

Identidad e infancia

Una aproximación personal a la vulnerabilidad infantil desde la pintura

Antonio Pérez /Dir: Juan Carlos Domingo



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Identidad e infancia

Una aproximación personal a la vulnerabilidad infantil desde la pintura

Trabajo Final de Máster, tipología 4
Producción artística inédita
acompañada de una fundamentación teórica

Presentado por Antonio Pérez Llerena
Dirigido por el Dr. Juan Carlos Domingo Redón
Valencia, febrero de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Resumen

El presente proyecto está formado por una serie de reflexiones teórico-prácticas que giran en torno a la idea de la vulnerabilidad infantil y sus implicaciones con las complejidades identitarias propias del individuo y en sociedad. Todo ser humano siente la necesidad de reafirmarse como sujeto, de definir su identidad ante sí mismo y ante los demás; pero existen ciertos mecanismos o situaciones que dificultan la satisfacción de esta necesidad.

En la parte teórica del proyecto se realiza una aproximación al concepto de identidad desde diferentes campos del conocimiento como la filosofía, la psicología, la antropología. Se reflexiona sobre cuestiones que conducen al conflicto identitario, analizando la infancia como el periodo clave en la formación de la personalidad. En la parte práctica se presenta el trabajo artístico personal, formado por dos series de cuadros, *ID entidad* y *erased memories*. El objetivo principal es realizar mediante el desarrollo plástico una reflexión personal sobre la desestructuración de identidad abordada en el marco teórico.

Palabras clave: Identidad, vulnerabilidad, infancia, marginación, retrato, dibujo, pintura.

Abstract

The current project is formed by a set of theoretical and practical approaches which rotate around the idea of child vulnerability and its implications with the individual and in society identity complexity. Every human being feels the need to reassert as a subject, to define their identity to oneself and to others; but there are some mechanisms or situations which obstruct the satisfaction of this need.

In the theoretical part of the project an approach to the concept of identity is made from different areas of knowledge like philosophy, psychology, anthropology and art. It reflects on issues that lead to identity conflict, by analyzing childhood as the key period in the personality building. In the practical part personal artwork is shown, composed of two series of pictures *ID entidad* and *erased memories*. The main goal is perform with plastic developing a personal reflexion on the identity breakdown dealt with in the theoretical framework.

Key words: Identity, vulnerability, childhood, marginalization, portrait, drawing, painting.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	pg. 09
2. CONTEXTO TEÓRICO	pg. 15
2.1. Definición de identidad	pg. 17
2.1.1. Identidad en filosofía	pg. 18
2.1.2. Identidad en psicología	pg. 20
2.1.3. Identidad en antropología	pg. 21
2.2. Pensamiento infantil	pg. 26
2.3. Disolución del yo. Marginados sociales y niños de la calle	pg. 30
2.4. Identidad en el arte visual. El retrato	pg. 34
2.4.1. Retrato y fisiognómica	pg. 36
2.4.2. Velázquez y el retrato de marginados	pg. 37
2.4.3. Representación del niño	pg. 39
2.4.4. Arthur Batut y el retrato tipo	pg. 41
3. DESARROLLO PLÁSTICO	pg. 43
3.1. Antecedentes	pg. 45
3.2. Referentes	pg. 49
3.2.1. Frank Auerbach	pg. 50
3.2.2. Carmen Calvo	pg. 52
3.3.3. Gerhard Richter	pg. 54
3.3. Proyecto personal	pg. 57
3.3.1. Serie ID entidad	pg. 58
3.3.2 Serie erased memories	pg. 75
4. CONCLUSIONES	pg. 93
5. BIBLIOGRAFÍA	pg. 97
6. ÍNDICE DE FIGURAS	pg.100
5. ANEXOS	pg.103
5.1 Presupuesto del proyecto	pg.104
5.2 Trabajos posteriores	pg.105

1. Introducción

Identidad e infancia. Una aproximación personal a la vulnerabilidad infantil desde la pintura es una investigación teórico práctica que constituye el Trabajo Final de Máster en Producción Artística enmarcado en la tipología número 4.

Este proyecto nace de la inclinación personal hacia las cuestiones relacionadas con el tema de la identidad. Ya la producción artística anterior a él refleja el interés por la naturaleza humana y el Yo, aunque no de forma consciente. La motivación que nos empuja a realizar este estudio responde precisamente a este interés intrínseco, unido a la curiosidad personal hacia el tema de la vulnerabilidad infantil. En la asignatura *Tecnología y espacio público en las ciudades híbridas*, impartida por Marina Pastor, surgió un debate que nos llevo al siguiente enunciado: “en las calles de Brasil hay niños que ni siquiera tienen nombre, ni siquiera tienen identidad”. La posterior reflexión de dicho enunciado fue lo que nos condujo a establecer una relación entre ambos conceptos, siendo por tanto el objetivo principal del proyecto: realizar una aproximación práctica (desde el campo de la pintura) al tema de la vulnerabilidad y el desarraigo identitario en la infancia.

Para lograr este fin, nos marcamos los siguientes objetivos específicos:

- Definir y acotar el término de identidad, concepto fundamental del que parte nuestro proyecto.
- Conocer el proceso de desarrollo de la mente infantil para poder establecer una relación entre infancia e identidad
- Revisar y analizar situaciones en las que el desarrollo de la identidad se ve obstaculizado, centrándonos a continuación en la vulnerabilidad infantil.
- Revisar cómo el arte ha tratado el tema de la identidad y la infancia, analizando algunas manifestaciones concretas.
- Analizar la obra de artistas que han trabajado la negación del rostro y la desestructuración de la identidad, tomándolos como referentes para nuestra propia creación pictórica.

El proyecto se estructura en dos bloques: *contexto teórico y desarrollo plástico*. Ninguno es más importante que el otro; ambos, complementándose recíprocamente, forman parte del proyecto, y este no estaría completo si cualquiera de ellos faltase. Cada uno de los bloques se divide a su vez en distintos capítulos.

El *contexto teórico* sirve como base del proyecto, para apoyar las obras realizadas. Las reflexiones que recoge son válidas por sí solas, no obstante nuestro interés está en su relación con la parte práctica. Este primer bloque se divide en cuatro partes: *definición de identidad, pensamiento infantil, disolución del yo* y finalmente *identidad en el arte*.

En la primera parte, *definición de identidad*, asentamos las bases del concepto “identidad” considerándolo desde distintos ámbitos, hecho que nos conduce a tres sub-capítulos: *identidad en filosofía, identidad en psicología e identidad en antropología*. En *identidad en filosofía* hacemos un recorrido por los autores, y corrientes que más han reflexionado sobre el tema, como lo son Parménides y Descartes o las corrientes empirista, idealista, y existencialista, viendo cómo ha ido evolucionando la concepción del ser en cada uno de ellos. En *identidad en psicología* relacionamos la identidad con el equilibrio y el deseo de encontrar el sentido a nuestra existencia, basándonos en la teoría de Carlos Castilla del Pino, que establece una distinción entre sujeto y yo. A parte de éste, también nos han ayudado los estudios de Psicología de Erik Erikson y Jean Piaget. En *Identidad en antropología* analizaremos distintas culturas para ver cómo cambia el concepto de identidad, teniendo en cuenta las reflexiones de Joan Prat, Claude Lévi-Strauss, Peter Berguer y Thomas Luckmann. Consultaremos los estudios de José Alcina Franch que nos ayudara a contextualizar la función del arte en la sociedad. Terminaremos abordando la identidad como construcción social mediante la teoría de los tres entornos de Javier Echeverría.

En el apartado de *pensamiento infantil* seguiremos los estudios sobre psicología de Jean Piaget desde su visión constructivista. Entendiendo el desarrollo de la identidad como una marcha hacia el equilibrio, se analizará cómo evoluciona la vida afectiva del niño paralelamente a los procesos mentales que va desarrollando.

A continuación en *la disolución del yo* reflexionamos sobre distintas situaciones de pérdida de identidad desde su visión social para centrarnos en la situación de los niños de la calle. Nos valdremos de los estudios que Lloyd DeMause recoge en el libro *Historia de la infancia* para tratar el tema de la vulnerabilidad infantil. A continuación definimos el concepto de “niños de la calle” y “niños en la calle” guiándonos por el libro *Niño de la calle. Identidad, sociabilidad, droga* de R. Lucchini; reflexionamos sobre las causas de su pérdida de identidad social, y cómo esto influye en su identidad psicológica. En este caso nuestras referencias han sido la revista Rayuela Digital (destacando el artículo *Infancia y juventud en situación de calle*, de Elsa Herrero) y la tesis (*Adolescentes) en situación de calle: Construcción de identidad en situación de extrema vulnerabilidad. Un acercamiento cualitativo*, de Luis Ossa; así como el largometraje *Slumdog Millionaire* y el documental *Los niños de Leningradsky*.

Finalmente, en *identidad en el arte* abordamos cómo el arte ha tratado la idea de la identidad vinculándolo directamente con el retrato y el rostro del sujeto. Realizamos un breve recorrido histórico por la representación de la figura humana y el retrato, deteniéndonos en algunos autores de nuestro interés respecto a la representación de la marginalidad y/o vulnerabilidad, como lo son Velázquez por sus retratos de enanos y bufones, el retrato tipo de Arthur Batut, y la representación de la infancia de Annie Kevans. Los autores que nos han servido de referencia en este apartado son Galiene y Pierre Francastel, Rosa Martínez-Artero, Carlos Plasencia, Juan Carlos Domingo, Danielle Auta, Sergi Negre, y Enrique Valdivieso entre otros.

Del mismo modo que la parte teórica, la producción práctica puede ser contemplada por sí sola, no obstante su coherencia es mayor si previamente se ha presentado el contexto en el que se enmarca, y cómo se ha dicho antes, aunque el objetivo principal sea el trabajo pictórico, ambas son igual de importantes para completar el proyecto. El segundo bloque, *el desarrollo práctico*, consta de cuatro partes: *antecedentes personales*, *referentes pictóricos*, y las dos series realizadas dentro del proyecto, *ID entidad* y *erased memories*.

En antecedentes personales realizamos una breve mención a algunos trabajos anteriores en los que está presente la inquietud de la identidad y el desarraigo respecto a ella; así como otros desarrollados durante el transcurso del máster. Algunos de estos fueron concebidos dentro de este proyecto aunque finalmente fueron desechados; otros, a pesar de reflexionar sobre la misma cuestión, nunca estuvieron incluidos en él.

A continuación presentamos los referentes pictóricos, cuya obra ha servido de guía en la producción artística personal. Carmen Calvo y Gerard Richter son quizás los dos referentes más importantes por sus procesos pictóricos en cuanto a negación del rostro, procesos que hemos tenido muy presentes en la creación del lenguaje artístico personal y el desarrollo de las obras. La negación del rostro también está presente en la obra de Frank Auerbach, y aunque su influencia no es tan notable en las cuestiones técnicas del proceso pictórico como la de los anteriores artistas, lo consideramos un referente imprescindible.

La obra realizada en el presente proyecto se agrupa en dos series, *ID entidad* y *erased memories*, que conforman las dos últimas partes del bloque *desarrollo plástico* respectivamente.

En *ID entidad* realizamos una reflexión sobre la serie de pinturas del mismo nombre, realizando un análisis metodológico para posteriormente mostrar fotográficamente las obras que conforman la serie hasta el momento. Este mismo esquema se sigue en el posterior apartado de la serie *erased memories*.

Al final encontramos las *Conclusiones*, donde se agrupan las ideas generales que resumen el marco teórico, así como los pensamientos surgidos durante el desarrollo del proyecto, con el fin de facilitar futuras investigaciones.

Para finalizar la introducción, señalaremos que el proyecto, como se anuncia en el título, se crea desde una aproximación personal. El objetivo no es imponer una visión única y cerrada, sino realizar un trabajo plástico concreto que genere una serie de planteamientos teóricos, a partir del proceso práctico-pictórico.

2. Contexto teórico

2.1. Definición de identidad

Remitiéndonos a la RAE, la palabra identidad queda definida del siguiente modo:

Identidad (Del b. lat. *identitas*, -*ātis*).

1. f. Cualidad de idéntico.

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

No obstante, el término identidad referido al ser humano, sinónimo del “Yo”, engloba un campo mucho más extenso, que difícilmente puede ser explicado con la concreción que requiere un trabajo de estas características.

Cuando hablamos de identidad, es inevitable hablar de lo esencial en el ser humano. El hombre, por naturaleza, es un animal. Como todo animal tiene una serie de características heredadas que constituyen su identidad genética, la más característica de ellas, la capacidad de lenguaje¹. Esta característica lo diferencia de todos los demás animales pues el lenguaje implica pensamiento, y el pensamiento nos capacita para la socialización, para el aprendizaje; es decir, para adquirir conocimientos que nuestra naturaleza no nos da.

Debido a la amplitud de acepciones y significados que implica el concepto de identidad, vamos a centrar nuestra atención en tres campos del conocimiento: la filosofía, la psicología y la antropología. En la concepción filosófica, identidad y naturaleza van de la mano, uno es aquello que es. En la psicológica, la personalidad progresa hacia el equilibrio (psicológico), de la mano del deseo. Finalmente, la antropología explica la identidad como una construcción social, y por lo tanto como una característica de la esencia humana. De estas tres acepciones, por las conexiones existentes con nuestro trabajo artístico personal, nos interesan especialmente los argumentos aportados por los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann, así como los defendidos por Jean Piaget y Carlos Castilla del Pino desde el ámbito de la psicología.

1 MOSTERÍN, Jesús. *La naturaleza humana*. Madrid: Espasa Calpe. 2009. p. 197.

Antes de pasar a abordar el concepto de identidad desde cada uno de los campos mencionados, nos parece acertado incluir una cita del reconocido teólogo y actual Papa emérito de la Iglesia Católica Romana que demuestra su complejidad:

“Ninguna ciencia puede decir quién es el hombre, de dónde viene y adónde va.” Joseph Ratzinger.

2.1.1. Identidad en filosofía

Como se ha dicho en la introducción, este trabajo aborda la cuestión de la identidad desde la práctica artística, no obstante es necesario acudir al campo de la filosofía para asentar las bases que definen el concepto. Para ello realizaremos una breve aproximación al término desde distintos autores y corrientes.

Dentro de la tradición del pensamiento clásico, Parménides es reconocido como el primer filósofo en reflexionar sobre el principio ontológico de identidad, afirmando que toda cosa es igual a sí misma³: “lo ente es... pero la nada no es”. El Ser es algo simple, único, completo, inmóvil y acabado. Es decir, el ser es y lo que se piensa sobre el ser es considerado en su máximo grado de plenitud y totalidad.

Haciendo un gran salto temporal, a estos aspectos ontológicos señalados por Parménides se añaden en la modernidad otros más próximos al concepto de identidad personal. El sujeto pasa a ser incapaz de pensar la no identidad consigo mismo a partir de Descartes.

Este último y su Discurso del Método⁴, en su investigación de la verdad y los engaños de los sentidos llega a su principio de filosofía “Pienso, luego existo”, lo que más tarde le lleva a afinar su concepto de identidad personal: el yo es una substancia cuya naturaleza es sólo pensar y no depende de nada material para existir. Éste ser, este “Yo” al que llega Descartes no es ni perfecto ni completo como apuntaba Parménides, pues para pensar, necesita existir.

2 LA SANTA SEDE. *Discurso del Papa Benedicto XVI a los participantes en un coloquio internacional sobre la identidad del individuo.*

<http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2008/january/documents/hf_ben-xvi_spe_20080128_convegno-individuo_sp.html> [Consulta: 12 de febrero de 2014].

3 PRAT, Joan. *Los sentidos de la vida: la construcción del sujeto, modelos del yo e identidad.* Barcelona: Bellaterra. 2007. p. 41.

4 DESCARTES, René. *Discurso del método.* Madrid: Alianza, 1991.

En la corriente empirista la base del conocimiento la constituyen las experiencias que recibimos a través de los sentidos y no la razón cartesiana. La identidad personal depende de la conciencia de uno mismo tanto como de las percepciones”⁵ (el yo no existe sino como una sucesión perpetua de diferentes percepciones). Una persona puede cambiar su carácter o sus ideas sin perder su identidad.

El idealismo continúa con la concepción empirista de que recibimos impresiones desordenadas de la experiencia, pero ajustándose a unas determinadas estructuras para que sean objeto de conocimiento. Teniendo en común la primacía de las ideas, existen distintas variantes de esta corriente. Mientras que el idealismo objetivo contempla la unidad original entre el Yo y la Naturaleza, el idealismo subjetivo enfatiza el lugar central del Yo (sujeto), diferenciándolo y oponiéndolo al No-Yo (la Naturaleza). En el idealismo absoluto, la idea se auto-despliega en Naturaleza y sujeto, formando el Espíritu Absoluto, Dios, aquello que existe en sí mismo y para sí mismo, encarnando la verdad. Este pensamiento sería invertido por el materialismo, pasando a ser la vida lo que determina la conciencia y no al revés; son las relaciones sociales las que determinan la esencia del ser humano⁶. Esta concepción adquiere una nueva dimensión en el vitalismo y su exaltación de la vida. El vivir prevalece sobre el conocer, y la voluntad de vivir se traduce en voluntad de poder, en voluntad de dominio.

Vamos a terminar con la corriente existencialista, que retorna a una posición muy próxima a la certeza de Parménides. Bajo esta concepción el ser humano simplemente se encuentra existiendo⁷. Heidegger matiza esta cuestión calificando al hombre de “*Dasein*” (ser ahí), que existe en un momento determinado, siendo un ser para la muerte. Esta naturaleza suscita la angustia, que constituye la estructura auténticamente humana de la existencia.

Como vemos, cada autor o corriente añade distintos matices al concepto de identidad, pero en todos dicho concepto es inseparable de nuestra naturaleza: simplemente por existir ya poseemos (o ya somos) irremediabilmente una identidad. Por este motivo, a pesar de la disolución formal que representamos en las pinturas del proyecto práctico, el cuerpo sigue intuyéndose, porque el individuo sigue existiendo.

