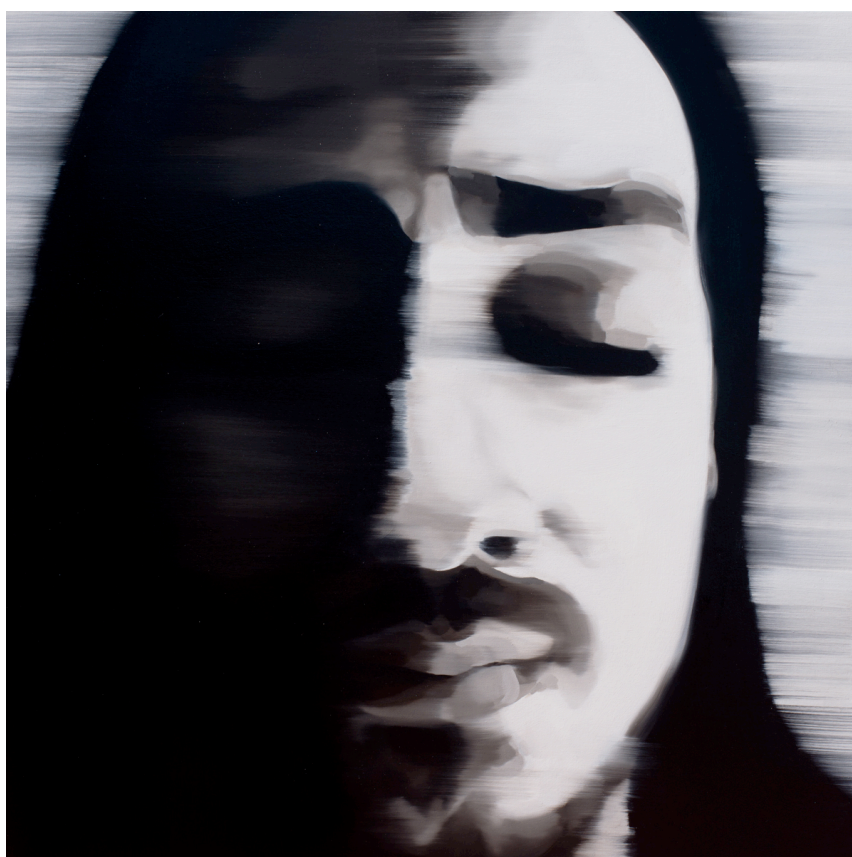
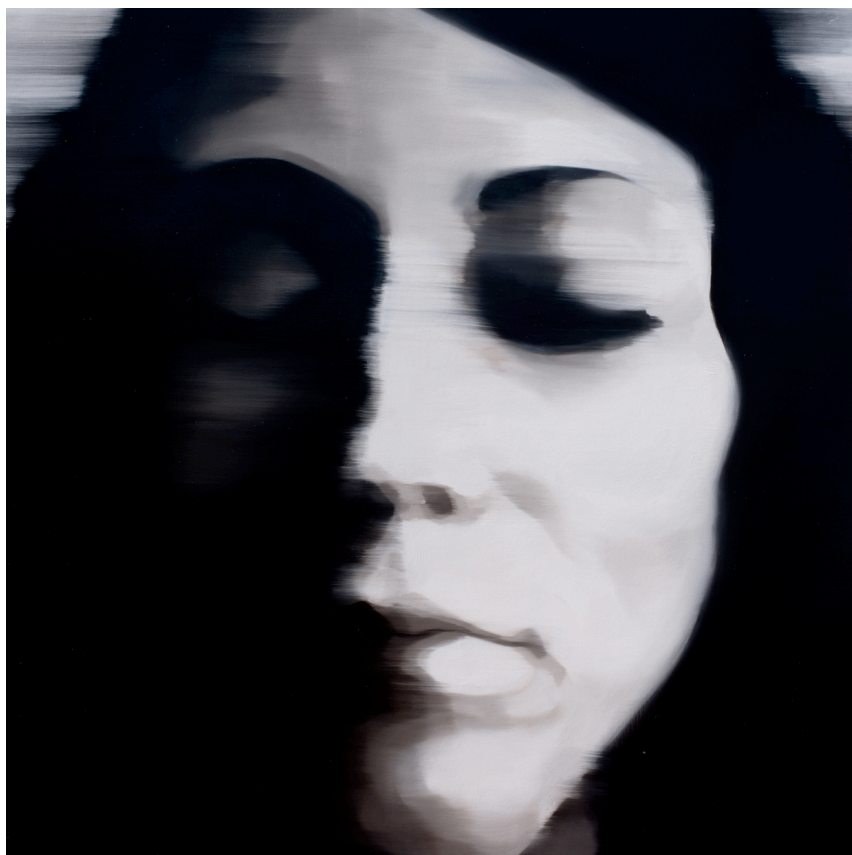
8. ÍNDICE DE IMÁGENES



