EL PODER DE LAS PASIONES
RETRATO, ICONO Y MASA

Presentado por David Puig Salcedo
Dirigido por Dra. Rosa Martínez-Artero Martínez

Tipología de proyecto 4
Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Trabajo Final de Máster en Producción Artística
Curso 2020-2021



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MÀSTER en PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A mis padres, por su incondicionalidad.

A mis compañeros y, en especial, a mi amiga Anabel, por su interés, cariño y apoyo.

A todos los profesores y profesoras del máster, de quienes he aprendido tanto a lo largo del curso.

A Rosa Martínez-Artero, directora de este trabajo, por su confianza e infinita dedicación.

Las obras pictóricas de este proyecto no habrían sido una realidad sin una persona particular, que habría disfrutado tanto de verlas terminadas. Se las dedico a mi abuela Carmen.

EL PODER DE LAS PASIONES
RETRATO, ICONO Y MASA

RESUMEN
Este proyecto se compone de tres series pictóricas de cuadros monocromos, que se vertebran a partir de la ilustración de iconos políticos históricos, el retrato colectivo y la expresión de las emociones en el espacio público.

Con estas obras, creadas a partir de fotografías de archivo, se destaca la importancia de la comunicación no verbal, la manipulación de masas, el sentimiento de identidad colectiva, la estrecha relación entre el arte y el poder, así como la inmensa capacidad de influencia del rostro omnipresente.

De manera paralela, se analiza en una breve investigación teórica el papel del rostro idealizado destinado a su veneración, derivando en el culto a una personalidad y el control social.

PALABRAS CLAVE
Expresión; emoción; rostro; retrato; multitud; sociedad; espacio público; culto a la personalidad.

ABSTRACT
This project is made up of three pictorial series of monochrome paintings, which are structured from the illustration of historical political icons, the collective portrait and the expression of emotions in public space.

With these works, created from archive photographs, the importance of the non-verbal communication, mass manipulation, the feeling of collective identity, the close relationship between art and power, as well as the immense capacity for influence of the omnipresent face are highlighted.

In parallel, the role of the idealized face destined for its veneration is also analysed in a brief theoretical investigation, leading to the cult of a personality and social control.

KEYWORDS
Expression; emotion; face; portrait; crowd; society; public space; personality cult.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA 7
3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO 9
3.1. LA COMUNICACIÓN SIN PALABRAS
3.1.1. Las pasiones al servicio del poderoso 10
3.1.2. El catálogo como herramienta de control 12
3.2. MASA Y ESPACIO PÚBLICO 13
3.2.1. El espectáculo como estímulo de las emociones 15
3.2.2. Identidad colectiva
3.2.3. El retrato de las multitudes 16
3.2.4. Comportamientos de las masas 17
3.3. POLÍTICA Y COMUNICACIÓN DE MASAS 18
3.3.1. El realismo como medio propagandístico 19
3.4. EL CULTO A LA PERSONALIDAD 20
3.4.1. La imagen y el poder de atracción 22
3.4.1.1. El icono 23
3.4.1.2. El icono político y la veneración 25
3.4.1.3. Rostro y omnipresencia 27
3.4.2. Idealización, heroicidad y endiosamiento 28
3.4.3. Tiranía y eternidad 29
3.4.4. El artista y el retrato del poderoso 30
3.4.5. La caída del gigante 33
4. PROYECTO: RETRATO Y MASA. EL PODER DE LAS PASIONES 35
4.1. LA SONRISA POLÍTICA
4.1.1. Origen y preparación 36
4.1.2. Significado y simbolismos 37
4.1.3. Referentes
4.1.4. Proceso y resultado 38
4.1.5. Retratos sin máscara 42
4.2. LAS PASIONES DE LA MULTITUD 43
4.2.1. Origen y preparación
4.2.2. Clasificación de las pasiones 44
4.2.3. Significado y simbolismos 45
4.2.4. Referentes 46
4.2.5. Proceso y resultado 47
4.3. ROSTROS OCULTOS 56
4.3.1. Referentes 57
4.3.2. Proceso y resultado 58
5. CONCLUSIONES 64
6. FUENTES REFERENCIALES 67
7. ÍNDICE DE IMÁGENES 70
8. ANEXO I
9. ANEXO II

1. INTRODUCCIÓN

La sociedad permanece acostumbrada al bombardeo de propaganda y publicidad del que lleva siendo objetivo durante décadas. Las imágenes inundan todos los aspectos de la vida cotidiana hasta llegar a un punto en el que ya no somos conscientes de la información que contienen. Se trata de un efecto más de la organización de la sociedad de masas. El ser humano siempre se ha movido en grupos porque depende de la comunicación con los demás individuos para su supervivencia. Se agrupa y se protege en la masa. La paradoja surge cuando caemos en la cuenta de que la unidad del individuo es lo opuesto a la unidad de la masa y que ésta última tiene tanto poder y fuerza como tendencia a ser manipulada con facilidad.

El presente Trabajo de Final de Máster se enmarca dentro del género del retrato para ilustrar diferentes personajes y situaciones que juegan un papel importante en la concepción de la masa. Con la realización de este proyecto, se continúa la senda iniciada durante el trabajo final del Grado de Bellas Artes, que consistía en la creación de un libro con contenidos teóricos e ilustraciones originales que ponían la atención sobre la idealización del rostro y la evolución de los cánones estéticos a lo largo de la historia de la pintura en el mundo occidental. De hecho, los ideales de belleza cambiantes son el resultado de un consenso inconsciente de la población sobre la transformación de los gustos y los valores. Pero la existencia de unos referentes comunes no es fruto únicamente del placer estético, sino también de la naturaleza pasional de los humanos, debido a que nos comunicamos a través de lo que expresamos con los movimientos del rostro, los gestos del cuerpo y las palabras. Los referentes idealizados sirven para marcar la dirección de las masas y modelar tanto su pensamiento como sus sentimientos.

El proyecto muestra tres series de obras pictóricas diferentes, pero es importante que funcionen unidas: manteniendo la masa como concepto central, la primera serie retrata a diversas personalidades del mundo político e institucional durante el siglo XX, que terminaron convirtiéndose en auténticas celebridades debido a las intensas campañas de culto alrededor de su imagen física, intelectual y espiritual. La segunda está protagonizada por las multitudes expresando distintas pasiones ante un estímulo externo en el espacio público. Estos cuadros hablan, además, de la identidad colectiva y el poder de pertenencia a un grupo. Por último, una tercera serie muestra varios retratos femeninos de unos personajes con un cometido concreto, cuyas historias pasaron desapercibidas hasta ahora, y que son trascendentales para comprender las consecuencias de la manipulación de las emociones de las masas.

A lo largo de esta memoria encontraremos una breve explicación de los objetivos del proyecto y la metodología que se ha empleado para llevarlo a cabo. A continuación, se desarrolla el marco teórico sobre el que se ha fundamentado la parte práctica del trabajo. La teoría, por tanto, queda dividida en cuatro bloques principales: “La comunicación sin palabras” trata las expresiones faciales humanas y su función tanto en el arte como en la política; “Masa y espacio público”, que explica el comportamiento social de las multitudes; “Política y comunicación de masas”, donde se desarrolla el concepto de la reproducción masiva de la imagen y el realismo artístico; y finalmente, “El culto a la personalidad”

contiene los aspectos de la idealización de los representantes del poder y la importancia del artista y su obra al servicio de un régimen.

Más adelante se expone la parte práctica del proyecto, a través de tres capítulos que hablan de los orígenes de las ideas y su preparación, el significado y el simbolismo de las obras, así como los referentes empleados, el proceso pictórico que se ha llevado a cabo y el resultado final. Toda la información aparece detallada junto a las imágenes definitivas y las fotografías explicativas. Por último, se realiza una reflexión sobre los objetivos alcanzados a modo de conclusión.

Es importante indicar que tanto las obras pictóricas como los apoyos teóricos se han compuesto según el concepto del humano como un ser de cuerpo y alma, dos partes separadas en un mismo individuo. Es decir, que el proyecto se entendería desde la perspectiva en la que la capacidad de sentir emana del alma y tanto la identidad como nuestra información corresponden a nuestra parte física y visible.

Con respecto a la reflexión conceptual, es preciso señalar que la documentación teórica ha conllevado una investigación exhaustiva mediante una amplia bibliografía, de la que no se han podido introducir todas las citas que se hubiese deseado. Las fuentes referenciales incluyen libros y artículos impresos, así como libros y artículos en formato digital, páginas web, tesis doctorales, películas de interés y documentales.

Esta memoria incluye dos anexos, uno en el que se presenta una conversación con una compañera del máster sobre temas directamente relacionados con el proyecto y un breve experimento artístico-psicológico sobre el poder de seducción del retrato, con resultados curiosos. En el segundo aparecen imágenes y bocetos que complementan el trabajo realizado para cumplir los objetivos marcados.

Finalmente, se es consciente de que la fuerza del tema ha llevado a realizar una reflexión escrita larga para un proyecto vertebrado por la producción plástica, en cuya investigación específica creemos como artistas en ciernes, y más aún en este caso, en el que tanto el discurso desnudo de la pintura y su sonoridad visual como el explícito hilo narrativo de las imágenes de archivo, germen de las obras realizadas, expresan la cualidad y la eficacia comunicativa que desde el título del proyecto se expone en esta memoria: el poder de las pasiones mediante la representación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente proyecto tiene como objetivo principal realizar tres series de retratos monocromos individuales y colectivos, que desarrollen la idea del rostro como icono y referente, y la expresión emocional de las masas en el espacio público. Respecto al contenido teórico-práctico del trabajo, podemos observar los siguientes objetivos secundarios:

- Materializar un proyecto coherente de naturaleza artística con intención social.
- Investigar sobre las diferentes expresiones faciales humanas y clasificarlas en el contexto del individuo y las multitudes.
- Señalar la importancia del rostro icónico como estímulo de las masas.
- Conseguir imbricar conceptos y procesos plásticos dentro del marco de la política y el arte, utilizando diferentes técnicas para desarrollar la habilidad artística.
- Recoger el diario de trabajo en una memoria bien escrita y articulada que fije este periodo de trabajo.

Para poder alcanzar los objetivos planteados y, consecuentemente, realizar una obra cohesionada tanto por los contenidos teóricos como por el desarrollo práctico, se ha trazado una metodología cualitativa, que sigue métodos descriptivos e interpretativos, y de investigación de los contextos en los que se sitúan todas las imágenes empleadas para la posterior producción artística.

La obra pretende hablar por sí misma a través de la observación del espectador, pero la metodología de archivo guarda una especial importancia porque la apropiación de fotografías para la composición de las pinturas es la base de la creación de las diferentes series del proyecto. Es evidente que cada fotografía tiene un contexto propio y una finalidad. No se pretende descontextualizarlas, sino interpretar la información que acompaña a la imagen para fabricar un hilo conductor y explicar una realidad social y artística que afecta no sólo al siglo pasado sino a la actualidad.

La fuente de las imágenes originales es digital. El inmenso archivo que reside en las redes constituye hoy en día una gran ventaja para la búsqueda de fotografías concretas y relacionadas, así como para la clasificación y la mejora de la calidad para su posterior proceso pictórico, es decir, el traslado de la imagen digital a la pintura. Este apropiacionismo, recurso tan empleado recientemente, abre la puerta a la reproducción fiel o a la reinterpretación de lo que se ve para moldearlo y adaptarlo a un contexto nuevo.

Las obras finales, como resultado de una investigación previa y una preparación mediante bocetos y otras prácticas no definitivas, son ordenadas para conformar el hilo narrativo.

Se ha buscado obtener información a través de numerosas referencias bibliográficas en relación con el arte y la representación de las expresiones faciales, así como el comportamiento de las masas en todos los ámbitos y las situaciones reales dadas en cualquier país, independientemente de su forma gubernamental y administrativa. Entre estas fuentes se incluyen libros físicos y digitales, artículos, películas y documentales, de las que se han extraído y ordenado fotogramas, imágenes y citas de interés.

3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO

3.1. LA COMUNICACIÓN SIN PALABRAS

El primer capítulo del marco teórico revisa en qué consiste la comunicación no verbal y la relación existente entre las expresiones faciales y el arte, pilares fundamentales del trabajo pictórico de este proyecto, basado en la ilustración de diferentes pasiones humanas.

¿Es realmente la cara el espejo del alma? ¿Todo aquello que es legible en un rostro nos permite descubrir e interpretar los pensamientos y los sentimientos? Sin duda alguna, hay personas más expresivas que otras, pero eso no implica que no podamos interpretar la mente de los demás.

La comunicación es el arte de conocer, y el ser humano, desde sus orígenes, siempre ha necesitado descifrar a la persona con la que desea comunicarse para poder convertir al desconocido en conocido. El lenguaje es el medio más sencillo para alcanzar ese objetivo, pero hay otro elemento que juega un papel fundamental: la expresión facial. El poder que tenemos para adaptarnos nos ha permitido averiguar información sobre nuestros semejantes simplemente con observar cómo se mueven los músculos del rostro, la curvatura de las cejas y los ojos. Esos movimientos son el reflejo de nuestras emociones y el modo que tenemos para mostrar, queramos o no, cómo somos o cómo nos comportamos. "La expresión o acción de expresar, significa básicamente la manifestación con cualquier signo externo, de lo que uno piensa o siente" (Plasencia, 1988, p.23). De hecho, los gestos deben acompañar siempre a las palabras para que éstas cobren sentido. ¿Cómo podría alguien, entonces, sentirse furioso sin mover ninguna parte del cuerpo? Sin los gestos, el mundo estaría habitado por seres inanimados o, directamente, la especie humana habría desaparecido. Incluso el entendimiento entre personas mediante la mímica surgió mucho antes que el lenguaje verbal. Las palabras pueden esconder mentiras imperceptibles, pero el rostro, de suma importancia, tiene mayores complicaciones a la hora de engañar a alguien. "Y es que la persona en su integridad –eso que antes se decía en cuerpo y alma– se concentra o se contrae en la cara" (Altuna, 2010, p.19).

La expresión de las emociones a través del rostro no sólo es innata en cada persona debido a la propia naturaleza, sino que también es inseparable de la riqueza cultural del mundo. El comportamiento humano no es único e invariable, por lo que el lugar y la procedencia establecen limitados parámetros en la comunicación no verbal. Según la investigación de Giovanni Colombo y Giuseppe Vigliotti (2017) acerca de las diferencias de las expresiones, ni siquiera existe una reacción exacta, por ejemplo, a la sensación de tristeza, una emoción que puede generar un estado prolongado de melancolía o, por otro lado, un llanto incontrolable durante un breve período de tiempo (p.21). Es aquí donde entran los llamados 'protocolos'. La expresión de los rostros genera infinitas interpretaciones dependiendo del territorio donde uno se encuentre: "No en todas partes adopta la costumbre la misma postura frente al libre juego del rostro. En algunas civilizaciones la libertad del rostro se ve notablemente limitada. Se considera impropio mostrar de inmediato dolor o alegría […]" (Canetti, 1960, p.481). El entramado de significados que guarda la expresión externa de las emociones supone una especie de juego mental en

el que el objetivo es juzgar mediante nuestras interpretaciones lo que se esconde detrás de un modo de comportamiento o actitud.

Para los artistas, esta observación e interpretación ha sido esencial para entender el mundo visible. Así también, numerosos filósofos se han dedicado a la investigación de la expresión de las emociones. Aquel que guarda especial interés para este proyecto es, claramente, René Descartes (La Haya, 1596-Estocolmo, 1650), que dedicó una obra completa a este tema, titulada *Las pasiones del alma* (1649). Descartes entendía que el cuerpo y el alma, alojada en éste, eran dos elementos indivisibles del ser humano. Es, decir, que cualquier acción que reflejara el cuerpo era sencillamente la causa de una emoción provocada en el alma. El exterior está plagado de estímulos que nos provocan sensaciones y está implícito en nosotros mismos reaccionar ante ellos:

> Las percepciones que referimos a cosas que están fuera de nosotros, o sea, a los objetos de nuestros sentidos, son producidas, al menos cuando nuestra opinión no es falsa, por esos objetos que, al provocar algunos movimientos en los órganos de los sentidos externos, los provocan también en el cerebro por medio de los nervios, los cuales hacen que el alma los sienta (p.27).

¿Se debería interpretar, por tanto, que todo estímulo externo conlleva una reacción automática del propio cuerpo? Las reacciones naturales serían fruto de la mecanización del cuerpo y su unión con el órgano que siente, el cerebro: si padecemos una herida física, es difícil controlar la sensación de dolor, por lo que nuestra reacción es proferir un grito. Félix de Azúa (1996), que toma como referencia a Descartes, señala que el alma racional es la responsable de las respuestas automáticas ante un estímulo, una vez que ésta averigua si la información procedente era cierta. Esto significaría que los humanos tienen una parte del alma encargada de absorber los estímulos externos y sólo la parte racional es capaz de administrarlos y mostrar la expresión correspondiente. ¿Y si somos capaces de engañar? Lo cierto es que las emociones, en cierto grado, son posibles de controlar. Podemos elegir si queremos romper a llorar, gritar de rabia o reír a carcajadas, y permitirnos el lujo de expresar estas reacciones ante los demás o, por el contrario, esconderlas. Si un individuo puede mostrar una pasión sincera o fingida, ¿podría no ser el rostro, por tanto, el espejo de lo que sentimos? "Cuando el hombre se hace entender por sus mímicas es gracias a un lenguaje silencioso que puede ser sincero o mentiroso. En todo caso, el rostro no es el espejo del alma y no habla como un oráculo" (Delaporte, 2004, p. 4). Las personas no son realmente 'libros abiertos', por lo que resultan difíciles de conocer. Aquí se sitúa el fundamental problema que tratamos de desgajar a continuación.



Fig. 1: *Espejos de lo invisible*, Bill Viola, 2019. Los trabajos de Viola se enfocan en las expresiones faciales humanas.

3.1.1. Las pasiones al servicio del poderoso

Si toda persona tiene cierto interés en conocer a aquellos con los que guarda o quiere guardar algún tipo de relación, no es extraño pensar que los sistemas de gobierno, independientemente de su forma, busquen también el modo de conocer a su propia población.

El paso del tiempo ha dejado ejemplos de dibujos, pinturas y catálogos que reflejan la gran variedad de expresiones faciales que el ser humano es capaz de realizar. No podemos obviar el hecho de que el rostro es el centro de nuestra existencia y subsistencia: la alimentación y la comunicación. También la cabeza es el lugar donde se alojan la mente y los pensamientos. ¿Y quién no ha deseado nunca descubrir qué se esconde en la mente de aquellos que merodean a su alrededor? El desconocimiento genera desconfianza, una sensación amarga que busca saciarse leyendo cualquier tipo de información, y la información más directa va a proceder siempre del rostro. De la cara emana la identidad y todo gobierno busca conocer la identidad de los ciudadanos.

"Podemos preguntarnos si la simple observación de la conducta de una persona sería suficiente para establecer claramente sus motivos" (López, Gordillo y Grau, 2016, p.36). El juicio permite interpretar visualmente cómo es alguien por su presencia, aunque esta interpretación siempre va a ser relativa. Toda la cara en su conjunto guarda la mayor cantidad de información respecto a la totalidad del cuerpo y, dependiendo de cómo se exprese, estamos abiertos a la posibilidad de ser analizados, investigados y juzgados.