5 LOCKE, John. *Compendio del Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Alianza. 2002.

6 STEVENSON, Lesley. *Siete teorías de la naturaleza humana*. Madrid: Cátedra. 1990.

7 *Ibíd.*

2.1.2. Identidad en psicología

A continuación abordaremos la noción de identidad desde el campo de la Psicología, que nos servirá para definir el marco de actuación desplegado entre la identidad individual y la identidad colectiva.

Para este campo del conocimiento, la identidad es una necesidad básica para el ser humano, en cuanto que responde a la pregunta de quién soy; su búsqueda es inherente a la naturaleza humana. Depende en gran medida de nuestra historia de vida, existiendo una convergencia individuo-grupo-sociedad. Todo lo que vivimos, las situaciones personales, familiares, sociales, influyen en la formación de nuestra personalidad, y por lo tanto de nuestra identidad. De este modo el sujeto además de una identidad individual o personal, propia de cada uno, participa de varias identidades colectivas, en función de los diferentes grupos en los que se pueda incluir. Por tanto, no encontramos una respuesta rotunda a quienes somos, pues la participación en la colectividad hace que nuestra identidad personal se encuentre en constante propensión al cambio.

Entendiendo la identidad personal como una construcción movida por el deseo del hombre de encontrar sentido a su existencia, resulta interesante comentar la teoría de Carlos Castilla del Pino, reconocido autor en el contexto de la psiquiatría.

En su teoría, Castilla del Pino⁸ parte de la diferenciación entre el sujeto y el yo. El sujeto posee diversos *yoes* que construye y controla a voluntad para utilizarlos en las distintas situaciones de su vida, teniendo total autoridad sobre ellos. Si pierde esta capacidad de organizarlos, como es el caso de un bebé o de un anciano con demencia senil, deja de ser sujeto. El sujeto se vale de todos sus *yoes* para representarse en la sociedad, y el total de todos ellos suponen su autobiografía. Mientras que los *yoes* son observables, el sujeto simplemente se intuye. Esta existencia de múltiples *yoes* es compartida por Jesús Mosterín⁹: en su caso, las interrupciones de la conciencia (al dormir por ejemplo) provocan la sustitución del yo, mientras que el sujeto permanece constante, siguiendo con el principio de cambio que supone toda identidad.

Siguiendo con la teoría de Castilla del Pino, los *yoes* son utilizados por el sujeto teniendo en cuenta los tres escenarios de actuación del ser humano: el íntimo, el privado y el público.

8 Prat se hace eco de las teorías de Castilla del Pino en su libro *Los sentidos de la vida*.

9 MOSTERÍN, Jesús, op. cit.

El escenario íntimo sólo puede ser observado por el propio sujeto (por ejemplo los sueños); lo íntimo puede decirse, pero no enseñarse. El escenario privado sí es observable, aunque el sujeto y los que lo compartan con él procurarán evitar la observación. Los escenarios públicos están pensados para que sus actuaciones sean observadas. Cada escenario tiene sus pactos de escenificación; en el caso del escenario íntimo, es un pacto del sujeto con sus yoes: es un espacio reservado, protegido, en el que algunos de los yoes que no mostramos pueden existir, y hacer todo lo que les plazca, colaborando así en el equilibrio del sujeto. La intimidad es clave para equilibrar el gasto energético que implica toda actuación pública. Es también exclusivamente nuestra, pero tiene que ser construida: el niño pequeño actúa públicamente, hasta que empieza a interiorizar el diálogo, naciendo el pensamiento y aprendiendo a llevar sus actuaciones a otros escenarios.

Esta teoría de los yoes que actúan a razón de tres distintos espacios nos ha parecido representativa respecto a nuestra producción artística, debido al carácter íntimo de la misma (en especial de la serie *erased memories*). En ella, el sujeto (o sujetos) representado se ve obligado a reprimir ciertos yoes en su espacio íntimo para garantizar el equilibrio.

Gracias a esta aproximación al concepto de identidad desde la psicología hemos comprobado que la identidad individual no es un elemento aislado, sino que depende de nuestro entorno colectivo. El deseo del auto-reconocimiento nos ha conducido a la importancia del equilibrio (psíquico, mental) en toda identidad, en cuya importancia profundizaremos en apartados posteriores a partir del pensamiento de Jean Piaget, acreditado psicólogo por sus estudios sobre la infancia y el desarrollo de la inteligencia y la personalidad.

2.1.3. Identidad en antropología

Para terminar este primer capítulo vamos a añadir a las acepciones que filosofía y psicología nos han proporcionado respecto a la identidad, otras provenientes del campo de la antropología.

La antropología define la identidad personal como un constructo social. El individuo es el resultado de la cultura que le ha tocado vivir. Si observamos distintas culturas encontraremos diferencias en sus nociones de identidad. A continuación vamos a comentar varios ejemplos históricos para mostrar esta diversidad en el concepto del ser individual y colectivo.

Comenzando por la Roma clásica, el ciudadano romano tenía derecho al *nomen* (el nombre de pila), al *praenomen* (el orden de nacimiento del antepasado que lo llevó) y al *cognomen* (el apellido, es decir, la familia), además de ser *conditio* (categoría) *status* (estado civil) y *munus* (cargos y honores). Por el contrario, el esclavo no tenía ningún derecho al respecto, al carecer de nombre, apellido, o línea familiar también carecía de identidad, no existía en la sociedad.¹⁰

También puede ser representativo el ejemplo de algunas tribus indígenas, donde no existe distinción entre humano y naturaleza. En el pueblo canaco, autóctono de Nueva Caledonia, no existe conciencia del yo, ni siquiera conciencia del cuerpo propio; su equivalente es el *kamo*, que engloba todo lo que vive. Lo importante para ellos es el desempeño del papel social que le confiere su cultura.

Con frecuencia los humanos pueden transformarse en animales y viceversa, o en espíritus. Así los Pumé (Venezuela), tienen una concepción fragmentada de la persona, permanentemente interactuando en el mundo de los sueños y de los seres míticos, creando así una continuidad entre lo visible y lo invisible.

Para el pueblo Samo africano, la unidad individual reúne componentes materiales e inmateriales. La sociedad es quien atribuye al sujeto su identidad, en función del nombre y su situación en el linaje: su rol está expresado en su nombre.

El hombre por naturaleza es un animal, pero a diferencia del resto, que regulan genéticamente su conducta, necesita de la cultura para ordenarse, constituyendo ésta una condición esencial para la existencia humana, pues suple nuestras carencias genéticas. El hombre es capaz de crearse a sí mismo combinando las estructuras genéticas o innatas con las culturales. De este modo, el lenguaje es una capacidad innata, genética, hacerlo en una lengua u otra, una capacidad cultural.¹¹ La cultura, a su vez, depende de la sociedad. José Alcina afirma que el hombre es un ser social y por tanto, siente la necesidad de expresarse¹². A este respecto, cabe resaltar que el lenguaje hablado (y/o escrito) no es la única manera de llevar a cabo esta necesidad, siendo también el arte, en nuestro caso la pintura, un vehículo para la comunicación.

10 PRAT, Joan, op. cit., p.85.

11 MOSTERÍN, Jesús, op. cit.

12 ALCINA FRANCH, José. *Arte y antropología*. Madrid: Alianza. 1982.

De acuerdo con Peter Berger y Thomas Luckmann¹³ la realidad, y tanto el individuo como su identidad constituyen una construcción social. Esta realidad es cambiante, es decir depende de la sociedad, pues como hemos visto la realidad es distinta para un occidental y para un canaco. Cada uno entiende como real lo existente en su contexto sociocultural. Ser miembros de una sociedad es una característica cultural, no genética, nos internamos en ella a medida que asimilamos la realidad que nos rodea. Este proceso se realiza mediante la socialización, dividida en dos tipos: la primaria, la de la infancia, relacionada directamente con la identidad personal, y la secundaria. El niño nace dentro de una estructura social (familia) que se encargará de su socialización. Lo interiorizado en esta primera socialización queda fuertemente implantado en la conciencia, marcando las bases de su identidad personal, resultado del diálogo del individuo con su estructura social.

Así como Berger y Luckman defienden que la identidad es un constructo puramente social, el psiquiatra Víctor Korman¹⁴ señala tres dimensiones que participan en dicha construcción: la biológica o corporal (es decir, la que hereda genéticamente); la psíquica, con sus múltiples niveles; y la ya citada dimensión social, lo que procede de lo adquirido en las relaciones con el entorno.

Dentro de la concepción antropológica de la identidad cabe mencionar la teoría de los tres entornos de Javier Echeverría¹⁵. Según esta teoría, existen tres entornos en los que el ser humano interactúa.

El primer entorno es el medio ambiente natural. El hombre se relaciona en él de una forma básica, siendo necesaria su adaptación al medio. En este primer entorno, la identidad personal era un concepto aún por desarrollar, si bien existían una serie de mecanismos para demostrar la pertenencia a un colectivo o la ocupación de un lugar importante en él. Podríamos decir que en este entorno la identidad es estrictamente colectiva, el individuo no es relevante. A partir de este entorno, el ser humano se ve obligado a desarrollarse hacia un segundo entorno, movido por una necesidad inseparable de nuestra naturaleza, que expresaremos citando las palabras de Ortega y Gasset:

“El empeño del hombre por vivir, por estar en el mundo, es inseparable de su empeño de estar bien”. “El bienestar y no el estar es la necesidad fundamental para el hombre, la necesidad de las necesidades”¹⁶. José Ortega y Gasset.

13 BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu. 1968

14 Recogido en: PRAT, Joan, op. cit., p 286

15 ECHEVERRÍA, Javier. *Los señores del aire: telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino. 1999.

16 ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente. 1970. p. 326.

El segundo entorno es el espacio social, o espacio urbano. Su desarrollo implica la modificación del primer entorno. El ser humano crea una serie de objetos que le permiten vencer las limitaciones que presenta el ambiente natural (los medios de transporte, las ciudades...) en esa búsqueda del bienestar. Mientras que en el primer entorno hay multitud de formas de vida animal y vegetal, el segundo entorno se caracteriza por la expansión de diversas formas humanas; es un entorno creado por el ser humano.

Es en este ambiente donde surge lo que conocemos como identidad social. Citando las palabras textuales de Javier Echeverría : *“Sobre ese cuerpo gravitan una serie de formas humanas que lo convierten en persona: su nombre propio, su lugar de nacimiento y residencia...”* Por tanto podemos afirmar que la identidad individual es un mecanismo social de inserción y diferenciación.

El tercer entorno también es un espacio social, pero puramente artificial. Su objetivo es romper las barreras físicas y temporales a las que están sometidos los dos primeros entornos. El ejemplo más claro de este tercer entorno es Internet. La gran diferencia de este entorno respecto a los anteriores, es que mientras el primer y el segundo entorno constituyen el hábitat del ser humano, el tercer entorno es simplemente un canal de interacción y relación.

Una ventaja respecto al segundo entorno es que, mientras que en éste la identidad viene impuesta, en el tercer entorno es el propio individuo quien se la fabrica y auto-impone, puesto que ya no es un entorno material, sino informacional, y para poder interactuar es necesaria una representación del objeto original.

A través de este recorrido hemos podido constatar que el concepto de identidad es muy amplio, con distintas acepciones dependiendo del campo desde el que lo abarquemos. Si hablamos de identidad personal el campo se reduce considerablemente, pero sigue siendo extenso dependiendo del punto de vista utilizado. La antropología entiende esta identidad como una construcción social, pero siempre vista desde el colectivo e inseparable de este. Nos referimos a la identidad de la que hablaba Echeverría, en la que cada individuo se define con un nombre, un DNI o un trabajo que la sociedad le ha concedido.

Cada una de las acepciones del concepto de identidad que nos han proporcionado cada uno de los campos del conocimiento a los que hemos recurrido; como propiedad de todo ser (filosofía), como necesidad fundamental (psicología) y como construcción social (antropología), no constituyen ítems aislados, sino que se interrelacionan para definirse, como ya hemos citado anteriormente, siendo por ejemplo, imposible hablar de la identidad en psicología sin hacer mención a la sociedad. Nuestro proyecto va a partir precisamente de la convergencia entre la identidad psicológica y la identidad social. Mediante la pintura vamos a realizar una aproximación a la repercusión de la identidad como constructo social sobre la identidad personal de la que habla la psicología, sobre la personalidad, sobre el deseo del hombre de encontrar sentido a su existencia.

2.2. Pensamiento infantil

Haremos ahora una breve introducción a la psicología infantil desde el punto de vista del psicólogo Jean Piaget, que nos permitirá profundizar en la construcción de la identidad psicológica al mismo tiempo que se aplica en la figura del niño. Somos conscientes de que otros profesionales sobre el tema tienen una visión distinta, y sus teorías rebaten la de Piaget, no obstante pensamos que ésta es la más apropiada para nuestro proyecto por su carácter constructivista, reflejado en la obra mediante el proceso pictórico que explicitaremos más adelante.

Jean Piaget define el desarrollo psicológico como una marcha hacia el equilibrio, que se inicia al nacer y termina en la edad adulta, implicando ambos aspectos intelectual y afectivo, y por lo tanto, también la construcción de la identidad¹⁷. Psicológicamente, el niño está en formación, por lo que como veremos más adelante, toda situación repercute en la construcción final, siendo más susceptible a los desequilibrios que el adulto. Este desarrollo mental, en términos de equilibrio, es una construcción continua: evoluciona con cada adjunción, pero funciona durante el proceso. Existen en todo momento funciones constantes que preservan el equilibrio, y estructuras variables que pretenden mejorarlo.

El punto de partida de toda consciencia humana es un egocentrismo inconsciente e integral, en el que el yo se encuentra en el centro de la realidad y todo lo percibido es centrado sobre la actividad propia. A partir de aquí comienza todo nuestro desarrollo mental, obligados desde el primer momento por los progresos de la inteligencia sensorio-motriz, hacia la construcción de un universo objetivo en el que el propio cuerpo es un elemento más. Este camino será largo y aunque progresivamente irán desapareciendo, siempre quedarán intentos de volver a este egocentrismo natural.

Con la aparición del lenguaje aparece también una primera socialización en la que el niño sigue preso de su egocentrismo natural. La relación niño-adulto está marcada por una sumisión intelectual y afectiva desarrollada inconscientemente del niño hacia el adulto, en el que ve un yo ideal que intenta imitar, especialmente en los padres. Las relaciones de intercambio son aun imprecisas, pues el niño aun no sabe comunicar totalmente su pensamiento y más bien parece que se hable a sí mismo. Sus acciones van siempre acompañadas de un incesante monólogo, equivalente al lenguaje interior y continuo del adulto, pero en voz alta.

17 PIAGET, Jean. *Seis estudios de psicología*. Barcelona: Barral. 1973.

La aparición de la socialización provoca el paralelo desarrollo de los sentimientos morales e individuales (afectos y afinidades) posibilitados por las regulaciones de intereses y valores.

El interés es la prolongación de las necesidades. Empieza con la vida psíquica y representa un papel esencial en su desarrollo. Por una parte, funciona como un regulador de energía (cuando estás haciendo algo que te gusta te cansas menos y te parece más fácil). Por otra parte, implica un sistema de valores (lo que conocemos como los “intereses”) que evolucionan junto al desarrollo mental, siempre tendiendo a asegurar el equilibrio.

Los complejos de inferioridad o superioridad están íntimamente relacionados con los intereses relativos a la actividad propia. Todos los éxitos y fracasos se registran en una escala permanente de valores, de forma que los éxitos elevan las pretensiones del sujeto para futuras acciones, mientras que los fracasos las rebajan, conduciendo gradualmente al sujeto hacia un juicio sobre sí mismo que puede tener grandes repercusiones en su desarrollo mental e identitario.

El sistema de valores que implica el interés condiciona primordialmente la relaciones afectivas entre individuos desarrollándose las simpatías hacia quienes comparten los intereses del sujeto, y las antipatías, debido a la ausencia de valores comunes.

Mientras que los sentimientos anteriores son recíprocos para ambos individuos, el respeto, mezcla de afecto y temor, es unilateral, reservado para las personas que el niño juzga superiores, como sus padres (a quienes están supeditados los valores del niño) y algunos mayores. El respeto es el origen de los sentimientos morales, engendrando el sentido del deber. Toda premisa de los padres el niño la interpretará obligatoria; su primera moral es la obediencia, su primer criterio del bien la voluntad de sus padres.

Los primeros valores morales calcan la regla del respeto unilateral. Para que se organicen coherentemente deben ganar autonomía, y para ello, el respeto unilateral debe transformarse en respeto mutuo.

A medida que el niño empieza a alejarse de su egocentrismo aparecen grandes progresos en la conducta y las relaciones sociales, como la cooperación. Gracias a esto el respeto unilateral evoluciona en respeto mutuo, donde dos individuos se atribuyen recíprocamente un valor personal similar; y esto conduce a la aparición de la honestidad y la justicia. Es útil remitirnos al juego, pues al tratarse del mayor ámbito social infantil, provoca la aparición de estos avances. La cooperación es posible gracias a la introducción de reglas consensuadas, que incitan la aparición de la reflexión en el niño, así como el respeto hacia sus compañeros y la aparición de la honestidad en el cumplimiento de las

mismas. Esta cooperación renovada fomenta el desarrollo de los sentimientos de justicia, teniendo en cuenta las intenciones y las circunstancias, apareciendo normalmente a expensas del adulto debido a una injusticia -involuntaria- de la que el niño es víctima.

Los cambios anteriores conducen a una nueva organización de los valores morales que se alejan de la moral por obediencia previa, posibilitando la aparición de nuevos sentimientos y organizándolos de forma más eficaz.

Aparece así la voluntad, que favorece unas tendencias a costa de otras. Inútil cuando se tiene una intención firme, aparece cuando hay conflictos de intenciones, por ejemplo cuando se duda entre un placer y un deber. En este caso aparecen dos tendencias: una inferior pero fuerte (el placer) y una superior (el deber) momentáneamente más débil. El acto de voluntad refuerza la tendencia superior (débil) y la hace triunfar.