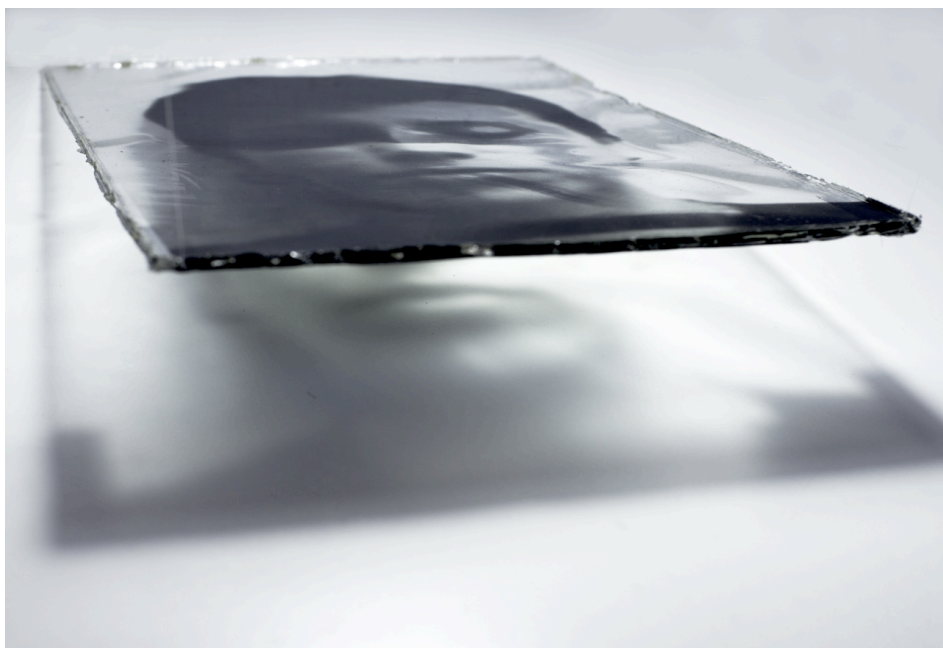
UNTITLED, Óleo sobre tela, 100x100 cm., 2015.



UNTITLED, Óleo sobre tela, 100x100 cm., 2015.



UNTITLED, Óleo sobre tela, 100x100 cm., 2015.



9. ANEXO

Este apartado está dedicado a una especie de subproyecto que nació a partir de la obra pictórica anterior. Se trata de un work in progress que pone en práctica la experimentación con distintos materiales y procedimientos técnicos y que tiene por meta desvelar un diálogo entra la imagen, el concepto y la narrativa del medio y soporte.

Los objetivos que persigo en esta investigación siguen las mismas bases que el modelo anterior; la configuración de un individuo estandarizado a través de la objetividad propia de la fotografía así como el desarrollo de nuevas técnicas de transfer. Parte de esta experimentación se centra en la selección de un soporte afín a la imagen; la luz, la sombra, las transparencias, el sujeto retratado y el espectador forman parte de un todo en base a un criterio un poco ambiguo y abstracto, "hacer visible lo invisible".

El transfer es un procedimiento que ofrece otras posibilidades de acercamiento a las nuevas tecnologías de la era digital con el objetivo de obtener desde la imagen ya existe, representaciones totalmente diferentes, inéditas, ampliando nuestro conocimiento en técnicas y soportes y lo más importante, favorece la extensión de nuestra mirada.

Los medios digitales ya no reproducen sino que producen una nueva visión de lo que nos rodea.



No Name, fotografía estenopeica, transfer sobre resina epoxi, 24,5x34,5 cm., 2015.