Los tiempos actuales nos han demostrado que los mecanismos de identificación de los ciudadanos han sido innovados a una velocidad extrema. Los medios de comunicación de masas funcionan como una fuente de conocimiento fundamental y "es positivamente cierto que valoran y otorgan un acceso privilegiado a la élite y los elementos oficiales de la sociedad y que, simbólicamente, castigan o desprecian a los inconformistas y a los grupos marginales […]" (McQuail, 1983, p.167). No hay mejor modo de averiguar cómo piensa una población que mediante cómo se expresa, y para ello se crea una serie de sistemas que favorece la aparición de estímulos que provoquen los comportamientos esperados. Toda clase de poder busca saber qué tipo de reacciones se producen ante un hecho o un evento y la espontaneidad humana es una pieza clave en esa búsqueda. Lo espontáneo forma parte de nuestra naturaleza humana y engloba los comportamientos más sinceros, es decir, los de mayor interés. El poder busca utilizar y destruir esa espontaneidad porque su interés reside en el control. Según la filósofa Hannah Arendt (2012), "no es posible erradicar por completo la espontaneidad, porque la vida como tal, y desde luego, la vida humana, depende de ella" (p.135). Si no existe ninguna manera de eliminarla, lo mejor es aprovecharse de ella.



Fig. 2: Imagen del desconsuelo de un grupo de norcoreanas en el funeral de Kim Jong-il, 2011.

Tomemos como ejemplo la noticia del periódico electrónico *Notiactual* (2011). La publicación se originó debido al repentino fallecimiento del líder supremo norcoreano Kim Jong-il (Vyatskoye, 1941-Pyongyang, 2011) y el posterior funeral de Estado que se celebró principalmente en la capital del país. Por todo el mundo recorrieron fotografías oficiales del régimen comunista en las que se podía observar masas de gente mostrando su dolor por la muerte del comandante de la nación. No hay mejor ocasión para averiguar qué ciudadano es fiel a la familia gobernante y quién no lo es. El futuro de cada uno de los norcoreanos "dependía de su capacidad para llorar". Era una cuestión de seguir viviendo o desaparecer.

Pero no es necesario analizar exclusivamente las expresiones faciales multitudinarias en los regímenes autoritarios. El poder también lee los rostros de los ciudadanos en los países democráticos. De ahí surgen las encuestas políticas, o el grado de satisfacción o disgusto con los partidos. Son pistas para saber si el camino emprendido es el correcto. El asunto del control, de hecho, es de la más reciente actualidad en el debate popular. Uno puede mostrar su disconformidad con los medios de seguridad y vigilancia vigentes en la mayoría de los estados, pero, al final, "todos sentimos que en la calle los mecanismos de sujeción del individuo al sistema persisten" (Martínez-Artero, 2004, p.254).

3.1.2. El catálogo como herramienta de control

Para poder hablar de cómo está sujeto el individuo a los sistemas del poder, es preciso conocer el catálogo de las expresiones faciales de Charles Le Brun (París, 1619-1690). Aunque puede parecernos que el control forma parte del presente (las videocámaras y el rastreo digital de la información), siglos atrás el arte sirvió como instrumento idóneo para la lectura de los rostros de la población y, hoy en día, sigue siendo fundamental para la propaganda ideológica. De esta forma, el arte queda atado al servicio del poder.

La fisiognomía siempre se ha interesado por averiguar qué esconde cada movimiento del rostro y cuáles son sus causas. ¿Por qué? Belén Altuna (2010) escribe una posible respuesta en *Una historia moral del rostro*: "la apariencia exterior, y especialmente la cara, y en general los ojos, son una ventana, un teleobjetivo hacia el interior, hacia las verdaderas intenciones, deseos y pensamientos de esa persona" (p.20). Si el poder es capaz de emplear esa ventana según sus intereses, obtendrá, sin duda alguna, el control de los individuos. Siempre se ha pretendido no sólo saber qué piensa la gente, sino qué siente. Podemos intentar dominarnos a nosotros mismos y nuestras expresiones, pero las circunstancias que nos rodean nos impiden ese autocontrol. Así lo escribe el profesor Carlos Plasencia (1988) en su obra *El rostro humano*:

> El ser humano efectúa un control consciente de su voluntad. Sin embargo, la enorme complejidad del mundo que le habita, su sensibilidad para determinados acontecimientos y su indefensión ante otros, hace que no pueda dominar completamente la aparición externa de sus emociones y vivencias (p.69).

Charles Le Brun, pintor personal del rey Luis XIV de Francia (Saint-Germain-en-Laye, 1638-Versalles, 1715), recibió el encargo del monarca de dibujar un catálogo de expresiones faciales humanas. Lo que se pretendía era "componer un catálogo racional de las pasiones que permitiera la fijación del aspecto más voluble y cambiante de los súbditos, el aspecto pasional, que es el de mayor dificultad pictórica" (De Azúa, 2007, p.80).[1] El Rey Sol, en su afán por organizar un Estado absolutista perfectamente estructurado bajo su voluntad, no sólo pretendía llegar a acumular la mayor cantidad de poder posible, sino también mantenerlo eternamente. Para ello, debía saber qué sentía el pueblo, cómo eran sus pensamientos respecto a su figura. El catálogo de Le Brun, artísticamente impecable y originalmente creado para la construcción de los rostros de las obras pictóricas, terminó en manos de los funcionarios al servicio de la corona francesa para ponerlo en práctica.

[1] Los escritos de Félix de Azúa *La pasión domesticada* y *Las pasiones al servicio de la corona* vertebran las ideas y la temática de este proyecto.



Fig. 3: Ilustraciones de expresiones faciales de la obra de Le Brun, *Trait é des Passions*, 1671.

Los dibujos de Le Brun, que incluían todas las expresiones faciales que el ser humano podía experimentar, permitían a las autoridades identificar quiénes de entre los súbditos se mostraban favorables o no ante la presencia del soberano. Mientras la filosofía se ha preocupado por indagar profundamente acerca del cuerpo, el alma y las emociones, las diferentes disciplinas artísticas han tratado de perfeccionar su representación realista. Según Michael Baxandall (1978), en una obra "muchas figuras expresan un carácter, independientemente de la relación en que se encuentren con otras figuras" (p.79). Al observarlas en un cuadro, es sencillo identificar qué pasión pretenden representar.

El significado de este catálogo es claro: este sistema ha llegado hasta la actualidad porque es efectivo. Al igual que las personas no podemos juzgar el interior de alguien cuando lo vemos por primera vez, sí lo juzgamos por lo que expresa su rostro, y el Estado puede hacer lo mismo con el conjunto de la población.

3.2. MASA Y ESPACIO PÚBLICO

La masa y su comportamiento son el eje vertebral de las tres series realizadas para el proyecto pictórico de este trabajo, aunque se ven más reflejados visualmente en los cuadros que representan a las multitudes concentradas en un mismo espacio expresando una emoción concreta.

El comportamiento humano tiende a generar grupos de personas que pueden llegar a ser tan poderosas como manipulables, y el lugar en el que las masas pueden formarse, en teoría sin ningún obstáculo, es el espacio público. Según la opinión de Elias Canetti (1960), "la compulsión a crecer es la primera y suprema característica de la masa. Esta aspira a incorporar a todo el que se ponga a su alcance. Quienquiera que tenga forma humana podrá formar parte de ella" (p.5). No importa cuál sea la causa, el objetivo o la ideología que mueva a las multitudes, pues su verdadero fin es el de acumular la mayor cantidad de gente posible. Las identidades individuales se funden en una identidad común y cualquier tipo de particularidad queda bajo el poder de un interés general.

Los grandes acontecimientos de la historia se han producido debido a que la población ha actuado como masa unánime. Los cambios sociales no pueden realizarse por individuos solitarios si no obtienen una respuesta del conjunto de la sociedad, pues la especie humana es plenamente social. Fernando Ortiz Lachica (2012), especifica el modo de comportarse de los seres humanos, que emana de su origen animal:

> La vida en grupos es un fenómeno muy común en el reino animal. […] los animales se agrupan por diferentes razones:
> 1. Para tener mayores probabilidades de detectar depredadores y de confundirlos […].
> 2. Para tener mayores probabilidades de encontrar alimento por ser muchos los que lo buscan.
> 3. Para que sea más fácil encontrar pareja […].
> 4. Para mantener el calor que da la proximidad, en casos de ambientes fríos.
> 5. Porque el costo energético de moverse es menor en el grupo. En cada caso, estos comportamientos contribuyen a la adaptación y a la propagación de los genes de los individuos y las poblaciones de las que forman parte […].



Fig. 4: Manifestación del 1 de mayo durante la revuelta estudiantil francesa de 1968. Fundación Guilles Caron.

La expresión de emociones en un espacio común también forma parte de la naturaleza animal de los humanos. Favorece la comunicación y la generación de reacciones ante un estímulo. De este modo, es normal observar rostros que expresan tristeza en un funeral, el entusiasmo en eventos masivos como los partidos de fútbol o la indignación y la rabia en las manifestaciones callejeras (véase fig. 4). La formación grupal y multitudinaria tiene fuerza porque muestra una emoción compartida. La masa, al buscar alcanzar su tamaño máximo absorbiendo la mayor cantidad de individuos posible, la pasión común que expresa se vuelve contagiosa. Todos se imitan para enfatizar la sensación de unidad. "Los mecanismos reflejos de imitación y emulación colectiva del comportamiento, así como de la gestualidad y de la expresividad facial, promueven un asemejarse masivo" (Altuna, 2010, p.78).

Una vez entendemos cuáles son las intenciones de la formación de la masa, surge de nuevo una cuestión clave que todavía es una incógnita en los tiempos actuales. Si las masas tienen tanto poder y fuerza, ¿cómo es posible que, a la vez, sean manipulables? Si está en nuestra naturaleza movernos hacia una dirección y guiarnos unos a otros, ¿es también cierto que el comportamiento como rebaño, bajo la voluntad de un solo individuo, forma parte de nuestra forma de ser? No podemos ignorar que hay un interés especial del poder para que la actuación de la población sea la de formar masas. La multitud, al mismo tiempo que acumula una gran fuerza transformadora, se convierte en objetivo fácil de la manipulación. Siempre es más sencillo malear una voluntad unánime que un pensamiento fragmentado en millones de mentes. Y los poderosos llevan jugando con esta paradoja desde el principio. Arendt (2012) explicó la tendencia de cualquier tipo de autoridad a convertir la identidad particular en otra de mayor relevancia, la de la colectividad:

> A fin de lograrlo, es obvio que se debe arrebatar a las personas de los últimos rastros de su individualidad y transformarlas en conjuntos de reacciones idénticas; se las debe aislar de todo aquello que las convierte en individuos únicos e identificables dentro de la sociedad humana (p.136).

De este punto emanan otros distintos tratados a continuación y de plena importancia: la fabricación de los estímulos que formen masas, su comportamiento y la identidad común.

3.2.1. El espectáculo como estímulo de las emociones

"El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes" (1999, p. 38). Con esta frase, Guy Debord pone al descubierto que el comportamiento de las masas no responde ante una idea abstracta. Su perdurabilidad y su eficacia dependen de los símbolos que forman parte del conjunto de estímulos necesarios para provocar la reacción de las multitudes.

Las imágenes han pertenecido a la educación de la sociedad desde que se ha pretendido inculcar enseñanzas y explicaciones a las jóvenes generaciones. Esa educación derivó en la inmensa riqueza cultural que puebla el planeta, aunque nuestra actual sociedad globalizada apueste por suprimir las diferentes identidades culturales en aras de un supuesto 'bien colectivo'. Una imagen siempre va a revelar más cantidad de información que un conjunto de palabras y el ser humano ha sabido cómo utilizarla según sus intereses.

El estímulo de las masas, en el caso de las imágenes, debe llegar al conjunto de la sociedad y su reproducción depende de la importancia y la transversalidad que se le apliquen. Según el discurso de Walter Benjamin (1989), "al multiplicar las reproducciones (la imagen) pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario". Las imágenes buscan provocar emociones en cada persona y se manipulan tanto los estímulos reproducidos como las reacciones humanas a las que son destinadas. Al final, la expresión de las pasiones se convierte en un espectáculo mediante el cual buscamos demostrar a los que nos rodean cómo nos sentimos, sea cierto o falso.

3.2.2. Identidad colectiva

Como se ha explicado previamente, al formarse la masa, la identidad individual queda en un plano secundario, en el que el "proceso democratizador" da mayor relevancia a la identidad colectiva (Martínez-Artero, 2004, p.61). Las diferencias reales entre las personas ya no tienen ninguna importancia, pues han quedado opacadas por el objetivo común de la formación de la masa.

Las personas pueden sentir agrado cuando se encuentran juntas. La densidad va aumentando y la sensación de unidad se torna cada vez más poderosa. Nos convertimos en seres más abiertos a expresar nuestras pasiones y no importa si la duración de la concentración será breve o prolongada, pues lo único que de verdad cobra relevancia es la consonancia de las emociones que flotan en el aire. Se contagian unos a otros y la identidad colectiva se vuelve un hecho (Ortiz, 2012).

Tomemos un ejemplo histórico: los documentales de la propaganda nazi publicados por el gobierno alemán no engañaban a nadie. Las masas acudían a los eventos públicos en los que el *Führer* hacía acto de presencia para mostrarse como un líder cercano y preocupado por sus gentes. La multitud se emocionaba ante la presencia de su héroe y gritaba de alegría levantando su brazo derecho. El

comportamiento no se debía únicamente a que el estímulo se encontraba en carne y hueso ante la masa, sino también a que todos actuaban del mismo modo. Si la mujer de al lado chillaba y entonaba consignas aclamando a su canciller, era inevitable que uno acabase haciendo lo mismo. El evento se convierte en una especie de competición para demostrar quién está más emocionado.



Fig. 5: Fragmento del documental *Triumph des willens* (El triunfo de la voluntad), de Leni Riefenstahl, 1935.

Este caso y muchos otros son fruto de la manipulación de masas. Pero, ¿es la sensación de unidad un simple espejismo? La masa actúa unida pero no lo está realmente. Esa es la clave de la identidad colectiva, que se produce sólo en momentos concretos de la vida social. La masa debe de estar individualmente dividida para evitar que tenga un poder real. "El resultado es una formación de públicos –diría incluso también que de lo público– que estructura conglomerados desagregados, no unanimizados, alejados del horizonte heurístico-utópico del consenso" (Brea, 2010, p.90).

Al final, la identidad colectiva se resume en dos lados opuestos pero complementarios que no pueden separarse, como opina Denis McQuail (1983):

> El significado negativo procede de utilizar el término para referirse al populacho o a la multitud, en especial a la masa de los ignorantes y los ingobernables. Masa connota falta de cultura, de inteligencia e incluso de racionalidad. En el sentido positivo, […], connota la fuerza y la solidaridad del pueblo llano […]" (pp. 41-42).

3.2.3. El retrato de las multitudes

A lo largo de la historia, el género del retrato se ha centrado en inmortalizar personajes en su individualidad para dejar constancia de su existencia. El origen de este tipo de obras consiste en la memoria y está vinculado fundamentalmente al hecho natural e inevitable de la muerte. La pintura se ha encargado desde el principio de los tiempos de retratar seres humanos y reflejarlos lo más parecido posible a la realidad. Lo único que queda de aquellas personas que una vez posaron para el pintor son los restos de lo que fueron. Los museos están plagados de rostros de gente que ya no existe, pero sabemos que en algún momento sí estuvieron vivos y sólo unos pocos privilegiados pudieron permitirse el lujo de dejar una huella de su paso por este mundo. Sin embargo, un retrato no sólo puede ser la imagen de un rostro, pues debe parecer que tiene alma, que se encuentra dentro del marco. Como escribe Martínez-Artero (2004), "para acometer un retrato, hay que creer que podrá expresarse algo […], que se le podrá hacer salir de su corteza sensible, ofrecerlo a la vista o al entendimiento, aunque sea con dificultad" (p.41). La llegada de la fotografía democratizó el acceso de la población al archivo de la memoria. Su bajo costo permitió que cualquier persona pudiese dejar constancia de su existencia y, al mismo tiempo, facilitó la difusión del retrato colectivo.

A lo largo del siglo XX podemos obtener innumerables fotografías de multitudes concentradas en un mismo espacio. No importa cuál sea el objeto de su presencia; el hecho es que se encuentran unidas, de

forma casi anónima, y las emociones que expresan se van contagiado de individuo a individuo. Son seres iguales, que es la clave para que participen del conjunto de la masa. Canetti[2] dice (1960):

> En el interior de la masa reina la igualdad. Se trata de una igualdad absoluta e indiscutible, que jamás es puesta en duda por la misma masa. Posee una importancia tan fundamental que casi se podría definir el estado de la masa como un estado de absoluta igualdad (p.22).



Fig. 6: *Confirmación*, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. 2020. Obra realizada durante el máster para trabajar el retrato colectivo a través de una fotografía de álbum familiar.

En efecto, lo que caracteriza a las imágenes de las multitudes es que ninguna de las personas que aparecen tiene mayor peso que el resto. Si no fuese así, dejaría de ser una multitud. Hay sociedades, sobretodo las asiáticas, que fomentan esa unidad e igualdad. Se ensalza la identidad colectiva por encima de cualquier individualismo. La cultura occidental, por el contrario, tiende a expresar que las diferencias y particularidades de cada ciudadano deben destacarse, pues es símbolo de que cada persona es única e irrepetible. Sin embargo, cuando se actúa en masa, esas particularidades se disipan. (Ortiz, 2012).

Cuando observamos a las masas retratadas, independientemente de su formato, fotografía o pintura, tendemos a pensar sobre la identidad de cada rostro que aparece en escena. Puede que haya personajes reconocibles, pero al final, lo que de verdad acaba importando es el hecho mismo de su presencia en un lugar junto a muchos otros.

3.2.4. Comportamientos de las masas

Es importante introducir este capítulo incidiendo en los comportamientos de las masas para comprender el sentido de las obras realizadas para este proyecto.

Debemos descubrir cómo actúa la ciudadanía, cómo toma forma y crece. Según José Luis Brea (2010), el estado de pasión es "una fluídica de los afectos que se mueve a la velocidad de una sola ecuación implacable: la del deseo en sus composiciones recíprocas, en sus innumerables travesías de lo ciudadano, a cada instante negociadas" (p.110), por lo que podemos saber que la masa debe comportarse avanzando hacia una sola dirección. Es decir, debe haber movimiento para que la masa no muera. Canetti (1960) considera que la unanimidad que caracteriza a las multitudes se debe a que buscan un objetivo común y deben moverse hacia él para no desaparecer (p.23). Es una meta a la que

[2] La obra de Canetti, *Masa y poder* (1960), tiene un peso muy importante en la realización del proyecto. Aunque la mayoría de sus capítulos contenían afirmaciones esenciales, sólo se han podido seleccionar algunas citas.

aspiran todos y cada uno de los componentes, y que debe estar por encima de los intereses personales. No es necesario mencionar que la Revolución Francesa (1789) no habría triunfado si los parisinos hubiesen acudido fragmentados y enfrentados al Palacio de Versalles. El pensamiento y la ideología deben abrir paso a la expresión de los instintos de la colectividad. La investigación de Alexandre Cirici (1977) concluye:

> Los estudios de psicología de las masas y particularmente los de Gustave Le Bon, ejercieron un influjo decisivo al mostrar que los comportamientos colectivos, establecidos por contagio, eran muy distintos de los comportamientos individuales. El hombre masa se movía mucho más por motivaciones instintivas, ancladas en sus instintos de defensa, de lucha de gregarismo, de nutrición y de reproducción, que por cualquier razonamiento o crítica (p.24).

Pero la masa no actúa solamente por instintos. Lo más curioso es que siempre va a haber un individuo o, en todo caso, unos pocos, que dirijan a la masa en movimiento. Los estímulos de los comportamientos multitudinarios no son siempre ajenos a los propios componentes de la concentración. Pueden, y normalmente lo hacen, emanar de la propia masa. Esos individuos se convierten en símbolos, en iconos que toman las decisiones y dirigen al resto. Son las caras visibles de una causa.

Se han realizado diversos experimentos en las últimas décadas acerca de cómo se comportan las masas y como éstas pueden generar movimientos muy difíciles de frenar. Podemos mencionar *La tercera ola* de 1969, organizada por un profesor que quiso demostrar a sus alumnos el funcionamiento de los totalitarismos a través de técnicas de manipulación de masas. La sensación de unidad e infalibilidad era tan inmensa que la masa fue creciendo y comportándose de manera más totalitaria conforme pasaban los días. El experimento se volvió tan peligroso que fue necesario cortarlo de raíz y disolver la concentración de los alumnos.[3]



Fig. 7: Fotograma de la película *La Ola*, 2008.