Finalmente, en la adolescencia, a pesar de un provisional desequilibrio las conquistas en el pensamiento y la afectividad, aseguran un equilibrio superior.

El gran cambio, que funciona de detonante, es el paso del pensamiento concreto al pensamiento formal, hipotético-deductivo, que convierte al adolescente en un individuo que construye sistemas y teorías, abusando al principio de este nuevo poder. Empieza a producirse, de forma progresiva, hacia los doce años, y como todo nuevo poder de la vida mental, empieza incorporándose de forma egocéntrica, manifestándose en la creencia del infinito poder de la reflexión, como si el mundo debiera someterse a los sistemas y no al revés; corrigiéndose luego paulatinamente hasta alcanzar el equilibrio adulto.

La consecuencia más importante derivada de este cambio del pensamiento es la formación de la personalidad, la cual resulta de la auto-sumisión del yo a una disciplina. Aunque se inicia a partir de la infancia, su formación no concluye hasta la adolescencia, cuando se cumplen los requisitos mentales requeridos (capacidad de pensamiento formal). Esto da lugar a la creación de un "plan de vida", que posibilita la inserción en la sociedad adulta mediante el pensamiento y finalmente se establece el equilibrio que indica el acceso a la edad adulta.

Como hemos visto, partiendo del universo práctico del lactante, se llega finalmente a la reconstrucción del mundo mediante el pensamiento hipotético-deductivo. Las sucesivas construcciones que posibilitaban esto consistían continuamente en descentrar el punto de vista egocéntrico para situarlo en una coordinación más amplia de relaciones, integrando cada vez más la actividad propia, mientras la afectividad se iba separando del yo para someterse a las leyes de cooperación; siguiendo así la tendencia más profunda de toda actividad humana: la marcha hacia el equilibrio.

Esta concepción constructivista de la identidad presenta determinados mecanismos que posibilitan el correcto desarrollo psicológico de la persona, a la vez que confiere al niño cierto carácter de vulnerabilidad. De esta forma establecemos la relación entre la figura del niño y la pérdida de la identidad, pues al ser alterado el contexto social, también se alteran esos mecanismos y por tanto el desarrollo. La vulnerabilidad que conlleva dicha construcción es uno de los conceptos que se tratarán en el desarrollo plástico del proyecto.

2.3. Disolución del yo. Marginados sociales y niños de la calle

Ya anteriormente, en el capítulo de identidad y psicología, Castilla del Pino nos mostraba un ejemplo de pérdida de identidad. Según este, el sujeto que perdía la capacidad de administrar sus yoes, como un anciano con demencia senil, dejaba de ser sujeto, o lo que es lo mismo, perdía su identidad. Esta pérdida de identidad se enmarca dentro del campo psicológico. En este capítulo trataremos distintos casos de pérdida de identidad social para llegar al caso concreto de los niños de la calle, relacionando los conceptos que hemos definido anteriormente.

También esta pérdida de identidad se da en el campo social, entrado en juego los llamados marginados, aquellos que, por un motivo y otro, están fuera de la sociedad¹⁸. Aquí se enmarcaría el segundo ejemplo que hemos visto, el del esclavo. Este “modelo” de marginado abarca un gran campo de personajes, pobres, enfermos, delincuentes, presos... Existen a su vez, dentro del ámbito sociocultural distintos tipos de marginación (económica, ideológica, física, étnica...), todos ellos derivados de los ejes que estructuran la sociedad, que son los que marcan quién queda fuera de ellos. De esta forma, por ejemplo los convictos, al ser privados de su libertad ven modificada su identidad, y crean mecanismos para equilibrar esta situación, como las famosas cuentas de los días de reclusión. Algo parecido a esto sucedía en el mundo de ficción que nos presentaba *Blade runner*¹⁹, donde los replicantes, que carecían de recuerdos, los suplían con las fotografías.

Los niños de la calle, que como he dicho en la introducción son el detonante de este proyecto, son otro ejemplo de marginación social que conduce irremediabilmente a cierto grado de pérdida de la identidad. Este fenómeno se da especialmente en países pobres o en vías de desarrollo, donde existe una gran diferencia entre ricos y pobres, siendo los más representativos Brasil (y otros países sudamericanos), India y Rusia. Las causas de la situación de calle son diversas y complejas, pero pueden reducirse a la “violencia”, la cual en palabras de Elsa Herrera Bautista, “no implica sólo el ámbito doméstico, no hablamos sólo de padres golpeadores o indiferentes, hablamos también de gobiernos y políticas públicas que no alcanzan a combatir la inequidad ni a proporcionar servicios básicos de educación y salud para toda la población”²⁰.

18 PRAT, Joan, op. cit. p. 230.

19 *Blade runner*. Dir. Ridley Scott. Warner Bros Pictures. 1982.

20 HERRERO BAUTISTA, Elsa. “Infancia y juventud en situación de calle”. *Rayuela digital* [en línea]. 2011, vol. 1. [Consulta: 12 de febrero de 2014].

<<http://revistarayuela.ednica.org.mx/article/infancia-y-juventud-en-situaci%C3%B3n-de-calle>>

Por “niños de la calles” se entiende aquellos que viven en la calle, fuera del núcleo familiar, y se pueden subdividir en dos tipos: los “niños de la calle” propiamente dichos y los “niños en la calle”²¹. Éstos últimos siguen manteniendo cierto vínculo con sus familias, acudiendo a dormir a sus casas, aunque la mayor parte de su tiempo la pasan en la calle. Con frecuencia, estos niños pueden pasar a convertirse, mediante un proceso gradual afirma Luchini²², en “auténticos niños de la calle”, quienes no conservan ningún vínculo con sus familia y viviendo totalmente fuera de su casa, durmiendo en las calles. En ambos casos, los niños experimentan un abandono del hogar, total o parcial, algunos obligatoriamente (son huérfanos, sus padres los abandonan), otros escapan por propia voluntad buscando refugio en la calle, normalmente huyendo de familias desestructuradas y abusos. Dentro de los marginados sociales, los niños de la calle son especialmente vulnerables, sufriendo abusos de todo tipo (ya en algunos casos estos abusos se dan en sus casas ,siendo uno de los motivos que les conducen a la calle) por parte de la sociedad, la autoridad y otros grupos marginales. Realizando otro símil cinematográfico, nos parece propicio mencionar la película *Slumdog Millionaire*, que cuenta la historia de Jamal Malik y su hermano Salim, dos niños hindúes en la calle, que debido a la muerte de su madre se ven forzados a convertirse en niños de la calle. La película, además de ser interesante por la distinta evolución de cada uno de los personajes partiendo desde la misma situación, muestra la explotación que sufren estos niños por parte de las mafias con fines económicos, a los que adiestran para mendigar, llegando a dejarles ciegos para que ganen más dinero²³. Otro ejemplo más drástico de esta vulnerabilidad, que a su vez sirve para demostrar la exclusión de la sociedad de los niños de la calle, es la existencia de los llamados “escuadrones de la muerte”, grupos organizados que se dedican a limpiar las calles de estos niños.

Aunque en éste caso concreto es mucho más acusada, la vulnerabilidad siempre ha caracterizado a la infancia, tal y como revelan las investigaciones de Lloyd deMause:

“Posiblemente, el trato despiadado de los niños, desde la práctica del infanticidio y el abandono hasta la negligencia, los rigores de la envoltura en fajas, la inanición deliberada, las palizas, los encierros, etc., era y es simplemente un aspecto de la agresividad y crueldad que hay en el fondo de la naturaleza humana, de la indiferencia innata respecto de los derechos y sentimientos de los demás. Los niños, al ser físicamente incapaces de oponer resistencia a la agresión, eran víctimas de fuerzas sobre las cuales no tenían control y eran maltratados en muchas formas imaginables u en algunas casi inimaginables²⁴.”

21 OSSA SALDIVIA, Luis. *(Adolescentes) en situación de calle: Construcción de identidad en situación de extrema vulnerabilidad. Un acercamiento cualitativo*. Tesis. Universidad de Chile. 2005.

22 LUCHINI, Ricardo. *Niño de la calle. Identidad, sociabilidad, droga*. Barcelona: Los libros de la frontera. 1997.

23 *Slumdog Millionaire*. Dir. Danny Boyle, Loveleen Tandan. Fox Searchlight, Warner Independent, Celador Films, Film4. 2008.

24 DEMAUSE, Lloyd. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza. 1994. p. 10.

En términos filosóficos, estos niños siguen poseyendo una identidad, siguen “siendo”, o como matizaba Heidegger “siendo para la muerte”; pero su condición marginal conlleva una progresiva pérdida de identidad personal. La identidad como constructo social es algo de lo que carecen, pues como todo grupo marginal, están al margen de la sociedad y no participan de sus mecanismos, pues son estos mismos quienes los han excluido: no tienen un hogar ni un rol en la sociedad, ni siquiera tienen un documento de identificación que certifique su nombre, su nacimiento o su procedencia. En esta pérdida influye también su marcha del hogar, que supone de alguna manera la ruptura con su naturaleza, con su relación original con la sociedad. Lo único que le queda al niño de su yo es el deseo. La identidad psicológica del niño pasa a ser el anhelo de la identidad social que ha perdido. Los niños de la calle se organizan en grupos creando su pequeña sociedad que además de permitirle la supervivencia, le convierte en alguien valioso para otro. Se organizan para ganar dinero, para obtener comida, para encontrar un lugar donde dormir, para protegerse de las amenazas, adquiriendo un rol social. Pero esto no es más que una ilusión, algo que se han inventado para satisfacer su deseo de tener relaciones normales²⁵.



Fig 1. Fotograma de *Los niños de Leningradsky*.



Fig 2. Fotograma de *Slumdog Millionaire*.

Rousseau califica a la niñez como una época de felicidad e inocencia, o al menos esto es lo que debería ser para garantizar la integridad personal en el adulto²⁶. Los niños de la calle no pueden permitirse la inocencia, nadie vela por ellos y su supervivencia depende de ellos mismos, viéndose obligados a auto-privarse de la infancia en lo que respecta a felicidad y diversión, quedando de ella sólo el significado propiamente físico: su cuerpo es infantil, pero su conducta no puede serlo. Actuando como un adulto dentro del nuevo contexto social con esa doble función subsistencia/afirmación del yo, el niño se ve privado de la característica más representativa de la infancia: el juego.

25 *The children of Leningradsky* (Los niños de Leningradsky). Dir. Andrzej Celinski, Hanna Polak. Documental. 2005.

26 CUNNINGHAM, Hugh. "Inocencia y después". *Exit*. Vol 40: Alrededor de 10. (noviembre 2010 - enero 2011) p. 16-22.

Ya hemos visto en el apartado anterior la importancia que tiene el juego en el desarrollo psicológico y el papel que juega en el equilibrio, siendo clave para la evolución del pensamiento o para el desarrollo de sentimientos morales tan importantes como el respeto mutuo. Sin esta herramienta la personalidad se ve irremediabilmente alterada, ya que ciertos mecanismos se construían a partir de ella y de esta forma puede que no lleguen a formarse o de hacerlo será mediante un proceso distinto al natural, y por tanto, menos eficaz. La importancia del juego en el equilibrio personal hace que se resista a ser eliminado por completo por el niño; en lugar de esto es reprimido por el sujeto en su espacio íntimo, lugar desde donde aflorará esporádicamente, ya sea consciente e inconscientemente.

La marginación social, y más concretamente la figura del niño de la calle nos ayudan a terminar de definir la idea que vamos a desarrollar en nuestro proyecto pictórico. La vulnerabilidad de la infancia adquiere en el niño de la calle una nueva dimensión, poniendo en peligro ya no sólo su integridad psicológica, sino también la física, desplazando al niño de la felicidad hasta la lucha por la supervivencia. Aunque estos niños son el máximo exponente de la incertidumbre y la inseguridad, mediante la obra pictórica buscamos reflexionar sobre la desubicación interior a la que pueden conducir los trastornos sociales y no tanto a representar un colectivo concreto de marginación social.

2.4. Identidad en el arte visual. El retrato

Hasta el momento hemos expuesto los conceptos que sirven de base teórica para nuestra práctica pictórica, pero para concluir el marco conceptual es preciso hablar de la identidad desde el ámbito de las artes visuales, ya que es el campo desde el que vamos a actuar y en el que se inserta el presente trabajo de fin de máster. Por ello debemos dedicar algunos párrafos a hablar del retrato pues, como género tradicional de la pintura, es un claro exponente de la representación de la identidad personal. Conectando con el concepto “marginal”, prestaremos especial atención a los retratos de *bufones* de Velázquez, tanto por su contenido como por su forma de representarlo. Dedicaremos también un sub-capítulo para acercarnos brevemente a la representación de la infancia. Concluiremos abordando la representación de la pérdida de identidad personal (en este caso a favor de la colectiva) desde la obra de Arthur Batut.

Según Rosa Martínez-Artero, en pintura un retrato es la representación de un sujeto. Se desconoce para el arte una época sin retratos pues la persona humana y su representación es una cuestión insoluble²⁷, el ser humano siente la necesidad innata de reafirmarse. Ya las pinturas rupestres son un primer ejemplo de esta necesidad, representando figuras humanas en distintas situaciones (autoafirmándose dentro del clan o frente a las fuerzas de la naturaleza). Pero siguiendo la condición de retrato de Galiene Francastel, que pasa por los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar al modelo²⁸, las primeras obras que podemos catalogar como retratos son las imágenes funerarias de



Fig 3. Tablilla sobre momia.

El Fayum. A diferencia de las pinturas rupestres, o el arte egipcio, que representa el estatus y no la persona, siendo imágenes estereotipadas, estos retratos muestran características individuales del sujeto representado. Realizados mediante encáustica sobre tablillas de madera, se colocaban sobre los féretros representando al fallecido, funcionando como documento de identificación para el viaje de la muerte a la vez que como recordatorio para la familia²⁹.

27 MARTINEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos. 2004. p. 17.

28 FRANCASTEL, Galiene; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra. 1978.

29 BERGER, John, “El enigma de El Faiyum” [en línea]. *El País*. <http://elpais.com/diario/1998/12/20/cultura/914108405_850215.html> [Consulta 9 febrero 2014].

Esta tradición del retrato funerario está también presente en las catacumbas del Cristianismo primitivo, donde la figura del difunto como orante es pintada al fresco en el lugar de su sepultura.

Si bien el retrato pintado se expande en el Imperio romano conforme éste entra en decadencia, con su caída definitiva el retrato empieza a ser rechazado. Esto es debido a la ocupación de los pueblos bárbaros, menos evolucionados socialmente, para quienes la representación de su imagen tiene carácter de realidad³⁰.

Proclamada Roma como residencia Papal, el retrato se transforma en un símbolo de poder y magnificación de la figura del Papa: éste, viviente, es representado junto a los santos como un igual, en obras ubicadas en lugares privilegiados, a la vista de los fieles. Gracias a esto se salva la representación de la imagen personal, aunque las razones más tenían que ver con la rivalidad hacia los emperadores bizantinos que con la preservación del retrato como arte.

Siguiendo a los papas, aparece la figura del donante, que se hacía cargo de los gastos de la obra a condición de aparecer él mismo representando, reafirmando su condición de poder y asegurando el recuerdo de su ser, adquiriendo progresivamente un mayor protagonismo dentro de la obra hasta que en el siglo XV Van Eyck lo sitúa en la escena principal en el *Canónigo Van del Paele*.

El primer retrato que se conserva libre de este contexto religioso que lo acompaña desde el retrato papal es el del rey Juan II el bueno (datado en el siglo XIV), representado sin corona, representando al hombre como esencia. Van Eyck, un siglo más tarde rompe con la tradición de orante. Empieza una tendencia hacia el retrato de fondo neutro, presentando el modelo de tres cuartos o de perfil, nunca de frente. Despojado de todo entorno, el retrato constituye momentáneamente el máximo exponente que el hombre dedica a sí mismo; pero la idea de que el hombre despojado de su naturaleza, de su ámbito habitual, no era completo inició paralelamente una tendencia a colocarlo en un marco natural.



Fig 4. Retrato del rey Juan II el bueno.

Van Eyck, con *El matrimonio Arnolfini*, y posteriormente los pintores del renacimiento impulsaron esta idea que acabó por cuajar como un género más en la tradición pictórica.

30 FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre, op. cit.

2.4.1. Retrato y fisiognómica

Rosa Martínez-Artero³¹ continúa diciendo que “ *en principio un retrato es un cuadro en el que se reconoce a un sujeto particular por la semejanza y parecido principalmente con su rostro*”. De esta forma aparece la figura retórica de la metonimia, en la que el rostro (la parte) sustituye al cuerpo (el todo) actuando como la más fiel representación de la identidad del sujeto. La cabeza alberga el cerebro, el órgano más representativo de la naturaleza humana, y agrupa cuatro de los cinco sentidos fundamentales (el tacto está repartido por toda la piel). Esto junto a la gran capacidad expresiva del rostro hacen que sea considerado la parte más significativa de un sujeto, la máxima expresión de la identidad personal. Las relaciones entre los elementos de la cara (ojos, cejas, labios), y las estructuras óseas, tanto en su relación estática como en las variaciones de la expresión hacen único a cada sujeto. Precisamente dichas relaciones es lo que estudia la fisiognómica, según la RAE: “*Estudio del carácter a través del aspecto físico y, sobre todo, a través de la fisonomía del individuo*”.

La relación de correspondencia entre las formas del cuerpo humano, en especial la cara, y los rasgos del carácter datan de la antigüedad, practicado ya en el Lejano Oriente; pero en cuanto a disciplina como tal, los primeros datos que se tienen provienen de la Grecia clásica³². Aristóteles diferencia tres métodos de estudio de la fisiognómica: el que plantea afinidades entre la constitución los rasgos de los animales y su paralelismo con el hombre (la escuela *zoológica*); el método antropológico, que estudia las constituciones corporales de las distintas razas y sus variantes de carácter; y el método psicológico, que estudia los caracteres predominantes del hombre (valiente, apasionado...). Sobre éstos métodos se apoyan los textos aristotélicos sobre la dualidad cuerpo-alma.