3.3. POLÍTICA Y COMUNICACIÓN DE MASAS

Para comprender mejor el proyecto, es indispensable hablar de las masas y el uso político que se hace de ellas. La masa y la política, de hecho, han permanecido siempre enlazadas. Las sociedades modernas se organizan en mayorías y éstas toman las decisiones de cara al futuro. No es incongruente pensar, por tanto, que el destino de los líderes políticos dependa de la dirección que tomen las masas. Pero, al mismo tiempo, el destino del conjunto de la población depende de la voluntad de las élites políticas.

El método por el cual se relacionan estos grupos es mediante la comunicación de masas y la propaganda.

[3] Para conocer más información acerca del experimento del profesor de historia Ron Jones, leer la novela *The Wave* de 1981 del escritor Todd Strasser (con el pseudónimo Morton Rhue) y visionar la película alemana adaptada de 2008, *Die Welle*.



Fig. 8: *Le passé. Le présent. L'avenir.* La Caricature, Hoja 349. Honoré Daumier, 1834.

La cúpula del poder debe pretender convencer siempre a aquellos que la sustentan y los medios de comunicación han acelerado y masificado los mensajes políticos que se han deseado transmitir. Por ello, se multiplican los mensajes ideológicos, las caricaturas burlescas[4], el envío de información dudosamente veraz y, sobretodo, las imágenes de los símbolos del poder. "En el siglo XX, la proliferación de la fotografía y el *poder transformador de la fama* han contribuido a acelerar la demanda de imágenes de celebridades en revistas, diarios, anuncios publicitarios e internet" (Grove, 2012), potenciado todo a través del progreso de las nuevas tecnologías.

La sociedad no ha cambiado. Si da la sensación de haberlo hecho, es un mero espejismo. No importa el mayor acceso a la información o la reducción del analfabetismo. El ser humano tiende a comportarse como masa, como rebaño, a la búsqueda de un pastor que le indique qué dirección tomar. Se deja convencer por los mensajes sencillos, claros y pasionales, comunicados por un personaje conocido, y carismático. ¿Por qué veneramos, si no, a estrellas de la música, del cine, del deporte o de la televisión? Porque el tiempo los ha convertido en ídolos a nuestro alcance, que podemos tener en nuestro espacio cotidiano mediante la reproducción masiva de sus rostros en fotografías, ilustraciones o vídeos. Y la política utiliza los mismos mecanismos de idolatría para enaltecer a sus iconos. "El intenso deseo público de contar con líderes carismáticos ofrece un terreno fértil para el uso de la propaganda" (Enciclopedia del Holocausto, 2019).

No importa la calidad democrática de un país. Una mayoría que sigue el mensaje de un personaje popular tiende a imponerse sobre las opiniones del resto. El juego político acaba concediendo la victoria al personaje más visible. En la actualidad, este juego se ha radicalizado todavía más. Las redes sociales llegan a todo el mundo y las personas se ven, inevitablemente, más implicadas. Ya no hay intermediarios entre el emisor y el receptor del mensaje.

3.3.1. El realismo como medio propagandístico

El arte guarda un papel fundamental en los medios de comunicación de masas y las imágenes realistas son el medio adecuado para transmitir mensajes a la sociedad. Nadie duda –o sí– del valor artístico de la abstracción, pero, como se ha comentado anteriormente, la masa necesita mensajes claros, simples y potentes. Y no hay mensaje más sencillo que un cartel con el rostro de un icono, acompañado de un eslogan impactante y atractivo. Alexandre Cirici (1977) considera:

---

[4]. Aunque hoy en día las caricaturas han sido prácticamente sustituidas por las imágenes editadas de las redes sociales (llamadas *memes*), los dibujos burlescos tuvieron un papel esencial en cuanto a la crítica política y social. Honoré Daumier (Marsella, 1808-Valmondois, 1879) fue un maestro de las caricaturas satíricas con obras provocativas entre las que se encuentra *El pasado, el presente y el futuro* (1834) que ridiculizaba al rey Luis Felipe de Orleans y la situación política de Francia.

> El elogio físico […] es un rasgo muy típico de un momento en el que la forma del rostro o del cuerpo de un personaje pasaba a ser muy importante, elemento básico por lo que tiene que ser puramente visual, sensible, propagandístico y, por lo tanto, capaz de suplantar cualquier otra aproximación a la persona basada en el razonamiento. (p.76).



Fig. 9: *Unidos por una Mayor Victoria.* Cartel propagandístico chino, de Yan Yongsheng. 1974. Dimensiones desc.

Las imágenes realistas son aceptadas por el ojo popular porque son fáciles de comprender. No necesitan una reflexión ardua y los medios propagandísticos trabajan para que esas imágenes sean todavía más atractivas visualmente: colores, sonrisas y mensajes pasionales (véase fig. 9). Penetran en la cotidianidad y las costumbres de la gente a la que quieren acceder. Y el logro de calar las intenciones de las imágenes en las mentes de los espectadores es todo un mérito artístico. Por ejemplo, cuando hoy en día vemos la televisión y salta la franja de los anuncios, es curioso comprobar que aquellos que se graban en la memoria son los que podemos identificar como cercanos y propios: ambiente casero y familiar, humorístico e incluso sentimental. Es entonces cuando caemos en el truco: ese realismo tan intenso termina convenciéndonos. No importa lo idealizada que esté la imagen, porque sigue habiendo un aura de realidad. Como dice Pierre Bourdieu (2003): "el realismo es, al mismo tiempo, un arma y un freno; una de las reglas del doble juego exige que lo chocante permanezca en los límites de lo verosímil" (p.245).

Es inevitable que esa idealización derive en un culto a la personalidad que endiosa a sus gobernantes hasta convertirlos en el centro de su propia religión, algo que desarrollamos a continuación.

3.4. EL CULTO A LA PERSONALIDAD

Este capítulo enfoca el individualismo del icono y, particularmente, el icono político; el fundamento teórico de la primera parte práctica de nuestro proyecto pictórico.

"El culto no es más que admiración trascendental, en la que no hay establecido límite ni medida" (Carlyle, 1963, p.18).

La historia del culto a la personalidad es una historia de política, arte y veneración. A día de hoy, las figuras políticas de nuestro entorno son consideradas como personas que elegimos normalmente cada cuatro años, pero no son nadie a quienes realmente admiremos. Sin embargo, parecemos olvidar que en el pasado hubo personajes que llegaron a fascinar a la población con su imagen como si se tratase de estrellas de Hollywood.

Para comenzar a desgajar minuciosamente el culto a la personalidad, que en la actualidad sigue presente, es importante no confundirla con la difusión propagandística. "A diferencia de la propaganda, cuyo objetivo es diseminar la ideología del régimen, el propósito del culto a la personalidad es reforzar

la posición política del líder" (Titkin, 2020). Idealizar a un hombre hasta el punto de igualarlo a la figura de Dios, lo que realmente busca es provocar la reacción de las pasiones de la población. El poder se materializa en un rostro humano para captar la atención y manejar a la masa.

Lo que lleva a inmortalizar a una persona en un retrato es poder escapar del fin natural del hombre: perecer. Nos aterra abandonar el mundo sin dejar constancia de lo que hemos sido. En vida construimos un legado para las generaciones posteriores, esperando que la muerte nunca se presente. "Evidentemente no es el nombre el que ha superado el juicio de la posteridad, sino lo que hizo el hombre que lleva ese nombre […]" (Guillén, 2007, p.11). No debería extrañarnos, por tanto, que la sociedad actual esté tan obsesionada por retratar y publicar cada uno de los aspectos de su día a día, ampliando un archivo de memoria que nos permite recordar quiénes somos y qué hemos hecho a lo largo de nuestra existencia. "Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico" (Debord, 1999, p.43), unas motivaciones puramente individualistas.

Los retratos que vamos acumulando y mostrando son un seguro de vida. La muerte no es el final, mientras se mantenga una imagen nuestra cuando ya no estemos. "Promesa de duración, de permanencia –contra el pasaje del tiempo. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas" (Brea, 2010, p.9).



Fig. 10: Cartel electoral venezolano del candidato Ramos Giménez, 1963. Archivo Fotografía Urbana.

El gran fenómeno del que es capaz el ser humano no es otro que la transformación de un rostro en un objeto. La imagen de una cara puede sustituir la presencia física de una persona, y podemos sentir que está ahí. Así podemos responder ante pósteres de estrellas de cine, fotografías de familia, iconografía religiosa e incluso dibujos de personajes ficticios. Somos conscientes de que no están situados junto a nosotros en la realidad, pero los medios de masas y la reproducción masiva y comercial de rostros conocidos fabrican un espejismo sobre su existencia. Altuna (2010), respecto a la conversión del rostro en objeto, reflexiona: "Si en los primeros tiempos de la representación naturalista del rostro, ésta obedecía a un impulso humanista de dignificación del hombre […], en la actualidad la sobrerrepresentación multiforme llevaría en numerosas ocasiones a su despersonalización, a su cosificación" (p.76).

La línea delgada del género del retrato entre la búsqueda de la memoria y el narcisismo patológico puede resquebrajarse fácilmente. No sería lo mismo conservar una fotografía en un marco que, por ejemplo, empapelar toda una pared con nuestra propia cara. Los poderosos explotan su personalidad hasta el punto de cubrir todo el espacio público posible con las referencias a sus cargos, sus logros y su grandeza. El peligro reside, acuñado por el líder soviético Jrushchov tras la muerte de Stalin, en la "adoración masiva que eleva la admiración política por un líder a dimensiones religiosas" (Prodavinci, 2015). Porque al final, la historia la han escrito aquellos que han sido elevados por encima de la población común. La masa mantiene a una élite a la que admirar y seguir ciegamente época tras época. Thomas Carlyle

(1968), en su obra decimonónica *Sobre los héroes*, ya tenía clara la obsesiva idealización de hombres trascendentales que cambiaron el mundo y extendieron sus leyendas más allá de su muerte:

> A mi modo de ver, la historia universal, lo realizado por el hombre, es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que habitaron entre nosotros. Modelaron la vida general grandes líderes, ejemplos vivos y creadores en vasto sentido de cuanto la masa humana procuró alcanzar o llevar a cabo: todo lo que cumplido vemos y atrae nuestra atención es […] la realización práctica y corpórea del pensamiento de los grandes hombres que vinieron al mundo (p.10).

Esta idea nos plantea algunas preguntas que todavía no se pueden responder: ¿quién es realmente 'culpable' de la fabricación de ídolos humanos ante los que rendir culto? Si ya desde las antiguas civilizaciones, como los sumerios, egipcios, griegos y romanos, se fabricaban figuras de héroes y dioses con características terrenales, ¿significaría que está implícito en la naturaleza humana crear leyendas alrededor de ciertas personas para justificar el comportamiento social?

3.4.1. La imagen y el poder de atracción

¿Qué es lo que convierte una imagen, un retrato, en un objeto imposible de apartar de la vista? ¿Cuál es el verdadero poder de las imágenes? "¿Qué es lo que hace que, aun así, todavía las contemplemos, volvamos una y otra vez a ellas, que siempre *narran* lo mismo, algo además tan parco, tan breve?" (Brea, 2010, p.14).



Fig. 11: Fotografía de la actriz Marilyn Monroe, por Bern Stern, 1962. Su rostro ha sido uno de los más reproducidos de toda la historia. Tiene un gran poder de atracción porque lo que vemos es, al fin y al cabo, un personaje. Un personaje alejado de lo que fue en realidad.

Si el centro de la información de cada persona se sitúa en la cara, no es de extrañar que un retrato acapare toda nuestra atención cuando lo observamos. La imagen da la posibilidad al espectador de interpretar todo tipo de expresión, y la atracción es indiscutible. "Y es que las imágenes, desde un punto de vista expresivo, tienen un mayor poder de información que cualquier aproximación verbal o escrita; estas, limitarían en sus formas de concreción, el poder evocador de la imagen" (Plasencia, 1988, p.294). Y ese poder aumenta cuando la imagen está protagonizada por un conocido. Si las fotografías familiares forman parte de nuestra historia personal y simbolizan el paso del tiempo, ¿por qué buscamos obtener, además, imágenes de referentes de nuestros intereses? No guardan relación familiar con nosotros, pero sí están conectados a nuestra personalidad.

El rostro es un misterio y las imágenes nos ayudan a saber más, a conocer. Como explica Umberto Eco (1968), debemos recordar que "una educación a través de las imágenes ha sido típica de todas las sociedades absolutistas y paternalistas" (p.379). Nos han educado y, a otro nivel, adoctrinado, para

conocer a través de imágenes y símbolos. Son el modo más directo y sencillo de transmitir una idea, una emoción, un pensamiento. Las imágenes de los rostros forman parte de nuestra cotidianidad, nos indican qué deberíamos comprar, cómo actuar, dónde vivir e incluso a quién votar. Los rostros están, y continuarán estando, presentes en todos los espacios en los que nos movemos.

"La imagen es literalmente el negativo de la presencia; sólo puede encontrar un peso, un sentido, adquiriendo un tipo diferente de existencia: la existencia imaginaria de un símbolo" (Bourdieu, 2003, p.336). Es decir, que la imagen de un rostro es el sustituto de la persona real a la que pertenece. Es un doble falso, pero que irremediablemente lo relacionamos con la persona que sí existe. Conocemos personas a través de la reproducción masiva de su rostro porque se han convertido en símbolos de un producto comercial, de un campo artístico, de un movimiento social, de un partido político o de un país. Probablemente jamás los encontraremos cara a cara para corroborar que son reales, pero creemos que lo son. Y esa creencia es ya en sí misma una forma de culto.



Fig. 12: Portada *Princesa Diana*, 1987, Yulia Brodskaya para TIME.[5]

Al final, todo se trata de un proceso de mercantilización del rostro en el que únicamente hay dos objetivos: la generación de beneficios económicos y la acumulación de poder. En este último caso, las imágenes van enlazadas a una búsqueda de control del ciudadano. Denis McQuail (1983) tiene una opinión al respecto:

> Las imágenes que se asocian con la idea de control son más variadas. Una es la de la integración, con la connotación de escasa intencionalidad. Otra es la de la señalización, que implica que los medios de comunicación dirigen resueltamente nuestra atención hacia aspectos seleccionados de la realidad (p.62).

En efecto, las imágenes no cuentan toda la verdad de lo que nos ofrecen. Éstas interpretan por sí mismas lo que quieren transmitir. Los rostros que nos observan narran su propia realidad. Es entonces cuando ya no hay vuelta atrás: se han convertido en iconos.

3.4.1.1. El icono

"Partimos de la premisa que los iconos, cuyo sustrato puede ser personas reales, objetos, instituciones o personajes ficticios, encarnan, condensan o personifican el principio identitario de una comunidad o cultura histórica geográficamente acotada" (Francescutti, 2015, p.28). El icono es importante en la sociedad porque buscamos referencias con las que sentirnos identificados, una imagen con la que compartir nuestros pensamientos y nuestras emociones. Somos seres que reaccionamos ante estímulos

[5]. La revista norteamericana TIME es mundialmente famosa por sus portadas. Desde su primera publicación en 1923, numerosas cubiertas han estado protagonizadas por rostros de personajes del momento. Este ejemplo claro muestra el interés por la reproducción masiva de retratos a través de los medios de comunicación, información y entretenimiento.

y éstos nunca van a causar la misma sensación a todo el mundo. Cada uno piensa y reacciona de manera distinta ante el icono, de modo negativo o positivo, e incluso neutral, pero sin lugar a dudas forma parte de nuestra identidad y le da forma. Los iconos son los referentes de las masas, desde el principio de nuestra historia. Como explica la autora Esperanza Guillén (2007):

> […] el hombre siempre ha necesitado arquetipos que representaran valores de época. El santo, el caballero, el héroe o el sabio constituían modelos ejemplares cuyo comportamiento, imposible de imitar por su excelencia, movía a la emulación o cuando menos al respeto por la mentalidad propia de un tiempo determinado (p.22).

Siempre nos hemos servido de modelos, seres idealizados a los que deberíamos aspirar (véase fig. 13). ¿Por qué los mantenemos, si en verdad sabemos que no se corresponden con la más estricta realidad? ¿Necesitamos referentes inalcanzables para dar sentido a nuestra existencia? ¿O tal vez, esos modelos funcionan para justificar una determinada población y cultura? ¿Es la fabricación de un héroe, resultado de un juego competitivo entre pueblos? Sabiendo las respuestas o no, caemos en la cuenta de que hemos cambiado de arquetipos, pero seguimos teniendo ídolos e iconos como espejos en los que mirarnos.



Fig. 13: *Efebo Westmacott*, Polícleto. Copia romana s. I a.C. British Museum, Londres.[6]

Bourdieu (2003) tiene una cosa clara respecto a la justificación de la existencia del icono: "No hay símbolos si no es dentro de un sistema simbólico que conozcan todos aquellos para quienes es legible como tal" (pp.219-220). Esto significa que, para que el símbolo funcione, se necesita una estructura social previa que lo reconozca y pueda identificarlo. Por tanto, los 'héroes' no existen por sí solos. No tienen ningún sentido sin una masa que les mantenga en la memoria y les rinda culto: de igual modo que William Shakespeare (Reino de Inglaterra, 1564-1616) no existiría si nadie leyese sus obras, la figura de la ex primera ministra británica Margaret Thatcher (Reino Unido, 1925-2013) habría desaparecido si sus defensores y detractores no enfrentaran posturas sobre su legado.



Fig. 14: Escultura Cid Campeador, Juan Cristóbal, 1955. Situada en la Plaza del Mio Cid, Burgos.

El Cid, cuya existencia es aún un misterio, fue el claro referente de heroísmo medieval y una figura de culto.

Según la opinión de Canetti (1960) –totalmente discutible–, se podría hacer una pequeña clasificación de los iconos que rodean al conjunto de la sociedad: el icono rico, el icono poderoso y el icono famoso. "El rico acumula montones y rebaños […]. El poderoso acumula seres humanos […]. El famoso acumula coros, de los que solo quiere oír su nombre" (p. 512). A pesar de las diferencias aparentes, la riqueza lleva de algún modo al poder, y el poder a la fama. Su combinación es asombrosamente peligrosa, porque para el humano nunca hay suficiente. El rico busca ser todavía más rico, el famoso quiere ser más famoso, y el poderoso desea más poder y por más tiempo.

[6] Las esculturas clásicas grecorromanas no eran únicamente dioses, atletas o ninfas. Eran el reflejo heroico de las aspiraciones sociales hacia la perfección. Por eso cumplían unos cánones marcados, totalmente idealizados. Se exhibían en público para ser admiradas.

Es adictivo y nunca hay fin. Nuestra tendencia a elevar por encima de lo común a determinados personajes podría significar que no podemos esquivar el instinto de buscar que alguien nos dirija.

> Según Le Bon, solo los grandes hombres, los líderes hipnotizados por una idea, eran capaces de dirigir a las masas y canalizar sus peligrosos impulsos […] Así, un líder hipnotizado por una idea, hipnotiza a su vez a la masa. El hombre superior es esclavo de una idea, la muchedumbre se somete a él y se contagia, y tanto líder como seguidores son presa de un estado alterado de conciencia (Ortiz, 2012).

Siempre va a haber una masa y alguien que sobresalga de ella para enviarla hacia una dirección. Los tiempos pueden cambiar, pero la figura del icono es inamovible porque es una de las esencias de nuestra forma de existencia.

3.4.1.2. El icono político y la veneración

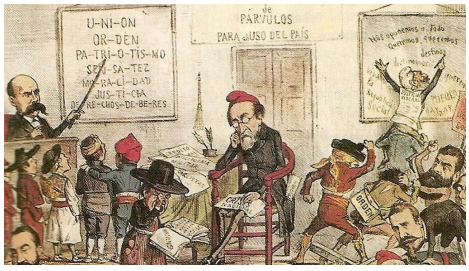


Fig. 15: Caricatura de la revista satírica "La Flaca". 1873. Diferentes figuras políticas de la I República española rodean a Pi i Margall.