Durante el renacimiento, estimulados por el retrato como máximo objetivo, se despertó el interés de los artistas por la fisiognómica. El artista representa al hombre bajo rasgos familiares, objetivando en sus obras el yo físico, moral y social, para alcanzar una representación psicológica. Quizás la máxima expresión de esto la alcanza Alberto Durero, en busca del mundo interior, de las tensiones del alma, de la más profunda representación del yo.

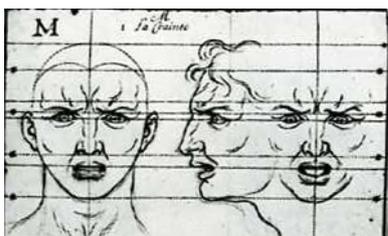


Fig 5. Charles le Brun. *Miedo*, estudio para *L'Expression des passions*.

31 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, op. cit. p 16.

32 PLASENCIA, Carlos. *El rostro humano: Observación de la representación facial*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 1988.

En su Tratado de Pintura, Leonardo Da Vinci aplica la fisiognómica a la práctica artística y plantea un sistema de análisis del rostro basado en cuatro elementos (frente, nariz, boca y mentón). Cada uno de estos rasgos a su vez se pueden subdividir en secciones para identificar distintos comportamientos y personalidades. Junto con Leonardo, Giam Baptista della Porta es el otro gran referente renacentista de la fisiognómica, quien en sus estudios aplica equivalencias entre hombre y animal transformando las facciones del retrato, atribuyendo al sujeto ciertas cualidades morales según su parecido con el animal. Más tarde, ya en el siglo XVII, Charles le Brun parte de dichos estudios fisiognómicos en sus dibujos de *L'Expression des passions*, donde los rostros son deformados por las pasiones.

2.4.2. Velázquez y el retrato de marginados

Puesto que el desarrollo plástico de este proyecto parte desde la marginación social, realizaremos ahora una aproximación al respecto, haciendo mención a las representaciones de Velázquez de enanos y bufones, a quienes dedica una serie de retratos³³. Es constante la presencia de enanos en la corte española, al menos durante los siglos XVI y XVII, que junto con los bufones, locos y bobos forman parte de los seres deformes o perturbados a cargo de la diversión de sus monarcas y nobles. Todos estos personajes que estaban al otro lado de la ortodoxia natural forman parte del grupo denominado “sabandijas de palacio³⁴”, personajes con alguna deficiencia que los hacía valorables por su rareza y monstruosidad. Su contemplación contentaba a los que se sabían dentro de lo cabal, incrementando su autoestima y considerándose superiores tanto por su disposición física y mental como por su estatus social. Para cumplir su función de entretenimiento, estos personajes tenían licencia para transgredir las normas y los protocolos de la corte, e incluso para burlarse de los personajes ilustres, imitándolos y caricaturizándolos. Los enanos, además utilizaban su propia condición física en su ejercicio del entretenimiento. Conscientes de su deformidad, se auto-rebajaban haciendo muecas para aumentar su fealdad, tropezando voluntariamente, ridiculizándose... Además de esto, su condición inferior de “sabandijas” los convertía en objetivo de todo tipo de mofas e injusticias, tanto dentro como fuera de la corte, que normalmente acogían con indiferencia, pues estaban acostumbrados a servir de desahogo a los seres superiores, ya fuese en privado o en público. También la forma de ser llamados con diminutivos (Estebanillo, Nicolasito) tenía cierto carácter despectivo, ambiguo quizás considerando un sentido afectivo,

33 VALDIVIESO, Enrique. “El Niño de Vallecas: consideraciones sobre los enanos en la pintura española”. En: *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 1999. p. 383-396.

34 Valdivieso recoge este término para aludir a la condición marginal de dichos personajes.

subrayando su apariencia infantil e insignificante. Cabe subrayar también que a parte de los desprecios, los enanos en la corte ostentaban una presencia de familiaridad, cercanos a los reyes y príncipes en la vida cotidiana, dentro y fuera de palacio, sirviendo de entretenimiento a los niños, como podemos apreciar en *Las meninas* o *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*.

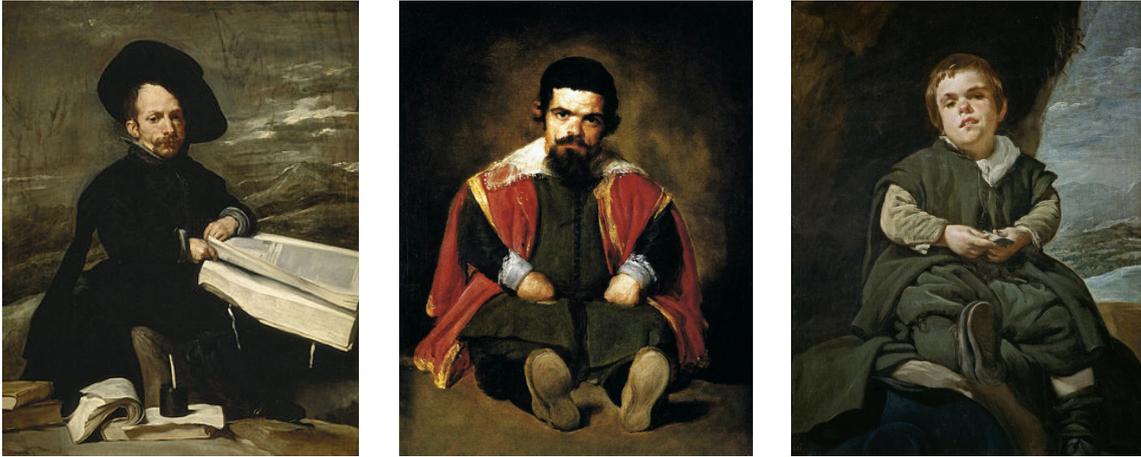
Centrándonos en las obras que Velázquez dedica a estos personajes, al margen de las que aparecen como acompañantes, haremos una breve reflexión sobre el retrato de *Francisco Lezcano*, llamado durante largos años erróneamente *El niño de Vallecas*. El niño enano, de unos doce años aparece vestido de verde, color habitual de bufones y apropiado para una cacería, aparece representado al aire libre, sentado, apoyado sobre una pared rocosa tras la que se descubre un paisaje montañoso. Aparece sujetando con sus manos distraídamente lo que podría ser una baraja de naipes dada la función de entretenimiento que como enano tenía asignada, aunque no existe unanimidad sobre el tema. Los ojos entornados y la boca entreabierta como a punto de sonreír colocan en su rostro una expresión de satisfacción. Inconsciente de su desgracia, parece llevar una vida apacible y socorrida. Velázquez retrata a Francisco Lezcano como un ser indefenso; no pretende destacar sus deficiencias físicas y mentales, sino que busca la simpatía del espectador.

La figura de *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*, está inscrita en un esquema piramidal funcionando como foco de atención la cabeza del enano. A pesar de su baja estatura y aparecer sentado, el punto de vista del espectador se sitúa en la barbilla, asegurando que éste no se sienta superior al bufón³⁵. El Primo aparece rodeado de libros y tintero, revelándose como una persona inteligente, dejando su deformidad física en segundo plano sin necesidad de ocultarla. Vestido como cortesano, expresa templanza y prudencia, alejándose del cometido de entretenimiento propio de los de su condición. Su expresión, además de mostrarlo absorto en sus pensamientos, transmite cierta resignación, dada su anomalía física.

En el retrato de Don Sebastián de Morra, el enano vestido de verde, púrpura y dorado, aparece sentado en el suelo, con las piernas en escorzo colocando la suela de los zapatos en primer plano y la línea del suelo muy baja, haciendo el torso muy voluminoso y los brazos cortos. A pesar de su anomalía física y su aparente malhumor, el personaje revela una mente lúcida y un espíritu noble³⁶. A parte de los enanos, los bufones también son protagonistas de los retratos de Velázquez, como el Bufón Calabacillas, al que dedica dos retratos, denotando su discapacidad mental, o el malhumorado Bufón Barbarroja que marca a la vez ferocidad y ridículo, propio de su condición.

35 DAVIES, David. "El Primo". En: *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 1999. p. 169-196.

36 VALDIVIESO, Enrique, op. cit.



Fg 6, 7 y 8 (de izquierda a derecha). *El bufón don Diego de Acedo, el Primo; Don Sebastián de Morra y Francisco Lezcano.*

Estos retratos de bufones y enanos de ningún modo presentan connotaciones caricaturescas o burlescas, más bien son muy respetuosos. No existe ironía o melancolía en los retratos de estos personajes que jugaban con ellos mismos, con su cuerpo y sus sentimientos, para entretener al rey y a la corte. En estas imágenes individuales de las “sabandijas” Velázquez reflexiona sobre su naturaleza humana³⁷.

2.4.3. Representación del niño

Realizaremos a continuación un breve acercamiento a la representación de la infancia en autores, tanto actuales como de la tradición pictórica, que por nuestro interés personal se han ocupado de la infancia en algún momento de su producción artística. Aunque el grueso principal de esta reflexión se enfoca en el campo pictórico, tomaremos también algunos ejemplos del ámbito de la fotografía.

Durante la edad media la infancia no es objeto de representación, como mucho el niño era representado como un adulto reducido. La primera etapa de la vida aparentaba no ser tenida en cuenta, como si no hubiese lugar para los niños, debido seguramente a la alta mortalidad infantil. Gradualmente se va aceptando que estos frágiles seres también poseen un alma, y a partir del siglo XIV la infancia comienza a aparecer en la iconografía religiosa gracias a la representación del niño Jesús, y la infancia de los santos; introduciéndose más tarde también en la iconografía laica. No obstante, el niño siempre aparece representado junto a los adultos en la vida cotidiana, y no será hasta comienzos del siglo XVII cuando sea separado de este contexto para ser el protagonista del retrato.

37 LÓPEZ-REY, José. *Velázquez: el pintor de los pintores. La obra completa.* Köln: Taschen. 1998.

En este período la mayoría de los retratos de niños son encargados por las familias nobles, que quieren ver representados a sus hijos. La infancia es representada con dulzura y frescura, los vestidos y objetos de los niños marcan seguridad y bienestar.

En el siglo XVIII empiezan a aparecer los retratos de niños de la nueva clase burguesa. Estos retratos se alejan del barroco, los niños dejan aparte los trajes de ceremonia y quedan libres para expresar lo más característico de la infancia, el juego.

En la segunda mitad del siglo XIX en Francia la infancia se convierte en uno de los temas preferidos de los impresionistas, despertando el interés de los coleccionistas. De este modo, muchos son los artistas, entre ellos Manet y Gauguin, que se ven impulsados a representar a sus hijos. Contrastando con este concepto de la infancia, Lewis Hine, fotógrafo, presenta un modelo totalmente diferente, el niño dulce es sustituido por el niño explotado.



Fig 9. Vera, serie Kids 1.

También dentro del ámbito fotográfico, ya en la actualidad Sergey Bratkov presenta al niño como víctima bajo el ambiente social de la ex-Unión Soviética. En su serie Kids1 los niños son víctimas de sus propios padres, que proyectan en sus hijos sus estereotipos de belleza. El olvido de la infancia queda reflejado de forma más contundente en su serie The Italian School, donde los protagonistas son niños reclusos en un reformatorio. En Mickey, retrata a un niño que durante la puesta en escena que realizaba para tomar las fotografías intentó escapar trepando la valla; los profesores para que no volviera a intentarlo le rompieron el brazo.

Para terminar esta aproximación a la representación de la identidad infantil nos parece interesante hacer mención al trabajo de Annie Kevans. Partiendo de su concepción de identidad personal como una construcción temporal en constante evolución similar a la que hemos visto con Piaget, Kevans reflexiona con su obra sobre nuestra visión de la sociedad y nuestra percepción de la integridad personal. En la serie Boys, Kevans relaciona la infancia con la inocencia al presentar esos rostros infantiles de mofletes colorados, semblante tímido o despreocupado y ojos saltones que reclaman nuestra mirada. Los colores claros y la pincelada suave y difusa favorecen a ese aspecto de “en construcción” propia de la identidad infantil. La reflexión surge cuando el lector lee el título de la obra, pues tras estos retratos se esconden los rostros de dictadores como Hitler o Stalin, descubriendo que antes de construirse el déspota hubo inocencia en ese niño³⁸.

38 ANNIE KEVANS. *Works*.

<<http://www.anniekevans.com/works.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2014]



Fg 10. *Franco, serie Boys.*



Fg 11. *Zedong, serie Boys.*

2.4.4. Arthur Batut y el retrato tipo

Para concluir el capítulo de la identidad desde el ámbito del arte visual, creemos pertinente también hacer mención al retrato tipo, pues constituye una degradación de la identidad individual a favor de la colectiva.

A partir de las teorías de Francis Galton sobre los retratos compuestos, Arthur Batut desarrolla su propia metodología para llevarlos a cabo³⁹. Su proceso consistiría en seleccionar a varios individuos con algún rasgo en común, como miembros de la misma familia, o habitantes de una región, (el propio Batut afirma que cinco o seis son suficientes para alcanzar resultados perfectos) y hacerlos posar dividiendo entre ellos equitativamente el tiempo de exposición necesario para tomar un retrato, impresionando una sola placa fotográfica. Es decir, si para realizar un retrato son necesarios 30 segundos de exposición y van a aparecer 10 personas, cada una de ellas posara 3 segundos. En tan reducido tiempo, cada uno de los retratos apenas dejará impresión sobre la placa; los rasgos individuales de cada sujeto se perderán, pero los rasgos comunes si quedarán representados, ya que han sido expuestos durante el tiempo necesario.

El resultado eran unos retratos con aspecto fantasmagórico y cierta melancolía, en el que la superposición de distinto número de tenues rostros llegaba a formar un único rostro nítido, el retrato común, que en una sola imagen concentraba las piezas diseminadas entre los individuos: el retrato de lo invisible.

39 AUTHA, Danielle; NÈGRE, Serge. "Arthur Batut". En: *Arthur Batut: Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia: Musée Arthur Batut. 2001.

Este proceso elimina los rasgos individuales, en la obra final el individuo real no importa, el protagonista es el retrato virtual, fruto de todas las individualidades. La identidad personal es diluida, utilizada como una pieza para formar la esencia del colectivo.



Fg 12 (izquierda). Retrato tipo de la familia de Arthur Batut.

Fg 13 (derecha). Retrato tipo y retratos individuales de los carboneros de la Montagne Noire.

Como hemos visto, la concepción del retrato ha ido cambiando a lo largo de la historia, pero es en el siglo XX cuando sufre su mayor transformación y el rostro deja de ser la máxima expresión de la identidad del sujeto. El retrato sin rostro ya no presenta al sujeto, más bien lo recuerda. Una habitación puede ser el retrato de una persona, así como un diario o unas gafas; también estos pueden formar una metonimia como lo hacía anteriormente el rostro. El retrato sin rostro encuentra su lado más incómodo en autores como, Baselitz, Auerbach o Giacometti, donde la negación y el emborronamiento suscitan nuevas reflexiones acerca de la identidad.

3. Desarrollo plástico

3.1. Antecedentes

“Nosotros, yo, siempre nosotros, siempre yo. Los artistas trazan fragmentos de su biografía en todo lo que hacen, en cada obra, en cada texto queda algo de quien la pensó, de quien la hizo”⁴⁰

Este apartado sirve de introducción para la parte práctica de este proyecto. De forma muy breve vamos a presentar algunos trabajos anteriores, quizás no directamente vinculados con el actual, pero sí con un mismo interés profundo; así como algunos desarrollados paralelamente a los que incluimos en el proyecto, pero que mantenemos fuera de él.

El primero al que haremos mención es *Sombras Óseas*, un libro de artista compuesto por 20 grabados. Realizados sobre plancha de linóleo y estampados a una tinta, representan el esqueleto humano desmigajado, aislado en el formato. El libro es de principio a fin un equilibrio entre blanco y negro; la elección de los huesos hace referencia al carácter perecedero del cuerpo y al incipiente interés por la esencia de la naturaleza humana.



Fig 14. Fotografía de *Sombras óseas*.

*Pequeñas cosas*⁴¹ es el título del primer proyecto pictórico como tal, inmediatamente anterior al que constituye el presente trabajo. Estaba compuesto por una serie de 10 cuadros de gran formato y otros tantos más pequeños, que representaban insectos gigantes. Plásticamente hablando, es un antecedente directo de las obras que aquí se muestran: colores saturados, grandes masas de color, pincelada horizontal, único protagonista centrado o en equilibrio dinámico. Reflexiones posteriores revelaron el carácter autobiográfico de estos enormes y descontextualizados insectos, plasmando con ellos en el lienzo el rechazo a lo desconocido para terminar mostrando una versión censurada del insecto.



Fig 15. *Luz en la oscuridad. Serie pequeñas cosas.*

40 OLIVARES, Rosa. "Acerca de mí mismo". *Exit*. Vol 49: Autobiografía. (febrero- abril 2013) p. 10-17.

41 Se puede consultar la serie completa en <http://apllerena.tumblr.com/>

Ya consciente del interés personal por el tema de la identidad, se abordaron, durante el transcurso del máster una serie de trabajos que sirvieron como primer acercamiento al tema de la ausencia de la identidad. Un mismo nexo en común, pero distintos enfoques para desarrollar la cuestión a través de los objetivos de cada una de las asignaturas cursadas.

La primera obra terminada bajo este interés fue una acción para la asignatura nuevos espacios escenográficos, funcionando como una reflexión sobre la transformación de la identidad provocada por la sociedad. Esta acción se llevó a cabo dentro del acto final de la asignatura celebrado en el Carme Teatre, funcionando como apertura del mismo. En dicha acción, el individuo (representado en primera persona) emergía del público y comenzaba a recitar sus datos personales. Éste era empujado por otro sujeto, (aludiendo a la acción de la sociedad) hacia el fondo del escenario, perdiendo progresivamente todo dato de identidad hasta quedar en silencio y totalmente ignorado.