En tiempos anteriores a la Revolución Francesa, los retratados en las cortes europeas dejaban constancia de su posición y estatus. Sin embargo, no podemos considerar estos cuadros como verdaderos iconos en su época, pues no estaban a la vista del pueblo, de las masas. No eran reconocibles. Tendríamos que avanzar hasta mediados del siglo XIX para averiguar que en ciertos países se guardaba ya un creciente interés hacia la clase política (véase fig. 15). Por todos lados se publicaban fotografías e ilustraciones de los parlamentarios que discutían y aprobaban leyes en nombre de sus votantes. ¿Qué había cambiado realmente?

La llegada de las constituciones durante este siglo había permitido alcanzar el poder a la burguesía. Hasta entonces, la política estaba reservada a la nobleza y al clero (Guillén, 2007, p.23). En un nuevo sistema en el que la permanencia en el poder se fundamenta en un proceso electoral, convencer a las masas se convierte en la clave para perpetuarse en la cúspide. Formar una imagen de uno mismo como figura política se transforma en una estrategia esencial para atraer la mayor cantidad de fieles:

> La imagen que ofrecemos a los demás mediante nuestra apariencia es una fuente muy importante de comunicación no verbal. Esta apariencia afecta a nuestra credibilidad y a nuestra imagen pública. La credibilidad de una persona se construye a partir de la congruencia entre lo que ésta dice, lo que hace y lo que transmite su apariencia (López, et al., 2016, p.120).

Con el tiempo, las técnicas para perfeccionar la imagen irán evolucionando en consonancia con la revolución tecnológica, el auge de la publicidad y el surgimiento del periodismo moderno.

El icono político es alguien que mueve masas. No importa su ideología, si tiene corte autoritario o liberal, o si genera desprecio o admiración. Lo importante es que se hable de él, para bien o para mal. ¿Quién

negaría, por ejemplo, que Adolf Hitler (Braunau am Inn, 1889-Berlín, 1945) fue un icono? Sus dotes carismáticas y su despiadado y manipulador mensaje, a la par que convincente en su momento, lograron embaucar a un amplísimo sector de la población que lo elevó a la cima del poder y lo veneró durante doce años. También podríamos decir lo mismo de Winston Churchill (Londres, 1874-1965) o Iósif Stalin (Gori, 1878-Moscú, 1953). Cada uno a su modo fabricó un aura 'divinizadora' alrededor de su imagen y su discurso, para ser venerado.



Fig. 16: Adolf Hitler, en un baño de masas tras su toma de posesión como Canciller de Alemania, 1934. Hulton Archive.

La veneración es una pasión en sí misma, fruto de las sensaciones positivas que determinados elementos o personas nos provocan. Los iconos políticos buscan explotar esas sensaciones para generar masas que adoren sus figuras y les rindan devoción. Es un acto ciego peligroso, porque se elimina la posibilidad de juicio, de actitud crítica, de disentir. Nada de lo que diga o haga nuestro icono va a parecernos mal. Según el pensamiento cartesiano, si del icono venerado únicamente emana el bien, no existe capacidad de rechazo. Por ello, cuando reina la veneración, surge el autoritarismo:

> A lo largo de la historia ha habido muchos casos de veneración indebida y exagerada de distintos personajes, casi todos ellos autoritarios y despóticos. A lo mejor por eso el culto a la personalidad casi siempre está asociado con el autoritarismo como estilo o el totalitarismo como sistema político (Meza, 2017).



Fig. 17: *El sol que reside en nuestros corazones.* Cartel propagandístico chino protagonizado por el presidente Mao, h. 1960. Autor desconocido.

La veneración no surge exclusivamente del amor que se profesa hacia el icono político y el bien absoluto que se espera de él. Es cierto que se le venera desde el afecto paternal hasta el punto de considerarlo incluso un familiar, como expone Ortiz Lachica (2012): "Si seguimos a un líder, es porque buscamos obtener su amor, como en el pasado anhelábamos el amor de un padre y lo amamos en la medida en que hemos proyectado nuestro 'ideal del yo' en él". (Véase fig. 17). Sin embargo, hay otro componente: el miedo. La masa no sólo debe rendir pleitesía, sino que también debe ser temerosa. El temor abre los sentidos que ha nublado el amor y sitúa a las masas en 'el lugar que les corresponde'. Aliena a las personas y las convierte en seres prácticamente desinteresados y anulados, cuyo porvenir está sometido a una voluntad ajena. Una frase demoledora de Hannah Arendt (2012) reflexiona sobre este asunto: "El terror de la tiranía se acaba una vez que ha paralizado […] la vida pública y ha convertido en simples individuos a todos los ciudadanos, despojándolos de todo interés y conexión con los asuntos públicos" (p.125).

3.4.1.3. Rostro y omnipresencia

Una vez hemos señalado los aspectos del icono político que nos interesan en relación con nuestro proyecto, nos adentramos en aquello que le da forma y consistencia: su rostro y la reproducción en masa.

El líder político encuentra su 'retrato oficial' para recorrer todos los rincones y que éste llegue al mayor número de gente posible. El poder que tiene el rostro nos ayuda a comprender esa obsesión de la política por su reproducción masiva. Es una herramienta para crear un símbolo, una identificación.[7] La masa debe reconocer ese rostro y hacerlo familiar porque no hay más remedio; el retrato continuará vigilante en todos los puntos del espacio público:

> En este espectáculo, la imagen impuesta del bien recubre la totalidad de lo que existe oficialmente, y normalmente se concentra en un solo hombre, el garante de su cohesión totalitaria. Todo el mundo debe identificarse con su estrella absoluta o, de lo contrario, desaparecer. (Debord, 1999, p.68).

No podemos negar el inmenso poder de seducción e impacto que emana de un rostro que se graba en nuestras mentes sin poder evitarlo, porque allá donde miremos, está presente. Otorgar el privilegio a una persona para que su imagen permanezca visible en todos los espacios es lo mismo que reconocer su autoridad. El líder político cobra poder porque la masa considera que debería tenerlo. Es ilusionismo, como explica Félix de Azúa (2007): "la autoridad es un efecto de la imaginación y por lo tanto es preciso crear una imagen nueva de la autoridad cada vez que ésta se transforma, varía sus finalidades e intereses, o amplía su ámbito social […]" (pp.14-15).

La omnipresencia es un poder, una característica no humana, que sólo podríamos atribuir a Dios. Un político puede intentar acercarse lo máximo posible a ese poder porque la observación constante a un rostro permite –y obliga– a la población a recordarlo. Los mecanismos propagandísticos de la política emplean determinadas disciplinas artísticas para crear un rostro destinado al culto y provocar pasiones a las masas. Como dice Eco (1968): "Es evidente que, en determinadas sociedades, el arte se integra de modo tan profundo en la vida cotidiana, que su función primaria consiste en estimular determinadas reacciones, […] y en estimularlas bien" (p.85). Hemos llegado al punto en el que se diferencian los estados democráticos, que buscan estimular políticamente a su población mediante los iconos y la propaganda, y los regímenes dictatoriales y totalitarios, donde la divinización de determinadas figuras alcanza niveles estratosféricos.

Querría tomar como ejemplo, respecto al segundo caso que nos interesa ahora, una enriquecedora entrevista realizada a una ciudadana china y compañera del máster. Respondió gustosamente a diversas preguntas relacionadas con la situación política de su país y la omnipresencia de la figura que aún rige

[7] La tesis doctoral de Chao-Cheng Huang, *¿Del individuo o de la esencia?* (2013) pone el foco sobre la estrecha unión entre el retrato y el poder. En el capítulo IV: El retrato del poder, compara el uso político del rostro del líder en dos regímenes ideológicamente opuestos: la China comunista de Mao y la isla de Taiwán bajo el mando de Chiang Kai-Shek. Tanto fascismo como comunismo establecieron el realismo como el arte oficial y reprodujeron masivamente los rostros de sus dirigentes.

la vida pública de China: Mao Zedong (Hunan, 1893-Pekín, 1976). Mao es un personaje tan trascendental del siglo XX que se transformó en un icono, una celebridad, llegando a protagonizar incluso obras de artistas como Warhol.[8] Incluso los billetes están dominados por la presencia de su retrato (véase fig. 18). El culto a su personalidad se extiende hasta el punto de que su cadáver se venera en una urna, por lo que efectivamente, es como si estuviese vivo. Aunque la figura de Mao ya no levante pasiones como antaño, se sigue estudiando y permanece en el centro de la vida política y cotidiana. La juventud china lo considera un personaje lejano al que no termina de comprender y amar como lo hicieron las masas décadas atrás. ¿Significa esto que incluso a pesar de los extenuantes esfuerzos por divinizar a un ser humano, el culto a una personalidad, con el tiempo, llega su fecha de caducidad?[9]



Fig. 18: Yuan moderno, serie 1999-2005.

3.4.2. Idealización, heroicidad y endiosamiento



Fig. 19: Cartel *La guerra ha terminado*, Paco Ribera, 1939. 30 x 21 cm. Francisco Franco era presentado como el auténtico salvador de la nación española.

No puede haber culto a una personalidad sin idealización ni divinización. Esto conlleva la exageración de las hazañas y la inclusión de elementos más propios de leyenda que de realidad. Idealizar a los antiguos héroes de la cultura de un pueblo es muy común en todas las partes del mundo para crear referentes y modelos de comportamiento. Igualmente, también se cubre de heroísmo a personajes vivos para poder legitimar su posición en el poder. El poderoso no debe parecer una persona común porque la sociedad no premia a la mediocridad, sino a aquellos cuyos actos son sobresalientes. ¿Acaso las masas han alzado alguna vez a alguien que creían que causaba males a su pueblo? No todos los líderes políticos han cometido hechos deleznables, pero, en tal caso, esos actos deben ser eclipsados por sus mitos.

> Esa es la vía del héroe. ¿Qué quiere el héroe? ¿Qué persigue realmente? La fama que todos los pueblos han dado a sus héroes, esa fama persistente que difícilmente se extinguirá mientras sus hazañas se alternen o sucedan con la suficiente rapidez […] (Canetti, 1960, p.289).

La propaganda política no sólo limpia las imágenes de sus líderes, sino que los cubre de un aura idealizada para presentarlos como los salvadores del pueblo, de la masa. (Véase fig. 19). Son personas que no yerran y siempre tienen una justificación a sus actos: por el bien de la gente, por el bien de la nación o por la paz. Podemos pensar que la idealización o divinización de un hombre es propia de las

[8] Extraído de la tesis de Chao-Cheng Huang: Op. Cit, Introducción, pp. 9-11.

[9] La conversación se encuentra completa en el Anexo I de esta memoria. Abarcaba asuntos como la situación política actual en China, las prohibiciones de libertades y el significado de la figura de Mao para los jóvenes en el país asiático. A continuación, se explica un experimento personal realizado a partir de un retrato pintado de Mao y colocado en la pared. Pretende investigar acerca de las reacciones ante una imagen y el poder de la presencia constante.

leyendas y novelas de caballerías, pero estos mecanismos se emplean en la vida real, tanto en países democráticos como en autoritarios. Alrededor de los partidos políticos se ensalza a un líder, un caudillo, sea hombre o mujer, convertido en garante del bien común. ¿Por qué se produce esta situación? Eco explica (1968): "En tal sentido, un personaje irreal y fantástico […] puede reasumir mejor las características más profundas de una situación, que un personaje construido por medio de un paciente y minucioso mosaico de elementos rigurosamente reales" (p.220). Tiene más sentido que el héroe o el ser divinizado sea más digno de ser admirado y amado que una persona común. ¿Qué candidato político en las democracias actuales no se presenta como un salvador, defensor de las tradiciones o luchador por el progreso social, como un símbolo de la nación misma? Esta imagen atractiva llega hasta el alma de las masas, que se emocionan al ver un ser 'divino' en carne y hueso.

3.4.3. Tiranía y eternidad

El alcance de la vida eterna es una aspiración tanto histórica como religiosa. Es histórica porque el ser humano siempre ha tenido interés por lo que se esconde tras la muerte; y es religiosa porque la promesa de una segunda vida es cuestión de fe. Todo lo que se realice en vida, todos nuestros actos, tienen sus consecuencias en el resultado de ese premio lejano que es la eternidad.

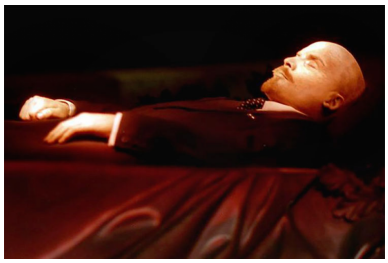
Aquellos que pasan a la historia, independientemente de ser héroes o villanos, serán recordados por generaciones futuras. Por lo tanto, su imagen permanecerá viva. No debe resultar extraño que, si el ciudadano común aspira a ser eterno, el poderoso busque también ser inmortal y permanecer en la memoria de la gente para siempre. "Todas las aspiraciones del hombre a la inmortalidad contienen algo del ansia de sobrevivir. El hombre no solo quiere existir para siempre; quiere existir cuando otros ya no existan" (Canetti, 1960, p.287). Ciertamente, tememos a la muerte. Es lo único que el ser humano es incapaz de dominar. Es un misterio difícil de resolver que nos aterra porque se trata del fin desconocido. El arte, parcialmente, tuvo su origen en la idea de muerte. Toda obra artística nos permite dejar una huella en este mundo para ser recordados una vez nos hayamos marchado. Esa intención de dejar nuestro rastro se ha convertido en la obsesión de muchos para iniciar y concluir esa búsqueda de la inmortalidad. Es curioso mencionar que, en nuestros tiempos, dominados por la aceleración tecnológica y científica, algunos investiguen pequeños 'avances' acerca de qué modo se puede conservar la juventud y nunca morir, olvidando que, tal vez, lo verdaderamente hermoso de esta vida, lo que le aporta sentido, es que tiene fin.

Las personas conservamos dentro de nuestros recuerdos todo aquello que pasó por las manos de seres cercanos, que tuvieron relación de algún modo con nuestras vidas. Bourdieu considera (2003):

> Las imágenes del pasado, […] evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente (p.69).

¿Significaría esto que, los retratos de nuestros seres estimados, referentes e iconos los mantenemos para que permanezcan en nuestra memoria? Podríamos decir que esa conservación de los rostros es

una especie de muestra de lealtad que en la mayoría de las culturas y sociedades sigue manteniéndose. ¿Respetar el cuerpo es respetar el alma? Como Carlyle (1963) se pregunta, "¿acaso toda lealtad no tiene asimismo afinidades con la propia fe religiosa?" (p.22). Volvemos de nuevo a la religión. No se puede evitar, porque tanto el culto a una personalidad como el culto en sí mismo guardan estrecha relación con lo divino y lo religioso. Si en el apartado anterior de este capítulo habíamos afirmado que los poderosos buscan construir una doctrina alrededor de su imagen inspirándose en las religiones, la conservación de la memoria y la búsqueda de la eternidad también forman parte de sus particulares obsesiones (véase fig. 20 y 21).





(Arriba) Fig. 20: Cuerpo embalsamado de Lenin en la Plaza Roja de Moscú. Autor desc. (Abajo) Fig. 21: Cuerpo incorrupto de Santa Bernardita Soubirous, Saint-Gilard, Borgoña.[10]

Casi todo líder político –por no decir todo–, y en mayor medida los tiranos, utilizan los medios artísticos para perpetuar su legado, pero más en beneficio propio que universal, pues esa herencia queda ensombrecida por el poder de su rostro elevado y engrandecido. "El líder que es alabado por las masas le pone cara a algo mucho más abstracto, un movimiento colectivo que necesita de iconos para representar su unidad y defenderla de forma fácil e intuitiva" (Torres, 2020). Uno puede dejar su legado, pero necesita a unas masas que lo mantengan vivo y en movimiento porque, en cuanto dejen de hacerlo, queda en el olvido. El tirano quiere ser inmortal y que su rostro cubra todo el espacio público para que se grabe en la mente de las gentes. Sabe que la inmortalidad tiene garantías dudosas y es consciente de que la reproducción masiva de todo lo que le represente, incluso una vez muerto, ofrece una posibilidad similar a esa ansiada eternidad. Es preciso mencionar nuevamente a Canetti (1960) con otra de sus potentes reflexiones que pone punto y final a todas estas cuestiones expuestas:

> Pero los poderosos de este mundo no lo tienen tan fácil como Dios. Ellos no duran siempre; sus súbditos saben que también sus días tienen un fin, un fin que podría incluso precipitarse. Como todo lo demás, el poder también se acaba. (p.294).

3.4.4. El artista y el retrato del poderoso

"El artista vive la permanente contradicción entre sus ansias por desarrollar libremente su genialidad y la estimación de su obra" (Guillén, 2007, p.39). Sin embargo, no todo artista produce obras con la intención de obtener la aprobación de un público. La persona que realiza arte, en ocasiones debe poner su carrera al servicio de un particular, de la sociedad en su conjunto o incluso al servicio de los intereses

[10] Tal y como se ha explicado, el culto a la personalidad está directamente relacionado con las doctrinas religiosas. La momificación y exposición de cuerpos inertes es una forma más de culto. La conservación del cadáver en la mitología egipcia permitía al difunto alcanzar en carne y hueso la otra vida. Por otro lado, la Iglesia Católica suele conservar reliquias, fragmentos o cuerpos enteros. Muchos dictadores a lo largo del siglo XX y principios del XXI terminaron siendo embalsamados y guardados en urnas tras su muerte para ser exhibidos a los fieles, como ocurre en los templos católicos.

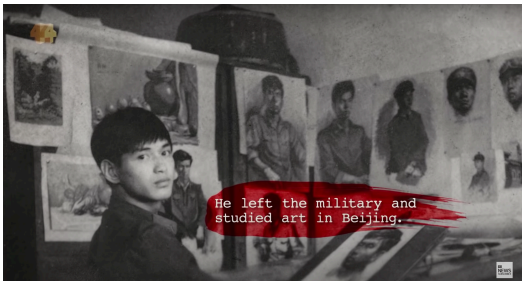


Fig. 22: Fotografía de Guo Jian, pintor de pósteres de propaganda china en el Ejército de Liberación Popular. Fotograma del documental *Tiembla y obedece* (2019), ABC News.

de un único tirano (véase fig. 22). No es necesario hondar en la larga lista de pintores que pertenecían a las cortes reales cuya principal función era la de generar cuadros que reflejasen el paso de un monarca por el trono y dejasen constancia de sus hazañas, su vida cotidiana y sus lazos familiares. Como explica Félix de Azúa (2007): "Todo aquello que está en contacto con el rey se impregna de sacralidad y debe ser representado artísticamente" (p.16). Puede que haya quedado atrás la dorada época de los retratistas reales, que llenó los palacios de cuadros de un detallismo y una calidad asombrosos, de un valor hoy en día incalculable, pero no podemos ignorar que la costumbre de hacer 'biografías ilustradas' se mantiene. Los fotógrafos oficiales, los pintores contratados y los medios de comunicación se dedican a retratar líderes políticos que ya no necesariamente tienen por qué pertenecer a la realeza.

Según Herbert Read (1977): "Tenemos que distinguir […] el arte en cuanto cualidad inherente a los objetos producidos para satisfacer unas necesidades prácticas, y el arte como expresión de ideales, aspiraciones espirituales y mitos, es decir, el aspecto ideológico del arte (p.14). La creación de arte es un medio de subsistencia, pero el factor político es esencial para comprender la relación estrecha entre el artista y el poder, no como representante de ese poder, sino como 'realizador de representaciones'. Poner el arte al servicio de un régimen implica que el artista permanezca de manera opaca detrás de sus propias obras, porque el verdadero protagonista debe ser el gobierno y su máximo líder.



Fig. 23: *El juramento del Juego de la Pelota*, Jacques-Louis David, 1791.