Las primeras obras de éste proyecto nacieron en la asignatura *La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo*. Originalmente se realizó una composición de 8 cuadros: cuatro principales que representaban figuras infantiles, ordenados ascendentemente por tamaño, ligado cada uno a otro de menor tamaño en el que aparecía el juguete. Todos estos cuadros estaban cerrados a un común valor cromático, todo en amarillos, y funcionaron como herramienta de búsqueda del proceso y lenguaje. De estos cuadros, sólo dos han sido incluidos en la serie ID entidad del proyecto, siendo el resto desechados.

Fg 16
Fotografía de los primeros cuadros



La lectura de *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag, suscitó el interés hacia las fotografías de *Nhem Ein*. En ellas aparecen cientos de presos camboyanos condenados a muerte, desde niños hasta ancianos, tanto hombres como mujeres. Los sujetos aparecen de frente, de cintura hacia arriba, maniatados, y con una tarjeta con su número de preso. A partir de aquí surgió una serie de dibujos y cuadros en los que la identidad queda reducida a un simple número, simulando la fotografía de prisión de *Nhem Ein* y eliminando toda facción del rostro.



Fg 17 (izquierda). *Retrato de 16.*

Fg 18 (derecha). Díptico para la asignatura *Pintura y comunicación.*

Dentro de la asignatura *Pintura y comunicación*, se pudo ver una serie de ocho dibujos sobre la identidad infantil, esta vez relacionándola con la publicidad. A partir de la reflexión de los estereotipos infantiles que se usan en la publicidad, en que el niño es un objeto de reclamo hacia el producto, se recrean sus mismas imágenes de niños risueños, comiendo, o jugando, eliminando progresivamente el rostro.

3.2. Referentes

Para realizar la aproximación personal que constituye la parte práctica de este proyecto de fin de Máster, hemos tenido en cuenta la obra de otros artistas, fundamentalmente los que trabajan en el ámbito de la pintura o de la intervención fotográfica. Todos los artistas anteriormente mencionados nos han influenciado en mayor o menor medida, pero en este apartado incluimos a los más representativos.

Cada uno de estos tres artistas posee algún aspecto de interés, ya sea a nivel conceptual, por su proceso creativo o por las características plásticas de su obra. A continuación hablaremos de ellos, señalando qué aspectos de cada uno son los que más nos interesan.

3.2.1. Frank Auerbach

Frank Auerbach es uno de los pintores que hemos mencionado en el contexto teórico, en lo referente a la negación del rostro. Aunque quizás plásticamente no sea apreciable, se trata de un importante referente a tener en cuenta, tanto a nivel de conceptual (transformación o negación del rostro) como en el proceso de afrontar el cuadro, prestando especial atención a sus retratos.

A pesar de la densidad de sus cuadros, en los que resalta inevitablemente su carga máterica y el reducido formato de sus retratos, la presencia de la figura es capaz de afirmarse sobre el caos, ya sea por vacíos creados mediante zonas planas o la propia descentralización de la figura. Resulta curioso que, contrariamente a lo que en principio sugiere su distorsión, precise la presencia del modelo para la creación de su obra; no obstante esta presencia sufrirá una gran metamorfosis en el proceso. El modelo no es superado o transpuesto, sino que es transformado en una metáfora plástica de lo inacabado.

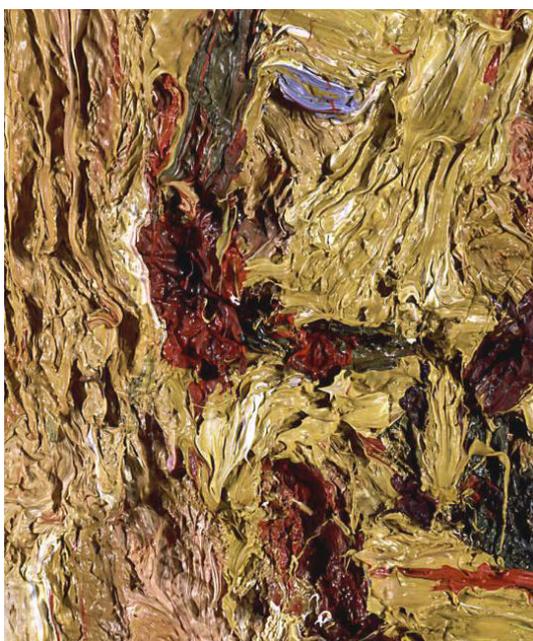


Fig. 19. *Head of E.O.W. I* (detalle).

Si contemplar su pintura provoca cierta desazón, al conocer la perseverancia que emplea en su proceso puede revelar cierto elemento de angustia. A pesar del aspecto brutal, empastado e inconcluso que recuerda a la pintura a la prima, el proceso es en realidad lento, formado de sucesivas capas oleosas de superposición, en que la última es el resultado de una progresiva densificación. Para llegar a la totalidad, constantemente rehace la figura, entrando en un bucle de hacer-deshacer, terminando el cuadro constantemente, pudiendo este proceso extenderse en un largo período de tiempo.

Otro aspecto a resaltar de dicho artista es la elección del modelo. Como hemos dicho antes, Auerbach siempre trabaja con el modelo presente, pero resulta además que este modelo es siempre una persona familiar a él. Auerbach afirma que “no existe una entidad más noble que el ser humano individual⁴²”, y busca en su obra la representación de la experiencia individual, marcando cierta distancia con la sociedad. Para ello, precisa estar en continuo contacto con el objeto, en este caso con el sujeto, ya que el conocimiento de la persona facilita la capacidad expresiva que busca.



Fig 20. *J.Y.M. sentada IV.*



Fig 21. *Head of Gerda Boehm.*

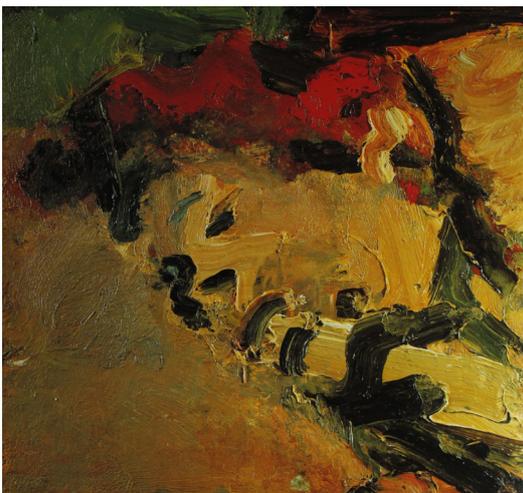


Fig 22.
Julia dormida.

42 BONAVENTURA, Paul. “Una aproximación a Auerbach”. En: *Frank Auerbach : retrospectiva (1954-1985)*. Madrid: Ministerio de Cultura. 1987.

3.2.2. Carmen Calvo

“Obtener, rescatar, transformar la pérdida de una identidad. (Crear otro ser). Estos personajes que presento narran la entrada al mundo privado.”⁴³

Irrumpiendo en el panorama plástico en los años setenta dentro del núcleo de los artistas valencianos, podríamos considerar a Carmen Calvo una artista polifacética. Si bien ha trabajado desde distintos campos artísticos, como la pintura, la escultura, la instalación, el collage..., siempre indaga sobre la condición humana y las últimas señales de la naturaleza⁴⁴. Sin hacer hincapié en el drama, Carmen alude al dolor mediante la ausencia, pieza clave en su obra. Muchos son los elementos que faltan y dejan un hueco o un contorno dibujado. Su obra, siempre a partir de su imaginario personal, es una transformación de lo íntimo a lo monumental, donde las variaciones de un mismo motivo pueden eludir cierto carácter irónico.

Lo que más nos interesa de esta artista es su forma de abordar la negación del rostro humano, mediante el dibujo o la intervención sobre fotografía, trasladando así sobre la figura humana el interés anteriormente mencionado a cerca de la misma esencia del hombre. En esta línea de su trabajo, Carmen Calvo parte de fotografías anónimas sobre las que modifica la faz de los personajes, tapándola total o parcialmente con objetos reales o mediante la pintura. Los ojos pueden tapados por un algodón manchado de rojo o que un peluche cubra totalmente el rostro, de igual manera que puede pintarle al personaje un antifaz o una máscara, o que el acrílico tache totalmente su cara. Estas intervenciones alteran nuestra percepción del sujeto y nos plantean cuestiones sobre cómo nosotros mismos somos percibidos.



Fg 23. Distintas intervenciones sobre la misma fotografía.

43 MICHAEL DUNEV ART PROJECTS. *Carmen Calvo*.

< <http://www.dunev.com/artists/calvo/calvo1.html> > [Consulta: 12 de febrero de 2014].

44 HUICI, Fernando. “Los atributos de la pintura”. En: *Desplazamientos : siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Angeles MArco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto*. Valencia: Generalitat Valenciana. 1997. p. 23-26.

La negación del rostro está ligada al ojo y la mirada, siendo también este un aspecto recurrente en su obra. En sus dibujos existe una doble negación, primero del rostro, y de la mirada sobre ésta ausencia. Estos ojos ausentes evocan una mirada interna, volviendo a la misma cuestión sobre el ser. En este nuevo contexto aislado del original, el individuo nos lleva a reflexionar sobre el efecto que nuestra sociedad tiene en la percepción de nuestro propio ser, de nuestra identidad personal.



Fig 24. *Los ojos que no miran.*



Fig 25. *¿Hay alguien en casa?*

3.2.3. Gerhard Richter

Si antes hemos dicho que Carmen Calvo es una artista polifacética, mucho más lo es Gerhard Richter, pues a su amplio abanico de lenguajes se le suman las diversas inquietudes vitales que lo ocupan. Buen ejemplo de esto es su Atlas⁴⁵, una colección de fotografías bocetos y periódicos que ha ido reuniendo desde los años sesenta siendo clave para el entendimiento de su práctica artística. El interés por este artista es plástico y tiene que ver con la forma de construir la imagen pictórica así como la estrecha relación de este procedimiento con sus resultados finales. Aunque debido a la variedad de sus temas encontremos afinidades con los objetivos de este proyecto, no entraremos a reflexionar de lleno sobre ellos.



Fig 26. *Telefonierender.*



Fig 27. *Roter Akt.*

El uso de motivos fotográficos como base es un elemento constante en la trayectoria de Richter. Debido a su inmediatez de aproximación a la realidad, suele utilizar imágenes en blanco y negro, o incluso fotografías de aficionados, que manipula para aproximarlos a su desenfoque característico. Nuestro interés se centra concretamente en las fotopinturas de personas y retratos. Richter somete la imagen a desenfoques, altera los contornos y en ocasiones hace cambios cromáticos que alejan la imagen pintada de la mera reproducción fotográfica. El rostro y la figura son sometidos a barridos horizontales, que arrastran el color fundiendo a la figura en el fondo, creando una atmósfera repleta de desazón, de incertidumbre. El grado de distorsión varía considerablemente, desde apenas unas líneas horizontales que intuyen suaves barridos a una disolución de la imagen figurativa en formas abstractas que en ocasiones alcanza el punto de sospecha de una forma emergiendo de la abstracción.⁴⁶

45 BUCHLOH, Benjamin. *Fotografía i pintura en l'obra de Gerhard Richter: quatre assajos a propòsit de l'Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 1999.

46 *Gerhard Richter*. Realiz. Vicente Peñataro. Documental. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1994



Fg 28. *Frau auf Sofa.*



Fg 29. *Liegender Akt.*



Fg 30. *Portrait Lunz.*



Fg 31. *Uecker .*



Fg 32. *Junge Baker.*

3.3. Proyecto personal

De la mano de los referentes artísticos y a partir de las reflexiones expresadas en el contexto teórico, realizaremos, desde el campo de la pintura, una aproximación personal a ciertas cuestiones que suscitan nuestro interés sobre la construcción de la identidad individual y hacia la sociedad.

Nuestra práctica artística está formada por dos series: *ID entidad* y *erased memories*. Si bien ambas series son muy distintas plásticamente, comparten un mismo interés hacia la vulnerabilidad infantil y su participación en el desarraigo personal y social.

3.3.1. Serie *ID entidad*

La serie *ID entidad* es la serie embrionaria de este proyecto, la que estaba proyectada desde el principio. En ella se alude a la manera en que ciertas situaciones de exclusión social influyen sobre el desarrollo de la identidad psicológica y la consideración del yo durante el periodo de niñez. Todo en los cuadros está supeditado a este propósito. Los recursos plásticos hacen referencia a la formación de la identidad en esta etapa de la vida, a su carácter de incompleto. La serie está formada hasta por ocho obras, cinco de gran formato y otras tres de tamaño más reducido.

Conceptos de la función del soporte

En pintura, cualquier idea requiere para su materialización un soporte físico, unos materiales y unos procesos técnicos concretos. La correcta adecuación entre ellos y su conexión con lo que se quiere expresar son la clave en el éxito de nuestro trabajo. En este caso se ha utilizado un soporte de tipo flexible, loneta 100% algodón, sobre bastidor móvil. Este tejido posee un alto nivel higroscópico (muy sensible a los cambios de humedad, realizando movimientos de dilatación/contracción), poco aconsejable para técnicas grasas pero adecuado para trabajar con acrílicos, pues reducen el paso de humedad hacia el interior del tejido. Este tipo de soportes, además, presentan la ventaja de que se pueden desmontar, facilitando su transporte y/o almacenaje.

En nuestro caso, la imprimación es una parte muy importante del procedimiento pictórico. Una buena imprimación facilita considerablemente el trabajo posterior, y apoya las necesidades expresivas de las capas pictóricas que actuarán sobre ella.

Se ha utilizado imprimación polimérica transparente (de fabricación propia), con látex como base. La imprimación transparente permite respetar el color original del lienzo, siendo este el primer recurso plástico utilizado para transmitir las inquietudes que mueven este proyecto. En ocasiones aparecen zonas del lienzo sin pintar, dejando ver el color de la tela, dotando a la obra de un carácter procesual, incompleto, en construcción.

Los materiales y sus proporciones para la elaborar la imprimación son los siguientes:

Base (Látex vinílico)	1 parte
Agua destilada	3 partes
Carga (Blanco de España)	1 parte



Fig 33. Materiales de imprimación.

La elaboración de esta imprimación no presenta grandes problemas, ya que se realiza en frío. El único inconveniente es la posible aparición de grumos de material de carga, que a la hora de imprimir quedan registrados en el soporte, pero siguiendo el orden adecuado evitaremos este problema. Primero debemos añadir poco a poco el blanco de España al agua destilada, espolvoreándolo, sin remover la mezcla (como si estuviéramos haciendo escayola). Así, el agua empapará por igual todas las partículas de la materia de carga, pero sin llegar a mezclarse completamente. Una vez hayamos vertido toda la carga en el agua es cuando lo removemos bien (se puede hacer perfectamente de forma manual, no es necesaria una batidora). A continuación vamos añadiendo esta disolución poco a poco a la base (látex) a la vez que vamos removiendo, y listo para imprimir. Si no utilizamos la imprimación en el momento debemos remover la mezcla, para volver a homogeneizarla, ya que el material de carga se irá acumulando poco a poco en el fondo.

El método de imprimación utilizado, que a continuación comentaremos, tiene algunas variantes sobre el procedimiento convencional. El lienzo es imprimado antes de su montaje en el bastidor, siendo colocado y tensado sobre una superficie lisa (bien se grapa sobre planchas de madera o se fija al suelo con cinta adhesiva). Es importante que se coloque en posición horizontal, ya que de otro modo por la acción de la gravedad la imprimación se irá desplazando hacia la parte inferior del soporte y no quedara distribuida uniformemente. A continuación se extiende la imprimación por todo el soporte mediante una raedera de caucho y se deja secar sin despegar de la superficie. Una vez seco, mediante la misma herramienta se aplica una segunda capa de imprimación, esta vez sin materia de carga, para reducir la absorción del soporte. Cuando esta capa ha secado completamente (si el lienzo no está totalmente seco pueden crearse arrugas), se monta en el bastidor.



Este método de imprimación conlleva una serie de ventajas que en última instancia permiten ahorrar tiempo sin perder calidad. El uso de la raedera se traduce igualmente en ahorro de material, pues arrastra la imprimación por la superficie sin necesitar empaparse como sí la brocha. Además, el movimiento continuado y fluido mediante el cual se mueve la raedera hace que la imprimación se distribuya de forma uniforme por toda la superficie. El uso de esta herramienta presenta la limitación de que el soporte debe ser rígido, motivo por el que el lienzo es imprimado antes de su montaje sobre el bastidor, previniendo a su vez posibles deterioros como distensiones o registros de los travesaños.

Fg 34. Fotografía del proceso de imprimación.

Sobre la técnica elegida para su aplicación

La técnica utilizada ha sido el acrílico. Actualmente el mercado ofrece pinturas acrílicas industriales de gran versatilidad, sobre todo si se complementan, como en este caso, con médiums, resinas y pigmentos, para adecuarlos mejor a los propósitos buscados.

Se ha elegido la gama *Liquitex basics*. Éstos son acrílicos de cuerpo bastante denso (no tanto como la gama *heavy body* también de Liquitex, pero sí más que gamas similares de otras marcas, como los *Talens Amsterdam* o los *Vallejo Studio*) y por lo general (salvo excepciones puntuales) muy opacos. El tiempo de secado del acrílico es bastante rápido, lo que se traduce en una pintura ágil y rápida, permitiendo el trabajo por capas sin largos tiempos de espera. Es pertinente mencionar que a pesar de su gran calidad, poseen un precio muy competitivo.

En ocasiones, para aumentar el margen de maniobra en la aplicación de las diferentes capas se ha utilizado la incorporación de pigmento (Agroquímica del Vallés) y médium. La adición de pigmento sobre el acrílico reduce aún más el tiempo de secado y aumenta su densidad. Esto permite colocar grandes empastes en el lienzo sin que se expandan y, sobre todo, sin tener que esperar de una sesión a otra para que sequen.