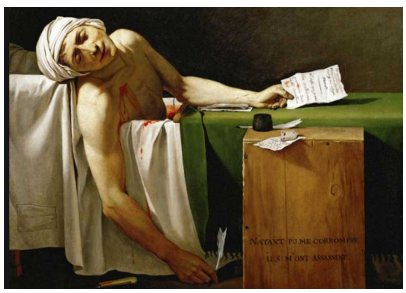


Fig. 24: L*a muerte de Marat*, Jacques-Louis David, 1793 (fragmento).

El arte, de un modo u otro, ha sido siempre utilizado por la élite. Es el único capaz de generar símbolos de reconocimiento de las masas, con dos fines claros: mantener el poder establecido o participar en la caída de ese poder. Por ejemplo, durante el Antiguo Régimen, los pintores de la corte real francesa inmortalizaban con retratos a cada uno de los individuos que llevaban las riendas del gobierno de la nación. Durante y después de la Revolución, artistas de renombre que previamente eran contratados por el poder, como Jacques-Louis David (París, 1748-Bruselas, 1825) crearon símbolos nuevos, cuadros protagonizados por las masas ejerciendo su libertad, como *El juramento del Juego de la Pelota* (fig. 23), o también nuevos líderes idealizados, como David ilustra en *La muerte de Marat* (fig. 24). Nunca va a haber un vacío de poder. La caída de un poderoso siempre precede al ascenso de otro poderoso, y siempre habrá artistas que los representen.

Cuando un artista se ve sometido a reproducir obras con un fin determinado durante un largo tiempo, en el momento en el que deja de hacerlo, es inevitable que sus antiguas funciones le influyan

en su trayectoria. Como explica Lev Manovich (2005): "Un artista tradicional percibe el mundo a través de los filtros de los códigos culturales, los lenguajes y los sistemas de representación que ya existen" (p.169). Reproduce el mundo que se pone ante sus ojos, pues lo que se le oculta sólo lo puede imaginar.



Fig. 25: *Retrato de Felipe IV*, Diego Velázquez, 1656 (fragmento). National Gallery de Londres. Velázquez retrató a una persona desenmascarada, tal y como él veía al monarca: cansado, agotado, desilusionado y consumido.

El retrato del poderoso nunca va a ser plenamente realista por dos motivos claros: por la humanidad del propio artista y por el deseo de idealización del contratante. Kenneth Clark (1956) opina: "No deseamos imitar; deseamos perfeccionar. Nos volvemos, en el plano físico, una especie de Diógenes buscando con su linterna a un hombre honrado; y como él, jamás nos volvemos recompensados" (p.19). Nunca hay plena satisfacción, pues en todo momento vamos a querer ser representados como nosotros nos vemos, de forma subjetiva. Pero la realización del retrato, además del modelo, implica la mirada del propio artista, que ve al poderoso con sus propios ojos (véase fig. 25). Toda persona que genera arte trata de buscar su pequeña parcela de libertad, pero esa libertad requiere pagar el precio de satisfacer los deseos del que posee el dinero o la autoridad:

> Podemos responder, aunque sólo en teoría, que desde que el mundo es mundo, artes mayores y artes menores han podido prosperar casi siempre únicamente en el ámbito de un sistema dado que permitía al artista cierto margen de autonomía a cambio de cierta sumisión de los valores establecidos (Eco, 1968, p.301).

Hoy en día, los regímenes autoritarios y totalitarios continúan manteniendo academias de arte destinadas a la reproducción de retratos de líderes políticos y otro tipo de imágenes para la propaganda estatal. Los futuros artistas son elegidos en la infancia y la adolescencia, cuando muestran señas de un talento especial. Deben superar exámenes políticos y pruebas artísticas en las que todo el alumnado realiza exactamente el mismo ejercicio. La frustración que se genera es inmensa, pues no hay mayor acto dañino hacia un artista que la prohibición de pintar, tallar, bailar, escribir o esculpir lo que desee.[11]



Fig. 26: Fotograma de la película *El último bailarín de Mao* (2009).

[11] La situación del arte dentro de los países autoritarios es muy compleja. La película *El último bailarín de Mao* (2009) nos ilustra un caso muy llamativo, basado en hechos reales, sobre el bailarín de ballet Li Cuxin, nacido durante la Revolución Cultural de los años sesenta y captado por las autoridades chinas. Convertido en uno de los mejores bailarines a nivel mundial, su deseo de ser ciudadano estadounidense lo transformó de héroe comunista a traidor. En el fotograma, la sesión de baile se inicia ante un observante Mao Zedong de grandes proporciones.

3.4.5. La caída del gigante



Fig. 27: Estatua de Lenin derribada en Berlín, 1991, durante el desmembramiento de la URSS.[12]

Una de las claras medidas que toman los estados democráticos contra el individualismo autoritario es la prohibición de retratos políticos y personalistas en espacios no institucionales. No habría que tener en cuenta, por ejemplo, fotografías de jefes de Estado o retratos de figuras nacionales importantes colgadas en edificios de la administración pública. Al fin y al cabo, estas imágenes están relacionadas con el tiempo: necesitamos dejar registrado en la historia qué personajes clave han pasado por un lugar y cargo concretos. Su función no es la de la veneración, sino la del recuerdo; una línea muy fina que divide estos dos conceptos y que termina por volcar en el lado opuesto en los regímenes totalitarios.

En aquellos lugares donde sí se profesa devoción por el tirano mediante la representación de su imagen, siempre queda una ligera esperanza para poder alcanzar la libertad de venerar a quien se desee o a nadie. Cuando la paciencia de las masas llega a su fin, lo primero que se retira del espacio público son los símbolos del caído, porque esta retirada también es simbólica. Como explica Canetti (1960): "La destrucción de imágenes que representan algo es la destrucción de una jerarquía que ya no se reconoce" (p.9). La soberanía de las calles regresa a la masa en su conjunto. Los aires de cambio destapan todos los elementos del sistema que habían permanecido opacados y falsamente iluminados por la intensa propaganda gubernamental. La masa cae en la cuenta de que todo lo conocido era, en realidad, una mentira, una ilusión.

> Cada nueva mentira de la publicidad es asimismo un desengaño con respecto a la mentira anterior. La caída de una figura del poder totalitario revela lo ilusorio de la comunidad que hasta entonces la aprobaba unánimemente, y que no era sino agregado de soledades desilusionadas (Debord, 1999, p.72).

Las caídas de los 'eternizados' se han documentado y archivado en nuestros bancos de memoria, tal vez para dejar constancia de que nadie dura para siempre. A lo largo de la democracia española se han ido extrayendo esculturas, retratos y todo tipo de referencias al general Francisco Franco; las antiguas repúblicas soviéticas se dedicaron a la ardua tarea de despejar del espacio público la simbología comunista; incluso en China ha habido algunos movimientos hacia la relajación de la propaganda. En este último caso, la muerte de Mao Zedong supuso un cambio de tendencia en cuanto a la explotación de su imagen, pero no fue hasta la revolución estudiantil de la plaza de Tian'anmen de 1989 cuando la

[12] La película *La mirada de Ulises* (1995) ilustra una Europa en descomposición tras el desmembramiento de la Unión Soviética. Angelopoulos introduce unas fascinantes imágenes sobre un colosal Lenin caído ante un pueblo que agoniza.

sociedad china exigió de forma intensa la llegada de la libertad. Toda la plaza se plagó de una simbología que contrarrestaba el oficialismo, como la colocación de una escultura que emulaba a la *Estatua de la Libertad* (1886), enfrente del omnipresente retrato de Mao.[13]

El fin de lo que había permanecido intacto durante tanto tiempo supone la búsqueda de un período de adaptación en el que el raciocinio, por una vez, se imponga sobre el dominio de las pasiones. "Desaparece la imagen, y con ella desaparece la finalidad que la imagen simbolizaba. La comunidad de fieles entra en crisis […] porque la imagen revestía una función demasiado importante para el equilibrio psíquico de los individuos" (Eco, 1968, p.257). Tras ese período, la propiedad del espacio público regresa al conjunto de la sociedad. Sólo así se llega, en apariencia, al fin del culto a la personalidad.



Fig. 28: Imagen de las protestas de la Plaza Tian'anmen de Pekín en 1989. USC U.S.-China Institute.

[13] Para conocer más información sobre estos sucesos históricos, se recomienda el documental *Tremble and Obey* (Tiembla y obedece), 2019, protagonizado por figuras clave del movimiento estudiantil que, a día de hoy, todavía son perseguidos por las autoridades chinas. El bloqueo que generaron las manifestaciones provocó la movilización del ejército, retratando una de las escenas más impresionantes del siglo XX: una persona anónima enfrentándose con dos bolsas a un tanque.
El documental español *The Propaganda Game* (2015) realiza un retrato lo menos superficial posible de la sociedad norcoreana en la ciudad de Pyongyang, dentro del país más hermético del mundo. Bajo la estricta vigilancia de las autoridades, alegres funcionarios y habitantes de la capital de Corea del Norte expresan su amor y satisfacción con el líder supremo y su situación vital. Imagen tras imagen, el espectador empieza a dudar qué hay de verdad en cada elemento o persona que aparece. La conclusión es demoledora: a todos los países les interesa mantener el régimen de la familia Kim. Por temas económicos, bélicos o ideológicos, ni a China, EEUU o Corea del Sur les interesa la reunificación. Aquellos que sí esperan alguna vez la democratización de su país son los propios ciudadanos norcoreanos.

4. PROYECTO: RETRATO Y MASA. EL PODER DE LAS PASIONES

Una vez concluida la base teórica del proyecto, tratamos a continuación la producción práctica. Consiste en tres series de cuadros diferentes, pero complementadas. La primera se titula *La sonrisa política*, que se centra en el retrato individual y la ilustración de diferentes iconos políticos que tuvieron gran protagonismo a lo largo del siglo XX. La segunda, titulada *Las pasiones de la multitud*, nos muestra un conjunto de obras en las que la protagonista es la masa. A través del retrato colectivo se enfatizan las emociones humanas de las multitudes y la sensación de identidad única. Se incluye al final una tercera serie, titulada *Rostros ocultos*, unos retratos que muestran la cara escondida del ser humano y las consecuencias del comportamiento del individuo como masa.

Es importante señalar la necesidad de comprender las obras en su conjunto, ya que funcionan como "causa y efecto". Es decir, mientras unas ilustran los estímulos de las emociones, las otras son las respuestas a esa estimulación.

Los siguientes apartados describen las ideas originales de estas series pictóricas, las fuentes empleadas, el significado y los simbolismos que guardan, así como el proceso, la clasificación de las pasiones humanas retratadas y el resultado definitivo.

4.1. LA SONRISA POLÍTICA

Esta serie consiste en un conjunto de doce obras protagonizadas por distintos líderes políticos del siglo XX que, independientemente de su ideología o el tipo de régimen que dirigían, tenían detrás de su imagen una inmensa maquinaria de propaganda que terminó convirtiendo sus rostros omnipresentes en auténticos iconos del escenario público.

Lo que caracteriza a este grupo de cuadros es la sonrisa que se dibuja en cada uno de los rostros. Una cara sonriente es una de las estrategias políticas que transforman a líderes en seres amables cercanos por muy lejos que se sitúen cuando ostentan el poder. La sonrisa es uno de los signos de la alegría, probablemente la emoción más frecuente y contagiosa. "Cuando nos alegramos delante de los demás por un resultado obtenido, se exhibe una sonrisa abierta." (Colombo y Vigliotti, 2017, p. 107). Desde que tendemos la mano a un desconocido, cuando sonreímos, pretendemos ganarnos la confianza del otro.

Si alguna vez nos hemos preguntado por qué las campañas electorales están plagadas de sonrisas, tendríamos una respuesta: las fotografías exhibidas nos causan confianza, tranquilidad. Contienen rostros que simulan amabilidad, sin importar si hay algo de verdad o mentira en ellos. "De todos modos, la mejor forma de ocultar una emoción es poniéndose una máscara, y la careta más utilizada

es la sonrisa, […] está bien vista y suele emplearse en la mayoría de los intercambios sociales" (Altuna, 2010, p.128).

El político sonriente quiere parecerse a los ídolos culturales que admiramos. Juega dos caras opuestas al mismo tiempo: es alguien cercano que nos entiende, pero también una persona distante e inalcanzable situada encima de la gente común. Sólo tenemos el privilegio de observarlos desde la lejanía.[14] Tomando como ejemplo la serie británica *Years and Years* (2019), la actriz Emma Thompson encarna a una tertuliana sin escrúpulos llamada Vivien Rook. Rook crea un partido de corte populista y se presenta como una política cercana que se deja ver en discursos y debates. Sonríe y se comporta como una ciudadana común, pero es importante fijarse en la distancia que toma respecto a sus posibles votantes: los escenarios, los atriles, la televisión o el popular autobús electoral británico. Está presente por todos lados, pero el pequeño detalle de la distancia frente a la masa es lo que diferencia abismalmente al icono de las multitudes.



Fig. 29: Fotograma de la serie de televisión *Years and Years*, 2019.

4.1.1. *Origen y preparación*

Esta parte del proyecto, *La sonrisa política*, surge cuando pretendo mostrar la cara visible de los estímulos de las pasiones humanas y la manipulación de masas.

Estos retratos de líderes políticos se originan a través de la idea de la identidad individual. Son personajes únicos e irrepetibles que serán recordados durante mucho tiempo. Comencé la búsqueda de aquellos iconos políticos que deseaba retratar una vez la idea había cogido forma: debían conservar la relevancia que tuvieron en su momento. Estos personajes proceden de diferentes contextos: democracias, monarquías autoritarias o regímenes totalitarios, y todos ellos explotaron su propio rostro para transformarse en celebridades omnipresentes en todos los ámbitos rutinarios del ciudadano común. Las imágenes de archivo tomadas como referentes pertenecieron a antiguos carteles electorales, retratos oficiales o fotografías de apariciones públicas, y están seleccionadas minuciosamente para pintar sus sonrisas.

---

[14]. La película mejicana *La Dictadura Perfecta* (2014) narra de forma exquisita los mecanismos la de política y la prensa para convertir a un candidato a la presidencia en una persona cercana, sincera, sensible y pendiente de los problemas de la gente común. Un espejismo, el arte de la mentira.

4.1.2. *Significado y simbolismos*

En esta serie de iconos empleo dos colores fundamentales: el rojo y el azul. Estos tonos potentes están directamente relacionados con el mundo político porque funcionan como símbolos de los distintos bandos ideológicos.

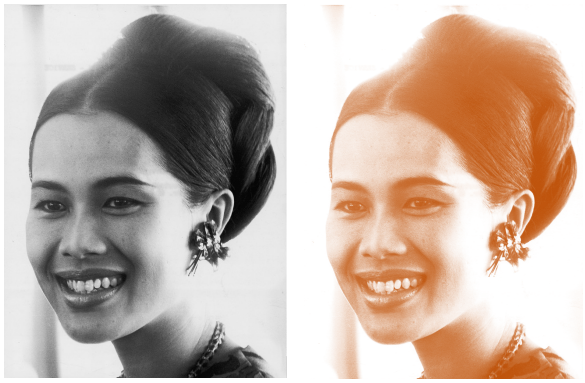


Fig. 30: Retrato de la reina Sirikit de Tailandia, 1968. Dean Conger. Comparación entre el original y la imagen editada.

Independientemente de su simbología, los dos colores no se han empleado en el proyecto según la ideología de los personajes retratados. Su posición política ha influido en la elección de la tonalidad, pero ha dependido realmente de la estética de la fotografía original. Por ejemplo, la reina Sirikit de Tailandia es de ideología conservadora, pero estéticamente la imagen sugería una escala de rojos (véase fig. 30).

Una vez clasificados los personajes por tonalidades, se obtienen finalmente seis retratos en rojo y otros seis en azul. Para realizarlos, se ha empleado el óleo rojo escarlata, el carmín, sombra tostada, el ultramar y el azul Prusia, graduados con blanco titanio dependiendo de las luces y las sombras. El negro se ha descartado totalmente desde el principio para no romper con las escalas.

4.1.3. *Referentes*

Esta serie tiene como referentes a dos artistas que han representado frecuentemente a diferentes iconos políticos y culturales, resaltando su individualidad y su importancia histórica.

El primero de ellos es el pintor de origen chino **Yan Pei Ming**. Se le conoce mundialmente por sus retratos monocromos de grandes dimensiones. Suele representar e interpretar iconos y celebridades de la cultura popular. Este artista tiene un gran interés para este trabajo debido a que su obra está muy influenciada por sus experiencias bajo el régimen dictatorial chino y un importante número de sus cuadros están protagonizados por Mao Zedong:



Fig. 31: *Mao*, Yan Pei-Ming, 2005. Óleo sobre lienzo, 294,9 x 294,9 cm.



Fig. 32: *Timonier 009*, Yan Pei-Ming, 1998. Óleo sobre lienzo, 130 x 97

Mao está presente en mi trabajo desde que era niño. Era la imagen más reproducida y extendida de China. Eso me marcó. También recuerdo que mi primera lección en la escuela tenía este título: *¡Viva el presidente Mao!* Es un personaje mítico (Cué, 2015).

En sus retratos, el personaje normalmente está representado en escala de grises o de rojos, en formato cuadrado, algo que ha influido claramente en mi proyecto. Las pinceladas que lo construyen



Fig. 33: *48 portraits*, Gerhard Richter, 1972. Óleo sobre lienzo, 69 x 54 cm.



Fig. 34: *48 portraits*, Gottfried Helwein, 1992. Óleo y acrílico sobre lienzo, 70 x 55 cm.

son agresivas, tienen movimiento y la figura se funde con el fondo que lo rodea, aunque yo he pretendido centrarme en los detalles de los rasgos faciales empleando pinceladas más minuciosas. El arrastrado de los fondos de Ming y los goteos parecen convertir los rostros en fantasmas a punto de desvanecerse.

El segundo referente de *La sonrisa política* es **Gerhard Richter** y su famosa serie *48 retratos* (1972). A través de un conjunto de retratos individuales en blanco y negro inmortalizó a cuarenta y ocho hombres europeos fundamentales de la historia reciente. Richter nos presenta un mausoleo de personajes con un increíble detallismo simulando a la fotografía y, al mismo tiempo, empleando un sutil efecto borroso arrastrando la pintura. Esta obra me sirvió para saber definir el encaje, la composición y el grado de realismo de los rostros de este proyecto.

Para completar los referentes, es preciso mencionar la serie inspirada en esta obra, también titulada *48 retratos*, en los que **Gottfried Helwein** retrata a cuarenta y ocho mujeres icónicas del siglo XX, pero esta vez en rojo. Ambas series son clave en mi trabajo, en el que los distintos cuadros monocromos guardan en 'cajas' los rostros de numerosos personajes fundamentales para la sociedad moderna.

4.1.4. *Proceso y resultado*

Las imágenes empleadas para el proyecto pictórico formaban parte originalmente de carteles electorales y retratos oficiales. Estos carteles suelen estar dominados por rostros sonrientes y se reproducían en masa para convertir a una persona físicamente lejana en alguien cercano y de confianza. El medio de difusión es variable: un partido político, un periódico o la propaganda oficial de un Estado. Además, se han escogido los retratos más conocidos y difundidos o, en su defecto, los que más se acercan a la imagen que querían enseñar de sí mismos. Si bien estos retratos eran copiados para poder llegar a las masas, en la parte práctica de este trabajo empleo la estrategia de la repetición, apropiándome de estas imágenes públicas para modificarlas centrando toda la atención en la amplia variedad de sonrisas que se observan.

Los bocetos preparatorios buscan reflejar cuál sería el aspecto final de las obras definitivas sobre el soporte de madera. Están realizados en acuarela en dos papeles distintos, agrupados según su color. Las manchas de las aguadas en los bocetos azules han resultado menos acertadas, debido a la poca

densidad de la mancha y el excesivo relamido de las pinceladas en las mismas zonas. Las manchas de acuarela en el caso de los bocetos rojos construyen mejor cada sombra de los rostros.