El médium que se ha usado ha sido la resina acrílica, concretamente de la marca *TKOM*. Esta resina, al igual que los acrílicos *Liquitex Basics*, es bastante espesa, por lo que han funcionado muy bien juntos. Por sí sola, es una resina brillante, pero al mezclarla con pigmentos, acrílico o diluirla ligeramente con agua, el brillo disminuye a razón de la proporción de la mezcla. Incorporar esta resina a la pintura o simplemente mezclarla con pigmento permite controlar el nivel de opacidad y elasticidad. Es una buena sustituta del agua para realizar transparencias, ya que debido a su gran densidad no precisa colocar el soporte en horizontal; proporcionando capas estables y continuas que mantienen el pigmento adherido a la superficie.



Fig 35. Fotografía de los materiales pictóricos.

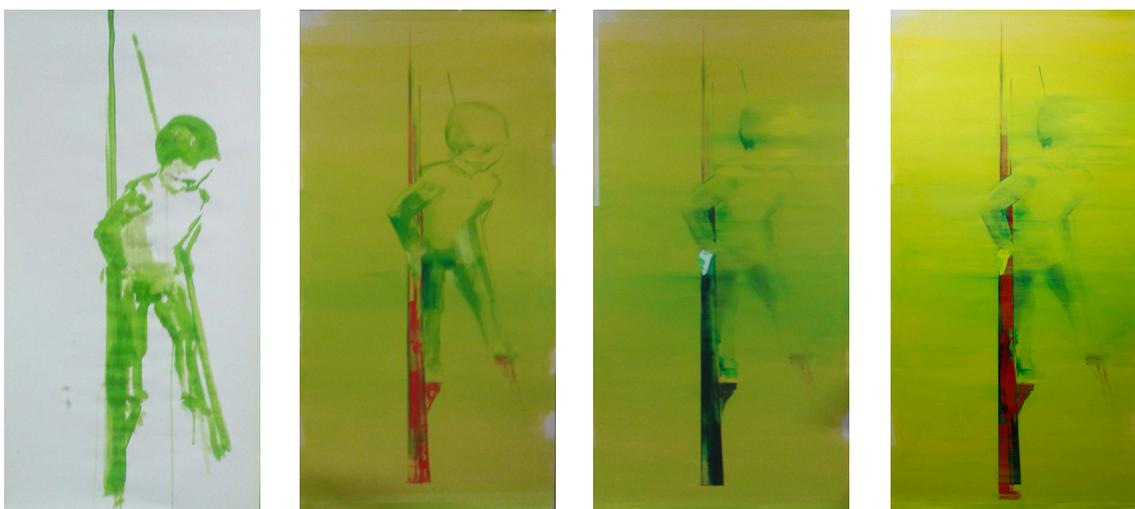
En resumen, pese a las supuestas limitaciones atribuidas al acrílico industrial, complementado con pigmentos y con resina se pueden modificar sus características, adecuándolo a las necesidades de la obra y a la forma de actuar de cada autor, posibilitando un amplio abanico de comportamientos.

Sobre planteamientos formales y poéticos

En cualquier proyecto artístico es importante la coherencia entre aquello que se quiere contar y los aspectos formales del modo en que se cuenta. En este sentido y para comprender mejor el proceso de trabajo, tras describir la metodología empleada diferenciaremos cuatro aspectos relevantes: estructura, color, lenguaje y grado de iconicidad.

Toda obra nace de una idea. El proceso creativo surge de la necesidad de expresarla. Comienza con los primeros bocetos y anotaciones, a los que sigue un proceso de recogida de documentación gráfica. A partir de aquí, la idea evoluciona con cada uno de los dibujos iniciales. Suelen ser dibujos rápidos, de entre 5 y 20 minutos realizados con acrílico y/o tinta sobre papel torreón de 90gr. Estos estudios previos sobre aspectos compositivos, cromáticos y formales dan paso a la obra que se materializará sobre el lienzo. Este sistema de trabajo aporta seguridad y claridad en aquello que se quiere pintar permitiendo una metodología muy directa y concreta. Por el momento hablaremos sobre el procedimiento general, sin entrar en detalles sobre el lenguaje (cosa que haremos más adelante).

En la primera fase de trabajo ya sobre el lienzo (recordar que la imprimación es transparente, por lo que se conserva el color de la loneta) se da una primera capa de color, diluyendo el acrílico en agua. El resultado no es un color plano, sino que se observan distintas saturaciones, e incluso zonas sin cubrir. En este momento comienza a registrarse la huella del movimiento horizontal del pincel. A continuación, se dan otras capas de acrílico, esta vez menos diluido, para ir creando distintos matices y profundidades. Sobre el campo de color resultante, se dibuja la figura mediante línea y una o dos manchas relevantes, con un color más oscuro que el del fondo. A partir de aquí, se va construyendo la figura paulatinamente, definiendo las formas y diluyéndolas con sucesivos barridos horizontales.



Fg 36. Imágenes del proceso de la obra *S/T (03)*.

ESTRUCTURA

Las pinturas de la serie *ID entidad* parten de una estructura que se viene repitiendo con asiduidad en trabajos anteriores, especialmente a partir de 2012. Básicamente, se trata de una figura o tema central sobre un campo de color. Las composiciones elegidas buscan sencillez y rotundidad para facilitar la lectura del espectador. La diferencia con respecto a otros trabajos anteriores, en los que la figura se situaba sobre el fondo, conformando dos realidades distintas separadas entre sí; es la integración de la figura en la atmósfera que lo rodea, buscando ese aire de realidad olvidada, diluida, fundida con el entorno.

El formato es un factor muy influyente en la estructura, delimita su contenido aislándolo de lo demás. El tamaño y la forma condicionan nuestra experiencia visual⁴⁷. Como se ha comentado anteriormente, tres de las obras son de pequeño formato, mientras que las cinco restantes son más grandes. Las composiciones están basadas en el equilibrio, a pesar de que en algunos casos aparenten lo contrario. El movimiento fingido por el desplazamiento de la figura central es compensado con la presencia de otro elemento, como hace el zanco rojo en la obra *S/T (03)*.

Esta estructura en que los niños como personajes protagonistas aparecen centrados simulando posar, inconscientes a la escena o en mitad de un juego, pretende aludir a la inocencia y la vulnerabilidad del periodo infantil.



Fig 37. Comparación de la estructura de una obra actual (abajo) y otra anterior (arriba).

COLOR

La base cromática de esta serie son colores primarios y secundarios, que se matizan durante el proceso de trabajo mediante capas y fundidos. Buscando una atmósfera envolvente la figura se construye con degradados y transparencias. La paleta empleada es bastante restringida, limitada a gamas concretas de colores análogos (por ejemplo, a azules) buscando en ocasiones puntuales el contraste con su complementario.

Pongamos como ejemplo la obra *S/T (03)* para poder entenderlo mejor. La gama cromática que actúa en este cuadro oscila entre el verde y el amarillo. La base amarilla es enriquecida con sucesivas capas que aumentan el

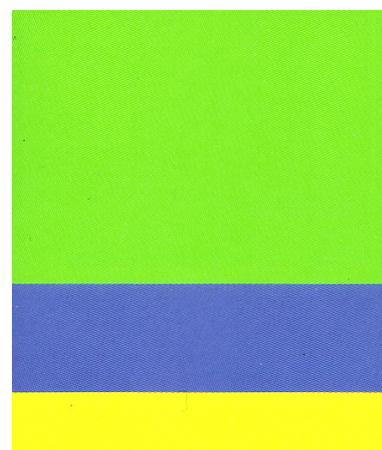


Fig 38. Colores asociados a la esperanza.

47 KANDINSKY, Vasily. Punto y línea sobre el plano. Barcelona: Punto Omega. 1988. p. 127.

componente verde, consiguiendo variedad tanto en tono como en saturación. El verde utilizado como tono medio conforma la figura, empezando el proceso anteriormente citado de construcción/dilución. El predominio de la gama verde-amarilla es complementado con la inclusión de un elemento rojo, ayudando a su vez al equilibrio de la composición. Para evitar el contraste excesivo se aplica una última capa de la gama predominante que unifique las superficies.

Por lo general los colores utilizados son muy saturados, de gran impacto visual. Orientados por la *Psicología del color* publicada por Eva Heller⁴⁸, utilizamos el potencial expresivo del color como un claro exponente de la parte lúdica propia de la infancia

El uso del verde hace referencia al carácter constructivista de este proyecto, pues este color está relacionado con la inmadurez y la juventud. Nos proporciona, no obstante un doble mensaje, pues es por excelencia el color de la esperanza. En las obras aparece junto con el amarillo, asociado a la diversión y al juego.

El azul es el color de la fantasía, del anhelo y la ilusión, asociado a estos conceptos, al igual que en nuestra producción plástica, junto con el naranja.

LENGUAJE

El lenguaje artístico mucho tiene que ver con la metodología empleada, descrita con anterioridad. Igual que en una conversación oral se eligen las palabras para expresar lo que queremos, en la pintura se necesitan una serie de procesos, que se traducen en registros. En los cuadros que forman la serie *ID entidad*, el interés se centra en el conflicto identitario. A partir de retratos sin rostro se muestra el desarraigo personal en la figura infantil. El recurso utilizado para expresar visualmente esta preocupación ha sido la fusión de las figuras en la atmósfera que les rodea mediante el sistema de capas o veladuras que ya se ha comentado.

Este proceso no es algo mecánico que se repite siempre de la misma forma, sino que se modifican los tiempos entre las capas de construcción y las de fusión y por tanto los resultados que se producen. Cuanto menor sea el tiempo transcurrido entre la primera acción y la segunda más se borrará la figura, deslizándose horizontalmente en un degradado hacia el fondo. En el otro extremo, si el periodo entre capas es suficientemente amplio como para que la primera haya secado la figura quedará sumergida, alejada, pero sin desvanecerse.

Las veladuras y las capas superpuestas hacen referencia a la idea defendida por Piaget⁴⁹ en la que el concepto de identidad en la figura infantil está en permanente construcción. Capas que tapan las construcciones anteriores en su progreso hacia el equilibrio. Esta superposición constante de veladuras, que diluyen a la figura en el ambiente sin que ésta pueda hacer nada recuerdan la impotencia del marginado frente a los mecanismos que lo excluyen de la sociedad. La consecuencia más incómoda aparece cuando estas capas barren el rostro; cuando la vulnerabilidad del niño llega a su estado más precario.

48 HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili. 2004.

49 PIAGET, Jean, op. cit.

En algunos casos, como lo es la obra *S/T (01)*, este modo de trabajar admite ciertas excepciones. Los barridos horizontales han sido sustituidos por aguadas constructivas conservando el fondo blanco, aumentando progresivamente color y materia y sin limitar el movimiento fortuito de la pintura.

Tanto empeño (o más) como en la figura se ha puesto al juguete que sostiene. Pese a las diferencias en el lenguaje, que recuerda a los retratos de Annie Kevans, el mensaje que expresa el mismo que el resto de obras de la serie. En *Boys*, Kevans oscurecía la mirada convirtiéndola en la parte más importante, suscitando una reflexión sobre la inocencia del niño, futuro dictador. En nuestro caso, el niño se ha perdido en su construcción y se aferra a lo único cierto que le queda: su juguete.

GRADO DE ICONICIDAD

El último aspecto que cabe señalar es el grado de iconicidad. Queda claro que no se trata de una figuración fotográfica o realista, nuestra disposición es más próxima a la evocación o la sugerencia que a la presentación más o menos objetiva de la realidad. Existe un interés por conservar la referencia antropomórfica, siendo quizás el tipo de figura próxima al postimpresionismo de Gauguin en sus retratos de indígenas o, comparándolo con un referente contemporáneo que ya hemos nombrado, a los retratos infantiles de Annie Kevans. No obstante la figura es deformada, tachada, diluida mediante los procesos pictóricos. Aunque los barridos o las veladuras realizadas pueden abstraer la figura, siempre se respetan los elementos necesarios para que siga aludiendo a una figura reconociblemente humana.

Esta deformación a la que la figura es sometida puede llegar a transmitir cierto carácter de violencia. La impotencia (o indiferencia) con la que el niño observa cómo es tapado progresivamente se transforma en confusión, aceptando su nueva situación de forma dócil y sumisa.

Fotografías de la serie



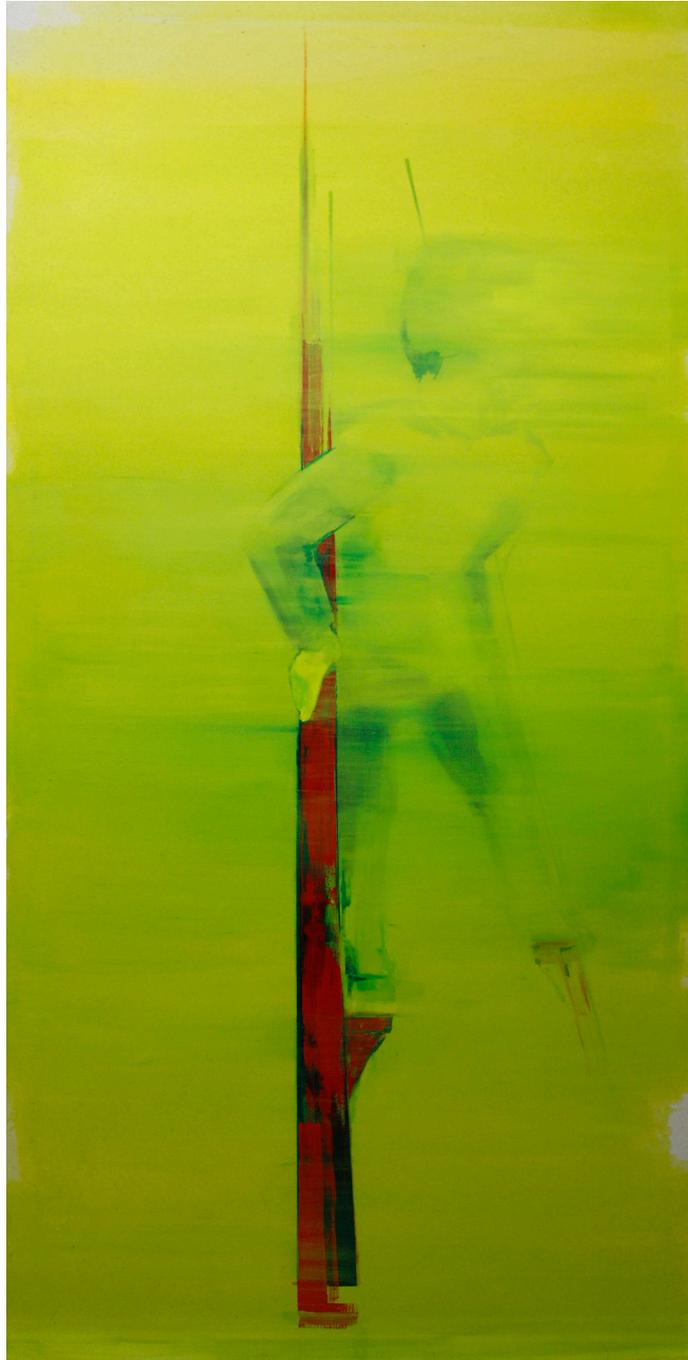
Fg 39. S/T. Acrílico sobre lienzo. 162 x 130 cm.



Fig 40. *S/T (01)*. Acrílico sobre lienzo. 146 x 130 cm.



Fig 41. *S/T (02)*. Acrílico sobre lienzo. 146 x 130 cm.



Fg 42. *S/T (03)*. Acrílico sobre lienzo. 195 x 97 cm.



Fg 43. *S/T (04)*. Acrílico sobre lienzo. 195 x 162 cm.



Fg 44. *S/T (05)*. Acrílico sobre lienzo. 62x 46 cm.

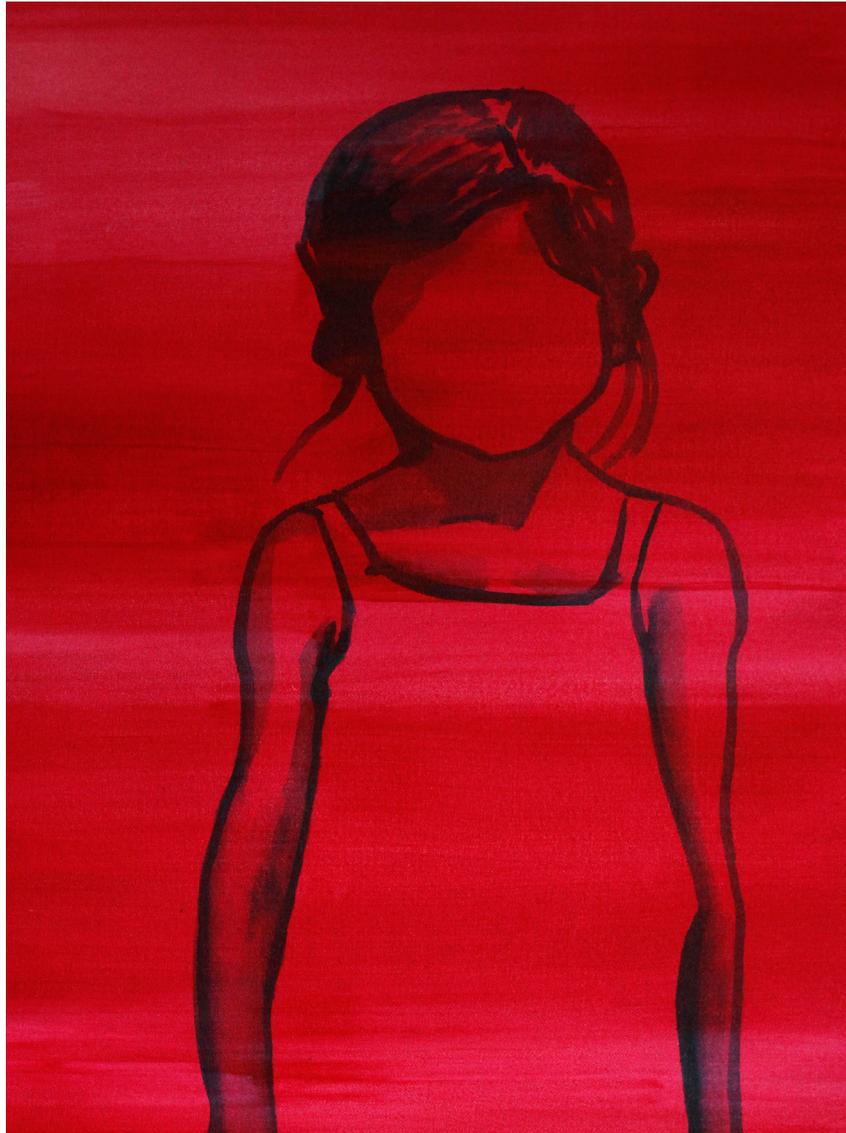


Fig 45. *S/T (06)*. Acrílico sobre lienzo. 62x 46 cm.