Fig. 35.


Fig. 36.


Fig. 37.


Fig. 38.


Fig. 39.


Fig. 40.


Fig. 41.


Fig. 42.


Fig. 43.


Fig. 44.


Fig. 45.


Fig. 46.

Teniendo en cuenta los bocetos, cada soporte de las obras finales se impriman en el color que corresponde dependiendo del personaje. El tono medio del fondo permite construir cada rostro mediante los oscuros, para extraer cuanto antes las sombras que dan consistencia a la imagen. Posteriormente, se van sacando nuevas manchas generales que marcan de dónde proceden las luces e inciden sobre el retrato. Es necesario realizar dos capas de pintura antes de aplicar los blancos que señalan las zonas más iluminadas. La superficie seca evita que el tono blanco se ensucie y, además, se pueden perfilar mejor los detalles de las facciones.

La técnica del óleo permite lograr unos acabados minuciosos para encontrar el mayor parecido posible a la persona real. Para aportar una mayor sensación de profundidad y realismo al retrato, es necesario repasar con un pincel muy pequeño las partes de la composición más oscuras, con un tono que no lleve negro, pues cambiaría toda la escala del cuadro. Del mismo modo, los puntos de luz máxima se cubren con un blanco frío, como el titanio.

A continuación, podemos observar el aspecto final de la serie. Los retratos originales han pasado por un proceso de edición para ajustar cada rostro dentro de un formato cuadrado, aportando un aspecto recortado que centra la atención en los rasgos faciales. [15]

[15]. En el Anexo II se recopilan las imágenes capturadas durante el proceso pictórico, junto a los resultados definitivos previos a su edición.



Fig. 47: *Margaret Thatcher*, 2020, óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.



Fig. 48: *San Juan pablo II*, 2020, óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.



Fig. 49: *Isabel II*, 2020, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 50: *John F. Kennedy*, 2020, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 51: *Adolf Hitler*, 2021, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 52: *Nelson Mandela*, 2021, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 53: *Ronald Reagan*, 2020, óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.



Fig. 54: *Mao Zedong*, 2020, óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.



Fig. 55: *Fidel Castro*, 2020, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 56: *Kim Jong-il*, 2020, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 57: *Iósif Stalin*, 2021, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.



Fig. 58: *Sirikit de Tailandia*, 2021, óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

4.1.5. *Retratos sin máscara*



Fig. 59: *15/22*, Gerhard Richter, 1968. Tamaño y técnica sin datos.

Los retratos que aparecen a continuación forman parte de *La Sonrisa Política*. Esta pequeña serie retoma los iconos que pertenecen al mundo político e institucional, pero los colores desaparecen. A partir de fotografías originales en blanco y negro, se construyen retratos de rostros difuminados cuya función es intuir la presencia y demostrar el poder de la representación icónica. A partir de los retratos de Richter, que han inspirado estos trabajos, se ha buscado desmenuzar la máscara que recubre a estos símbolos de la cultura popular. Los rasgos faciales se funden entre los tonos oscuros y se derrumban los límites que dividen el fondo, el rostro y lo que éste contiene. El desenmascaramiento nos permite ver a través de las caras quiénes son los retratados o, en todo caso, quiénes creemos que son.

Estos trabajos están realizados con una técnica diferente a la utilizada hasta el momento: carboncillo y lápiz compuesto sobre papel. El proceso pictórico se inicia con una grisalla, de tono medio, sobre papel *canson* de gramaje medio. Con el carbón y los lápices compuestos se va dando forma a los retratos mediante las sombras teniendo en cuenta la iluminación y se va retirando materia con la gamuza para rescatar luces. El difumino suprime las líneas para crear un efecto neblinoso en el que el rostro emerge del fondo. Por último, las zonas más claras se extraen con una goma suavemente.



Fig. 60: *Mao 1/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

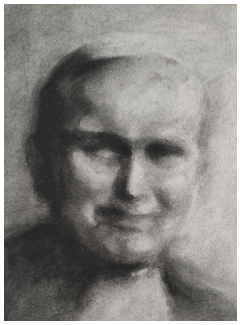


Fig. 61: *Karol 2/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.



Fig. 62: *Jackie 3/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.



Fig. 63: *Kim 4/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.



Fig. 64: *Maggie 5/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

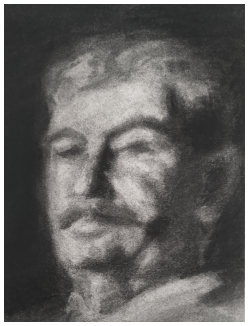


Fig. 65: *Iósif 6/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

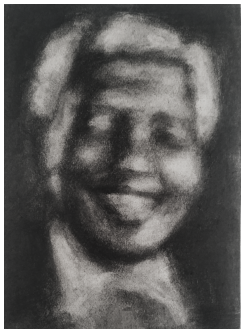


Fig. 66: *Madiba 7/8*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

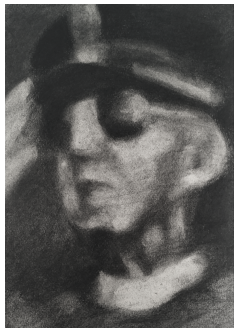


Fig. 67: *Ísimo 8/9*, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

4.2. LAS PASIONES DE LA MULTITUD

La segunda parte del proyecto se centra en las masas y la expresión de las emociones de forma colectiva. La individualidad deja pasar a la identidad colectiva y al sentimiento de grupo. A través de siete cuadros distintos se retrata a las multitudes teniendo en cuenta el peso visual. Todos los personajes participan de manera conjunta y expresan una pasión humana concreta dependiendo del contexto y del estímulo que la provoca.

Las obras están agrupadas en tres bloques: el dolor, el entusiasmo y la rabia. Estas emociones son las más frecuentes y contagiosas en los acontecimientos multitudinarios. Otras pasiones como la repulsa o la sorpresa son más difíciles de extenderse por igual en una masa de gente, debido a su espontaneidad y breve duración.



Fig. 68: Fotografía del funeral multitudinario de Lady Diana de Gales, 1997. Gerald Penny.

La existencia del 'contagio' emocional es un hecho. Fernando Ortiz Lachica dice: "la tendencia a imitar las expresiones de los demás y el hecho de que las emociones se activen mediante la activación de las expresiones faciales, […] hacen que nos contagiemos de las emociones de los demás" (2012). Por ejemplo, podemos comprobar que la tristeza que se siente en un funeral, las lágrimas y los cubrimientos de cara son comportamientos totalmente contagiosos (véase fig. 68). Está implícito en la naturaleza humana. En una situación en la que una emoción es la predominante y todos se expresan del mismo modo, será cuestión de tiempo responder igual.

4.2.1. *Origen y preparación*

La idea para esta serie surge a partir de la lectura del texto de Félix de Azúa *Las pasiones al servicio de la corona* (1996). Como ya hemos visto en el marco teórico, el autor realiza un ensayo en el que expone sus ideas sobre las pasiones humanas tomando como base la filosofía cartesiana, y cómo éstas son utilizadas por la administración del Estado.



Fig. 69: *Sin título*, 2020. Óleo sobre papel Popset blanco, 100x70 cm.

Consideré interesante retratar el comportamiento de las masas en el espacio público y cómo, ante la apariencia de un estímulo concreto, la gente es capaz de formar una unidad con tres características esenciales: la fuerza y el poder, de los que no siempre la masa es consciente, y la manipulación, de la que termina siendo víctima. Pero para poder hablar de las pasiones de las multitudes y retratarlas era necesario analizar previamente a la masa como concentración de gente. Para ello, realicé varios retratos colectivos monocromos (véase fig. 69), en los que todas las

figuras que aparecen muestran emociones neutras, posando hacia la cámara. Tomé como referentes varias fotografías antiguas de álbum familiar, realizadas durante la juventud de mi abuela y las reproduje en distintos formatos y soportes.

4.2.2. *Clasificación de las pasiones*

La organización de las fotografías escogidas para la posterior producción pictórica es una parte esencial del proyecto. Como ya se ha mencionado previamente, se han ilustrado las tres pasiones más comunes en las concentraciones de masas, debido a su facilidad de contagio e identificación.

La primera de las pasiones es el entusiasmo. Es la que mejor se transmite entre individuos cuando la singularidad cede ante una identidad colectiva y tanto las sonrisas como los ojos se amplían el máximo posible para ser más conscientes del momento. Son los signos de la euforia, que no hay que confundir con la felicidad. La felicidad requiere tanta positividad como negatividad, pero el entusiasmo es puramente positivo. Las llamadas 'emociones negativas' también son importantes, pues permiten construirnos mediante errores y aciertos.[16]



Fig. 70: Grupo de admiradoras en un concierto de *The Beatles*, 1963. Autor desconocido.

La segunda de las pasiones del proyecto es el dolor, incluyendo la tristeza y el luto. A pesar de ser calificada como negativa, la tristeza es tan natural y necesaria como la alegría. Suele producirse cuando un hecho nos afecta fuertemente en el ánimo o cuando indagamos en la memoria. En esta última situación surge la nostalgia.



Fig. 71: Fotografía del peregrinaje de rodillas en el funeral del *Presidente Eterno* de Corea del Norte, Kim Il-sung. Pyongyang, 1994.

La masa también puede sentir la tristeza de forma multitudinaria. Es plenamente visible y contagiosa mediante los gestos de desconsuelo y las lágrimas que brotan de los ojos. La empatía lleva a las personas a compadecerse de aquellos que están tristes y pueden llegar a sentir ese dolor como propio. Los llamados 'funerales de Estado' son los más multitudinarios que existen porque todo el mundo conoce al difunto y ese conocimiento permite sentir mayor cercanía. Todos aquellos que pueden se acercan al evento y quieren mostrar sus respetos, integrándose hasta formar una unidad. No importa si las emociones son reales o no, pues la clave consiste en mostrar un comportamiento lo más sincero posible. Por eso, la tristeza es otra pasión fundamental para el control de la población. El poder puede observar cómo las calles se abarrotan para que todo ciudadano muestre individualmente señales de luto y dolor común. (véase fig. 71).

[16]. Para saber más sobre las expresiones del rostro y el reflejo de las emociones mediante signos faciales, es fundamental leer el ensayo de Gombrich *La máscara y la cara*, especialmente las páginas 31-34, en las que profundiza sobre la posición de elementos como la nariz, la boca y el ángulo de la cara en los retratos individuales.

Por último, la tercera pasión que aparece en el proyecto es la rabia. En todo tipo de países se han dado situaciones en las que las masas se muestran disconformes con su situación y se convierten en seres indignados, furiosos. La indignación es clave para sentir el enfado. René Descartes (1649) considera este sentimiento de gran importancia: "La indignación es una especie de odio o de aversión que se tiene por naturaleza contra los que hacen algún mal, sea del tipo que sea; […] sólo nos indignamos contra los que hacen bien o mal a las personas que no lo merecen […]" (p.124). La población alemana no aupó al poder a Adolf Hitler en 1933 únicamente porque le admiraba. El nazismo buscó enervar a las masas haciéndolas sentirse indignadas. Si el entusiasmo genera movimiento, puede que el odio tenga todavía más poder para hacerlo.



Fig. 72: *¡Por el gobierno soviético!,* Yury Reiner Petrovich, h. 1940.

La rabia puede ser tan beneficiosa como perjudicial. Puede movilizar a la multitud contra injusticias, abusos o actuaciones deleznables. Puede modificar la normalidad vigente y tumbar gobiernos. No olvidemos cómo se produjeron revoluciones como la francesa (1789) y la rusa (1917). El arte, concretamente, se ha encargado de dejarnos constancia de estos hechos históricos y mostrarnos numerosas expresiones faciales en los personajes que protagonizan los cuadros (véase fig. 72).

La parte negativa de la rabia colectiva es que, lejos de solucionar problemas, también puede generarlos. El odio puede volverse contra una población, contra una etnia o contra una clase y provocar las mayores atrocidades que se hayan podido imaginar nunca (algo que veremos reflejado en la última serie pictórica).

4.2.3. *Significado y simbolismos*

La principal serie de cuadros de este proyecto se realiza en blanco y negro, buscando el mayor parecido con las fotografías originales. Como ya se ha mencionado anteriormente, la utilización de estos dos tonos favorece la sensación de unidad en el retrato de las masas. De este modo, los colores no despistan la atención del espectador y se aporta mayor equilibrio en el peso visual de la composición.

La otra característica esencial de estos cuadros es la ausencia de la representación de los estímulos que provocan las reacciones de la masa.[17] Es decir, no aparece ningún símbolo que justifique las pasiones expresadas. De este modo, podemos pensar que los comportamientos que se ilustran podrían darse en cualquier época y contexto. La realidad es que las emociones clasificadas y descritas previamente se han expresado en muchas situaciones a lo largo de nuestra historia y se seguirán expresando en el futuro. No importa cuánto cambie una sociedad o el mundo en su conjunto. El ser humano siempre reaccionará igual pase lo que pase y ostente quien ostente el poder.

[17]. Esta serie de obras se centra en representar a las masas. Son las protagonistas junto a las emociones que expresan. Ilustran momentos clave a lo largo del siglo XX. La obra final se centra en una situación de la actualidad, en la que se unen en una misma composición tanto las multitudes como los rostros que las estimulan.

4.2.4. *Referentes*

Para la realización de estas obras se han tomado como referentes a tres artistas que tienen en común numerosas pinturas sobre masas concentradas en un mismo espacio y, generalmente, en blanco y negro.



Fig. 73: *Pesadilla,* Paco Pomet. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. 2006.

Paco Pomet es el primero de ellos. Este pintor utiliza fotografías antiguas de archivo para reproducirlas lo más fielmente posible sobre el lienzo, lo que ha inspirado mi metodología. Pomet quiere ir más allá, realizando pequeñas aportaciones que descolocan todo el conjunto del cuadro, elementos que captan la atención del espectador. No encajan, se mezclan y se camuflan sutilmente entre los personajes y la alta densidad de la pintura, hasta que se descubre que no formaban parte de la imagen original.

Teniendo en cuenta el nivel de detallismo de las obras, es preciso señalar la variedad entre las escalas de grises, que pueden ser azulados o amarillentos, dependiendo del tipo de óleo negro empleado.

Giulia Andreani realiza cuadros similares. Su obra es muy curiosa, tanto por la representación de masas como por la carencia de significado ideológico. "Giulia Andreani es pintora. Punto. Ni pintora de historia, ni pintora feminista, no acepta las categorías dentro de las cuales quisieran encerrarla" (Rouges, 2019). Considera que ser delimitada en un espacio concreto supondría un freno a su interés creativo. Sus retratos individuales son de gran interés. A partir de fotografías de archivo, inmortaliza líderes políticos históricos para mantenerlos en la memoria. Como ocurre en mi proyecto, lo importante no es el personaje en sí, sino su poder iconográfico. (Véase fig. 74).



Fig. 74: *Forever young,* Giulia Andreani, acrílico sobre lienzo, 27 x 35 cm. 2012.

En cuanto al retrato colectivo, el uso del acrílico blanco y negro otorga un aspecto uniforme a sus obras. Juega con las transparencias y los goteos controlados de pintura para aportar una acertada sensación de profundidad y movimiento. Las imágenes escapan de la simbología para buscar la sensación de fuerza grupal y dirección unánime.



Fig. 75: *Guerrillères,* Giulia Andreani. acrílico sobre lienzo, 150 x 200 cm. 2012.

Por último, se encuentra **Mark Tennant**, un pintor de carrera avanzada con una gran popularidad dentro del mundo de las redes sociales. El interés en este artista respecto al proyecto no reside únicamente en el estilo pictórico, sino también en el carácter anónimo de los personajes de sus retratos colectivos. Mediante la simplificación de los rasgos faciales, rompe la identidad individual. El aspecto inacabado de las obras y la construcción de las formas humanas mediante manchas

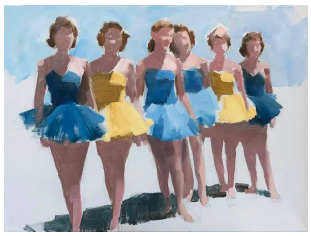




Fig. 77: *Shooting Gallery,* Mark Tennant, óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm. 2019.

planas y ligeramente geométricas generan un aspecto simple que se vuelve más complejo conforme se aleja la vista.

Tennant utiliza fotografías de archivo, al igual que los anteriores, y suelen estar ambientadas en épocas pasadas. También recurre a imágenes más recientes con las que compara los comportamientos humanos y las transformaciones de las costumbres.

Los cuadros a color son visualmente muy atractivos para los espectadores, por el juego de tonos, luces y sombras. Sin embargo, sus trabajos en escala de grises son de mayor importancia para este proyecto ya que logran aún más esa búsqueda de la unidad grupal. (Véase fig. 77).

(Arriba) Fig. 76: *6 niñas,* Mark Tennant, óleo sobre lienzo, 30 x 41 cm. 2019.

4.2.5. *Proceso y resultado*

Continuando la estrategia de la apropiación y la repetición, se han obtenido las fotografías originales a partir de diferentes medios de comunicación digitales. Se trata de imágenes de particulares o difundidas por el propio régimen en el que se encuentra la escena. Todas ellas tenían una finalidad clara: promover la expresión de emociones. Son poderosas, enérgicas y retratan perfectamente los comportamientos humanos en grupo. Los bocetos estudian cómo van a colocarse los personajes y qué tonalidades se emplearán para cada una de las figuras y expresiones faciales. Es imprescindible tener en cuenta estos estudios, pues una pincelada en el lugar equivocado puede cambiar ligera o totalmente la expresión que debería tener un personaje. Están realizados al óleo, sobre tablas de 22 x 31 cm imprimadas en blanco. El formato es rectangular, aunque cada cuadro definitivo varía para acoplarse mejor a las dimensiones de la fotografía original.



Fig. 78.



Fig. 79.



Fig. 80.



Fig. 81.



Fig. 82.



Fig. 83.



Fig. 84.

Una vez los bocetos están preparados, se procede a la elección del formato y el tipo de soporte de las obras definitivas: lienzo o tabla. La imprimación acrílica es blanca o gris, dependiendo del grado de oscuridad de la fotografía. Por ejemplo, si la escena requiere cubrir más espacio con negro y grises oscuros, utilizar un tono medio en la imprimación facilita el proceso pictórico. En cambio, con una fotografía muy iluminada, puede aprovecharse el tono blanco del fondo para reproducir las luces más fuertes. Después de dar manchas generales más fluidas y el primer secado, se procede a encajar de forma más detallada la colocación de cada personaje, su tamaño y su posición, para evitar que se desequilibre la escena. El estilo ha sido diferente según el tipo de fotografía que se interpretaba, por lo que pueden verse pinceladas sencillas con mayor movimiento, fluidez y amplitud, y otras más complejas, firmes y detalladas. En algunos casos, también se ha apostado por un mayor contraste de los negros, mostrando una imagen más agresiva y potente. Sin embargo, también hay cuadros en los que predominan las manchas claras y la luminosidad, creando un ambiente pictórico más suave.

A continuación, se pueden observar todas las obras finales agrupadas según las tres pasiones descritas anteriormente (entusiasmo, dolor y rabia), junto con el cuadro final pintado a partir de una fotografía de tiempo más reciente.[18]

[18] Las imágenes del proceso pictórico, antes de proceder a mostrar las obras finales, pueden verse en el Anexo II.



Fig. 85: *Entusiasmo I,* óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. 2021.



Fig. 86: *Entusiasmo II,* óleo sobre tabla, 84 x 57 cm. 2021.



Fig. 87: *Dolor I,* óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm. 2021.



Fig. 88: *Dolor II,* óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm. 2021.



Fig. 89: *Rabia I,* óleo sobre madera, 110 x 110 cm. 2021.



Fig. 90: *Rabia II,* óleo sobre tabla, 63 x 50 cm. 2021.



Fig. 91: *Final.* Óleo sobre tabla, 75 x 50 cm. 2021. Obra interpretada de la fotografía original que muestra pantallas de rostros políticos ante una multitud atenta.

4.3. ROSTROS OCULTOS

La última serie de este proyecto se centra de nuevo en el retrato individual, pero las imágenes no buscan representar iconos políticos relevantes, sino rostros enlazados a la obediencia y el terror. Son cinco cuadros monocromos protagonizados por un grupo de mujeres reales que participaron de los episodios más monstruosos del último siglo.

Hemos hablado de la expresión de las pasiones humanas, de la manipulación de las masas, de la acción propagandística de la política y del poder de la imagen del rostro de un líder. Las obras mostradas anteriormente ilustran a esos líderes y a las multitudes que reaccionan ante la presencia de estímulos visuales. Sin embargo, ¿cuáles son verdaderamente las consecuencias? ¿Hasta dónde pueden llegar la manipulación de la mente y los sentimientos de la población? Aquí entra en escena esta serie, en la que aparecen cinco 'víctimas' de un proceso por el que comenzaron siendo personas aparentemente normales para terminar transformándose en monstruos.

Hasta hace poco debido a la perspectiva misógina de la historia, el papel de las mujeres dentro de los regímenes totalitarios del siglo XX parecía prácticamente irrelevante. Sin embargo, se ha demostrado que en el III Reich algunas de ellas llegaron a acumular tal cantidad de poder que las vidas de miles de prisioneros dependían de su voluntad: las guardianas nazis de las SS. Cuando se pretendió juzgar a la mayor cantidad posible de responsables del Holocausto, los grandes dirigentes eran hombres, por lo que las mujeres que se sentaron en el banquillo pasaron desapercibidas. Pero, sin duda alguna, ellas fueron tan despiadadas como ellos. Todo esto nos plantea una serie de preguntas: ¿qué fue lo que convirtió en monstruos a unas personas supuestamente normales? ¿De dónde nacen la maldad, el odio y la obediencia ciega a las órdenes? ¿Está la crueldad implícita en el ser humano? ¿Fueron personas supuestamente débiles a merced de un 'híper líder' que supo manipular profundamente sus sentimientos para abocarles a obedecer sin cuestionar? Lo más curioso es que estos seres, capaces de las mayores perversiones, también sabían mostrar algo de humanidad. La escritora Reyes Monforte[19] relata el encariñamiento que sintió la SS-Lagerführerin Maria Mandel por un niño gitano, al que trató como a un hijo. Cuando se dio cuenta de su 'error', terminó lanzando a la criatura personalmente a un horno crematorio:

> El pequeño gitano de grandes ojos azules que hizo reír a la Bestia. No conocía su nombre. No le hacía falta. Había hecho reír a Mandel y qué mejor prueba de haber existido que la risa, aunque fuera contagiada de la boca de un verdugo (2020, p. 107).

Los guardianes de las SS actuaron como masa; una masa que tenía el poder de exterminar a otra. Este es un claro ejemplo de hasta qué punto tratar a la población como rebaño puede tener consecuencias que sobrepasan cualquier límite. Y lo más terrible, es que la mayoría ni siquiera era consciente de lo que hacía. ¿Qué era lo correcto? ¿Qué significó todo ello para sus conciencias? ¿Hasta dónde puede llegar la masa si se convierte en algo imparable?

---

[19]. El libro de Monforte, *Postales del Este* (2020), muestra la historia de una judía francesa que es deportada junto a su familia a Auschwitz en 1943. Su habilidad con los idiomas la convirtió en una prisionera valiosa a merced de los deseos de la Jefa de Campo, Maria Mandel, la mujer más temida de todo el régimen nazi. La autora relata con gran detalle los comportamientos de los guardianes y sus equivalentes femeninos, así como los intentos de supervivencia de los presos, en un lugar en el que cualquier día puede ser el último.

La serie se titula *Rostros ocultos* porque cada uno de los retratos contiene historias reales que pertenecen al lado oscuro de la humanidad. ¿Qué se pretende de verdad con estas obras? Las personas pueden llegar a comportarse del modo más terrorífico posible simplemente teniendo fe en sus convicciones y creyendo que hacen lo correcto, obedeciendo las órdenes de un superior. Al final, los peores monstruos son los que no parecen serlo. El peligro se encuentra en que pueden pasar como individuos comunes dentro de una masa. Los rostros que pueden verse en los cuadros intuyen qué clase de personas son, pero una vez se descubre su parte oculta, se vuelve imposible observarlos del mismo modo. Están acompañados, además, por unos títulos sugerentes que se corresponden con los apodos reales que tenían estas mujeres en los campos, utilizados tanto por los presos como por los propios oficiales alemanes.

4.3.1. Referentes

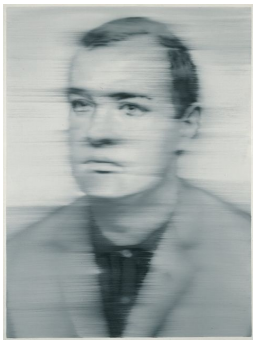


Fig. 92: *Portrait Müller* [71], Gerhard Richter. 1965.

Los referentes de esta serie son Gerhard Richter y Giulia Andreani, ya mencionados en los dos primeros conjuntos de cuadros.

Los retratos 'arrastrados' de Richter tienen un interés particular para este trabajo por la apariencia fantasmagórica de los personajes. No son estáticos, pero tampoco parecen querer moverse y marcharse. Es imposible pensar en tocarlos, porque probablemente se desvanecerían. Estos cuadros melancólicos muestran emociones, pero también las causan. Tienen vida, aunque de la sensación de que sea efímera.

En el caso de Andreani, la artista realizó una serie particular de guardianas nazis que tituló como Siete *Mujeres* (2015). El efecto diluido de estos retratos es muy visible. Apenas se percibe carga matérica, lo que potencia la sensación fantasmal de los rostros. Además, la falta de detalle en los complementos de la ropa favorece que la atracción se concentre en las miradas. Estas mujeres nos observan y nos analizan con ojos amenazadores desde sus fondos neutros.



Fig. 93: *Sept femmes*, Giulia Andreani, acrílico sobre lienzo, 35 x 27 cm. 2015.



Fig. 94: Obras de Chema López en la Fundación Chirivella Soriano (chemalopez.com).

Por último, es importante señalar a **Chema López** en relación a este proyecto, debido al uso del blanco y negro en sus lienzos y sus retratos individuales. En la exposición de la Fundación Chirivella Soriano (2007) hay una obra con un interés particular: un doble retrato de la guardiana nazi Irene Haschke, convertida en un ser extraño con dos cabezas siamesas enfrentadas entre sí.

4.3.2. Proceso y resultado

A continuación, podemos observar los bocetos de las obras definitivas, en los que se ha empleado la acuarela sobre papel. Estos breves trabajos monocromos están realizados en color, aunque finalmente se haya optado por la escala de grises y buscan captar las expresiones faciales de cada una de las mujeres teniendo en cuenta las referencias.[20]

Los cuadros finales se reducen a cinco rostros, realizados a partir de fotografías que fueron obtenidas tras la caída del nazismo y la captura de las guardianas. Las imágenes muestran los bustos de las mujeres detenidas y se ha buscado reproducir fielmente tanto la tonalidad como los rasgos faciales.



Fig. 95: *Maria Mandel*, acuarela sobre papel A5.



Fig. 96: *Irma Grese*, acuarela sobre papel A5.



Fig. 97: *Johanna Bormann*, acuarela sobre papel A5.



Fig. 98: *Hertha Bothe*, acuarela sobre papel A5.



Fig. 99: *Ilse Koch*, acuarela sobre papel A5.

Los cuadros se inician con un manchado sobre un soporte con tono gris medio. De esta forma, se procede a encajar las proporciones y pintar las sombras, mediante el negro. Una vez aplicado, los blancos se añaden en las zonas de luz más intensas, para después ir graduando con distintos grises, teniendo siempre en cuenta el fondo.

Una vez están secas las primeras capas, la última consiste en perfilar los detalles de los rasgos faciales buscando el mayor parecido posible al personaje. Aun así, ha sido inevitable un hecho: el conocimiento previo de las historias que guardan estas figuras ha influido claramente en la construcción de las facciones, provocando que los rostros terminasen siendo más oscuros, duros y macabros.[21]

[20] El resto de bocetos realizados para esta parte del proyecto puede observarse en el Anexo II.

[21] Las imágenes del proceso pictórico de los cuadros de esta serie pueden verse en el Anexo II a continuación de los bocetos.



Fig. 100: *La Bestia*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm. 2021.



Fig. 101: *La Hiena*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm. 2021.

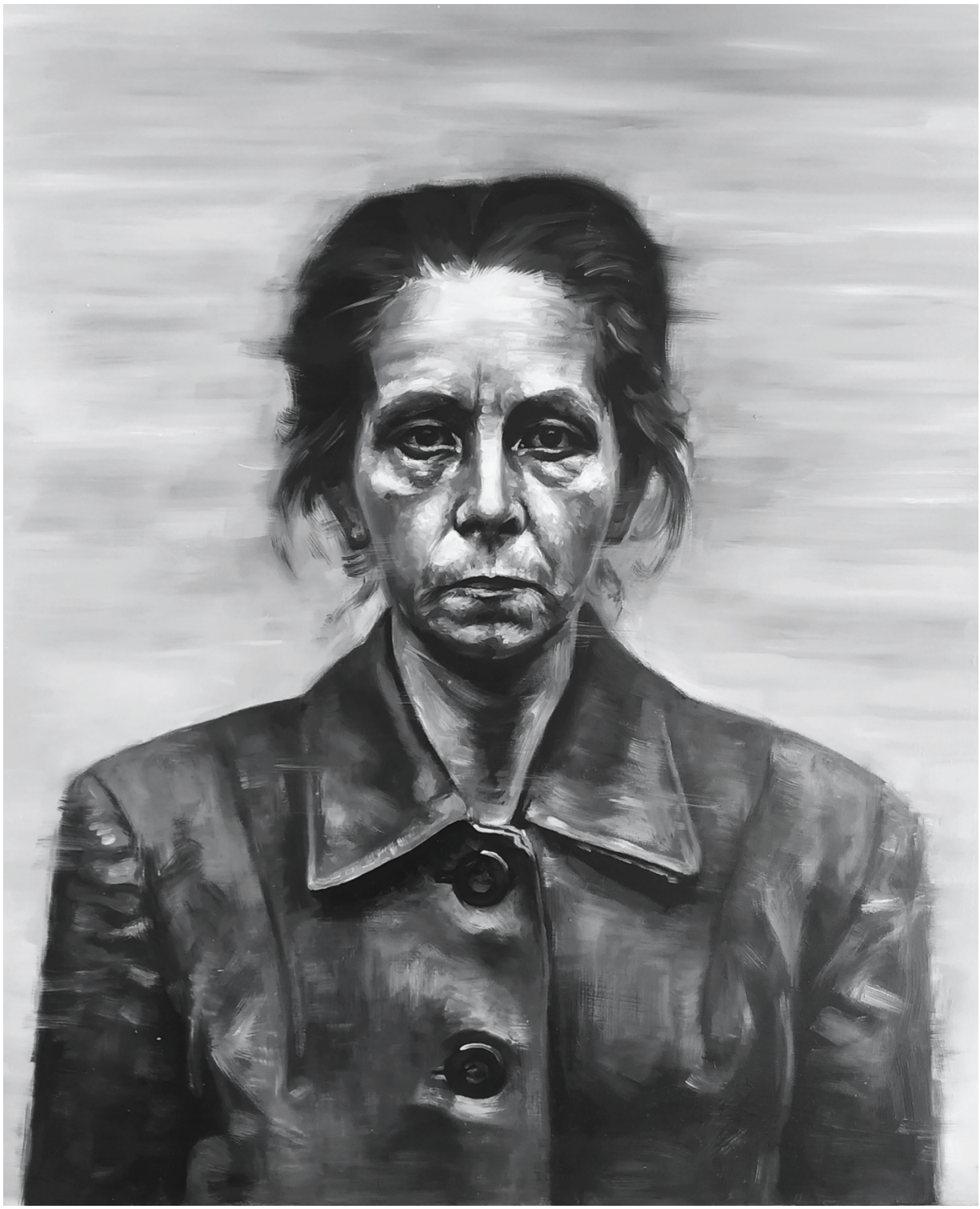


Fig. 102: *La Comadreja*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm. 2021.



Fig. 103: *La Sádica*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm. 2021.



Fig. 104: *La Bruja*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm. 2021.

5. CONCLUSIONES





(Arriba) Fig. 105 Retrato del presidente chino Xi Jinping durante el desfile del 70 aniversario de la fundación del régimen, 2019. RTVE.
(Abajo) Fig. 106: Asalto al Congreso de EEUU, 2021. Tayfun Coskun.

Hablar del comportamiento de las masas, de la manipulación emocional y las consecuencias que, en ocasiones, son difíciles de controlar, es hablar tanto del pasado como del presente. La sociedad continúa puliendo un individualismo personalista del que emergen celebridades políticas e institucionales cuyas imágenes se reproducen de forma masiva a través de los medios. La tendencia humana a actuar como rebaño es el principal efecto de la enfatización de las pasiones, que puede conllevar tanto beneficios como resultados peligrosos. Estamos viviendo momentos en los que los 'híper liderazgos' mueven corrientes y provocan tormentas. Mientras en algunos lugares se siguen exhibiendo gigantescos retratos, en otros se hurga en las heridas causadas por las consecutivas crisis y la polarización política. Somos seres sensibles, pero, al parecer, con una memoria a corto plazo que nos hace olvidarnos de los errores pasados, aún con posibilidad de volver a cometerse. Pero no se puede evitar, porque está en nuestra naturaleza juntarnos y formar una masa, caracterizada por una falsa sensación de unidad cuando se terminan las distracciones procuradas interminablemente por la sociedad del espectáculo.

Para el presente proyecto, se ha realizado un acercamiento a todos estos temas desde el origen histórico de la comunicación, incidiendo con mayor interés en el último siglo, debido a su impacto en la actualidad. Se ha buscado estudiar la importancia de las expresiones faciales a la hora de transmitir información sobre la personalidad y el pensamiento, y el control que se puede ejercer sobre la población. Así, saber lo que se siente supone también saber qué se piensa. El arte y, particularmente la pintura, ha jugado un papel fundamental. La investigación artística sobre la representación realista de las emociones terminó sirviendo a los intereses del poder para ejercer una autoridad más prolongada y efectiva. Como reflexiona Félix de Azúa (1996), "no ha habido ninguna tiranía que no se propusiera una representación controlada y racional de las pasiones de sus súbditos" (p.84).

A lo largo de esta memoria nos hemos planteado numerosas preguntas de las que es imposible obtener una única respuesta. Desde el punto de vista del cuerpo visible como contenedor del alma sensible podemos afirmar que las expresiones faciales de una persona no implican conocer plenamente su mente. El rostro, efectivamente, no describe quiénes somos, pero es indudable que aporta información sobre qué podemos estar pensando y sintiendo. ¿Se debería interpretar, por tanto, que todo estímulo externo conlleva una reacción automática del propio cuerpo? Según hemos resuelto, las reacciones naturales son fruto de la mecanización del cuerpo y su unión con el órgano que siente, el cerebro. Es decir, si el cuerpo percibe algo, es el alma el que le ordena que reaccione. ¿Por qué la fisiognomía se ha interesado en los movimientos del rostro y sus causas? La cara es una ventana al interior de una persona

hacia cómo es y siente. Es el inicio del camino hacia el control de los individuos. El asunto del control nos ha llevado a plantearnos más cuestiones de respuesta abierta. Por ejemplo, si las masas tienen tanto poder y fuerza, ¿cómo es posible que sean manipulables? ¿Está en nuestra naturaleza comportarnos como rebaño bajo la voluntad de otros? Los humanos tendemos a formar grupos porque, aunque la sociedad actual fomenta el individualismo, somos incapaces de sobrevivir solos. Esos grupos tienen fuerza debido a la cantidad de individuos que lo conforman. Sin embargo, la sociedad siempre se ha organizado de modo que la unidad que da fuerza a la masa sea una ilusión, para que ésta termine disolviéndose. La clave consiste en enfatizar los elementos comunes entre las personas y, al mismo tiempo, señalar las diferencias para crear división. El resultado final siempre es el enfrentamiento de una masa contra otra. Como ya se ha mencionado antes, la masa necesitaría su líder. No funciona sola. A lo largo de la memoria han surgido otras preguntas: ¿por qué veneramos a los ídolos, a las estrellas? ¿Quién las ha creado? ¿Está implícito en nosotros fabricarlas para justificarnos? Los ídolos humanos están a nuestro alcance y podemos tener una imagen suya, suficiente para satisfacer los deseos de romper la lejanía entre la estrella y el individuo común. La imagen, el doble, simula cercanía y conexión. Desde las primeras civilizaciones estos ídolos han justificado la legitimidad de sus pueblos. Son símbolos y mueven pasiones para mantener la unidad de una masa y para mover un pueblo contra otro. Finalmente, existen dos cuestiones relacionadas con las consecuencias de los ídolos, las masas y el descontrol del control. ¿Es cierto que la manipulación crea monstruos? ¿Hasta dónde puede llegar la masa si se convierte en algo imparable? Siempre han existido pastores y ovejas. Al igual que hay individuos más manipulables que otros, el poder puede generar líderes o tiranos. La masa es tan necesaria en el comportamiento social humano como peligrosa. Es positiva si logra cambios para bien, porque es la misma humanidad la que se junta para mejorar su provenir. Aun así, una vez unida, la masa puede llegar a estar demasiado controlada o ser difícil de controlar, y podría terminar desatando su lado más oscuro. ¿Por qué? Es muy sencillo: la acumulación de una parcela de poder, por muy pequeña que sea, permite a una persona dar rienda suelta a sus demonios con tal de conservarla. ¿Qué papel juega realmente el arte en toda esta compleja arquitectura? ¿Puede estar ajeno al poder? Si encontramos que ha ayudado a lo largo de nuestra historia tanto a mantenerlo como a derribarlo, difícilmente podremos separar al artista de la masa y viceversa. El poder y el individuo común necesitarán siempre de una forma u otra al arte para poder comunicarse.

Concretando estos asuntos en la práctica pictórica personal, se debe considerar el proyecto como completo, pero no concluido. Es difícil dar por finalizado este trabajo, ya que requiere abarcar tanto las personalidades políticas que han buscado mercantilizar su imagen, como las situaciones en las que las multitudes se comportan como masa en el espacio común. Sobretodo porque este comportamiento no tiene final. Como se explica tanto en la parte teórica como en la práctica, un mayor acceso a la información y al conocimiento no ha evitado que en los tiempos vigentes las personas sean cautivadas por estímulos externos que abran la puerta al contagio de las emociones, por lo que siempre obtendremos nuevas líneas de investigación y ejemplos sobre los movimientos de masas que puedan trasladarse a la obra artística.

Respecto a las obras presentadas, es importante reiterar el uso de una metodología de archivo fundamental. La conexión fotografía-pintura es la base de la producción pictórica, pues los cuadros no habrían podido realizarse sin unas imágenes seleccionadas y tomadas como referentes. De hecho, esta costumbre de la apropiación fotográfica está muy naturalizada en el campo artístico. Nada termina

siendo 'original': la fotografía interpreta la realidad y la pintura la reinterpreta a su modo. Por otro lado, aunque la técnica predominante ha sido el óleo, se han realizado bocetos en acuarela para ampliar el abanico de posibilidades. Desde el principio hemos sido conscientes de que la imagen pintada adquiere una intensidad nueva con respecto a la fotografía, aunque ésta está repleta de su densidad inicial. Una vez terminados los cuadros, hemos confirmado que el óleo ha contribuido a crear otra nueva densidad de índole material y de expresión subjetiva cargada a su vez del gesto vivencial y creemos que se puede sentir nuestra propia emoción del acto pictórico en el proceso de la pincelada constructiva y en el énfasis del claroscuro.

En cuanto a la memoria, se ha dado más peso a la base teórica que al proceso pictórico debido a la importancia del contenido simbólico de las obras. Las fuentes bibliográficas han allanado y sustentado la base teórica, aunque ha sido prácticamente imposible introducir todas las citas de interés por la apasionante amplitud de los temas tratados. Debo a algunos libros clave el alumbramiento de la parte teórica, como *Masa y poder* de Elias Canetti, *Una historia moral del rostro* de Belén Altuna y *La Pasión domesticada* de Félix de Azúa, este último recomendado por Chema López. La filmografía utilizada ha funcionado, además, como un archivo de información e imágenes clave tanto para la producción de obras como para su explicación. La memoria, con la ampliación de las series pictóricas del proyecto y la posterior reorganización de la extensa información obtenida, ha intentado transmitir lo mejor posible las ideas expuestas. Esto ha supuesto un trabajo de escritura concienzudo y necesario que hemos disfrutado.

Como última conclusión, podemos afirmar con una gran satisfacción personal, haber logrado alcanzar los objetivos propuestos, que se continuarán desarrollando en el futuro próximo porque el estudio de la masa es el estudio de uno mismo y el arte nos ayuda a participar, contribuir, actuar, vivir.

6. FUENTES REFERENCIALES

Bibliografía

Altuna, B. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Editorial Pre-textos.

Arendt, H. (2012). "Los hombres y el terror". En *Los hombres y el terror y otros ensayos*. Barcelona: RBA.

Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Traducción al castellano de Homero Alsina Thevenet, 2000.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKA / Estudios Visuales.

Canetti, E. (1960). *Masa y poder*. Barcelona: Círculo de lectores S.A., Galaxia Gutenberg.

Carlyle, T. (1963). *Sobre los héroes: el culto al héroe y lo heroico en la historia*. Athenaica Ediciones Universitarias.

Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Clark, K. (1956). *El desnudo.* Madrid: Alianza Editorial.

Colombo, G. y Vigliotti, G. (2017). *Dibujar el rostro. Anatomía, expresiones, emociones y sentimientos.* Barcelona: Promopress.

De Azúa, F. (1996). Las pasiones al servicio de la corona. *El Paseante*, *26*, 76-92.

De Azúa, F. (2007). *La pasión domesticada. Las reinas de Persia y el nacimiento de la pintura moderna*. Madrid: Abada Editores.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Descartes, R. (1649). *Les passions de l'âme*. París. Traducción de Francisco Fernández Buey. 1972. Barcelona: Ediciones 62 S/A.

Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gombrich. E. H. (2012). La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte, en *Arte, percepción y realidad* (p. 7-52). España: Grupo Planeta.

Guillén, E. (2007). *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

Huang, C-C. (2013). *¿Del individuo o de la esencia? Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX.* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Comunidad Valenciana.

Lange, F. (1965). *El lenguaje del rostro. Una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*. Barcelona: Editorial Luis Miracle, S. A.

López, R. M., Gordillo, F., Grau, M. (2016). *Comportamiento no verbal: más allá de la comunicación y el lenguaje*. Madrid: Pirámide, D.L.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Barcelona: Paidós Comunicación 163.

Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, D.L.

McQuail, D. (1983). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Monforte, R. (2020). *Postales del Este*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Plasencia Climent, C. 1988. *El rostro humano: Observación expresiva de la representación facial.* Colaboración de Santiago Rodríguez García. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Rosset, C. (1992). *El espejo de la muerte*. A Propósito de, Archipiélago '21, pp. 129-132.

Read, H. (1977). *Arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Península.

Fuentes digitales

Castillo Ceballos, G. (2017, octubre 13). El narcisismo cultural, ¿una enfermedad de nuestro tiempo? *El Confidencial*. Universidad de Navarra. Recuperado 2 enero 2021, de https://www.unav.edu/web/vida-universitaria/detalle-opinion2/2017/10/13/el-narcisismo-cultural-una-enfermedad-de-nuestro-tiempo?articleId=16017374

Cué, E. (2015, marzo 29). Entrevista a Yan Pei Ming. *ABC*. Recuperado 27 septiembre 2020, de https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/405-entrevista-a-yan-pei-ming

Delaporte, François. (2004). "El espejo del alma" en *Artes, la revista*. Nº 7, pp. 77-89. Universidad de Antioquía, Facultad de Artes.

Elvira, M. A. (2017). El culto a las personalidades. [Entrada blog] Recuperado de https://www.artehistoria.com/es/contexto/el-culto-las- personalidades

Enciclopedia del Holocausto. (2019, junio 2). Serie: la propaganda de los nazis. La creación de un líder. *United States Holocaust Memorial Museum*. Recuperado 2 de enero de 2021, de https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/making-a-leader

Equipo de Investigación Prodavinci. (2015, enero 5). Kim Il Sung: El Presidente Eterno // Culto a la personalidad. [Entrada blog] Recuperado de https://historico.prodavinci.com/2015/01/05/actualidad/kim-il-sung-el-presidente-eterno-culto-a-la-personalidad-especialesprodavinci/

Figueroa, G. C. (2007, enero 5). Los dictadores y el culto a la personalidad. *Diario Exterior.* Recuperado 19 diciembre 2020, de https://www.eldiarioexterior.com/los-dictadores-y-el-culto-12548.htm

Francescutti, Pablo. (2015). *Del Eternauta al "Nestornauta": la transformación de un icono cultural en un símbolo político*. CIC, Cuadernos de Información y Comunicación. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93542537004

Grove, Á. (2012, agosto 24). Retratos de renombre, el culto a la personalidad de los famosos. *20 minutos*. Recuperado 31 de diciembre 2020, de https://www.20minutos.es/noticia/1570310/0/retratos-renombre/culto-personalidad/famosos/

Meza, V. (2017, julio 25). El culto a la personalidad*. Criterio Honduras*. Recuperado 15 octubre 2020, de https://criterio.hn/culto-la-personalidad/

Mohorte, A. P. (2017, noviembre 8). 43 ejemplos de cartelería soviética que hicieron de la propaganda un arte insuperable. [Entrada blog] Recuperado de https://magnet.xataka.com/nuestro-tsundoku/43-ejemplos-de-carteleria-sovietica-que-hicieron-de-la-propaganda-un-arte-insuperable

Notiactual. (2011). Lo que hay detrás del llanto colectivo en Corea del Norte. *Notiactual.com*. Recuperado 31 octubre 2020, de https://www.notiactual.com/lo-que-hay-detras-del-llanto-colectivo-en-corea-del-norte/

Ortiz Lachica, F. (2012). *Los efluvios de las masas: un ensayo entorno al comportamiento colectivo y la comunicación no verbal*. México, UAM-Itzapalapa.

Rouges, L. (2019). Giulia Andreani, mujer, pintora y libre. [Entrada de blog] Recuperado de https://aficionadaalarte.blogspot.com/2019/12/giulia-andreani-mujer-pintora-y-libre_15.html

Titkin, M. (2020, junio 4). El culto a la personalidad y las promesas incumplidas (Parte I). *El Economista*. Recuperado 4 noviembre 2020, de https://www.eleconomista.com.mx/opinion/El-culto-a-la-personalidad-y-las-promesas-incumplidas-Parte-I-20200604-0084.html

Titkin, M. (2020, junio 20). El culto a la personalidad y las promesas incumplidas (Parte II). *El Economista*. Recuperado 4 noviembre 2020, de https://www.eleconomista.com.mx/opinion/El-culto-a-la-personalidad-y-las-promesas-incumplidas-Parte-II-20200616-0135.html

Torres, A. (2020). Culto a la personalidad: características de esta forma de dominación. [Entrada blog] Recuperado de https://psicologiaymente.com/social/culto-a-personalidad

Filmografía

Angelopoulos, T. (Dir.). (1995). To Vlemma tou Odyssea (La mirada de Ulises) [DVD] Grecia, Francia, Italia: Paradis Films.

Becker, C., Maag, N. y Schneider, A. (Prods.), Gansel, D. (Dir.). (2008). *Die Welle* (La Ola) [Película plataforma streaming] Alemania: Rat Pack Filmproduktion. Amazon Prime Video. Minutos de interés: 1:25:23 – 1:34:38

Chan Kang, M., Lee, H., Kim, B., Kim, T.Y., Kwak, J. (Prods.), Kim, B. y Lee H. (Dirs.). (2019) *Baekdusan* (Alerta Roja) [Película Plataforma streaming] Corea del Sur: Dexter Studios. Amazon Prime Video.

Chaplin, C. (Prod., Dir.). (1940). *The Great Dictator* (El Gran Dictador) [Película plataforma streaming] EEUU: Charles Chaplin Film Corporation, United Artists, Charlie Chaplin Studios.

Davies, R. T. (Cr.), Jones, S. C., Mulcahy, L. (Dirs.). (2019). *Years and Years* [Serie de televisión] Reino Unido: BBC One, HBO, Canal+, Red Production Company.

Declerque, D. (Prod.), Renck, J. (Dir.). (2019). *Chernobyl* [Serie de televisión] Estados Unidos, Reino Unido: HBO Sky España.

Estrada, L. (Prod., Dir.). (2014). La dictadura perfecta [DVD] México: Bandidos Films.

Jones, D. (Prod.), Lloys, P. (Dir.). (2011). *The Iron Lady* (La Dama de Hierro) [Película plataforma streaming] Reino Unido: Pathé, Film4 Productions. 20th Century Fox (United Kingdom).

Kuk, S., Han, J., Son, S. (Prods.), Yoon, J. (2018). *The Spy Gone North* [DVD] Corea del Sur: Sanai Pictures y Moonlight Film.

Moreno, B., Esteban, L., Rodríguez, P., Barrionuevo, A. (Prods.), Longoria, A. (Dir.). (2015). *The Propaganda Game* [Documental] España: Morena Films. Amazon Prime Video.

Robinson, L. (Prod., Dir.). (2019). *Tremble and Obey* (Tiembla y obedece) [Documental] Australia: Journeyman Pictures, ABC News.

Scott, J. (Prod.), Beresford, B. (Dir.). (2009). *Mao's Last Dancer* (El último bailarín de Mao) [Película plataforma streaming] Australia: Karma Films y A Contracorriente Films. Amazon Prime Video.

Thomas, J. (Prod.), Bertolucci, B. (Dir.). (1987). *The Last Emperor* (El ultimo emperador) [Película plataforma streaming] China, Italia, Reino Unido y Francia: Hermdale Film Corporation y Nelson Entertainment. Columbia Pictures. Amazon Prime Video.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen portada: *Aclamación*, óleo sobre tabla, 21 x 30 cm. 2021.

Fig. 1: *Espejos de lo invisible*, de Bill Viola. Fotografía de 2019.

Fig. 2: Imagen del desconsuelo de un grupo de ciudadanas norcoreanas durante el funeral de Estado del líder Kim Jong-il, 2011. Fotografía difundida por el Estado norcoreano.

Fig. 3: Ilustraciones de las expresiones faciales de la obra de Charles Le Brun, *Trait é des Passions*, 1671.

Fig. 4: Manifestación del 1 de mayo durante la revuelta estudiantil francesa de 1968. Fuente: Fundación Guilles Caron.

Fig. 5: Fotograma del documental *Triumph des willens* (El triunfo de la voluntad), de Leni Riefenstahl, 1935.

Fig. 6: *Confirmación*, David Puig Salcedo, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, 2020. Obra realizada para el proyecto del TFM, en la que se trabaja el retrato colectivo a partir de una fotografía familiar.

Fig. 7: Fotograma de la película alemana *La Ola*, 2008. Más información ver filmografía.

Fig. 8: *Le passé, Le présent, L'avenir* (El pasado, el presente, el futuro), de Honoré Daumier para La Caricature, Hoja 349. 1834.

Fig. 9: Fig. 9: *Unidos por una Mayor Victoria.* Cartel propagandístico chino, de Yan Yongsheng. 1974. Dimensiones desconocidas.

Fig. 10: Cartel electoral venezolano del candidato Ramos Giménez, 1963. Archivo Fotografía Urbana.

Fig. 11: Imagen de la sesión fotográfica de la actriz Marilyn Monroe, por Bern Stern, 1962.

Fig. 12: Portada *Princesa Diana,* 1987, de Yulia Brodskaya para la revista TIME.

Fig. 13: *Efebo Westmacott*, de Polícleto. Copia romana del s. I a.C. del original en bronce. Situado en el British Museum de Londres.

Fig. 14: *Cid Campeador*. Escultura de Juan Cristóbal, 1955. Situada en la Plaza del Mio Cid, Burgos.

Fig. 15: Caricatura de la revista satírica la Flaca, de 1873. Aparecen diferentes figuras políticas de la I República española. Autor desconocido.

Fig. 16: Adolf Hitler, en un baño de masas tras su toma de posesión como Canciller de Alemania, 1934. Hulton Archive.

Fig. 17: *El sol que reside en nuestros corazones*. Cartel propagandístico anónimo del régimen comunista chino, protagonizado por el presidente Mao Zedong, hacia 1960.

Fig. 18: Imagen de un conjunto de yuanes modernos, el billete actual de la República Popular de China. Serie 1999-2005.

Fig. 19: Cartel *La guerra ha terminado*, de Paco Ribera, 30 x 21 cm, 1939. Técnica desconocida.

Fig. 20: Fotografía anónima del cuerpo embalsamado de Vladímir I. Lenin, situado en la Plaza Roja de Moscú.

Fig. 21: Cuerpo incorrupto de Santa Bernardita Soubirous, situado en el monasterio de Saint-Gilard, Borgonña. Fotografía de Jabonsbachek.

Fig. 22: Fotografía de Guo Jian, pintor de pósteres de propaganda china para el Ejército de Liberación Popular. Fotograma del documental *Tiembla y obedece* de ABC News, 2019.

Fig. 23: *El juramento del Juego de la Pelota*, de Jacques-Louis David, 101,2 x 66 cm. Óleo sobre lienzo de 1791.

Fig. 24: *La muerte de Marat*, de Jacques-Louis David, 165 x 128 cm. Óleo sobre lienzo de 1793 (fragmento).

Fig. 25: *Retrato de Felipe IV*, de Diego Velázquez, 47 x 35 cm. Óleo sobre lienzo de 1656 (fragmento). Colección de la National Gallery de Londres.

Fig. 26: Fotograma de la película *El último bailarín de Mao*, de 2009. Más información ver el apartado Filmografía de la memoria.

Fig. 27: Estatua de Lenin derribada en Berlín, en 1991 durante el desmembramiento de la URSS. Fotografía Archivo *El Telégrafo*.

Fig. 28: Imagen de las protestas de la Plaza de Tian'anmen de Pekín, 1989. Fotograma de USC U.S.-China Institute.

Fig. 29: Fotograma de la serie de televisión *Years and Years*, 2019. Más información ver Filmografía de la memoria.

Fig. 30: Fotografía de la reina Sirikit de Tailandia, 1968. Autor: Dean Conger. Comparación de la imagen original con la edición posterior.

Fig. 31: *Mao*, de Yan Pei-Ming, 294,9 x 294,9 cm. Óleo sobre lienzo de 2005.

Fig. 32: *Timonier 009*, de Yan Pei-Ming, 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo de 1998.

Fig. 33: *48 portraits*, de Gerhard Richter, 69 x 54 cm. Óleo sobre lienzo de 1972.

Fig. 34: *48 portraits*, de Gottfried Helwein, 70 x 55 cm. Óleo y acrílico sobre lienzo de 1992.

Fig. 35-46: Bocetos de la serie *La Sonrisa Política* en tonos azules y rojos. Acuarela sobre papel de 50 x 50 cm. 2020.

Fig. 47: *Margaret Thatcher*, 2020. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.

Fig. 48: *San Juan Pablo II*, 2020. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.

Fig. 49: *Isabel II*, 2020. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 50: *John F. Kennedy*, 2020. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 51: *Adolf Hitler*, 2021. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 52: *Nelson Mandela*, 2021. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 53: *Ronald Reagan*, 2020. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.

Fig. 54: *Mao Zedong*, 2020. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm.

Fig. 55: *Fidel Castro*, 2020. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 56: *Kim Jong-il*, 2020. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 57: *Iósif Stalin*, 2021. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 58: *Sirikit de Tailandia*, 2021. Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm.

Fig. 59: 15/22. Gerhard Richter, 1968. Técnica y tamaño sin datos.

Fig. 60: Mao 1/8, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 61: Karol 2/8, 2021. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 62: Jackie 3/8. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 63: Kim 4/8. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 64: Maggie 5/8. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 65: Iósif 6/8. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 66: Madiba 7/8. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 67. Ísimo 8/8. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel, 28,5 x 19 cm.

Fig. 68: Fotografía del funeral multitudinario de Lady Diana de Gales, 1997. Autor: Gerald Penny.

Fig. 69. *Sin título*, 2020. Óleo sobre papel Popset blanco, 100 x 70 cm.

Fig. 70: Grupo de admiradoras en un concierto de *The Beatles*, 1963, Reino Unido. Autor desconocido.

Fig. 71: Fotografía del peregrinaje de rodillas en el funeral del llamado Presidente Eterno de Corea del Norte, Kim Il-sung. Pyongyang, 1994. Fotografía oficial de la propaganda norcoreana.

Fig. 72: *¡Por el gobierno soviético!*, de Yury Reiner Petrovich, hacia 1940. Óleo sobre lienzo. Tamaño desconocido.

Fig. 73: *Pesadilla*, de Paco Pomet, 200 x 200 cm. Óleo sobre lienzo de 2006.

Fig. 74: *Forever Young*, de Giulia Andreani, 27 x 35 cm. Acrílico sobre lienzo, 2012.

Fig. 75: *Guerrillières*, de Giulia Andreani, 150 x 200 cm. Acrílico sobre lienzo, 2012.

Fig. 76: *6 niñas*, de Mark Tennant, 30 x 41 cm. Óleo sobre lienzo. 2019.

Fig. 77: Shooting Gallery, de Mark Tennant, 50 x 40 cm. Óleo sobre lienzo, 2019.

Fig. 78-84: Imágenes de los bocetos de la serie *Las pasiones de la multitud*, 2020-2021. Óleo sobre tabla, 21 x 30 cm.

Fig. 85: *Entusiasmo I*, 2021. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

Fig. 86: *Entusiasmo II*, 2021. Óleo sobre tabla, 84 x 57 cm.

Fig. 87: *Tristeza I*, 2021. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm.

Fig. 88: *Tristeza II*, 2021. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm.

Fig. 89: *Ira I*, 2021. Óleo sobre madera, 110 x 110 cm.

Fig. 90: *Ira II*, 2021. Óleo sobre tabla, 63 x 50 cm.

Fig. 91: *Final.* Óleo sobre tabla, 75 x 50 cm. 2021. Obra interpretada de la fotografía original que muestra pantallas de rostros políticos ante una multitud atenta.

Fig. 92: *Portrait Müller [71]*, de Gerhard Richter, 80 x 60 cm. Óleo sobre lienzo de 1965.

Fig. 93: *Sept femmes*, de Giulia Andreani, 35 x 27. Acrílico sobre lienzo, 2015.

Fig. 94: Imagen de una de las salas de la Fundación Chirivella Soriano, tomada de la página web de Chema López, chemalopez.com.

Fig. 95-99: Bocetos de la serie *Rostros ocultos.* Acuarela sobre papel A5.

Fig. 100: *La Bestia*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm, 2021.

Fig. 101: *La Hiena*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm, 2021.

Fig. 102: *La Comadreja*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm, 2021.

Fig. 103: *La Sádica*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm, 2021.

Fig. 104: *La Bruja*. Óleo sobre tabla, 50 x 61 cm, 2021.

Fig. 105: Retrato del presidente chino Xi Jinping durante el desfile del 70 aniversario de la fundación de la República Popular de China, 2019. Fuente: RTVE.

Fig. 106: Asalto al Congreso de Estados Unidos, en enero de 2021. Fotografía de Tayfun Coskun.