Fig 46. *S/T (07)*. Acrílico sobre lienzo. 62x 46 cm.

Serie erased memories

La serie *erased memories* nació durante el desarrollo del proyecto en un intento de reducir el formato de la serie anterior sumada a la dificultad de obtener referentes fotográficos de los que partir para realizar una obra. Tal y como mantiene Auerbach, la capacidad expresiva aumenta en relación a la cercanía y conocimiento del modelo. La escasez de niños en el entorno personal motivaron la búsqueda de referentes en los álbumes de fotos familiares. Este hecho redescubrió el potencial de la imagen fotográfica. Contemplando ésta serie se puede percibir una especie de autobiografía familiar, que vista fuera de este contexto sigue siendo una reflexión sobre la pérdida identitaria del niño, ésta vez desde un punto de vista más cercano, más íntimo.

Hasta el momento la serie está compuesta por 13 obras, todas de pequeño formato cuadrado de entre 15 y 25 cm. Se trata de una obra abierta, en constante revisión. Seguiremos para su descripción el mismo esquema empleado en la serie anterior.



Fig 47. Composición, serie *erased memories*.

Conceptos de la función del soporte

Las obras de esta serie están realizadas sobre soporte rígido, tablero contrachapado de madera de 4mm sobre bastidor, cuya superficie es lisa, libre de la trama de la loneta de algodón que sin duda sería demasiado protagonista.

En este caso la imprimación es industrial. Tras realizar pruebas con gesso y distintas imprimaciones “universales”, elegimos una imprimación para superficies porosas de marca Luxens. Ésta no es apta para superficies flexibles, pues se cuartea con facilidad, sobre superficies rígidas no presenta este problema. La elección de esta imprimación se debe por una parte a su color blanco “roto”, más cálido que el blanco del gesso, que favorecerá nuestro propósito. Otro aliciente es su densa composición; si es aplicada con brocha registrará los surcos de la pincelada, mientras que mantendrá lisa la superficie si por el contrario usamos raedera. La imprimación se realiza sobre planchas grandes de contrachapado, aplicándose dos capas en seco, que posteriormente se recortan al tamaño requerido para finalmente ser montadas en el bastidor.



Fg 48.
Materiales de imprimación.

Sobre la técnica elegida para su aplicación

La técnica utilizada en esta serie es la transferencia fotográfica, realizada mediante resina acrílica (e intervenida pictóricamente con posterioridad en algunos casos). La resina acrílica es más densa que el látex vinílico, siendo así mayor su abanico de registros (desde una imagen completamente lisa, pasando por distintas texturas, hasta un amplio cambio de “accidentes” matéricos). Por contrapartida, presenta mayor dificultad de utilización. Mientras que el látex adhiere uniformemente la tinta, el resultado de la resina depende en gran medida de la cantidad de producto: si la capa es demasiado gruesa, al apretar el papel sobre la resina, ésta puede moverse y deslizar la tinta, emborronando y oscureciendo la imagen. Por el contrario, una capa muy fina no será capaz de fijar la tinta suficiente porque pronto entrará en estado mordiente.

En cuanto a la impresión de la imagen a transferir, se ha optado por el sistema de chorro de tinta (sobre papel normal de 80gr.) en detrimento de la impresión laser.

Sobre planteamientos formales y poéticos

El proceso seguido en la serie *erased memories* empieza con la obtención de la imagen y su corrección digital. Como hemos adelantado, se trata de fotografías propias (que no necesariamente personales), o bien encontradas entre los álbumes familiares y escaneadas. Las imágenes son pasadas a blanco y negro realizando una primera capa general de ajuste de niveles. Después se eliminan todos los elementos innecesarios, manteniendo únicamente la figura y en algunos casos la línea del suelo, las sombras o alguna masa plana del fondo. Se modifican los niveles por segunda vez, aclarando la figura. No se abusa de la iluminación excesiva, sino que se aproximan los negros hacia los tonos medios, otorgando a la imagen un carácter de recuerdo fantasma. Finalmente se ajusta al tamaño requerido, se invierte horizontalmente (al transferir la imagen al soporte es invertida de nuevo), y se realiza la impresión en papel.

El proceso de la transferencia es relativamente sencillo: se aplica una capa de resina sobre el soporte, en nuestro caso las tablillas de contrachapado; sobre ésta se coloca la imagen que se quiere transferir boca abajo (la página de la imagen en contacto con la resina) y se aplica una ligera presión. Dependiendo de la cantidad de resina utilizada, su distribución sobre el soporte y el tiempo transcurrido desde su aplicación hasta la colocación de la imagen, los resultados varían. Dado que se busca un efecto de erosión, de borrado, la resina se aplica por la superficie de forma irregular. De esta forma obtenemos distintos tiempos de secado, y por tanto, distintos comportamientos: desde las zonas secas que no serán capaces de absorber tinta hasta los cúmulos que la esparcirán al ejercer presión. Tras colocar la imagen sobre la superficie impregnada de resina, se deja reposar para su secado (uno o dos días). Finalizado el plazo se elimina el papel frotándolo con un paño húmedo, revelando la

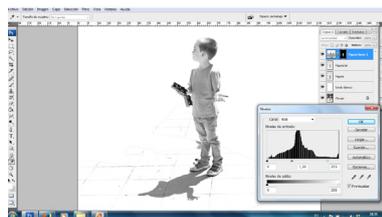


Fig 49. Imágenes del proceso.



transferencia, donde la tinta de la imagen ha quedado unida a la resina. Tras el revelado se interviene mediante acrílico, mezclado con resina para conseguir transparencias y registros de la huella del pincel, utilizando reservas con cinta adhesiva. A continuación se encola la tablilla sobre el bastidor, para finalmente aplicar otra capa de resina que unifique toda la superficie.

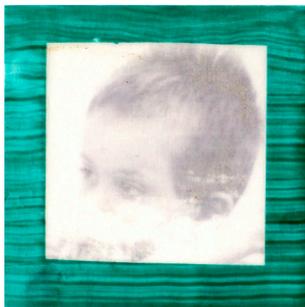
ESTRUCTURA



Fg 50. Imágenes del proceso.

La estructura de esta serie es similar a la que presenta la serie *ID entidad*: figuras que situadas sobre un fondo, se funden con el entorno en mayor o menor medida. La figura o figuras aparecen en posición de equilibrio, o bien centradas en el formato o ligeramente desplazadas hacia un lado, manteniendo una estructura relajada. La gran diferencia con la serie *ID entidad* es el formato. En referencia a la estructura, la diferencia más representativa de ambas series es el formato. Frente al gran tamaño de las pinturas de *ID entidad*, los formatos cuadrados de *erased memories* oscilan, como se ha dicho anteriormente entre los 15 y los 25 cm de lado.

COLOR



Fg 51. Detalle S/T (10).

En este aspecto sí existen grandes diferencias entre las dos series de este proyecto. En *erased memories* el fondo es totalmente blanco (no blanco puro, estamos hablando del blanco “roto” que nos proporciona la imprimación utilizada), y la figura emerge de él en tonos grises, existiendo siempre alguna marca del proceso que evita el carácter inmaculado del blanco. El color no es en principio un elemento demasiado relevante en este caso, pues la imagen fotográfica transferida tiene otra forma de expresión. No obstante se pueden distinguir dos fases dentro de la serie.

En la primera, el uso del color se limita a lo ya citado. Siguiendo con la psicología del color de Eva Heller, el blanco está estrechamente relacionado con la inocencia⁵⁰, haciendo alusión también a lo débil y a lo pequeño. En la segunda fase se comienza a incorporar más color, funcionando como sistema de marcado o tachado, implicando el rostro a la vez que se aproxima al carácter lúdico infantil. Una excepción supone el primer cuadro incluido en esta serie, *S/T*, más cercano a la estética de *ID entidad*, en el que la figura del infante se funde en una niebla amarilla.

LENGUAJE

Aún en la reflexión sobre la identidad infantil, el lenguaje aquí empleado es totalmente distinto al de *ID entidad*. El primer condicionante es el formato, cuyo reducido tamaño lo hace un candidato perfecto para la imagen íntima, que relacionado con los álbumes de fotos familiares es lo que nos conduce a la utilización de la imagen fotográfica. En este sentido, no estimamos necesario dar demasiada importancia al color, es más; tras las primeras pruebas parecía incluso desacertado, pues suponía mezclar dos lenguajes completamente distintos. La imagen fotográfica habla por sí sola, y la transferencia aumenta su capacidad expresiva. La figura de los niños desgastada sobre un fondo blanco indefinido nos transmite emociones muy parecidas a las de los grandes cuadros en los que aparecen trazos diluidos entre una masa de color, pero en un tamaño que dominamos y podemos hacer nuestro. La posterior introducción del color marcando los rostros es un recurso que a nuestro parecer enriquece la obra; sirve de aproximación entre ambas series, a la vez que abre un amplio abanico de posibilidades plásticas y poéticas.

GRADO DE ICONICIDAD

Nos ha interesado la fotografía por su capacidad de representar la realidad de forma convincente. Se trata de un referente que ofrece una realidad fiable, pues se trata de una reproducción más o menos objetiva de un instante o fragmento del mundo. Es cierto que esta imagen es alterada, (no transformada como en la serie pictórica, sino más bien despedazada o fraccionada) pero sin alterar su naturaleza de realidad.

50 HELLER, Eva, op. cit.

Fotografías de la serie



Fg 52. *S/T*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm.



Fg 53. *S/T (01)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm.



Fg 54. *S/T (02)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm.



Fg 55. *S/T (03)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm.



Fg 56. *S/T (04)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm.



Fg 57. *S/T (05)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 24 x 24 cm.



Fg 58. *S/T (06)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 24 x 24 cm.

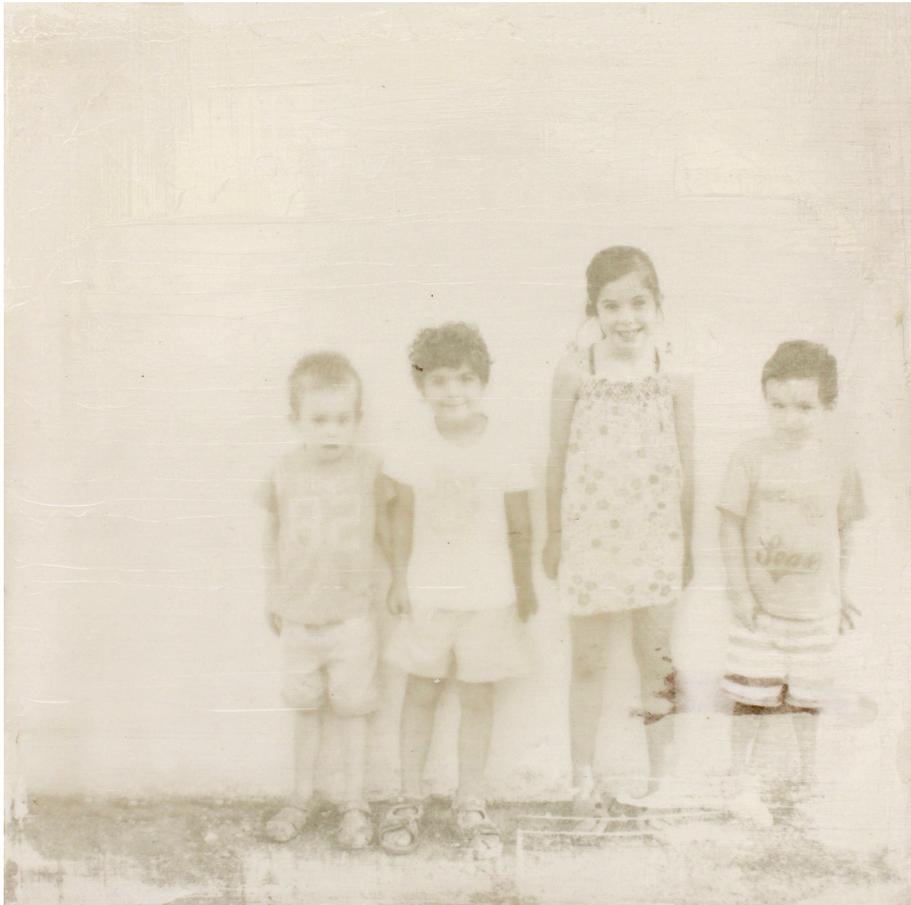


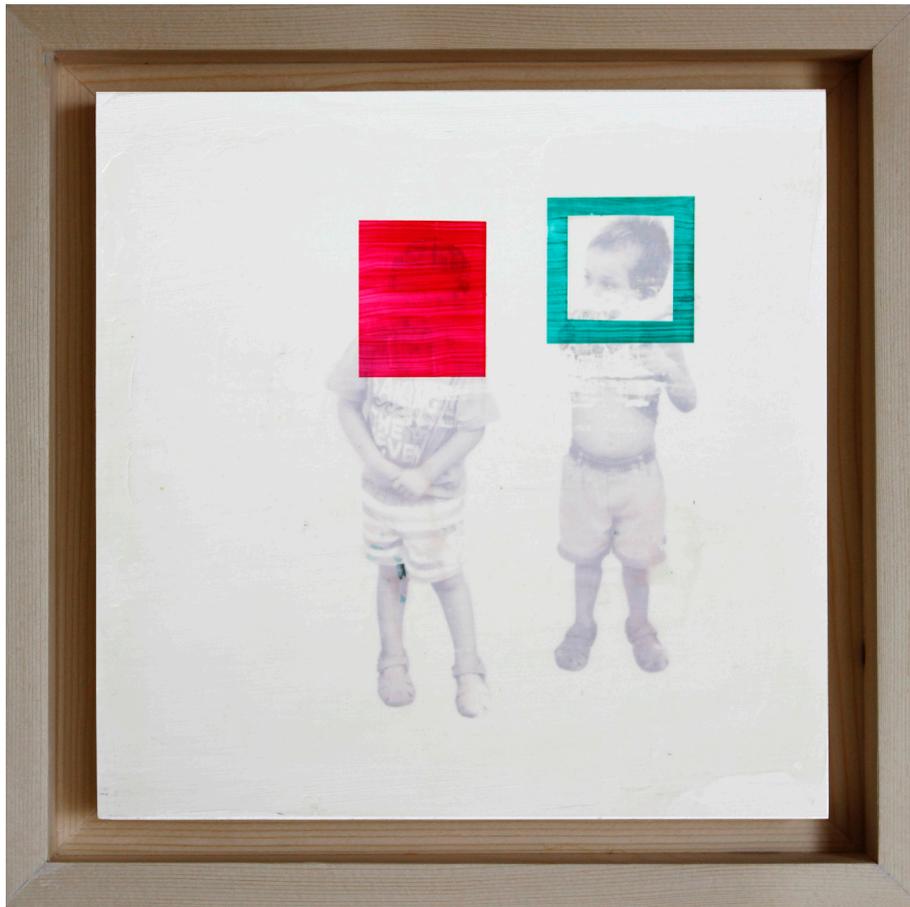
Fig 59. *S/T (07)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 24 x 24 cm.



Fg 60. *S/T (08)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm.



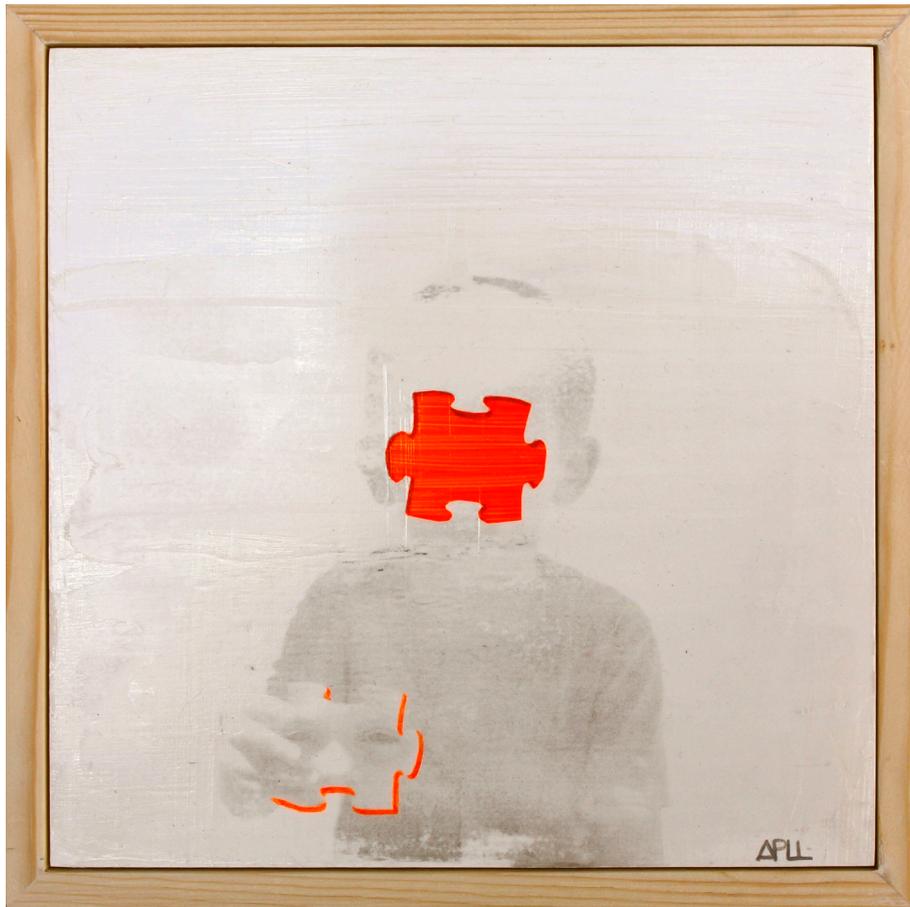
Fg 61. *S/T (09)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm.



Fg 62. *S/T (10)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm.



Fg 63. *S/T (11)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm.



Fg 64. *S/T (12)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm.

4. Conclusiones

Cuando planteábamos este proyecto al inicio del Máster, pocas eran las cosas que teníamos claras, tanto a nivel conceptual como plástico. Una de ellas era la motivación de saciar nuestro interés hacia las cuestiones relacionadas con la identidad y la niñez. Como hemos dicho en la introducción, el objetivo que nos marcamos para este proyecto fue el de realizar una aproximación pictórica al tema de la vulnerabilidad y el desarraigo identitario en la infancia.

Aunque nuestro interés radicaba en la práctica artística, para la consecución de nuestro propósito nos señalamos una serie de objetivos operativos para definir así los conceptos clave que intervenían. Esta construcción de un marco teórico nos permitiría lograr así una obra coherente.

En este apartado recogemos las conclusiones extraídas en el marco conceptual, así como las propias de la realización práctica y nuestras impresiones sobre el proceso y finalización del trabajo.

La primera conclusión que extraemos es que el concepto de identidad (referido al ser humano) es muy extenso y plantea más cuestiones de las que resuelve. Desde el campo de la filosofía, nuestra mera existencia ya nos otorga una identidad. En psicología la identidad es una necesidad básica para el ser humano, debido a nuestro inherente deseo del auto-reconocimiento, en la que el equilibrio psíquico es de vital importancia. Aparece por primera vez la distinción entre la identidad individual y la colectiva. La antropología presenta la identidad personal como una construcción social, inseparable del colectivo.

Abordar el término identidad desde estos tres ámbitos del conocimiento nos ha descubierto que no es posible definir dicho concepto de forma aislada, sino que constantemente se solapan las distintas acepciones. Del mismo modo, aunque nuestro interés se centre en el campo personal o individual, no se puede separar de la colectividad, pues el individuo está inserto en y condicionado por la sociedad.

Estas influencias externas son especialmente significativas cuando la identidad está en formación, es decir, en el período infantil. Basándonos en los estudios de Jean Piaget, existe en este sentido una evolución continua que culminará en la personalidad del individuo, o como el mismo autor lo expresa, una marcha hacia el equilibrio. No obstante, el resultado de este proceso puede verse afectado por la ya mencionada vulnerabilidad infantil hacia la acción de la sociedad.

Extraemos por tanto, la conclusión de que el concepto de vulnerabilidad está íntimamente relacionado con la infancia, tanto psicológica como físicamente; y abarcando los dos ámbitos individual y colectivo. En este último además, la vulnerabilidad es susceptible de derivar en exclusión.

En el último capítulo del contexto teórico, que hemos dedicado a abordar los conceptos claves de este proyecto desde el campo pictórico, nos resulta complejo extraer conclusiones más allá de que como ser social, el ser humano utiliza la pintura (y el arte en general) para relacionarse y expresar sus inquietudes.

Nuestra aproximación, quizás demasiado escueta, nos ha permitido certificar que la concepción del retrato ha ido cambiando y evolucionando a lo largo de la historia y de los distintos autores, pero en todo caso supone una reflexión sobre nuestra naturaleza humana.

Debido a la amplitud del tema, el mayor reto al que nos hemos enfrentado ha sido la acotación del mismo. Un riguroso estudio habría requerido (como marcábamos al inicio del proyecto) una extensión mucho mayor, que no corresponde al tipo de proyecto que nos ocupa, por lo que en determinados momentos puede resultar demasiado breve o difuso. Estimamos que esta aproximación puede ser el punto de partida ideal para futuras reflexiones.

A nivel plástico, como ocurre en todo proceso, advertimos la evolución de las primeras obras a las últimas. La confección de un marco teórico ha favorecido notablemente al desarrollo práctico. A medida que avanzábamos y acotábamos el desarrollo conceptual, surgían nuevas y concretas ideas para las obras, y se percibía mayor adecuación entre el lenguaje y el propósito.

Llegados al final de nuestro proyecto, vemos en las obras muchísimos aspectos por desarrollar. Éste es un dato alentador, pues significa que tenemos mayores ambiciones y conocimientos, y sin duda aprovecharemos las bases que hemos creado para nuestra futura creación artística.

5. Bibliografía

- ALBERS, Joseph. *La Interacción Del Color*. Madrid: Alianza, 1979.
- ALCINA FRANCH, José. *Arte Y Antropología*. Madrid: Alianza, 1982.
- ANNIE KEVANS. *Works*.
<<http://www.anniekevans.com/works.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2014].
- BERGER, John. "El Enigma de El Faiyum." *El País*, [en línea]. <http://elpais.com/diario/1998/12/20/cultura/914108405_850215.html>.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La Construcción Social de La Realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. *Fotografía I Pintura En L'obra de Gerhard Richter: Quatre Assajos a Propòsit de l'Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.
- CUNNINGHAM, Hugh. "Inocencia Y Después." *Exit*, vol. 40: Alrededor de 10. Noviembre 2010- enero 2011.
- DEMAUSE, Lloyd. *Historia de La Infancia*. Madrid: Alianza, 1994.
- DESCARTES, René. *Discurso del método*. Madrid: Alianza, 1991.
- DOMINGO REDÓN, Juan Carlos. "Naturaleza e Identidad En Las Artes Visuales Durante La 2ª Mitad Del S. XX. Una Aproximación Personal." Tesis, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- ECHEVERRÍA, Javier. *Los Señores Del Aire: Telépolis Y El Tercer Entorno*. Barcelona: Destino, 1999.
- ERIKSON, Erik H. *Identidad. Juventud Y Crisis*. Madrid: Taurus, 1980.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre. *El Retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (coord.). *Las Ilusiones de La Identidad*. Madrid: Cátedra: Universitat de València, 2000.
- HELLER, Eva. *Psicología Del Color. Cómo Actúan Los Colores Sobre Los Sentimientos Y La Razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- HERRERO BAUTISTA, Elsa. "Infancia Y Juventud En Situación de Calle." *Rayuela Digital [en Línea]*, vol. 1. 2011.
<<http://revistarayuela.ednica.org.mx/article/infancia-y-juventud-en-situaci%C3%B3n-de-calle>>. [Consulta: 12 de febrero de 2014].
- KANDINSKY, Vasily. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Punto Omega, 1988.

- LA SANTA SEDE. *Discurso del Papa Benedicto XVI a los participantes en un coloquio internacional sobre la identidad del individuo*.
<http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2008/january/documents/hf_ben-xvi_spe_20080128_convegno-individuo_sp.html> [Consulta: 12 de febrero de 2014].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Méjico: Fondo de cultura económica, 1964.
- LOCKE, John. *Compendio del Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Alianza, 2002.
- LÓPEZ-REY, José. *Velázquez: El Pintor de Los Pintores. La Obra Completa*. Köln: Taschen, 1998.
- LUCHINI, Ricardo. *Niño de La Calle. Identidad, Sociabilidad, Droga*. Barcelona: Los libros de la frontera, 1997.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El Retrato: Del Sujeto En El Retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- MICHAEL DUNEV ART PROJECTS. *Carmen Calvo*.
< <http://www.dunev.com/artists/calvo/calvo1.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2014].
- OLIVARES, Rosa. "Acerca de mí mismo". *Exit*. Vol 49: Autobiografía. Febrero- abril 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente. 1970.
- OSSA SALDIVIA, Luis. "(Adolescentes) En Situación de Calle: Construcción de Identidad En Situación de Extrema Vulnerabilidad. Un Acercamiento Cualitativo." Tesis, Universidad de Chile, 2005.
- PIAGET, Jean. *Seis Estudios de Psicología*. Barcelona: Barral, 1973.
- PLASENCIA CLIMENT, Carlos. *El Rostro Humano: Observación Expresiva de La Representación Facial*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1988.
- PRAT, Joan. *Los Sentidos de La Vida: La Construcción Del Sujeto, Modelos Del Yo E Identidad*. Barcelona: Bellaterra, 2007.
- SAMPEDRO BLANCO, Victor Francisco (ed.). *La Pantalla de Las Identidades: Medios de Comunicación, Políticas Y Mercados de Identidad*. Barcelona: Icaria, 2003.
- SONTAG, Susan. *Ante El Dolor de Los Demás*. Madrid: Santillana, 2003.
- STEVENSON, Lesley. *Siete Teorías de La Naturaleza Humana*. Madrid: Cátedra, 1990.
- VV.AA. *Arthur Batut: Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia: Musée Arthur Batut, 2001.
- VV.AA. *Desplazamientos : Siete Artistas Valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Angeles MARCO, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto*. Valencia: Generatitat Valenciana, 1997.
- VV.AA. *Frank Auerbach: Retrospectiva (1954-1985), Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- VV.AA. *Velázquez*. 1a ed. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999.

Documentación audiovisual

Blade Runner. Ridley Scott. Warner Bros Pictures, 1982.

Gerhard Richter. Vicente Peñataro (realiz.). Documental. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

Slumdog Millionaire. Danny Boyle; Loveleen Tandan. Fox Searchlight, Warner Independent, Celador Films, Film4, 2008.

The Children of Leningradsky (Los Niños de Lenindgrasky). Andrzej Celinsky; Hanna Polak. Documental, 2005.

6. Índice de figuras

Fg 1. Andrzej Celinsky, Hanna Polak (dir). Fotograma de *Los niños de Leningradsky*. 2005.

Fg 2. Danny Boyle, Loveleen Tandan (dir). Fotograma de *Slumdog Millionaire*. 2008.

Fg 3. Anónimo. *Retrato de El Fayum*. Tablilla sobre momia. 55-70 d.C.

Fg 4. Anónimo. *Retrato del rey Juan II el bueno*. 1364.

Fg 5. Charles le Brun. *Miedo*, estudio para *L'Expression des passions*. 1698.

Fg 6. Diego Velázquez. *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*. 1644.

Fg 7. Diego Velázquez. *Don Sebastián de Morra*. 1643-1649.

Fg 8. Diego Velázquez. *Francisco Lezcano*. 1635-1645.

Fg 9. Sergey Bratkov. *Vera, serie Kids 1*. 2000.

Fg 10. Annie Kevans. *Franco, serie Boys*. 2004.

Fg 11. Annie Kevans. *Zedong, serie Boys*. 2004.

Fg 12. Arthur Batut. Retrato tipo de la familia de Arthur Batut. 1887.

Fg 13. Arthur Batut. Retrato tipo y retratos individuales de los carboneros de la Montagne Noire. 1886.

Fg 14. Fotografía personal. Fotografía de *Sombras óseas*. 2011.

Fg 15. Antonio Pérez. *Luz en la oscuridad. Serie pequeñas cosas*. 2012.

Fg 16. Fotografía personal. Fotografía de los primeros cuadros.

Fg 17. Antonio Pérez. *Retrato de 16*. 2013.

Fg 18. Antonio Pérez. Díptico para la asignatura *Pintura y comunicación*. 2013.

Fg 19. Frank Auerbach. *Head of E.O.W. I* (detalle). 1960.

Fg 20. Frank Auerbach. *J.Y.M. sentada IV*. 1979.

Fg 21. Frank Auerbach. *Head of Gerda Boehm*. 1964.

Fg 22. Frank Auerbach. *Julia dormida*. 1978.

Fg 23. Carmen Calvo. Distintas intervenciones sobre la misma fotografía. De izquierda a derecha: *Carnes temblando; Sudoroso y enfermo de contemplar aquello; Algún que otro tributo, tapándose; Cuando el bosque tiembla y sangra*. 2010.

Fg 24. Carmen Calvo. *Los ojos que no miran*. 2010.

- Fg 25. Carmen Calvo. *¿Hay alguien en casa?* 1999.
- Fg 26. Gerhard Richter. *Telefonierender*. 1965.
- Fg 27. Gerhard Richter. *Roter Akt*. 1965.
- Fg 28. Gerhard Richter. *Frau auf Sofa*. 1967.
- Fg 29. Gerhard Richter. *Liegender Akt*. 1967.
- Fg 30. Gerhard Richter. *Portrait Lunz*. 1965.
- Fg 31. Gerhard Richter. *Uecker*. 1964.
- Fg 32. Gerhard Richter. *Junge Baker*. 1965.
- Fg 33. Fotografía personal. Materiales de imprimación.
- Fg 34. Fotografía personal. Fotografía del proceso de imprimación.
- Fg 35. Fotografía personal. Fotografía de los materiales pictóricos.
- Fg 36. Fotografía personal. Imágenes del proceso de la obra *S/T (03)*.
- Fg 37. Fotografía personal. Comparación de la estructura de una obra actual (abajo) y otra anterior (arriba).
- Fg 38. Extraído de: HELLER, Eva. *Psicología del color*. Colores asociados a la esperanza.
- Fg 39. Antonio Pérez. *S/T*. Acrílico sobre lienzo. 162 x 130 cm. 2013.
- Fg 40. Antonio Pérez. *S/T (01)*. Acrílico sobre lienzo. 146 x 130 cm. 2013.
- Fg 41. Antonio Pérez. *S/T (02)*. Acrílico sobre lienzo. 146 x 130 cm. 2013.
- Fg 42. Antonio Pérez. *S/T (03)*. Acrílico sobre lienzo. 195 x 97 cm. 2013.
- Fg 43. Antonio Pérez. *S/T (04)*. Acrílico sobre lienzo. 195 x 162 cm. 2013.
- Fg 44. Antonio Pérez. *S/T (05)*. Acrílico sobre lienzo. 62x 46 cm. 2013.
- Fg 45. Antonio Pérez. *S/T (06)*. Acrílico sobre lienzo. 62x 46 cm. 2014.
- Fg 46. Antonio Pérez. *S/T (07)*. Acrílico sobre lienzo. 62x 46 cm. 2014.
- Fg 47. Antonio Pérez. Composición, serie *erased memories*. 2013-.
- Fg 48. Fotografía personal. Materiales de imprimación.
- Fg 49. Fotografía personal. Imágenes del proceso.
- Fg 50. Fotografía personal. Imágenes del proceso.
- Fg 51. Antonio Pérez. Detalle *S/T (10)*. 2013.
- Fg 52. Antonio Pérez. *S/T*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm. 2013.

- Fg 53. Antonio Pérez. *S/T (01)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm. 2013.
- Fg 54. Antonio Pérez. *S/T (02)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm. 2013.
- Fg 55. Antonio Pérez. *S/T (03)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm. 2013.
- Fg 56. Antonio Pérez. *S/T (04)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 15 x 15 cm. 2013.
- Fg 57. Antonio Pérez. *S/T (05)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 24 x 24 cm. 2014.
- Fg 58. Antonio Pérez. *S/T (06)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 24 x 24 cm. 2014.
- Fg 59. Antonio Pérez. *S/T (07)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 24 x 24 cm. 2014.
- Fg 60. Antonio Pérez. *S/T (08)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm. 2014.
- Fg 61. Antonio Pérez. *S/T (09)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm. 2014.
- Fg 62. Antonio Pérez. *S/T (10)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm. 2014.
- Fg 63. Antonio Pérez. *S/T (11)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm. 2014.
- Fg 64. Antonio Pérez. *S/T (12)*. Transferencia, acrílico y resina sobre madera. 25 x 25 cm. 2014.
- Fg 65. Antonio Pérez. *S/T*. Acrílico, resina y pizarra sobre madera. 25 x 25 cm. 2015.
- Fg 66. Antonio Pérez. *ID Searching*. Acrílico sobre lienzo. 150 x 100 cm. 2014.
- Fg 67. Antonio Pérez. *S/T*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm. 2015.
- Fg 68. Antonio Pérez. *S/T*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm. 2015.

7. Anexos

Presupuesto

Soportes:

Rollo loneta 100% algodón 235x2000cm. (1)	100,00 €
Tablero contrachapado 244x122x0,4cm. (1)	22,00 €
Torreón Blanco natural 100x70cm 90gr (30)	15,00 €
Bastidores y listones (varios)	163,00 €

Materiales pintura:

Látex Blumepast 5l (2)	26,00 €
Blanco de España (2kg)	3,00 €
Pigmentos en polvo (varios)	23,50 €
Resina acrílica TKROM (1kg)	6,10 €
Acrílico liquitex basics 946ml (10)	125,00 €
Tinta china artist 250ml (1)	3,70 €

Varios:

Pinceles y paletinas (1)	12,40 €
Cinta krep (2)	3,85 €
Grapas 1200 ud. (2)	5,10 €
Impresión imágenes (varios)	12,00 €

TOTAL **520,65 €**

Trabajos posteriores



Fg 65. S/T. Acrílico, resina y pizarra sobre madera.
25 x 25 cm.

A modo de anexo hemos querido mostrar algunos de los trabajos posteriores a este proyecto que certifican lo mencionado en el apartado de conclusiones. Con sólo miraras se observa que estos cuadros son herederos directos de las obras comprendidas en el proyecto, con las que comparten el mismo interés conceptual.

Por motivos formales y cronológicos hemos optado por no incluirlas en el proyecto, pero sí creíamos oportuno mostrarlas.



Fg 66.
ID Searching
Acrílico sobre lienzo
150 x 100 cm



Fg 67. S/T. Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm.



Fg 68. S/T. Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm.