

TFG

ANONIMATO E IDENTIDAD EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA DEL INDIVIDUO ÚNICO AL INDIVIDUO LÍQUIDO

**Presentado por Víctor Chornet Romero
Tutor: Moisés Gil Igual**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Anonimato e identidad en la sociedad contemporánea es un proyecto de Trabajo de Fin de Grado que está basado en la investigación de la repercusión de los diferentes factores sociales y culturales contemporáneos y su incidencia en mayor o menor grado en la formación de las personalidades e identidades de los individuos; y en la posterior creación de una serie de obras u objetos artísticos de carácter transdisciplinar que conformen una instalación, donde la hibridación de materiales y técnicas experimentales suponen un punto de partida.

Este proyecto propone como tema central la identidad individual de cada componente de la sociedad actual, de cada ser, y las diferentes dicotomías, interrogantes y factores externos a los que este ha de enfrentarse, de manera consciente o inconsciente, con el fin de construir su propia identidad, condicionada por el avance de las nuevas tecnologías, los efectos de la globalización en el individuo o el impacto de los medios de comunicación de masas, entre otros factores. Una identidad personal entrecomillada, que se construye gracias a las diferentes influencias presentes en la sociedad contemporánea que afectan a todos los individuos por igual y lo cortan todo por el mismo rasero, conformando individuos únicos en masa, creando una falsa ilusión de unicidad, de singularidad, dirigiendo el destino de cada individuo al abismo del anonimato en un contexto donde ser reconocido es más importante que nunca.

PALABRAS CLAVE

Identidad, individualidad, contemporaneidad, anonimato, movilidad, transdisciplinariedad.

ABSTRACT

Anonymity and identity in contemporary society is a Final Degree Project based on a research about the repercussion of the different social and cultural contemporary factors and their incidence to a greater or lesser degree in the formation of personalities and identities of individuals. Also, it is based in the subsequent creation of a series of works or artistic objects of a transdisciplinary nature that make up an installation, where the hybridization of materials and experimental techniques is a starting point.

This project proposes as a central theme the individual identity of each component of today's society, of each individual, and the different dichotomies, questions and external factors that it has to face, consciously or unconsciously, in order to build its own identity, conditioned by the advance of new technologies, the effects of globalization on the individual or the impact of mass media, among other factors. A supposed personal identity, which is built thanks to the different influences present in contemporary society that affect all individuals equally and reduce everything to the same standards, forming unique individuals en masse, creating a false illusion of uniqueness, singularity, directing the destiny of each individual to the abyss of anonymity in a context where being recognized is more important than ever.

KEY WORDS

Identity, individuality, contemporaneity, anonymity, mobility, transdisciplinarity.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Objetivos.....	7
3. Metodología.....	9
4. Marco teórico.....	11
4.1. La identidad.....	11
4.1.1. Ser <i>eterno</i>	11
4.1.2. Ser <i>alterno</i>	12
4.1.3. Ser <i>fugaz</i>	14
4.2. El anonimato.....	16
4.2.1. Ser <i>en masse</i>	16
4.2.2. Ser <i>líquido</i>	19
4.3. Sobre el cuerpo y las retóricas del autorretrato en las identidades....	23
5. Referentes.....	25
5.1. Cindy Sherman: la mujer de las mil identidades.....	25
5.2. Thomas Ruff: la construcción del individuo anónimo.....	26
5.3. Óscar Muñoz: la huella del cambio perpetuo.....	27
5.4. Paloma Navares: la transdisciplinariedad como lenguaje.....	28
6. Instalación: <i>Del individuo único al individuo líquido</i>	30
6.1. Desarrollo técnico y conceptual.....	31
6.2. Piezas finales.....	45
6.2.1. Volatilidad, PVC.....	45
6.2.2. Solidez, cemento.....	47
6.2.3. Inmaterialidad, proyección.....	48
7. Conclusiones.....	49
8. Bibliografía.....	50
8.1. Webgrafía.....	50
9. Índice de figuras.....	53
10. Anexos.....	55

1. INTRODUCCIÓN

Con la realización de este proyecto quiero plantear diferentes cuestiones como la identidad tanto individual como colectiva del individuo en un mundo plural y globalizado; la existencia de diferentes realidades dependiendo de cuántos seres, culturas y sociedades existan en el planeta; la individualidad dentro de un mundo en el cual verse como único resulta lo más importante para cada persona, concepto alentado por el capitalismo y la sociedad de consumo, a pesar de todas las interconexiones producidas entre diferentes personalidades a lo largo de una vida, que van influyendo poco a poco y creando un tejido mental individual a base de “multi-individualidades”; y a pesar de la fuerte influencia de todas las partes que conforman el tejido social y cultural contemporáneo occidental, sin el cual el individuo no podría definirse como tal. Se propone como tema central la identidad individual de cada ser teniendo en cuenta su formación y su desarrollo. Al mismo tiempo, también se observa la relación y, a la vez, contraposición, entre los conceptos de identidad y anonimato, conceptos antagónicos pero ligados en la contemporaneidad. Todo aquello que día a día se va absorbiendo a partir de diferentes estímulos construye la identidad de cada individuo al mismo tiempo que lo va sumiendo en un simultáneo anonimato.

El autoconocimiento, el hecho de reconocerse a sí mismo como ser individual, ubica a cada uno en relación con el resto, como protagonista principal y factor decisivo de tu propia existencia. Pero la realidad es que todo aquello que nos rodea incide en esta construcción de identidad: cada ser se forma de una manera u otra en relación y dependencia de sus vivencias externas y diferentes factores que le rodean. Todos y cada uno de los aspectos circundantes a este tienen una incidencia en él, en mayor o menor grado, que hacen que este se vaya formando e informando poco a poco, abierto a cualquier posibilidad que se le plantee y con disposición a realizar cambios y agresiones constantes con el fin de ir adaptándose a su propia vida y a la sociedad. Además, la constante interconexión que ha generado vínculos en las diferentes culturas y sociedades esparcidas por el mundo y ha comenzado a plantear el término de la transculturalidad gracias a la globalización, hace que hoy en día nos encontremos muchísimos más factores que puedan alterar y agredir, de una manera constructiva, la identidad e individualidad de cada ser y, de esta manera, democratizar de una forma u otra el concepto de existencia igualando y acercando a individuos.

Todo esto se traduce en que el concepto de identidad se preconice como una entidad sólida, firme, inamovible; pero muy poco de esos términos permanece en la sociedad contemporánea, definida por el movimiento, por la

infinidad de posibilidades de elección, por la quiebra de los antiguos valores morales, por los nuevos e infinitos horizontes trazados gracias a las nuevas tecnologías, o por la fusión de culturas debido a la globalización. Lo que queda hoy es una identidad mutable, movable, pasajera y elegible, en una sociedad donde lo único que permanece es el hecho de que nada es permanente.

La intención de este proyecto es, en primer lugar, acercarse al concepto de identidad en términos generales, cómo ha sido concebido a lo largo de los años y cómo siempre se le ha intentado inculcar características innatas, como si la identidad fuera una entre millones, inherente y diferente a cada ser humano. A continuación, con el respaldo de los argumentos de diferentes filósofos y teóricos como Gilles Lipovetsky o Zygmunt Bauman, se intentará mostrar cómo el concepto de identidad ha ido cambiando desde la época moderna hasta nuestros días y lo importantes que resultan los factores externos al individuo en relación con la concepción y construcción de una identidad individual; concluyendo que cada individuo y cada característica identitaria de este es completamente dependiente de las diferentes esferas públicas o privadas que se encuentran a su alrededor y condicionan su existencia y su concepción de ser.

Como respuesta artística, Anonimato e identidad en la sociedad contemporánea plantea una propuesta instalativa que nace de una inquietud personal y se desarrolla a partir de un proceso de investigación y documentación. El proyecto será creado y trabajado mediante la hibridación de diferentes técnicas artísticas experimentales con el fin de componer una obra de carácter transdisciplinar, empleando la fotografía y, concretamente, el autorretrato, como hilo conductor entre las diferentes piezas que conformarán el proyecto instalativo, por las características atribuidas a este género acerca de la búsqueda de la propia identidad mediante el arte.

2. OBJETIVOS

Los objetivos establecidos para este proyecto son premeditados y exigentes tanto para la parte práctica como para la parte teórica del mismo, entendiendo ambas partes de igual importancia en la realización de este Trabajo de Fin de Grado y de cualquier otro proyecto artístico en el cual se pretenda establecer un diálogo entre autor, obra, espectador y contexto, sustentando equitativamente cada parte con la otra.

Cabe destacar que este proyecto ha sido ideado con el fin de recopilar todos los conocimientos posibles adquiridos durante los diferentes cursos y asignaturas del grado en Bellas Artes, además de con el fin de ampliar dichos conocimientos y técnicas implementando un proceso multidisciplinar para el desarrollo de la obra artística basado en la hibridación de materiales y discursos, estableciendo como línea base el empleo de la fotografía, un campo con el que me encuentro primordialmente familiarizado y por el cual tengo preferencia, al mismo tiempo que la construcción coherente de un discurso acerca de las investigaciones sobre el tema de la identidad personal contemporánea, discurso por el cual siento más inquietud.

Asimismo, los objetivos establecidos enunciados de manera específica son los siguientes:

- Elaborar un discurso coherente y cohesionado utilizando las diferentes fuentes en las investigaciones llevadas a cabo durante la realización del proyecto en su marco teórico.
- Entender un poco más el funcionamiento de la sociedad contemporánea y sus relativos modos de vida.
- Realizar una diferenciación de las distintas etapas de la historia reciente del ser humano en cuanto a la construcción de la identidad personal y las influencias que se vierten sobre el individuo en cada etapa diferente; las cuales se ven reflejadas en esta construcción de identidad.
- Poner en evidencia la existencia de la influencia de la sociedad, los medios de comunicación, los espacios, las relaciones sociales, la cultura y el entorno en general de cada individuo sobre este mismo.
- Rechazar la idea de ser autónomo con comportamientos e identidades innatas y demostrar que la construcción de identidad es un recorrido rebotante de influencias, elecciones personales, caminos, bifurcaciones; un juego de autoridades donde el entorno social del individuo pesa más que su posible personalidad congénita

singular y que todo está basado en experiencias y conocimientos adquiridos dependientes de la entidad espacio-temporal en la cual cada ser se desarrolla.

- Estudiar el concepto de identidad, individualidad y su traducción plástica en el panorama artístico desde finales de siglo hasta la actualidad, con el fin de reflexionar acerca de las diferentes formas de representación de este concepto.
- Experimentar con las diferentes soluciones técnicas que se le puedan extraer a la fotografía, utilizándola como herramienta base pero profundizando en su uso, implementando diferentes técnicas de las cuales pueda sacarse provecho.
- Arriesgar en cuanto al proyecto artístico en término de materiales y estética para poder ampliar mis conocimientos y el manejo de diferentes herramientas, técnicas, etc., empleando una metodología interdisciplinar.
- Aportar nuevos conocimientos a los ya aprehendidos a lo largo de los cuatro años en el grado de Bellas Artes y transmitir estos conocimientos a todo público que se interese por ellos.
- Conseguir hibridar con coherencia diferentes técnicas artísticas con el propósito de realizar una pieza innovadora.
- Tratar de crear una obra artística que plasme todos aquellos conocimientos y diálogos aportados por la bibliografía y también los de carácter personal.

3. METODOLOGÍA

Para comenzar, considero que todo proyecto artístico ha de tener un bagaje teórico-conceptual a sus espaldas, por lo que es importante recalcar la fase de investigación y recopilación de información para el proyecto. La técnica de investigación empleada es la técnica documental, basada en la elaboración de un marco teórico conceptual que dé cuerpo a las ideas que se quieren representar. Para ello, me he hecho servir de libros, catálogos o páginas web, en un proceso de recopilación de datos e información para tener un fondo desde el cual desarrollar el proyecto.

En segundo lugar, también hay que dar importancia al proceso de búsqueda de referentes que se adecúen lo máximo posible a la idea a partir de la cual se desarrolla el trabajo. En este caso, la búsqueda de referentes se ha centrado en artistas de finales del siglo XX y artistas contemporáneos que con sus obras y su discurso pretendan también comunicar alguna cosa acerca de la idea de identidad y sobre los diferentes factores contemporáneos sociales y culturales que la condicionan.

Partiendo de la idea preconcebida, se llegó a la conclusión de que la mejor opción para plasmar aquello deseado resultó ser la ideación de una instalación artística, dada la combinación de técnicas y materiales que permite, y el hecho de la inclusión del propio espacio donde se colocan las piezas finales en la base conceptual de la obra; con el fin de que el diálogo entre espectador y obra sea evidente, de que este quede incluido en el espacio donde se encuentra la misma y llegue a formar parte de ella, o por lo menos se aproxime en mayor o menor grado. El individuo, el espectador, ha de verse inmiscuido en la dialéctica espacio-temporal de la obra al igual que es, al mismo tiempo, agente activo y pasivo de la sociedad en la que se desarrolla su identidad, pudiendo definirse como ser humano gracias a factores propios y a factores externos.

Volviendo a la búsqueda de referentes, también hay que tener presente la importancia de la fotografía en la concepción y en el desarrollo de la obra. Es por ello que los referentes escogidos contarán con la fotografía en algunos aspectos de su obra, si no la tratan como protagonista en ella. Hoy en día la fotografía se ha convertido en una manera de enfrascar la realidad y de demostrar, de algún modo, la existencia de cada individuo. Todo el mundo tiene acceso a cámaras fotográficas personales en diferentes dispositivos tecnológicos que no entienden de clases sociales ni de estatus. Pero las capacidades tecnológicas del mundo contemporáneo permiten utilizar esta misma fotografía representante de la realidad en su significado histórico con el

fin de distorsionarla mediante diferentes procesos de edición digital. Mediante diversos tratamientos de la imagen, esta quedará combinada con los diferentes materiales para las diferentes piezas que se van a realizar para la instalación, mostrando un cúmulo de “multi-realidades” que quedarán unidas en una sola en la propia instalación.

Los aspectos técnicos específicos de las diferentes piezas del proyecto se desarrollarán en extensión más adelante, en el apartado donde se desarrollará el proyecto artístico, pero podemos concretar que cuenta con las siguientes fases:

- Concepción de la idea.
- Elección del medio artístico con el que se va a desarrollar la idea.
- Recopilación de información - proceso de investigación trabajando la bibliografía.
- Búsqueda de referentes.
- Toma de las fotografías.
- Elección de los materiales.
- Elección y diseño del tamaño y el número de piezas que formarán parte de la obra.
- Preparación de los materiales.
- Desarrollo procesual y técnico de las piezas, y finalización de estas.
- Montaje de la instalación.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. LA IDENTIDAD

4.1.1. *Ser eterno*

El hecho de tener conciencia de sí mismo ha sido siempre uno de los rasgos que ha definido al ser humano en sus cualidades como ser pensante. La capacidad de mantenerse mentalmente activo y participativo con su propia conciencia y existencia en un contexto espacio-temporal específico es una de las mayores inquietudes que hemos tenido siempre como seres humanos, y es que nuestra especie siempre ha sentido la necesidad de una autoidentidad: reconocerse en un punto del espacio, en un momento del tiempo, cargando un pasado a sus espaldas y a la espera de un porvenir inmediato. Tener conciencia de sí mismo es, desde hace mucho tiempo, como corroboran algunos filósofos como John Locke, aquello que nos hace humanos:

“(...) es imposible que uno perciba sin percibir que lo hace. Cuando vemos, oímos, olemos, gustamos, sentimos, meditamos o deseamos algo, sabemos que actuamos así. Así sucede siempre con nuestras sensaciones o percepciones actuales, y es precisamente por eso por lo que cada uno es para sí mismo lo que él llama él mismo (...)”¹.

Es decir, somos conscientes de nuestra existencia porque somos conscientes de las acciones que llevamos a cabo a lo largo de esta;

“(..) porque desde el momento en que cualquier ser inteligente puede repetir la idea de cualquier acción pasada con la misma conciencia que de ella tuvo en un principio y con la misma conciencia que tiene de cualquier acción presente, desde ese mismo momento, ese ser es él mismo y personal. Porque por la conciencia que tiene de sus pensamientos y acciones presentes es por lo que es ahora él mismo para él mismo, y así será él mismo para él mismo hasta que la misma conciencia alcance respecto a las acciones pasadas o futuras (...)”².

La conciencia de sí como identidad, algo inherente a las cualidades humanas, innato, cualidad específica dada al ser como su propia naturaleza,

¹ LOCKE, J. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Libro II, cap. 27, parte 11.

² *Ibíd.*, parte 12.

una identidad consustancial única e inseparable del ser que no se construye: es dada, constitutivamente, al ser humano, por el hecho de pensar.

Pero el paso del tiempo y el avance de la humanidad y de los discursos filosóficos relacionales a cada época han conseguido demostrar que la formación de identidad personal va mucho más allá de la inherencia, de la conciencia de sí o de las características innatas de los seres humanos, como sí puede ser dado cualquier rasgo físico. La formación de la identidad personal camina correlacionalmente ligada a cada experiencia personal y cada circunstancia pública vivida y experimentada por el ser, a todo factor circundante que afecte o pueda afectar intencionada o accidentalmente en su modo de vida. El cuerpo se une al mundo donde este se desarrolla, un mundo que él hace al mismo tiempo que el mundo hace al cuerpo, en una relación de influencias equitativas.

La creencia de albergar una identidad personal única y singular diferenciada de la del resto de seres viene dada por parte de una *“estética modernista vinculada a la concepción de un yo y una identidad privada únicas, una sola personalidad e individualidad inconfundible que tenga una visión única del mundo”*³. Además, en una sociedad donde toda potencia educacional reside en la lógica de ver y la visión se convierte en el modelo del tomar conciencia y verdad, el sujeto también se forma en función de las imágenes: imágenes encarnadas para la eternidad que adquieren cualidades de permanencia, fijación o inmutabilidad, que representan un punto concreto en el espacio-tiempo y lo retienen para siempre, trayéndolo de vuelta una y otra vez en una espiral en *déjà vu*, obviando la entidad temporal, reviviendo el pasado sin cesar. Estas imágenes características de este modelo de sociedad previo a las Vanguardias, constituyen al sujeto en una promesa de individuación radical, le devuelven una *mirada-espejo* reconociendo mutuamente la unicidad del sujeto y de la imagen y su singularidad profunda, erigiendo al sujeto como individuo, como entidad irrepetible⁴. Por tanto, la identidad del sujeto es coaccionada por la potencia de memoria de las imágenes, anclada en el pasado y en la tradición, retenida en un punto concreto del espacio y del tiempo con una gran cantidad de posibilidades plausibles para el porvenir pero ninguna específica.

4.1.2. Ser alterno

Desde que el ser occidental alberga en su naturaleza la búsqueda y formación de una identidad individual hasta la época moderna, la sociedad en

³ FOSTER, H et. al. *La posmodernidad*, cap. ‘Posmodernismo y sociedad de consumo’.

⁴ BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*, p. 17.

la que este se desarrolla estaba basada en un modelo disciplinario. A partir de la época moderna, en una sociedad obsesionada por la producción y la revolución, con un modelo de capitalismo autoritario monopolista de por medio, el individuo ha visto coartada su expresión y su expansión debido a ideologías, costumbres, tradiciones y disciplinas autoritarias que han reprimido los diferentes modos de vida, sexualidades, individualidades o acciones en la vida cotidiana, en beneficio de una universalidad de la razón que quería motivar los comportamientos sociales e individuales basada en los principios de la Ilustración, donde el sujeto era producido por disciplina y los roles e identidades eran directamente instaurados por un tipo de organización social uniforme y dirigista. La identidad personal era concebida desde el exterior hacia el interior, con el fin último de que el individuo hiciera crecer su subjetividad formando parte de un todo colectivo. Paradójicamente, en una sociedad basada en los principios de la Ilustración donde el fin último es la libertad individual y la emancipación de todo ser humano, lo que se generaba era un individualismo limitado en una vida que se experimentaba en función del pasado y para el futuro, donde se producía sin cesar algo absolutamente nuevo que al término del proceso acababa produciendo lo idéntico, una promesa de individuación inalcanzable que únicamente aportaba expectativas de sujeción al individuo pero no le permitía llegar a realizarse como tal a pesar de la promesa de singularidad profunda e inmediata.

Otro factor influye en el hecho de devenir-sujeto, y es que con la aparición de la alteridad el individuo se cerciora de la importancia en la equivalencia entre sentirse individuo y confirmar la formación de individuación y sujeción a través de la mirada del otro. Ser sujeto y ser visto y reconocido como tal a ojos de otro. Pero en realidad no es algo nuevo, ya que con la *mirada-espejo* proporcionada por el mundo de las imágenes, el ser ya era dotado de esas características de sujeción en dependencia de un golpe de vista ajeno, en este caso, una mirada inerte cargada de simbolicidad y de promesas:

“el momento de la devolución de la mirada que nos otorga lo visto (la imagen) es decisivo para poder llegar a iniciar el proceso de cualquier devenir-sujeto (Lacan)”⁵. Es por eso que “el ser del sujeto se pone básicamente en relación con una postulación autorreflexiva que se define en el espacio de ver: ser es percibir y ser percibido, (...) el sujeto se constituye como efecto de verdad de una sucesión de actos de ver”⁶.

Para explicar esto, Lacan, en un seminario sobre la mirada sitúa al acto de ver, la mirada, “*en el mundo*”, de manera que esta es preexistente al sujeto, el cual “*mirando desde todos los lados, no es más que una mancha en el*

⁵ BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*, p. 28.

⁶ *Ibíd.*

*‘espectáculo del mundo’*⁷. Al mismo tiempo que nos reconocemos a nosotros mismos además de la reciprocidad de la mirada alterna, el mundo que gira a nuestro alrededor nos contextualiza, nos acota y nos hace sujetos.

Los ideales modernos recurren a la universalidad de la razón que, en principio, es compartida universalmente, aunque esta universalidad que ha querido ser impuesta a lo largo de los años modernos va quedando poco a poco desacreditada, como se ha mencionado antes, con la intromisión de la alteridad en el panorama identitario. Un “yo / tú / él”, un “nosotros” en el cual la tercera persona se termina convirtiendo con el paso del tiempo en una segunda persona inscrita en ese “nosotros”⁸, termina incorporado en la comunidad y se reconoce la importancia de la tercera persona a la hora de la formación de una identidad en primera persona, ya que el “yo” necesita el reconocimiento de la mirada de “él” para poder ser “yo”, debido a la probabilidad de que “nosotros” seamos un “otro” dentro de “ellos”. A pesar de esta intrusión, la etapa modernista sigue alimentándose de los grandes relatos que le ayudan a subsistir, sigue teniendo como base una serie de ideas a realizar y defiende un futuro que ha de ser promovido a pesar de no poder llevarlo a cabo. Pero gradualmente, los seres occidentales van perdiendo esta fe ciega en el proyecto moderno y en la defensa de una razón de carácter universal, debido a todos los cambios en el panorama social; lo que provoca la devaluación ralentizada pero constante de la esfera pública, que va transformando al sujeto dejando atrás todo rasgo anterior impuesto, abriendo paso a una sociedad completamente individualista donde cada uno defiende la propulsión de las autonomías individuales y el reconocimiento de cada ser como autónomo.

4.1.3. Ser fugaz

Con la aparición de la fotografía y el cine y su intrusión en la vida cotidiana del individuo se produce un cambio drástico y absoluto en la percepción de la imagen-mundo, lo que implica una metamorfosis radical en la forma de devenir-sujeto. La antigua imagen permanente, eterna e inmutable es ahora desbancada por este nuevo paradigma cultural que altera completamente la aprehensión del mundo de las imágenes en el individuo particular y en la sociedad en general. Con la aparición de aparatos técnicos, dispositivos ópticos y las tecnologías de reproducción fotoquímicas, que tienen la función de “ver” en nombre del sujeto y de reproducir aquello visto tantas veces como se quiera, el sujeto reflexivo que encuentra la *mirada-espejo* en la

⁷ FOSTER, H. *El retorno de lo real*, p. 141.

⁸ LYOTARD, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, cap. ‘Misiva sobre la historia universal’.

imagen imperecedera y adopta sus características se desvanece en favor del advenimiento de una *“ley ciega donde no hay juego de reflexividades, donde nadie se ve viendo”*⁹.

El sujeto ya no recibe las promesas de eternidad, singularidad o individuación y adquiere una condición más volátil, acogiendo la impermanencia y la pasajereidad relacionadas con la fotografía y el cine y trasladando estas características y simbolicidades en su nuevo modo de ser, en un mundo cada vez más colectivizado con la recepción de las imágenes cada vez más masiva, cosa que *“condiciona la propia forma del devenir-sujeto”*¹⁰. El individuo se hace testigo del permanente cambio que fluye a través de la imagen, la cual ofrece una *“continuidad que preserva la memoria del pertenecer cada tiempo-instante al curso de un tiempo-continuo desplegado como permanente acumularse del pasado (y futuro) en cada tiempo-ahora”*¹¹. La potencia del pasado desaparece de las vidas de los individuos siendo sustituido por el recordatorio de un *“presente que resulta de ese flujo de cambio del pasado”*¹², cosa que evidencia una nueva potencia del instante y del acontecimiento en presente, reflejando la fugacidad del ser en el centro de la formación de una nueva cultura y sociedad donde aumenta exponencialmente el número de receptores, dando forma a la cultura de masas y, por consiguiente, generando nuevas formaciones de conciencia. Poco a poco, todos los impedimentos institucionales que obstaculizaban la emancipación individual se van disipando. *“La consecuencia última de la autonomía prometida por la Ilustración ha sido una alienación total del mundo humano”*¹³, la cual ha provocado el efecto inverso implícito en su promesa de emancipación: *“una esclavitud real, burocrática y disciplinaria, en vez de liberación sobre los cuerpos y los espíritus”*¹⁴.

Con el recibimiento de la cultura de masas en la vida cotidiana del ser, la influencia de los *mass media* en el umbral de las casas de cada individuo y el crecimiento del capitalismo multinacional en todo el mundo occidental, acompañado por la exaltación del presente en la concepción de la formación de la identidad del individuo, se produce un repliegue hacia la interioridad del ser, un enaltecimiento de la esfera privada hasta niveles nunca antes alcanzados: todo lo social pierde paulatinamente su importancia y trascendencia y lo único en lo que se basa el individuo en la formación de su identidad es en la realización personal y la autosatisfacción.

⁹ BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*, p. 38.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 39.

¹¹ *Ibíd.*, p. 42.

¹² *Ibíd.*, p. 43.

¹³ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*, p. 16.

¹⁴ *Ibíd.*

4.2. EL ANONIMATO

4.2.1. *Ser en masse*

La nueva realidad social surgida tras el fracaso de la búsqueda de identidad del individuo moderno presenta una mayor preocupación por la estética que por la ética y el auge de los *mass media* contribuye a la homogeneización de los comportamientos, siendo el principal dispositivo de articulación y de funcionamiento del mecanismo mercantilista y de consumo. La publicidad, las imágenes y el consumo, lo acuñado como *sociedad del espectáculo* (Debord), ejerce una gran influencia en el individuo debido a su fácil y amplio alcance en todos los ámbitos de la sociedad, teniendo consecuencias reales en la formación de las identidades individuales. Este suceso es visionado por Guy Debord cuando afirma lo siguiente sobre el nuevo individuo:

“Cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”¹⁵.

El individuo es convertido en espectador en un nuevo modelo de sociedad donde el reinado del *mass media* y de lo espectacular se confunde y enmascara con el reinado de la individuación profunda.

Pero todo este engranaje de homogeneización de las personalidades dado en la era de la posmodernidad se presenta encubierto por un nuevo modo de gestionar los comportamientos que ha promovido el capitalismo liberal y la publicidad: *“no ya por la tiranía de los detalles sino por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posible; mínimo de austeridad y máximo de deseo; menor represión y mayor comprensión”* - un nuevo concepto de *personalización* que coloca al individuo como centro de su propia vida¹⁶. Tras el evidente fracaso del funcionamiento de la sociedad moderna lo individual ya no se encuentra subordinado a las reglas racionales colectivas, *“desaparece la imagen rigorista de la libertad dando paso a nuevos valores que apuntan al despliegue de la personalidad íntima, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, la modelación de las instituciones en base a las aspiraciones de los individuos”¹⁷*. El derecho a la libertad y a ser

¹⁵ DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, cap. 1, apartado nº 30.

¹⁶ LIPOVETSKY, G. *La era del vacío*, prólogo.

¹⁷ *Ibíd.*

íntegramente uno mismo y el culto al hedonismo y a la liberación personal se asientan en los modos de vida y en lo cotidiano, acompañado por la revolución del consumo en masa, que ya no es rasgo característico de una minoría y al cual cada vez tienen acceso más individuos sin importar su nivel adquisitivo o clase social, erigiendo al individuo libre como valor cardinal y poniendo en manifestación una ideología radicalmente individualista.

El esfuerzo del individuo por salir de una sociedad disciplinaria le conduce a una búsqueda unánime de la propia identidad individual, apartando de su vida la universalidad que motiva las acciones sociales e individuales; realizando una *"hiperinversión en lo privado"*¹⁸ en búsqueda del ego y el propio interés personal en detrimento del general. La información y la expresión libre son dos de los nuevos valores que el individuo reclama y posee, lo que en contrasentido se resume en una pérdida masiva de identidad individual: *"cuanto más se solicita la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto"*¹⁹. La sociedad de lo espectacular presenta una base paradójica: la esencia del individualismo crece con dos lógicas alternas a su vera:

*"La lógica del individualismo y la disgregación de las estructuras tradicionales de normalización es la que produce fenómenos tan opuestos como el control de uno mismo y la abulia individual, la superinversión prometeica y la falta de voluntad. (...) Todo incremento de la autonomía se hace a costa de una nueva dependencia"*²⁰.

A la vez que se produce un máximo de singularización de los hombres y su autonomía individual crece sin parar, además de generarse una diversificación interminable de los modos de vida, el consumo se encarga de la universalización de la sagrada esfera privada.

Con el espectro de Narciso y su devoción por el placer y las libertades infiltrado en lo más profundo de cada identidad individual y escoltado por la incidencia de la sociedad de masas en el sujeto posmoderno, se sustituye la acción colectiva por la felicidad individual y el hedonismo al mismo tiempo que, sistemáticamente, la esfera privada se vuelve cada vez más imprecisa en un panorama donde los modos de vida se han visto brutalmente diversificados por la generación de identidades a la carta; donde el amplio abanico de posibilidad de elección alcanza el nivel máximo sin producir reconocimiento entre individuos, sino una simple indiferencia, equivalencia e intercambiabilidad en las identidades. El hedonismo trae consigo el rechazo tanto por el pasado como por el futuro, generando una cultura de adoración al presente, *"el aquí y el ahora"*, el *"éxtasis de la novedad perpetua"*²¹ respaldado por el consumo que se extiende hacia la propia existencia, una *neofilia* avalada

¹⁸ LIPOVETSKY, G. *La era del vacío*, p. 41.

¹⁹ *Ibíd.*, prólogo.

²⁰ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*, p. 22.

²¹ *Ibíd.*, p. 64.

por el espectáculo y alabada por el individuo *en masse*, sediento de un presente eufórico y repleto de novedades en su día a día.

Así, el individuo *en masse* deviene sujeto en tanto que a la fuerza de recibir una cantidad incalculable de imágenes e informaciones proporcionadas por la sociedad del espectáculo, que le abren todo un mundo de posibilidades alternativas y le permiten elegir personalmente su propia identidad a la carta basada en un principio de seducción de las masas y en el enaltecimiento de su autonomía individual. El único rigor disciplinario al que se somete este individuo es a la realización y la culminación inmediata de sus propios deseos, demandas y ansias de disponer cantidades masivas de bienes materiales en el marco de una visión temporal únicamente preocupada por la satisfacción del tiempo-ahora y el respeto hacia la intimidad y la privacidad, valores que no encuentran obstáculo alguno en su crecimiento y son fijados como pilares fundamentales que todo individuo o entidad institucional o gubernamental ha de respetar. Lo que se sale del control y del campo de visión de este individuo es que su identidad supuestamente libremente escogida es el resultado de toda una serie de manipulaciones y control social ejercido por los medios de comunicación y por el nuevo capitalismo de masas; por lo que la libertad de elección se convierte en un fantasma que fragmenta al “yo” en tanto que emerge un individuo que obedece sin cesar a lógicas múltiples, lo que le convierte en un “*espejo vacío a fuerza de ‘informaciones’, una pregunta sin respuesta, una estructura abierta e indeterminada*”²² que resulta de esta construcción de individuos en masa, donde la ética permisiva y hedonista apuntan hacia su disolución. Sin ninguna duda, el “yo” se convierte en una entidad paradójica en todos los aspectos debido a la cantidad de significados y lógicas opuestas a los que es sometido indirectamente. A pesar de su humanización en cuanto al repliegue hacia su interioridad y sus propios deseos, más se extiende el sentimiento de anonimato en sí mismo y en la sociedad debido a la falta de reconocimiento; a pesar de las cantidades ingentes de información y comunicación que recibe en la vida cotidiana-privada, el sentimiento de soledad se entromete de una manera silenciosa y sin pedir permiso en las entrañas del ser.

Conforme crece la cantidad de información recibida por cada sujeto, mayor es la desestructuración, la inestabilidad y la propensión de este a ser influenciado por factores externos: los individuos tienen cada vez opiniones menos arraigadas y más fluctuantes, privadas de todo sentido de trascendencia, con un espíritu menos firme pero cada vez más abierto a la diferencia. La combinación del avance de una globalización neoliberal y la revolución de las tecnologías con el desarrollo de los medios de comunicación eléctricos/electrónicos, con la incorporación de la nueva e inédita imagen

²² LIPOVETSKY, G. *La era del vacío*, p. 44.

electrónica, facilitan un tipo de comunicación que se vive en *tiempo real*, lo que se traduce en una sensación de simultaneidad, inmediatez y pasajereidad extrema que, yendo más allá, otorga al individuo una nueva necesidad de velocidad que se suma a la obsesión por la cantidad, el individuo exige “*siempre más y más aprisa*”. Tantas son las exigencias de velocidad del individuo que, en el marco de su “*presente perpetuo*”, el tiempo se ve encerrado en una lógica de la urgencia con una aceleración desenfrenada, consiguiendo que el porvenir, el tiempo-futuro, vuelva a entrar a escena, aunque esta vez bajo la inseguridad de la existencia en vez de bajo el lema de la indiferencia.²³

4.2.2. Ser líquido

Conforme el hombre se va abriendo paso a la sociedad contemporánea y a todos los cambios técnicos, sociales y culturales sumamente acelerados que esta conlleva, que se dan cada vez a pasos más agigantados, el individuo es cada vez menos estable y más fluctuante. La diversificación de los medios de información y el acceso a diferentes puntos de vista ha supuesto en el individuo una mayor autonomía de pensamiento y de acción. A lo largo de los últimos años, desde la emergencia del individuo *en masse*, el hombre ha sido entrenado primero como consumidor, rompiendo toda lógica anterior que formaba a los hombres como productores lo primero de todo²⁴. Es a partir de ahí cuando se produce un cambio en el paradigma identitario personal, la difusión del hedonismo y la libertad ofrecida por los medios de comunicación han tenido un papel emancipador en el individuo²⁵, abriéndolo a todo un magma de posibilidades en cuanto a cuestiones identitarias. Al igual que se consumen bienes, pasando por el consumo de la propia existencia rindiendo culto al tiempo de ocio y al principio de hedonismo, de la misma manera consume el individuo contemporáneo tantas identidades como quiera, siendo fiel a la condición de poder escoger libremente todo aquello que desee las veces que desee, porque en la nueva sociedad “*una identidad unitaria, firmemente fijada y sólidamente construida, sería un lastre, una coacción, una limitación a la libertad de elegir*”²⁶, y el ser deviene sujeto a base de fragmentos, de pruebas y de pasos en falso: la identidad personal resulta fruto de la coexistencia de diferentes partes que surgen de un mundo atrapado en una vorágine de estímulos en constante cambio que alcanzan todas las esferas de lo particular e irrumpen violentamente en nuestro eje de intimidad, dibujando un tránsito frenético entre intimidad y colectividad, retroalimentando lo interior y lo exterior a partes iguales, construyendo un

²³ LIPOVETSKY, G., CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*.

²⁴ BAUMAN, Z. *La identidad*, p. 141.

²⁵ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. Op. Cit., p. 44.

²⁶ BAUMAN, Z. Op. Cit., p. 116.

individuo fruto de las circunstancias en un mundo material ligero, fluido y móvil basado en expectativas, deseos e ilusiones²⁷.

“El ser es por turnos condensación que se dispara estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse (...) El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío (...)”²⁸.

Esta tormenta de estímulos se (des)materializa en las conciencias mediante las imágenes que se desarrollan bajo el régimen de Internet y las nuevas tecnologías, incidiendo de la misma manera en la formación de sus personalidades.

El dominio de las identidades y las personalidades se presenta bajo el régimen de la *fantasmización*²⁹, *“como culminación de la apropiación capitalista del mundo que, al transfigurarse todo en mercancías, y cuando llegaron a tal grado de acumulación, devenidas imagen, saturarían cada rincón”³⁰*, desvaneciendo toda mercancía en *“puro fantasma”*, en imágenes constantemente presentes en cada vida y en cada experiencia, aconteciendo todo el rato sin dejar rastro ni huella³¹. Con la aparición de la imagen electrónica, la imagen convierte su presencia en más que un habitual en la vida cotidiana del individuo contemporáneo, convirtiendo la cultura contemporánea en una cultura completamente visual. Estas imágenes se encuentran en todas partes acumuladas y superpuestas³²; suceden *“todas a la vez en cada lugar”³³* gracias a las posibilidades de la conexión a Internet al mismo tiempo que carecen de duración alguna y de emplazamiento físico, por lo que *“están sin estar”, “duran sin durar”, “son siempre dejando de ser”³⁴*, lo que resulta reflejado en la formación de conciencias individuales, donde nada permanece y todo está en constante cambio.

“El sujeto que se forma en la recepción de la imagen que se distribuye bajo estas nuevas condiciones nunca llegará a ser logradamente uno, un únicamente sí mismo, un yo cerrado y cumplido”³⁵.

Se encuentra expuesto a tal cantidad de imágenes que aparecen y desaparecen ante sus ojos, se forman en su conciencia y, posteriormente, se

²⁷ LIPOVETSKY, G. *De la ligereza*, p. 3.

²⁸ BACHELARD, G. *La poética del espacio*, p. 189.

²⁹ BREA, J. L.

³⁰ DEBORD, G.

³¹ BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*, p. 71.

³² *Ibíd.*, p. 67.

³³ *Ibíd.*, p. 69.

³⁴ *Ibíd.*, p. 74.

³⁵ *Ibíd.*, p. 90.

desintegran, que el individuo está en constante construcción bajo un régimen de multiplicidades invisibles que le impide llegar a cimentar una percepción mínimamente nítida de cualquier identidad fija.

El individuo contemporáneo se caracteriza por no tener ataduras profundas en ninguno de los aspectos de su vida, el frenesí mediático, tecnológico e informático del mundo exterior le hace fluctuar entre posiciones y gustos personales de fijación débil donde él mismo es dueño de esa movilidad y desplazamiento vertiginosos. Se ha roto todo vínculo con la antigua modernidad en beneficio de una nueva situación caracterizada por la fluidez, la inestabilidad, el cambio perpetuo, la volatilidad y la efimeridad, donde se revolotea de una idea a otra, de una identidad a otra, de un deseo a otro, al mismo tiempo que estas ideas y deseos contemporáneos devienen masivamente homogeneizados. La *descompartimentación* de un individuo que es cada vez más socialmente independiente permite asistir a partes iguales al declive de sus fuerzas interiores a la orden de un “*caos organizador*” que presenta todo en forma de paradoja³⁶ donde la inmediatez de la información y la presión temporal permanente construyen nuevas formas de sometimiento y dependencia multiplicando en el individuo unas pseudonecesidades que son exigidas por la lógica de la producción contemporánea. El bombardeo mediático e informático al que es sometido actúa de manera dual: mientras pierde toda singularidad y libertad ha supuesto un hecho de liberación para el individuo y es el vehículo del reinado del autogobierno en un paisaje homogeneizado pero rico en diversidad y personalidades³⁷.

El sociólogo polaco Zygmunt Bauman explica esta evolución de la identidad contemporánea realizando una comparación con las sustancias de estado líquido y acuña el término *Modernidad líquida*:

“En lenguaje simple, todas estas características de los fluidos implican que los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma. Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. (...) Los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan ‘por un momento’. (...) Los fluidos se desplazan con facilidad. ‘Fluyen’, ‘se derraman’, ‘se desbordan’, ‘salpican’, ‘se vierten’, ‘se filtran’, ‘gotean’, ‘inundan’, ‘rocían’, ‘chorrean’, ‘manan’, ‘exudan’ (...)”³⁸.

³⁶ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*, p. 88.

³⁷ LIPOVETSKY, G. *De la ligereza*, p. 245.

³⁸ BAUMAN, Z. *La modernidad líquida*, prólogo.

Esta nueva modernidad implica un rechazo por las características de lo “sólido”, lo cual imposibilitaría el flujo del tiempo hacia el futuro, una de las obsesiones de las nuevas identidades. Se trata de un “*mundo líquido de identidades fluidas*”³⁹ donde cada uno experimenta sin cesar en un torbellino acelerado donde lo único importante es no quedar estancado y ejercer sin ningún tipo de contención la autonomía del individuo ostentando la pertenencia a uno mismo y la autoafirmación. Pero la libertad individualista presenta un doble filo: del final de los vínculos indestructibles, “sólidos” a la libre elección y la voluntad, lo que trae inseguridades e incertidumbre por el futuro debido al abandono del individuo a su suerte, acarreado un “*pseudo-presentismo*”⁴⁰ obsesionado por un porvenir amenazador debido a las expectativas de felicidad que se han creado a partir del consumo desmesurado y resultan imposibles de satisfacer, lo que termina aportando una carga a esa identidad “líquida” contemporánea, un estado de fluidez y flexibilidad inéditas paradójicamente condicionado por la obsesión por el futuro, la disciplina estética y el consumo.

De esta manera, la identidad personal contemporánea se construye en torno a un cúmulo de influencias homogeneizadas por un mundo occidental deslocalizado que se desarrolla bajo un sistema capitalista globalizado que tiene una gran incidencia en el ser a pesar de la sensación de singularidad de este. Es verdad que nunca antes en la historia de la humanidad se había gozado de tanta libertad de elección individual y de tanta autonomía con respecto a las instituciones sociales o gubernamentales, lo que ha permitido que hoy en día se haya podido construir todo un enjambre de diferentes personalidades y diferentes modos de vida respaldados por la infinidad de posibilidades de elección que tiene el individuo. Pero también es verdad que cuanto más se da, más se pide, con lo cual esto ha derivado en una pérdida de identidad colectivizada provocada por las ansias del ser humano de abarcar la mayor cantidad de posibilidades y combinaciones posible. Ha provocado que la identidad contemporánea sea un ente móvil, fluido, “líquido”, mutable, variable, efímero; que ninguno de nuestros rasgos identitarios permanezca estable en el marco temporal por mucho tiempo y que la única característica que puede permanecer fijamente en la estructura social-identitaria contemporánea sea el hecho de que nada permanezca fijamente. Lo único que permanece estable en nuestra identidad contemporánea es un perpetuo anonimato provocado por las cualidades fluidas del individuo, que no permiten establecer cimientos en el espacio, en el tiempo, ni siquiera en nosotros mismos.

³⁹ BAUMAN, Z.

⁴⁰ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*, p. 77.

4.3. SOBRE EL CUERPO Y LAS RETÓRICAS DEL AUTORRETRATO EN LAS IDENTIDADES

Todas estas características del individuo contemporáneo son trasladadas paradójicamente al ámbito más materializado de nuestra percepción de identidad: el cuerpo, que resulta un interlocutor activo y mediador de todas nuestras relaciones con el mundo y con la sociedad en la que se desenvuelve el individuo. Con la transmutación de las características “líquidas” de la sociedad en las personas, *“el cuerpo se ha convertido en el lugar preferido por cada vez más personas para situar en él las marcas de sus esperanzas y expectativas, de modo que el dilema irresoluble de conjugar la pertenencia y la autoafirmación, la permanencia y la flexibilidad o la manipulabilidad de la identidad, encuentre una solución (...)”*.⁴¹

En la era de los tatuajes, la cirugía plástica y el continuo intercambio de una moda por otra diferente en poco tiempo, pero también en la época donde cada forma, cada cuerpo y cada identidad son individualmente elegidos y válidos, encontrar un territorio único para la corporeidad es complicado. Al igual que ocurre en la sociedad, este *“transformismo del cuerpo no tiene nada de eterno más que su cambio permanente”*⁴². Al recibir constantemente unos estímulos en continua renovación y en perpetuo cambio debido a la metástasis informativa contemporánea⁴³, el encuentro con las identidades y los límites de la corporalidad trazan unos límites cada vez más difusos y menos estables en la relación del individuo con su materialidad, en un marco donde todo lo “sólido”, lo permanente, supone unas ataduras en el “yo”, con las cuales no pretende encararse ni afrontar.

Por tanto, una vez más, el coeficiente identitario que carga el cuerpo del individuo en su naturaleza es multiplicado en tanto que es posible, también, una elección rigurosa y a medida de tu propia corporalidad, incrementando de esta manera la autoidentificación en la búsqueda de tus capacidades identitarias al mismo tiempo que una necesidad de continuar esta búsqueda perpetuamente, de manera que nunca se llegue a una solución concreta, lo que deriva en una profunda caída en el anonimato también en el marco corpóreo, provocada por este continuo fluir de las expresiones corporales retroalimentadas con un nuevo narcisismo elevado a otro nivel.

Este narcisismo contemporáneo convierte al hecho de tener una propia biografía en el valor más en alza del mundo y de la sociedad, y en el

⁴¹ BAUMAN, Z.; LEONCINI, T. *Generación líquida*, p. 17.

⁴² RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus*, p. 15.

⁴³ *Ibíd.*, p. 18.

producto mejor vendido por el deseo de poseer una vida propia⁴⁴, y el autorretrato se convierte en un medio para dejar constancia de esa biografía en el mundo y de autoafirmarse como sujeto. Pero la autoafirmación como individuo ante el mundo mediante el empleo del autorretrato presenta características duales en cuanto al hecho de devenir sujeto.

“Lo que se retrata no es ni un objeto del mundo ni tampoco algún presunto sujeto pre-existente que la realizaría, sino a ese sujeto-en-obra que es precisamente el producto performativo del propio acto de visión”⁴⁵.

Al situarse el *sujeto-en-obra* delante del objetivo, este comienza su transmutación en imagen, lo que implica un *“advenimiento de ese yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”⁴⁶*. Es por eso que el espacio del autorretrato implica una autenticación de la existencia del sujeto que es fotografiado, una *“imagen puesta en evidencia como fábrica de identidad”⁴⁷*, plasmado en imagen, al mismo tiempo que una *“evanescencia”⁴⁸* de este, estableciendo su ausencia al mismo tiempo que su existencia⁴⁹, un proceso de constitución de un *yo fabricado* sumido en una percepción individual y colectiva al mismo tiempo, un *“yo que es ‘ninguno y todos’”⁵⁰*.

Nos encontramos entonces ante el reflejo de unas características similares a las de la sociedad contemporánea en cuanto a la construcción de una identidad que es identidad en los procesos en los que deja de ser una identidad firme, con una representación del individuo como portador de una multitud de *“(in)identidades”⁵¹*, donde el sujeto, en su construcción, se autoproclama como individuo en el mismo momento en el que está renunciando a toda identidad por el hecho de autoproclamarse como imagen al mismo tiempo, y se está constituyendo como sujeto desde la propia mirada ejercida como mirada del otro, lo que conlleva el acaecimiento del sujeto anónimo, despersonalizado, en el acto donde presume de una identidad que no puede ser firme, que se produce dejando de ser.

⁴⁴ BREA, J. L. *El tercer umbral*, p. 145.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 149.

⁴⁶ BARTHES, R. *La cámara lúcida*, p. 40.

⁴⁷ BREA, J. L. *Op. Cit.*, p. 151.

⁴⁸ BREA, J. L.

⁴⁹ BARTHES, R. *Op. Cit.*, p. 171.

⁵⁰ BREA, J. L. *Op. Cit.*, p. 152.

⁵¹ BREA, J. L.

5. REFERENTES

5.1. CINDY SHERMAN: LA MUJER DE LAS MIL IDENTIDADES

Tanto la figura de la artista Cindy Sherman como su fotografía son de gran importancia para el entendimiento del desarrollo del trabajo y al mismo tiempo para la comprensión de la identidad contemporánea.

“Sus fotografías no son autorretratos en realidad; son ‘retratos’ pero solo de uno mismo en tanto que ‘efecto’ (...) Lo que en ellos se muestra es el carácter no producido del sujeto: la imagen es puesta en evidencia como ‘fábrica de identidad’, como el espacio en el que el sujeto se constituye en el recorrido de ‘sus’ representaciones”⁵².

Se puede trazar un paralelismo entre la obra de Cindy Sherman y la formación y construcción de identidades contemporáneas: la artista se utiliza a sí misma como modelo en las representaciones de su fotografía, construyendo un puente que va mucho más allá de la técnica del autorretrato, sin trasfondo biográfico a pesar de ser ella misma objeto constante y absoluto de su obra. A lo largo de su carrera artística, Sherman pretende investigar acerca de la construcción de la identidad contemporánea y su naturaleza de representación. La artista crea, diseña, inventa sus propias personalidades, interpreta un papel jugando con los diferentes elementos con los que caracteriza cada fotografía, fabricando de esta manera diferentes identidades siempre basadas en la historia del arte, en el cine, en la televisión, revistas, internet o en los medios *massmediáticos*. Con estas múltiples interpretaciones pretende estudiar y cuestionar diferentes inquietudes sobre la sociedad contemporánea, como el rol de la mujer, el papel del artista, o la propia identidad personal, supuestamente autónoma y unitaria.

A lo largo de su carrera artística podemos verla en sus fotografías interpretando diferentes papeles y personalidades, desde personajes históricos recreando antiguas obras renacentistas hasta caracterizaciones de señoras de la alta sociedad estadounidense, pasando por atuendos de payaso.

De esta manera, la artista tumba la supuesta interpretación y concepción del yo único, evidenciando un yo imaginario, en construcción, infinito; utilizándose a sí misma como “fábrica de identidad”, como contenedor de personalidades, donde ella es libre de personalizar su propia individualidad

⁵² BREA, J. L. *El tercer umbral*, pp. 150-151.



Fig. 1. Cindy Sherman: *Untitled Film Still #56*, 1980. Impresión en gelatina de plata, 16,2x24 cm.



Fig. 2. Cindy Sherman: *Untitled #153*, 1985. Impresión cromogénica en color, 170,8x125,7 cm.

en cada interpretación, en cada fotografía. Al igual que cada individuo en la sociedad contemporánea, Cindy Sherman, en su teatro fotográfico, basa su personalidad en diferentes influencias externas a sí misma.

5.2. THOMAS RUFF: LA CONSTRUCCIÓN DEL INDIVIDUO ANÓNIMO

Entre los trabajos más conocidos de este artista se encuentran las series fotográficas “Retratos” (1981-1985) y “Otros retratos” (1994), las cuales estudian el concepto de identidad ligado a una sociedad contemporánea donde el individuo es convertido en objeto por medio de los sistemas de vigilancia y control.

Utilizando una fotografía de retrato de carácter sobrio, austero y neutro, entre los años 1981 y 1985 desarrolla su serie “Retratos”, cuyas piezas carecen de todo elemento accesorio y en la cual únicamente presenta una retahíla de rostros asépticos, neutros, despersonalizados, sobre un fondo liso y en gran formato.

Estas imágenes aluden a los procesos de identificación y control, donde el individuo es despojado de cualquier seña de personalización y es convertido en, se podría decir, una cifra. Los rostros de sus fotografías son sometidos a una máxima despersonalización, se convierten en unos retratos completamente objetivados gracias a recursos técnicos de postproducción, los cuales ayudan a plasmar esas características presentes en la época, donde todo individuo es alguien pero al mismo tiempo no; toda persona es un dato mantenido en el anonimato y sometido a una sociedad de control y vigilancia encubierta por la libertad del capitalismo de masas. La identidad de los retratados es expuesta como un dato anónimo gracias a la carga simbólica de la fotografía con ese carácter neutro, como si se tratase de una fotografía de identificación oficial pero sin ningún tipo de dato acerca del individuo retratado además de su rostro, un rostro plano e inexpresivo gracias a las técnicas de iluminación y postproducción empleadas.

El artista defiende que *“una fotografía no puede revelar nada de la personalidad del retratado, sino que se limita a reproducir la superficie de las cosas sin poder captar nunca su contenido”*, por lo que sus fotografías *“poco tienen que ver con la persona fotografiada”*. Considera que *“los retratos son*



Fig. 3. Thomas Ruff: *Doppelporträt*, 1996-1996. Serigrafía, 72x102 cm.



Fig. 4. Thomas Ruff: *Porträt 1986 (Stoya)*, 1986, de la serie *Porträts*. Impresión a color sobre papel, 160x120,5 cm.



Fig. 5. Thomas Ruff: serie *Anderes Porträt* (Los otros retratos), 1994.

*imágenes mediatizadas, sobre todo los fotográficos pero, al mismo tiempo, son personas reales. En ellos, nadie es mejor que nadie y todos somos únicos*⁵³.

Posteriormente, en el año 1994 el artista va más allá en sus investigaciones y crea la serie “Otros retratos”, para la cual utiliza el método empleado por la policía alemana de la época para crear retratos robot. Así, con la fusión de diferentes rostros, sin importar el género o la edad, crea rostros artificiales, lo que supone un nuevo cuestionamiento de la realidad fotográfica en su obra y deja en evidencia el sistema de construcción de identidades y personalidades contemporáneo.

De esta manera, la obra retratista de Thomas Ruff supone una inmersión en el estudio de la identidad contemporánea, paradójicamente, privando a sus modelos de toda identidad, de toda personalidad, igualándolos al mismo rasero, utilizándolos con el fin de despersonalizar el concepto de individuo único y singular y criticando al mismo tiempo el sistema de vigilancia implícito en la sociedad contemporánea.

5.3. ÓSCAR MUÑOZ: LA HUELLA DEL CAMBIO PERPETUO

Óscar Muñoz es un artista visual colombiano cuya obra se centra en temas como el paso del tiempo, la naturaleza del momento efímero, la desintegración de la imagen, la identidad o la memoria.

Artista de carácter transdisciplinar y de técnicas experimentales, parte de una base fotográfica para realizar sus obras, con el fin de cuestionar la naturaleza de la concepción histórica de la fotografía, que radica en fijar una imagen móvil para siempre, en sustraer un momento del tiempo con el fin de conservarlo sobre una superficie química.

La obra de Óscar Muñoz pretende desmaterializar la fotografía de la cual parte, evidenciando lo efímero del momento, poniendo en cuestión el paso del tiempo. Las estrategias y técnicas experimentales que diseña el artista evocan la fugacidad de la imagen y su transfiguración en el tiempo y el espacio, lo cual supone una contradicción con el medio fotográfico tradicional.

La constante experimentación con los procesos, medios y técnicas que ejecuta Óscar Muñoz en sus obras suponen un punto de partida para mi proyecto; la manera de trabajar la materialidad de las imágenes,

⁵³ RUFF, T. *Contacts*. [vídeo]

Fig. 6, 7. Óscar Muñoz: #03, #09, fragmentos extraídos de la serie-secuencia *Narcisos secos*, 1994. Serigrafía y grafito sobre agua, medidas variables.

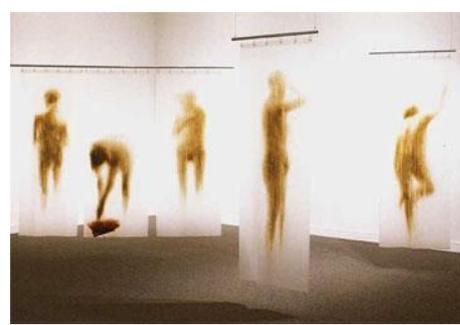


Fig. 8. Óscar Muñoz: *Cortinas de baño*, 1985-1989. Serigrafía y acrílico sobre plástico, medidas variables.

desdibujándolas, desmaterializando todo rastro corpóreo de la fotografía, convirtiéndola en una sensación, en un momento efímero en el tiempo. Todo esto es trasladado al concepto de identidad en su obra, una identidad fantasmal, pasajera, mutable, vaporosa y volátil, que materializa utilizando materiales como el agua o el fuego, incluso el propio aliento del espectador en una de sus obras, desmaterializando de esta manera toda imagen fija y permanente, invitando al espectador a entender y cuestionar su existencia y realidad de condición dinámica y en constante evolución. El artista integra en su obra la concepción individual del ser y su memoria en un contexto donde lo único que se evidencia es el momento vivido, donde el tiempo es la única entidad contemporánea importante, por decirlo de algún modo. El “eterno presente” deja constancia en su obra gracias a la propia movilidad de la contemporaneidad, un modelo de historia y sociedad donde todo es mutable, todo cambia segundo por segundo pero siempre dejando un rastro, una huella, muchas veces imperceptible al individuo, casi invisible. Por ello, su trabajo es darle visibilidad a ese rastro.

Es de esta manera como crea su proyecto “Cortinas de baño”, uno de los referentes principales de este proyecto. Con el empleo de cortinas de tipo plástico, agua y la técnica de serigrafía, estampa siluetas en el material, dejando su huella, su presencia, como un ente suspendido en el tiempo y el espacio.

5.4. PALOMA NAVARES: LA TRANSDISCIPLINARIEDAD COMO LENGUAJE

El lenguaje plástico de esta artista queda sustentado en su totalidad por la idea de hibridación de diferentes materiales y técnicas; es por eso que su figura supone una personalidad clave y pionera en el arte transdisciplinar en España. En la gran mayoría de sus obras la artista recurre a técnicas y recursos tan variados como el empleo de materiales industriales, el empleo de las nuevas tecnologías, la fotografía, el vídeo o el audio, todo combinado con un empleo del espacio y de la luz muy personal.

A lo largo de su trayectoria artística, la artista interdisciplinar establece un discurso acerca del individuo, del Yo y de su inserción en la sociedad, el contexto y la vida contemporáneas, utilizando el propio cuerpo humano como eje central e hilo conductor e interrogando su reestructuración en los

diferentes ámbitos personales y sociales condicionados por “la desaparición de la relación con el otro”⁵⁴ y por la movilidad contemporáneas.

“Una reestructuración del individuo y del cuerpo en una sociedad donde este cuerpo deja de ser un dato perenne y queda inscrito en el ámbito de la movilidad y la porosidad; en un mundo futuro en el que la humanidad cada vez más se manipula y normaliza con sus recursos científicos y técnicos”⁵⁵.

Una vez más, se trata de una artista que se cuestiona la existencia del individuo en la sociedad contemporánea y trata de solucionar, de comunicar, de dialogar con el espectador y con la sociedad en general, utilizando un medio de comunicación artístico transdisciplinar. El empleo de los diferentes materiales y su combinación con el resto de técnicas es un punto clave de referencia en el desarrollo de este proyecto, al mismo tiempo que las capacidades que le otorga la escultura contemporánea con el fin de resolver los interrogantes planteados.

En sus obras podemos observar un cuerpo humano aislado, privado del espacio y del tiempo en el que se desarrolla su imagen, plasmado en los diferentes materiales de uso industrial, integrados perfectamente con otro tipo de recursos de carácter tecnológico y plástico. Una imagen de un cuerpo desposeído de su profundidad, individualizado al máximo, inmerso en un contexto visual que oscila entre lo privado y lo público gracias a la sensación de intimidad que transmite la atmósfera donde se desarrolla la imagen; intimidad rota debido al empleo de los diferentes materiales industriales incluidos en la representación, poco comunes, y su combinación con la propia esencia del cuerpo, individual, único, singular; aunque ya no tanto.



Fig. 9. Paloma Navares: *Signos del silencio*, 1995. Escultura: fotografías Cibatrans color, útiles de pesca, soporte metálico, 190x55x55 cm.

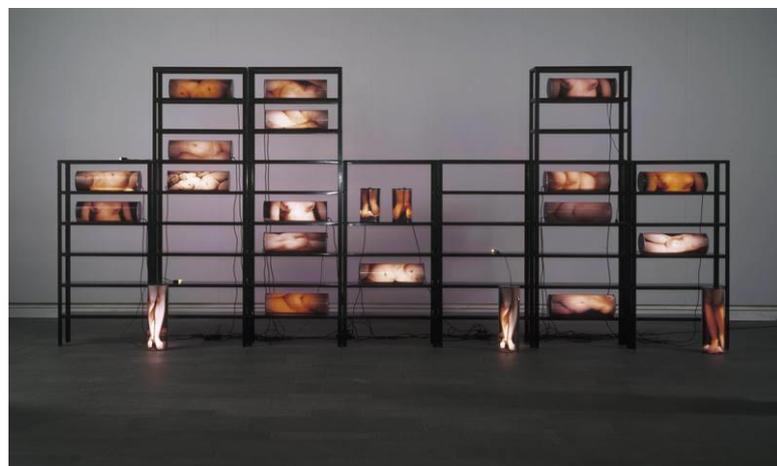


Fig. 10. Paloma Navares: *Almacén de silencios*, 1995. Instalación de fotografía y luz, 200x700x100 cm.

⁵⁴ UCM-CAC. *Travesía. Paisajes de interior. 1987-2010*. [catálogo]

⁵⁵ *Ibíd.*

6. INSTALACIÓN: *DEL INDIVIDUO ÚNICO AL INDIVIDUO LÍQUIDO*

La técnica artística elegida para el desarrollo práctico del proyecto es la instalación. Es importante que el espectador se vea inmiscuido en un espacio de representación donde se trata a un “yo” autónomo, un sujeto concreto, en este caso el creador de la pieza dado el empleo del autorretrato como hilo conductor y base del proyecto, como sujeto múltiple al mismo tiempo que como sujeto anónimo, despersonalizado, carente de identidad individual, hecho provocado por la propia identidad contemporánea, paradójicamente. El espacio instalativo resulta inclusivo para el espectador en tanto que este puede observar desde dentro la pieza, sentirse inmerso en la atmósfera creada por la instalación observando desde fuera y desde dentro de la obra al mismo tiempo, trasladando su concepción desde una realidad externa a su ser a un acto participativo. De esta manera, aquel que observa se transforma en observador activo y pasivo al mismo tiempo, al igual que ocurre en los diferentes modos de vida y en su propia realidad: cada uno es protagonista en gran medida de su realidad al mismo tiempo que cada realidad contemporánea se deja ser influenciada por los diferentes aspectos de la sociedad, el consumo, las nuevas tecnologías, las diferentes concepciones de cada personalidad que se encuentra a su alrededor. Al igual que en el espacio instalativo, cada ser es un observador pasivo y un agente activo de su propia realidad y existencia, convertido en espectador de su propia vida aunque aparentemente con poderes propios con el fin de poder modificarla. De esta manera, se pretende analizar la relación del sujeto individual con la sociedad contemporánea y las influencias de esta última en su desarrollo, evidenciando el diálogo entre el espectador y la obra artística.

Asimismo, la instalación artística es un medio que permite una combinación de técnicas y materiales casi infinita, pudiendo hibridar de diferentes maneras técnicas y conceptos de cualquier material. Con el empleo de la fotografía y los diferentes tratamientos y combinaciones con materiales a los que va a ser sometida, se pretende mostrar un cúmulo de “multi-realidades”, que quedarán unidas en una sola en la propia instalación; hibridando la fotografía con otras técnicas de reproducción de la obra, con lo cual el soporte y la fotografía en su contenido propiamente dicho adquieren igual importancia.

Como ya se ha desarrollado en el apartado 3. Metodología, el proyecto completo consta de las siguientes fases:

- Concepción de la idea.

- Elección del medio artístico con el que se va a desarrollar la idea.
- Recopilación de información - proceso de investigación trabajando la bibliografía.
- Búsqueda de referentes.
- Toma de las fotografías.
- Elección de los materiales.
- Elección y diseño del tamaño y el número de piezas que formarán parte de la obra.
- Preparación de los materiales.
- Desarrollo procesual y técnico de las piezas, y finalización de estas.
- Montaje de la instalación.

Cabe destacar que, debido a la excepcionalidad de la situación provocada por el cierre de talleres artísticos y universidades y la imposibilidad de realización del proyecto en su totalidad y del montaje de la instalación, el desarrollo práctico de la obra va a ser presentado en forma de “proyecto de proyecto”, con sus respectivas maquetas de las diferentes piezas, ya que la realización de las piezas finales y su posterior montaje en la instalación no ha sido posible realizarlo. Por tanto, algunos de los objetivos finales establecidos con anterioridad a la situación de cierre de talleres y universidades (desarrollo procesual y técnico de las piezas, y finalización de estas; montaje de la instalación) no han podido ser completados debido a su imposibilidad de realización por los motivos mencionados y por falta de medios personales de realización en casa. Consecuentemente, la solución planteada es la realización detallada del “proyecto del proyecto”, de maquetas de las diferentes piezas a escala y del desarrollo tanto técnico como conceptual del proyecto completo. Esto no quita la posibilidad de realizar y completar el proyecto en su totalidad en un futuro, ya que se dejan planteadas y escritas todas las herramientas necesarias para su futura realización.

6.1. DESARROLLO TÉCNICO Y CONCEPTUAL

La producción artística vinculada a este proyecto se basa en la hibridación de materiales y técnicas con el fin de realizar una propuesta instalativa de carácter transdisciplinar y experimental. El proyecto completo de instalación presentado está basado en la interacción entre tres tipos de piezas u objetos diferentes con diferentes significados conceptuales. En concreto, dos tipos de piezas materiales y otra pieza de carácter inmaterial: una pieza-materia (sólida); una pieza-impresa (flexible) y una pieza-fantasma (proyección). Estos tres tipos de piezas conforman la instalación completa y reflejan tres tipos diferentes de tratamiento de la imagen, que se relacionan



Fig. 11. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte I, II*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.



Fig. 12. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte I, III*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.



Fig. 13. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte I, VII*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.

con las diferentes maneras en que el individuo, como no-materia, es alterado por su propio entorno y aspectos circundantes propios y ajenos, próximos y no tan próximos, y se aproximan a la concepción de identidad de cada individuo contemporáneo reduciéndolo, o ampliándolo, a un tratamiento de despersonalización y de hiperindividuación al mismo tiempo, presentando estas dualidades que son el eje del proyecto: la identidad y el anonimato cogidos de la mano, caminando juntos en las profundidades del individuo contemporáneo, procesos antagónicos pero complementarios en este marco contemporáneo rebosante de dicotomías y situaciones paradójicas estructurales. Estas tres piezas diferentes tendrán en común el empleo de la fotografía en sus bases, el empleo omnipresente de la imagen en todo el proyecto. Para ello, el hilo conductor del proyecto artístico va a ser el uso del autorretrato como manifestación de identidad única y singular, como manifiesto de individualidad profunda situada en el contexto hipotético de la sociedad contemporánea. Pero el tratamiento que se le va a dar al autorretrato en este caso va a ser un autorretrato inducido al anonimato, despersonalizado, privado de todo rasgo de singularidad profunda que permita discernir si se trata de un autorretrato o simplemente de una silueta antropomórfica, una sombra que denote ese tipo de identidad contemporánea emplazada en un limbo entre el reconocimiento y el anonimato. Al mismo tiempo se va a presentar un autorretrato con connotaciones de individuación en esencia, con la presentación de detalles de algunas partes del cuerpo, en la misma instalación.

En primer lugar, la primera fase del proyecto consiste en realizar la sesión fotográfica. Como se ha comentado, se trata de una fotografía de autorretrato, realizada en plató, donde el único elemento importante de la fotografía es el propio sujeto y las características que se le otorga a la imagen. Para ello, se ha necesitado el empleo de una cámara fotográfica digital, trípode, el plató de fotografía de la universidad y un compañero encargado de ser asistente de cámara y de luces.

Las fotografías ideadas quieren reflejar características presentes en la sociedad contemporánea como la velocidad, el movimiento y el cambio, al mismo tiempo que la intimidad y la individuación. Por ello, la sesión está dividida en tres partes diferentes: la primera parte (fig. 11, 12, 13) consta de fotografías de rostro, busto y torso, realizadas con poca luz, el diafragma de la cámara con una abertura de entre 1.4 y 2.8 mm y la velocidad de obturación por debajo de 1/30 s, con el fin de captar el movimiento del sujeto en la imagen, dejando la estela de movimiento plasmada en el archivo de píxeles, convirtiendo el rostro presentado en un sujeto indefinido. Esta parte de la sesión se ha convertido al blanco y negro con el fin de que el perfil de color no reste protagonismo al movimiento de la imagen ni al sujeto presentado, el cual adquiere características de anonimato.

En la segunda (fig. 14, 15) y la tercera (fig. 16, 17) parte de la sesión fotográfica, las fotografías recuperan el perfil de color. Estas fotografías han sido realizadas con un objetivo de tipo macro con el fin de captar planos detalle de diferentes partes del cuerpo, para plasmar una individuación extrema del sujeto representada por un cuerpo presentado en fragmentos, individualizado en su totalidad, concebido en partes separadas que plasman la intimidad y la privacidad preconcebida de la identidad. La *Parte II* presenta detalles de las manos y del torso y se hace un empleo de la luz específico que quiere resaltar la flexibilidad de la piel, su textura y su color natural, por ello hace empleo de una luminosidad general alta y blanca para que genere contrastes de luces y sombras en el propio cuerpo. En la *Parte III*, todavía se individualiza más al sujeto con el empleo de un primerísimo primer plano (PPP) fotografiando con el objetivo macro detalles de los ojos y los labios, rasgos muy específicos y muy personales del individuo. Todas las fotografías de la sesión están adjuntadas y organizadas por partes en el apartado 10. Anexos, al igual que los bocetos previos a las fotografías donde se gesta la idea.



Fig. 14. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte II, II*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.



Fig. 15. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte II, IV*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.



Fig. 16, 17. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III; I, V*, 2020. Fotografías digitales propias, 3456x2304 píxeles.

Esta sesión fotográfica es la base del proyecto artístico y el hilo conductor de la instalación. A continuación, se procede a realizar una selección de determinadas fotografías, las cuales van a ser utilizadas para su posterior hibridación con el resto de materiales que conformarán las diferentes piezas que formen parte de la instalación. En concreto, se han seleccionado tres fotografías de cada parte de la sesión, acabando con un total de nueve fotografías, las cuales se hibridarán con los diferentes materiales de cada pieza que formen parte de la instalación.

Una de las partes que dará forma y contenido a la instalación está formada por tres láminas de plástico PVC, de dos milímetros de grosor, las cuales tendrán un tamaño de 50x60 centímetros cada una, colgadas del techo con hilo transparente para que dé la sensación de que se encuentran suspendidas en el aire. Se trata de un material flexible y transparente, lo cual permite hacer un juego de sombras y transparencias entre la imagen que vaya a ser plasmada en cada lámina y el fondo de donde se dispongan. Las fotografías que serán plasmadas en estas láminas son de la *Parte I* de la sesión fotográfica, ya que el significado conceptual de esta parte de la sesión concuerda con algunas de las características del material: volatilidad, flexibilidad, movimiento. El sujeto representado quedará (i)limitado por el material transparente, sin bordes, suspendido en la atmósfera, impreso en un material maleable y flexible, de carácter industrial, el cual queda al mismo tiempo descontextualizado debido a su empleo dentro de un marco artístico íntimo, en la sala de la instalación y con fines artísticos, fuera del uso convencional para el cual haya sido concebido este material. Las imágenes que han sido elegidas para imprimir en el PVC son *II*, *III* y *IV* de la primera parte de la sesión, y se estamparán sobre el PVC empleando la serigrafía.

La serigrafía consiste en la preparación de una emulsión fotosensible sobre una plancha de seda, a la que posteriormente se le realiza un proceso de insolación con los elementos que se quiera estampar impresos en un acetato, que actúa como fotolito permitiendo el paso de la luz a la pantalla, incidiendo sobre la emulsión y marcando lo que va a ser estampado en la pantalla tras haberla lavado después del proceso de insolación. Posteriormente a esto, se procede a estampar utilizando rasquetas y tinta serigráfica. El proceso será explicado detalladamente más adelante. Para poder estampar las imágenes haciendo uso de la técnica de serigrafía, han de ser editadas y procesadas previamente de manera digital haciendo uso del programa Photoshop. Respecto a la edición de las fotografías, existen diferentes maneras de procesarlas con el fin posterior de poder estamparlas, pero en este caso nos vamos a centrar en dos posibilidades y dos herramientas de edición: la herramienta "Umbral" y la conversión del perfil de la fotografía en "Mapa de bits". La primera dará a la fotografía un aspecto más gráfico y la segunda consigue una resolución más explícitamente fotográfica. Tendremos en cuenta

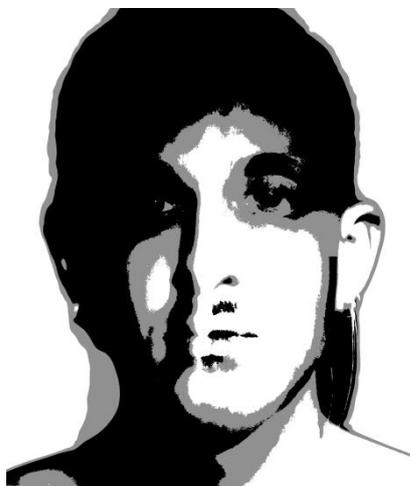


Fig. 18. Fotografía de la serie *Anonimato e identidad. Parte I, III.* Edición con la herramienta "Umbral".



Fig. 19. La misma fotografía convertida a "Mapa de bits", motivo lineal.

ambos procesos aunque en la obra final será implementado el proceso de conversión a "Mapa de bits".

Respecto a la herramienta "Umbral", se sustenta básicamente en la reducción del perfil de color de la fotografía a modo duotono, es decir, tinta plana en negro y tinta plana en blanco (teniendo en cuenta que el blanco no será entintado, únicamente el negro), pudiendo escoger a qué niveles se desea que se reduzca, haciendo efecto sobre las partes de blanco o sobre las partes de negro, lo que puede conllevar a una edición de la fotografía bastante variada. En este caso buscamos una estampación serigráfica a dos tintas, por tanto, editaremos dos veces cada fotografía con el fin de incidir en una tinta en gris claro en un plano general y una tinta negra superpuesta que genere más detalle. Respecto a la posibilidad de convertir la fotografía en "Mapa de bits", se trata de la conversión de la imagen en una serie de puntos (bits) que pueden tener forma redonda, de estrella, lineal, etc., con una lineatura determinada. A mayor lineatura, mayor detalle fotográfico se obtiene, pero más complicada resulta la estampación, ya que hay posibilidad de que el punto se ciegue y termine entintando mal el soporte. Por tanto, si queremos obtener resultados en cuanto a la calidad gráfica antes que en cuanto al detalle fotográfico, funciona poner un número no muy alto en este apartado; en este caso hemos empleado una lineatura de 15 puntos con una resolución de salida a 150 ppp, lo que nos permitirá estampar bien y conseguiremos bastante detalle fotográfico.

Una vez hayamos obtenido los resultados deseados siguiendo los diferentes métodos de edición y conversión para poder estampar, procedemos a llevar a cabo el proceso serigráfico. Lo primero que hay que tener en cuenta es la impresión de los acetatos, que funcionarán como fotolitos en la pantalla de serigrafía. Hay que adaptar el tamaño de impresión al tamaño real de estampación, ya que el tamaño en el que imprimamos los diseños en el acetato será el tamaño de la estampación final, por ello se imprimirán las imágenes en acetatos con una medida de 50x60 centímetros, que es el tamaño que queremos para la pieza final, en una copistería especializada. Una vez impresas las hojas de acetato ya se puede comenzar a preparar los materiales que vayamos a necesitar para todo el proceso de emulsionado, secado, insolación, lavado y estampación, que son las fases que se llevan a cabo para obtener las piezas finales.

Uno de los elementos primordiales para el proceso de serigráfico es la pantalla, compuesta por un bastidor y una malla. Los bastidores pueden ser tanto de madera como de aluminio, siendo los de madera más baratos, aunque duran menos, y los de aluminio más caros pero duran para siempre. Las mallas se distinguen por su número de hilos y se miden en hilos por centímetro. En este caso, la pantalla que se utilizará será una pantalla con

bastidor de aluminio, de 50x70 centímetros, con una densidad de hilo de 72 hilos por centímetro (72 hilos en dirección horizontal y otros 72 hilos en dirección vertical por cada centímetro cuadrado de la pantalla). En la estampación, la tinta pasa por los minúsculos orificios que quedan entre los hilos cruzados en la parte sin emulsión.

El primer paso en este proceso es el emulsionado. Tras haber preparado una emulsión fotosensible con unos productos químicos adquiridos, hemos de poner la emulsión sobre la pantalla. Esto se hace utilizando una raedera. Se coloca la pantalla apoyada en un soporte en posición vertical, se aboca a la raedera un depósito de emulsión y se deja reposar hasta que se nivele en ambas partes de la raedera, izquierda y derecha. El borde de esta raedera está hecho en ángulo de 45º, para posteriormente poder apoyarla sobre la pantalla. Una vez se haya nivelado la emulsión en la raedera, se coge con ambas manos por las dos partes, por debajo, y se inclina, apoyando el perfil de esta sobre la pantalla, de manera que se queda a 45º. Hemos de esperar hasta que se forme un depósito de emulsión nuevamente que cubra toda la superficie de la pantalla que vayamos a emulsionar. Cuando ya tenemos el depósito formado, se desliza la raedera de abajo a arriba en un movimiento rápido y preciso, con cuidado de ejercer durante todo el movimiento la misma presión con ambas manos en ambas partes de la raedera de manera que quede una capa de emulsión fina y uniforme por toda la superficie de la pantalla. El proceso de emulsionado se hace en una sala con luz amarilla para que la emulsión no se vea, ya que es fotosensible, un sistema parecido al revelado fotográfico. Una vez hayamos depositado la capa de emulsión sobre la pantalla, se deposita la pantalla en la máquina de secado, con una temperatura de 30ºC durante unos 20 minutos, para fijar la emulsión a la pantalla. Pasado este tiempo, la emulsión se habrá secado uniformemente mientras se haya realizado correctamente el proceso de la raedera. Cuando la pantalla se haya secado ya se puede proceder a su revelado en la máquina insoladora. Este proceso consiste en exponer a la luz ultravioleta las partes de la pantalla que reservemos utilizando los acetatos con los diseños: se colocan los acetatos en la superficie de la máquina, y luego se coloca la pantalla encima, con la parte emulsionada en contacto con los acetatos, colocando una cadena en contacto con el bastidor de aluminio por encima de la pantalla. Se cierra la máquina y la tela de encima, de una forma u otra, envasa al vacío la pantalla. Una vez esté lo suficientemente comprimida, se procede a la exposición. El tiempo de exposición lo determina la máquina, en este caso, aunque depende del tramado de hilo de la pantalla. Una vez haya terminado el tiempo de exposición, la máquina se apaga empleando un temporizador. Pasado esto, se lleva la pantalla a la zona de lavado, donde la colocaremos apoyada en posición vertical y con una manguera dejaremos caer agua muerta sobre la superficie emulsionada, de manera que las reservas hechas con el diseño en el acetato se destaponarán, eliminando los restos de emulsión por



Fig. 20. Sala con luz amarilla de emulsionado e insolación de la pantalla. Fotografía propia.



Fig. 21. Máquina insoladora. Fotografía propia.



Fig. 22. Pantalla de serigrafía emulsionada con diseño propio. Fotografía propia.

las zonas que deberá pasar la tinta. Este proceso ha de hacerse de manera inmediata al de revelado, ya que el agua bloquea que la emulsión continúe el proceso de revelado y si se tarda mucho en lavar podría generar problemas.

De esta manera, ya hemos conseguido que la imagen quede plasmada en la pantalla de serigrafía para su posterior estampación. Cuando ya se han quedado todas las zonas reservadas limpias y sin ningún resto de emulsión (la cual se puede ayudar a limpiar con una esponja, frotando suavemente por la parte blanda sobre la pantalla), se puede volver a meter en la máquina de secado, o bien dejar secar al aire, apoyada en posición vertical, para que todo resto de agua se desprenda de la pantalla. Así, nos habrá quedado la imagen que vayamos a estampar en “negativo”, la cual convertiremos a “positivo” mediante la estampación. Dado que la pantalla ya se encuentra lista para proceder a la estampación, antes de eso se han de preparar las diferentes tintas que vayamos a utilizar. Para eso, se hará una mezcla del tinte serigráfico de base al agua del tono que queramos (en este caso, negro o gris) con el suavizante, una sustancia que quita pegajosidad a la tinta y la hace más fácil de deslizar sobre la pantalla para su estampación; y un poco de retardante, que ayuda a aumentar el tiempo de secado de la tinta, permitiéndonos realizar más copias de la misma tirada. Se recomienda mezclar estas sustancias en un 10% o un 15% con el total del tinte. Se deposita todo en un tarro y con una espátula blanda de repostería se mezcla todo vehementemente para que quede una mezcla uniforme.

Para colocar la pantalla en la mesa de estampación, con la parte emulsionada hacia abajo, se engancha la pantalla en el brazo del mecanismo utilizando los tornillos y las bisagras y se aprieta bien para que no se mueva ni se suelte mientras estampamos. Antes de comenzar a estampar, hay que preparar los materiales necesarios: un recipiente con agua, trapos, esponjas, papel de cocina (todo aquello que pueda servir para limpiar la tinta de la pantalla sin que deje ningún tipo de residuo), cinta adhesiva, espátula y rasqueta. La cinta adhesiva la colocaremos en los bordes de la pantalla en la cara inversa y también la utilizaremos para marcar el sitio donde vayamos a depositar la tinta. Con la pantalla colocada correctamente, tenemos que registrar el soporte, marcar en la mesa de estampación el tamaño que vayamos a utilizar para que el resultado quede igual en todas las copias. Luego, necesitaremos unos pesos para mantener la pantalla elevada, y algunos elementos para controlar el contacto de la pantalla con el papel, que pueden ser trozos de madera o cartón, colocados en las esquinas del bastidor, que nos permitirán que la pantalla haga únicamente contacto con el PVC cuando se pase la rasqueta con la tinta, manteniendo una distancia de aproximadamente un centímetro entre el papel y la pantalla sin pasar la rasqueta. Una vez hayamos tenido todo esto en cuenta y lo hayamos preparado correctamente

(registro del tamaño del soporte, contacto de la pantalla, pesos, materiales de limpieza de la pantalla, agua y tintes), podemos proceder a la estampación.

Ya dispuestos y preparados para estampar, lo primero es colocar la tinta cerca de la marca que hayamos hecho con la cinta adhesiva, a unos 5 centímetros de la zona por donde vaya a pasar la tinta, donde se encuentra la imagen. Con la espátula, colocamos un depósito de tinta siguiendo una línea que cubra toda la superficie que se vaya a estampar. A continuación, con la rasqueta extendemos la tinta a izquierda y derecha en movimientos cortos en búsqueda de que haya la misma cantidad de tinta durante toda la línea depositada. Luego, sin que todavía haya contacto con el PVC, realizamos el primer movimiento con la rasqueta, desde dentro hacia afuera, en un ángulo de más o menos 45º, ejerciendo la presión suficiente para que entinte toda la superficie de la malla que carece de emulsión. Este movimiento se define como “carga” y lo que se pretende es entintar la malla antes de entintar el soporte. El movimiento ha de ser rápido y de presión constante en ambas partes de la rasqueta para conseguir resultados óptimos. Una vez se hayan entintado las zonas sin emulsión, se pueden quitar los pesos y bajar la pantalla para entintar el PVC con la rasqueta, siempre en la dirección en la que se haya quedado el depósito de tinta. Lo que hay que tener en cuenta es que siempre se ha de cargar la malla antes de estampar el soporte, por tanto, el proceso sería el siguiente: carga - estampación - cambiar el papel - carga - estampación - cambiar el papel, así sucesivamente hasta que el secado de la tinta nos lo permita. Si se realiza el proceso rápidamente y sin interrupciones, se pueden conseguir bastantes copias en la misma tirada. Cuando se haya secado la tinta, se limpia la pantalla con agua, esponja, trapos, etc., y se vuelve a comenzar. Este proceso será repetido las veces que sea necesario en las tres imágenes que quedarán impresas en las láminas de PVC y serán utilizadas para la instalación. La serigrafía resulta una técnica interesante para el proyecto ya que nos permite realizar copias en serie de la imagen serigrafiada, restando la concepción de unicidad y singularidad de la identidad individual. En esta presentación, se ha realizado una aproximación al resultado final imprimiendo la imagen en hojas de acetato en tamaño DIN-A3, que se verán más adelante.

La segunda parte que conforma la instalación final del proyecto se trata de una serie de otras tres piezas de forma cúbica hechas de cemento gris. Las fotografías escogidas para plasmar en estas piezas son las de la *Parte II* de la sesión fotográfica, que presentan el cuerpo de manera individualizada, por fragmentos, resaltando la piel y su flexibilidad. El carácter sólido del material empleado provoca un contraste agudo con las características técnicas y conceptuales de la imagen empleada. Esta confrontación de características conduce a una dualidad en la percepción por el carácter sólido y robusto del cemento y de la pieza en sí, en contraposición con la sensibilidad y la sutilidad de la imagen. La connotada individuación del sujeto en estas imágenes queda



rota por el empleo de este material industrial, que irrumpe en la intimidad de la imagen provocando una confusión en la percepción de la propia individualidad, donde ya se es incapaz de distinguir la privacidad del individuo en un marco donde la cual queda fundida en uno con el cemento, sólido, rígido, industrial, material público por excelencia; la fragilidad del cuerpo y de la identidad enfrascada en la compactibilidad y la robustez de una pieza de aspecto sencillo, geométrico, un bloque que aumenta la sensación de pesadez y de permanencia invadiendo el espacio íntimo del cuerpo.

Estas tres piezas sólidas, como se ha mencionado anteriormente, serán realizadas con cemento gris y tendrán unas medidas de 50 centímetros en cada una de sus 12 aristas, lo que conformará las 6 caras de la pieza cúbica con unas medidas de 50x50 centímetros cada una. Para la realización de las piezas de cemento será necesario un molde donde poder verter el cemento de las medidas requeridas. En el caso de esta presentación se ha utilizado para la realización de una maqueta aproximada unas cajitas de madera de 10x10 centímetros que actúen de molde. Para la realización de la pieza final se necesitaría la fabricación del correspondiente encofrado de la pieza, realizado con piezas de madera o planchas de metal, pertinentemente dispuestas para recibir el cemento y dejarlo solidificar. Al mismo tiempo, habrá que tener en cuenta la técnica que vamos a emplear para el traslado de la imagen al material: la transferencia por calor, o termo-transferencia.

La técnica de la transferencia permite explorar las características conceptuales de la imagen: de dónde surge esta y a dónde va; la re-significación de la imagen trasladada desde un soporte a otro, adquiriendo las características físicas de este nuevo soporte donde va a ser importada; el transporte de sus datos y signos de un punto a otro diferente, lo cual permite realizar una reinterpretación de todos sus sentidos. En el caso propio, las imágenes que van a ser transferidas son imágenes digitales, que se presentan como imágenes puramente efímeras, imágenes que no suceden en el tiempo ni en el espacio y carecen de permanencia física alguna, desprovistas de continuidad, imágenes que (no) ocurren en el marco espacio-temporal del individuo y no dejan rastro alguno. Con el empleo de la técnica de la transferencia para aplicar la imagen a un material como el cemento, estamos invirtiendo completamente el significado de la imagen utilizada y repensando sus bases estructurales, otorgando a este tipo de imagen unas características impropias y ajenas a su naturaleza fantasma, digital, electrónica, transitoria; lo cual se puede identificar con la concepción del cuerpo presentado en las imágenes sobre el cemento. Como queremos la mayor fidelidad a las fotografías posible, en la pieza final se utilizará la transferencia por presión y calor, ya que este método permite un mayor detalle en la imagen transferida. Para las maquetas, se ha intentado realizar el proceso de termo-transferencia, aunque al final se ha tenido que implementar la transferencia con látex debido

Fig. 23. Sesión fotográfica
Anonimato e identidad. Parte II, IX.
Fotografía digital propia,
3456x2304 píxeles.

a los malogrados resultados obtenidos por falta de maquinaria industrial específica para este proceso.

Para la ejecución de la transferencia por calor necesitaremos un soporte temporal donde la imagen sea trasladada desde el archivo digital, un soporte intermedio que nos servirá de interlocutor entre lo electrónico y lo material. Estos soportes denominados temporales son papeles en los cuales se imprime la imagen. Existen muchos tipos de papeles que pueden ser utilizados para la impresión de las imágenes y su posterior transferencia, desde papeles de alta dureza utilizados para materiales duros de poca porosidad hasta papeles de uso estándar. En este caso se va a utilizar un papel denominado Reflex Perfect Transfer, que es un soporte industrial realizado específicamente para esta técnica, recubierto por una película de plástico micrométrica; un papel muy versátil que puede servir para realizar transferencias sobre una cantidad considerable de materiales diferentes. Este papel puede ser impreso por ambas caras ya que está tratado por los dos lados, lo único a tener en cuenta es que la impresión ha de ser mediante una impresora láser/tóner, con una composición de pigmento seco y polímeros, y no de tinta líquida como las impresoras convencionales. Para realizar la transferencia sobre el material se ha de aplicar sobre el papel una resina de termo-transferencia, un líquido denso proporcionado por el fabricante que transfiere a unos 80°C durante unos 40 segundos. El soporte temporal ha de ser retirado en frío, una vez se haya completado el proceso de transferencia, sin dejar residuos en la pieza final ni por parte del papel ni por parte de la resina. En el proceso de impresión de la imagen se tendrá en cuenta la impresión en modo espejo, ya que al transferir la imagen al material, esta se vuelve a voltear, recuperando su disposición original. Se ha de imprimir un archivo con una resolución de 150 ppp en formato JPEG al tamaño de salida que requiera la impresora y el proyecto, aunque se recomienda un tamaño delimitado entre el DIN-A5 y el DIN-A3. Dado que en la pieza final de este proyecto se necesitará un tamaño más grande debido al tamaño deseado para la pieza de cemento, la fotografía puede ser separada e impresa por partes para luego ser transferida al mismo tiempo juntando los recortes. En el caso de la maqueta imprimiremos la fotografía en el papel Reflex Perfect Transfer a un tamaño de 8 x 8 centímetros, con el fin de dejar un pequeño margen en los bordes y que el tamaño ajustado no nos dificulte el proceso.

De esta manera, tendremos que realizar la mezcla de cemento en polvo para posteriormente transferir las imágenes sobre las caras de las piezas resultantes. Para comenzar, tendremos que preparar el molde (en el caso presentado, las cajas de madera). Una vez se tenga el molde preparado, se puede hacer la mezcla del cemento. Para esto, se han adquirido dos kilos de cemento en polvo, que puede ser utilizado en su forma pura o combinado con arenas calcáreas o silíceas, comúnmente denominadas arena para cemento, y



Fig. 24. Papeles transfer y resina de termo-transferencia. Fotografía propia.



Fig. 25. Papeles transfer con las fotografías impresas. Fotografía propia.



Fig. 26. Cemento en polvo.
Fotografía propia.



Fig. 27. Argamasa conseguida tras mezclar el cemento en polvo con el agua. Fotografía propia.

con gravilla que tenga una granulometría de unos tres a unos cinco puntos. Las proporciones, si queremos hacer la mezcla combinada, serían: dos partes de arena para cemento, una parte de cemento en polvo y una parte de gravilla. En el caso de la maqueta, al tratarse de una pieza de dimensiones bastante reducidas, emplearemos el cemento puro en polvo mezclado con agua. En un recipiente con agua iremos añadiendo el cemento en polvo, espolvoreándolo con cuidado uniformemente por toda la superficie del agua, mientras vamos removiendo con la otra mano o con algún utensilio para remover hasta conseguir una argamasa espesa. Hay que tener en cuenta las recomendaciones de seguridad del fabricante y la utilización de guantes, gafas y todo lo necesario para mantener nuestra piel fuera de contacto con la mezcla por posibles reacciones.

Cuando hayamos conseguido la textura que necesitamos a base de remover la mezcla y deshacer los grumos, se vierte en los moldes. Para la realización de la pieza definitiva necesitaremos mucho más tiempo de realización, ya que se tratará de unas piezas que multiplicarían el tamaño de las maquetas y la fabricación de cemento con todos los elementos necesarios para su preparación, la arena y la gravilla, y el respectivo encofrado, necesita muchas más horas de preparación. Teniendo el cemento líquido vertido dentro de los moldes, hay que dejarlos secar. El proceso de fraguado de este cemento puede tardar entre unas 12 horas y unas 72 horas para el fraguado completo. Sería conveniente dejar las piezas al sol el máximo tiempo posible con el fin de estabilizar la humedad generada en este proceso. Una vez haya pasado el tiempo necesario, se puede desmoldar la pieza de cemento utilizando cualquier herramienta que permita separar la madera del material. En este caso se ha utilizado una sierra de madera para, con cuidado, ir cortando las diferentes caras de los moldes y poder sacar la pieza del interior. Posteriormente a esto, cuando ya se tengan los cubos de cemento, se realiza la transferencia. Este proceso consiste en la aplicación de una resina termo-sensible sobre el pigmento de la imagen impresa, la cual colocada encarada al material y con la aplicación de presión y calor intenso durante un período corto de tiempo, el pigmento en polvo se desprende del papel de transfer y se queda plasmado sobre el cemento. Debido a la falta de medios y herramientas específicas para la realización profesional de esta técnica, se ha utilizado una plancha convencional sin vapor a una temperatura de unos 80° sobre las pequeñas maquetas realizadas, pero el proceso de la piza final se podría realizar con la herramienta específica de presión y calor requerida.

Así, para la instalación final realizaremos tres piezas de cemento (con el encofrado del tamaño descrito y la mezcla de cemento con la arena y la gravilla, para que el cemento quede más sólido), aunque solo aplicaremos la imagen utilizando la transferencia en dos de ellas. Antes se ha especificado que esta parte de la instalación contaría con tres piezas de cemento, y es que la

tercera pieza se realizará de forma autónoma, idéntica en forma a las otras dos, pero no se aplicará sobre ella el proceso de transferencia. En la tercera pieza de cemento presente en la instalación se dejará el material en su forma cruda, ya que quedará en combinación con la tercera parte que finalizará la instalación: la imagen proyectada.

Para concluir con los diferentes tipos de piezas que se hibridan en la instalación que se presenta, nos encontramos ahora con una pieza de carácter inmaterial. En este caso, el tratamiento de la imagen corresponde a las propias características que se presentan al proyectarla y su incidencia sobre los otros materiales ya analizados. La imagen tratada en este caso se trata de una imagen que no se resuelve en la materia, que no se plasma en el material ni presenta posibilidades de acabado o de tratamiento en cuanto a técnicas físicas. Una imagen que está presente pero que no ocurre físicamente. Las fotografías que se harán cargo de llevar esta huella fantasmal a la instalación son las de la *Parte III* de la sesión fotográfica *Anonimato e identidad*, en las cuales, volviendo a su descripción, se presenta el sujeto de una manera hiperindividualizada en detalles de algunos de sus rasgos físicos más identitarios como son los ojos o la boca. El primerísimo primer plano empleado en estas fotografías permite aislar estas determinadas partes del cuerpo en toda su privacidad, presentando una identidad del sujeto en una definición concreta y marcada otorgada por estos fragmentos. Pero la contradicción viene cuando, a parte de tratarse de una imagen digital, lo que conlleva que estas imágenes sucedan en un plano virtual, nos damos cuenta de que al proyectar estas imágenes estamos incrementando esa *fantasmización*, anonimizando de esta manera todo rasgo de individuación posible en toda la expansión identitaria de un cuerpo presentado como hiperfragmentado, hiperindividualizado. Se está presentando una identidad por medio del cuerpo en todo detalle desde la visión de un objetivo macro en un (no) lugar donde el cuerpo no puede ocurrir, no puede identificarse, no puede suceder ni construir ningún rasgo propio, por lo que toda identidad preconcebida en la el cuerpo del sujeto de la imagen es arrebatada por este proceso de doble digitalización.



Fig. 28. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, III*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.

De esta manera, se pretende utilizar tres proyectores para vincular otras tres fotografías de la *Parte III* de la sesión fotográfica adjunta al proyecto, en concreto las fotografías *I*, *III* y *V* (ver en el apartado 10. Anexos), de una manera inmaterial, incorpórea, no-física, con el resto de imágenes sobre los diferentes materiales que forman parte de la instalación. Por tanto, las proyecciones incidirán de manera directa o indirecta sobre los materiales y sobre el resto de imágenes presentes creando una atmósfera propia marcada por las luces y las sombras generadas, combinadas por las características técnicas de las láminas de PVC y de las piezas de cemento. El bloque de cemento en el cual no hemos transferido ninguna imagen será utilizado para proyectar en dos de sus caras estas imágenes-fantasma: desde arriba, uno de

los proyectores, colocado en el techo técnico, arrojará la imagen sobre la cara superior del cubo, rebosando por las aristas de este, de manera que la parte central quedará proyectada en el cemento mientras el resto de la imagen se desbordará en los límites de la pieza, terminando en el suelo y negando todo límite establecido, lo que se traslada a la construcción de las identidades contemporáneas donde cada uno elige a la carta y atrapa al vuelo aquello que desea obtener. La segunda imagen será proyectada en la misma pieza en una de sus caras laterales, respetando los límites establecidos por la pieza, utilizando un proyector de suelo; y la tercera imagen proyectada incidirá sobre una de las láminas de PVC colocadas en el extremo, combinando ambas imágenes en una sola, extendiendo sus limitaciones “físicas” y su significado de esta manera.

Por tanto, haciendo hincapié en la transdisciplinariedad del proyecto, nos encontramos con la presentación de múltiples técnicas que se combinan de manera que conforman una instalación: la fotografía, la edición digital de esta, la serigrafía, el proceso de realización del cemento, la termo-transferencia y la proyección de imágenes; al igual que la hibridación de los diferentes materiales utilizados para cada una de las piezas: el PVC, el cemento, y el principio de la no-materialidad presentado como tal.

La sala elegida para el montaje y la presentación de la instalación completa es la *Project room A-2-11*, que se adecúa a las piezas por las características espaciales de esta, aunque también puede ser montada en otro tipo de salas, ya que la instalación permite diferentes distribuciones en el montaje. En la fig. x se puede ver una aproximación de cómo sería el montaje a partir del plano de la sala disponible en la página de la UPV.

Fig. 29, 30. Planos de la sala de montaje extraídos de la página web de la UPV. El último con techo técnico.

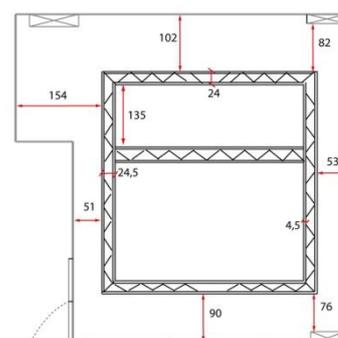
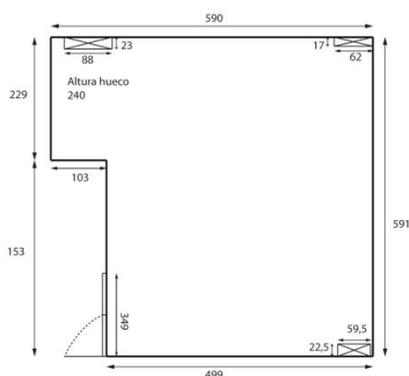
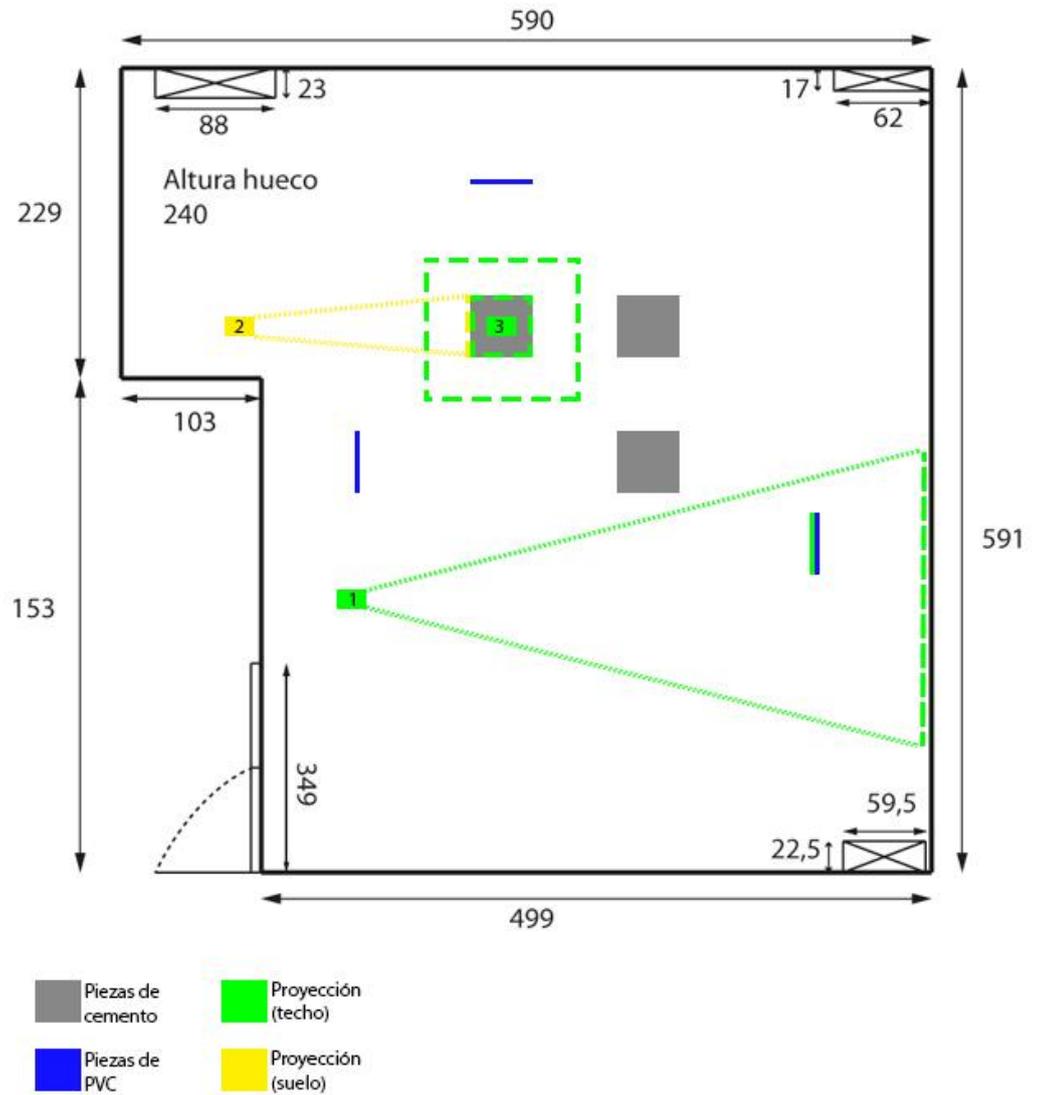


Fig. 31. Disposición de los diferentes elementos de la instalación. Plano extraído de la página web de la UPV.



Como se puede ver en la imagen, las diferentes piezas quedarían distribuidas en la sala de montaje como se ha explicado anteriormente, de manera que se haría empleo de prácticamente la totalidad del espacio. Las medidas de las formas empleadas para la representación de las piezas en la imagen han sido realizadas a la escala pertinente respetando las medidas enunciadas a lo largo del desarrollo técnico sobre cada una de las piezas, usando como referencia las acotaciones aportadas por la UPV en el plano adjuntado en este documento. Como resultado del montaje de la instalación, el espectador se vería completamente inmerso en la pieza final, siendo testigo de la representación de un sujeto de muchas maneras diferentes, donde se le presenta hiperindividualizado pero desprovisto forzosamente de esta sujeción individual por medio de las diferentes técnicas utilizadas en la totalidad del proyecto. Los diferentes tipos de tratamientos de la imagen y de imágenes en sí tienen el objetivo de coexistir en la sala, sobreponiéndose unas a otras pero estableciendo un diálogo coherente y cohesionado dentro de un espacio unitario que presenta diferentes tipos de realidades en un marco espacio-temporal donde el sujeto-objeto representado es modificado al antojo de los acontecimientos circundantes a su ser, dentro de un contexto donde estas fuerzas externas son superiores a él mismo.

6.2. PIEZAS FINALES

En este apartado final sobre la instalación *Del individuo único al individuo líquido* se van a adjuntar las fotografías o archivos finales desarrollados para los tres tipos de piezas del proyecto instalativo. Como se ha ido explicando a lo largo de la redacción del mismo, estas piezas finales son más bien unas maquetas que suponen una aproximación a las piezas finales de verdad. Los elementos definitivos que conforman la instalación no han podido ser realizados, recalco, debido al cierre repentino de los talleres y universidades, al igual que de establecimientos, tiendas, etc., y a la paralización de la vida cotidiana en general. De todas maneras, la realización del “proyecto de proyecto” supone la posibilidad de su realización en un futuro.

6.2.1. Volatilidad, PVC



Fig. 32. Edición de fotografía definitiva (1) para estampar en PVC transparente. Edición y fotografía propias.



Fig. 33. Edición de fotografía definitiva (2) para estampar en PVC transparente. Edición y fotografía propias.



Fig. 34. Edición de fotografía definitiva (3) para estampar en PVC transparente. Edición y fotografía propias.

Ediciones finales de las fotografías *II*, *III* y *IV* mediante la conversión del perfil digital de cada una en "Mapa de bits", con lineatura a 15 puntos y forma lineal. Futura estampación sobre láminas de PVC de 50x60 centímetros mediante la técnica de serigrafía utilizando un tinte color negro, para ser colocadas en la instalación final del proyecto.

Las maquetas o aproximaciones a la obra final mediante la impresión de las imágenes editadas en papel de acetato tamaño DIN-A3 han sido adjuntadas en el apartado 10. Anexos, con las respectivas fotografías, fotografías de los resultados adjuntadas igualmente. Otras posibilidades de edición de las fotografías y aplicación en el resultado final igualmente adjuntados en este último apartado.

6.2.2. Solidez, cemento



Fig. 35, 36, 37, 38, 39. Maqueta final en cemento y detalles de transfer. Fotografías propias.

Resultados de las pruebas realizadas mediante la técnica de termo-transferencia sobre cemento para la segunda parte que da forma a la instalación del proyecto.

Maqueta realizada con cemento en tres moldes, de medidas aproximadamente 80x80x70 milímetros; fotografías impresas utilizando el papel especial de transferencias por calor y la resina termo-sensible. Primer boceto de la maqueta real realizado digitalmente adjuntado en Anexos; secuencia fotográfica del proceso de realización de la maqueta definitiva igualmente adjuntada en el apartado 10.

6.2.3. *Inmaterialidad, proyección*

Las piezas finales de la última parte de la instalación son las fotografías digitales en sí mismas, con todas sus características, ya que lo importante de esta pieza es el concepto que transmite y que aporta al proyecto. Con la proyección de estas fotografías la sala de la instalación se convierte en un espacio unitario de exploración de la identidad individual, cohesionando el resto de piezas de la sala entre ellas y con el espectador, al igual que con el propio autor.

La imposibilidad de realizar una maqueta aproximada para esta parte de la instalación se debe a la naturaleza de la misma, ya que habría necesitado el empleo de un proyector, del cual no dispongo a no ser que sea prestado por el servicio de préstamo de la universidad. El carácter inmaterial y etéreo que se le quiere dar a estas imágenes solo puede ser conseguido realizándolo de una manera física, por ello tampoco he encontrado ninguna solución digital.

El resto de fotografías de esta parte de la sesión se encuentran adjuntas en el Anexo.



Fig. 40, 41. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III; I y III*, 2020. Fotografías digitales propias, 3456x2304 píxeles. Utilizadas para ser proyectadas.



Fig. 42. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, V*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles. Utilizada para ser proyectada.

7. CONCLUSIONES

La identidad individual en el mundo contemporáneo es un ente psicológico y social que nada tiene que ver con la concepción de la conciencia de sí que se tenía a lo largo de los años. En poco más de un siglo se han hecho más avances que en todo el periodo de tiempo en el que se comprende la humanidad; en un plazo corto de tiempo se ha podido corroborar que todos los aspectos periféricos a las circunstancias de cada persona tienen una influencia marcada en esta, y que todas las realidades son plausibles en un mundo sin límites de información, comunicación y tecnología. Las posibilidades que nos ofrece el mundo actual abren un campo infinito de visiones, concepciones e ideas que se desplazan entre nosotros dejando una huella imperceptible en nuestras conciencias, a veces igualándonos entre unos y otros, y otras veces creando grandes diferencias. Pero es el precio que se tiene que pagar cuando se vive en una sociedad repleta de contradicciones, paradojas y dicotomías que obliga a los seres humanos a ser igual de contradictorios que la misma sociedad. Durante el desarrollo del proyecto se ha tratado de hacer hincapié en estas situaciones paradójicas, de ahí la lógica dual aportada en el propio título, contraponiendo dos aspectos contrarios que, al final, resulta que, actualmente, no son tan diferentes y pueden ser tratados de la misma manera, y que todo depende del punto de vista que se dé a cada concepto. Estas situaciones contradictorias también se han intentado llevar al ámbito práctico con la ideación de una instalación que se caracteriza por tener una multitud de técnicas y de materiales con connotaciones físicas y conceptuales muy diferentes entre sí, tratando de hibridar correcta y coherentemente múltiples lenguajes, conceptos, tratamientos e ideas. La situación producida por la emergencia sanitaria que ha afectado de manera global al tejido social e institucional de todo el mundo ha interrumpido el proceso del proyecto, lo que ha supuesto la imposibilidad de realización física de las piezas finales de la instalación y del propio montaje, y la obligación de un replanteamiento de la presentación del proyecto. Esto conlleva la imposibilidad en el cumplimiento de algunos de los objetivos preestablecidos, pero al mismo tiempo ha supuesto la realización detallada del proyecto para su presentación y su posterior posibilidad de realización, lo que nos ha conducido a una situación muy adecuada para el entendimiento de la importancia del discurso y del concepto con respecto a la técnica en el marco de la realización de un proyecto artístico, evidenciando la precedencia de la idea sobre la técnica y aumentando de esta manera las posibilidades de agrandar el proyecto en el futuro, debido a toda la carga teórica y reflexiva ubicada en la retaguardia de las piezas finales que conformarían la instalación artística, abriendo el proyecto a nuevas posibilidades, a nuevas metas, a nuevos planteamientos, siendo este reflejo y huella de la concepción contemporánea de la identidad.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, J. R.; PASTOR, J. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Ed. Diputación de Pontevedra, 1997.
- BACHELARD, G. Lo de dentro y lo de afuera. En: BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- *Identidad*. Madrid: Losada, 2005.
- *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- BAUMAN, Z. et al. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2017.
- BAUMAN, Z.; LEONCINI, T. *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*. Barcelona: Paidós, 2018.
- BREA, J. L. Fábricas de identidad (retórica del autorretrato). En: BREA, J. L. *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC, 2004.
- BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL, 2010.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1967.
- FOSTER, H. et al. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986.
- FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL, 2001.
- LIPOVETSKY, G., CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama 2008.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- LOCKE, J. *Ensayo sobre el entendimiento humano (Compendio)*. Madrid: Aguilar, 1987.
- LYOTARD, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, D.L., 2003.
- ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Madrid: Marbot, 2007.

8.1. WEBGRAFÍA

- ALEJANDRA DE ARGOS. *Cindy Sherman: biografía, obras y exposiciones*. [Consulta: 2020-04-16]. Disponible en: <<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/409-cindy-sherman-biografia-obras-y-exposiciones>>

- ARTEINFORMADO. *Óscar Muñoz. Artista, comisario*. [Consulta: 2020-04-22]. Disponible en: <<https://www.arteinformado.com/guia/f/oscar-munoz-3925>>
- ARTSY. *Thomas Ruff, 414 Artworks, Bio & Shows on Artsy*. [Consulta: 2020-04-19]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artist/thomas-ruff?utm_medium=p-search&utm_source=adwords&utm_campaign=dsa-artist&gclid=Cj0KCQjwhtT1BRCiARIsAGIY51LFA5zVD1bCovChrDD6cU38xvWqhhVEgbwihyKef0Fv_0Ac0aMKR-8aAv-IEALw_wcB>
- BANREP CULTURAL. *Óscar Muñoz. Protografías*. [Consulta: 2020-04-22]. Disponible en: <<https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/curaduria.html>>
- BARRANCO, J. Pero, ¿qué es la modernidad líquida? En: *La Vanguardia.es* [en línea]. Barcelona: Grupo La Vanguardia, 2017-01-09. [Consulta: 2020-05-02]. Disponible en: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>>
- BREA, J. L. Un arte, sin materia, sin espacio y sin tiempo. En: *EL PAÍS.es* [en línea]. Madrid: Grupo PRISA, 2006-10-21. [Consulta: 2020-28-04]. Disponible en: <https://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161387553_850215.html>
- CINDY SHERMAN. *Cindy Sherman, photographer, model, director, actor, artist*. [Consulta: 2020-04-18]. Disponible en: <www.cindysherman.com>
- ERIKSON, E. H. El problema de la identidad del yo (Traducción: DIGHIRO, M). En: *Asociación Psicoanalítica del Uruguay.org (APU)* [en línea]. Uruguay: Revista Uruguaya de Psicoanálisis, 1963, num. 02-03, ISSN: 1688-7247. [Consulta: 2020-04-27]. Disponible en: <<https://www.apuguay.org/apurevista/1960/16887247196305020304.pdf>>
- ESPEJO, B. Thomas Ruff. En: *El cultural.es* [en línea]. España: Grupo El Cultural, 2011-06-03. [Consulta: 2020-04-19]. Disponible en: <<https://elcultural.com/Thomas-Ruff>>
- FOTO COLECTANIA. *Thomas Ruff. "Yo quería ser fotógrafo"*. [Consulta: 2020-04-19]. Disponible en: <<https://fotocolectania.wordpress.com/2016/11/11/6-thomas-ruff-yo-queria-ser-fotografo/>>
- FUNDACIÓ SORIGUÉ. *La Fundació Sorigué expone una personal selecció de obras de Oscar Muñoz*. [Consulta: 2020-04-22]. Disponible en: <<https://www.fundaciosorigue.com/prensa/la-fundacio-sorigue-expone-una-personal-seleccion-obras-oscar-munoz/>>
- FUNDACIÓN TELEFÓNICA. *1000 caras / 0 caras / 1 rostro*. [Consulta: 2020-04-18]. Disponible en: <<https://www.fundaciontelefonica.com/exposiciones/1000-caras/5/>>
- GONZÁLEZ-CASTÁN, O. L. Las identidades del sujeto, de Vicente Sanfélix Vidarte (ed.). En: *Academia.edu* [en línea]. Madrid: Teorema Revista

- Internacional de Filosofía, 1998, num. 17, ISSN: 0210-1602. [Consulta: 2020-05-03]. Disponible en: <[https://www.academia.edu/32948190/Las identidades del sujeto de Vicente Sanf%C3%A9lix Vidarte ed.](https://www.academia.edu/32948190/Las_identidades_del_sujeto_de_Vicente_Sanf%C3%A9lix_Vidarte_ed.)>
- HISTORIA/ARTE (HA!). *Cindy Sherman*. [Consulta: 2020-04-16]. Disponible en: <<https://historia-arte.com/artistas/cindy-sherman>>
- MASDEARTE. *Cindy Sherman nunca se autorretrató*. [Consulta: 2020-04-03]. Disponible en: <<https://masdearte.com/especiales/cindy-sherman-nunca-se-autorretrato/>>
- MOMA. *Cindy Sherman*. [Consulta: 2020-04-16]. Disponible en: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154>>
- R. PASTORIZA, F. El mundo fotográfico de Thomas Ruff. En: *Periodistas en español* [en línea]. España: Periodistas en español, 2013-10-24. [Consulta: 2020-04-19]. Disponible en: <<https://periodistas-es.com/el-mundo-fotografico-de-thomas-ruff-20361>>
- RUFF, T. Contacts. En: Lalulula [vídeo]. 2017-04-08. [Consulta: 2020-04-19]. Disponible en: <<https://lalulula.tv/documental-2/contacts/contacts-%C2%B7-thomas-ruff>>
- SAVATER, L. Clément Rosset, el profeta de lo real. En: *EL PAÍS.es* [en línea]. Madrid: Grupo PRISA, 2018-03-30. [Consulta: 2020-05-01]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2018/03/29/actualidad/1522350388_947662.html>
- SLIDESHARE. *Erikson y su aportación a la identidad*. [Consulta: 2020-05-05]. Disponible en: <<https://es.slideshare.net/Davidzpe/erikson-y-su-aportacin-a-la-identidad>>
- UCM CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Travesía. Paisajes de interior. 1987-2010*. [catálogo]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid Área de Humanidades, 2011. Disponible en: <www.palomanavares.com>
- VILLALÓN, R. El colombiano Óscar Muñoz, fotógrafo de la muerte y la memoria, gana el premio Hasselblad 2018. En: *CLAVOARDIENDO* [en línea]. España: Clavoardiendo Magazine, 2018-03-08. [Consulta: 2020-04-22]. Disponible en: <<https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/panorama/el-colombiano-oscar-munoz-fotografo-de-la-muerte-y-la-memoria-gana-el-premio-hasselblad-2018/>>
- WIKIPEDIA. *Óscar Muñoz (artista)*. [Consulta: 2020-04-22]. Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93scar Mu%C3%B1oz \(artista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93scar_Mu%C3%B1oz_(artista))>
- WIKIPEDIA. *Paloma Navares*. [Consulta: 2020-04-23]. Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Paloma Navares](https://es.wikipedia.org/wiki/Paloma_Navares)>

9. ÍNDICE DE FIGURAS

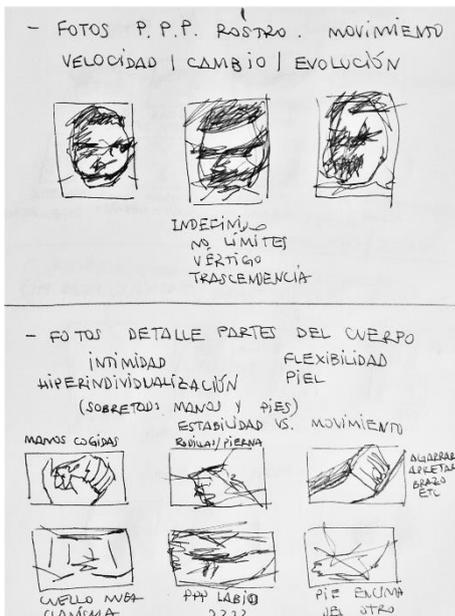
- Fig. 1. Cindy Sherman: *Untitled Film Still #56*, 1980. Impresión en gelatina de plata, 16,2x24 cm. [Extraída de https://www.moma.org/collection/works/57188?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2]
- Fig. 2. Cindy Sherman: *Untitled #153*, 1985. Impresión cromogénica en color, 170,8x125,7 cm. [Extraída de https://www.moma.org/collection/works/56490?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2]
- Fig. 3. Thomas Ruff: *Doppelporträt*, 1996-1996. Serigrafía, 72x102 cm. [Extraída de <http://www.artnet.com/artists/thomas-ruff/doppelportr%C3%A4t-TyA3Xa4Q8MsKuvghnX4vQQ2>]
- Fig. 4. Thomas Ruff: *Porträt 1986 (Stoya)*, 1986, de la serie *Porträts*. Impresión a color sobre papel, 160x120,5 cm. [Extraída de https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78091_10.jpg]
- Fig. 5. Thomas Ruff: serie *Anderes Porträt (Los otros retratos)*, 1994. [Extraída de <https://lalulula.tv/wp-content/uploads/2017/04/2f6982eba84db7306e494bfca5cd0c57.jpg>]
- Fig. 6. Óscar Muñoz: *#03*, fragmentos extraídos de la serie-secuencia *Narcisos secos*, 1994. Serigrafía y grafito sobre agua, medidas variables. [Extraída de <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>]
- Fig. 7. Óscar Muñoz: *#09*, fragmentos extraídos de la serie-secuencia *Narcisos secos*, 1994. Serigrafía y grafito sobre agua, medidas variables. [Extraída de <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>]
- Fig. 8. Óscar Muñoz: *Cortinas de baño*, 1985-1989. Serigrafía y acrílico sobre plástico, medidas variables. [Extraída de <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/cortinas-bano.html>]
- Fig. 9. Paloma Navares: *Signos del silencio*, 1995. Escultura: fotografías Cibatrans color, útiles de pesca, soporte metálico, 190x55x55 cm. [Extraída de www.palomanavares.com]
- Fig. 10. Paloma Navares: *Almacén de silencios*, 1995. Instalación de fotografía y luz, 200x700x100 cm. [Extraída de <https://img2.rtve.es/imagenes/almacen-silencios-1994-1995/1516274433581.jpg>]
- Fig. 11. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte I, II*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 12. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte I, III*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 13. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte I, VII*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 14. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte II, II*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 15. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte II, IV*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 16. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, I*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.

- Fig. 17. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, V*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 18. Fotografía de la serie *Anonimato e identidad. Parte I, III*. Edición con la herramienta "Umbral".
- Fig. 19. La misma fotografía convertida a "Mapa de bits", motivo lineal.
- Fig. 20. Sala con luz amarilla de emulsión y insolación de la pantalla. Fotografía propia.
- Fig. 21. Máquina insoladora. Fotografía propia.
- Fig. 22. Pantalla de serigrafía emulsionada con diseño propio. Fotografía propia.
- Fig. 23. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte II, IX*. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 24. Papeles transfer y resina de termo-transferencia. Fotografía propia.
- Fig. 25. Papeles transfer con las fotografías impresas. Fotografía propia.
- Fig. 26. Cemento en polvo. Fotografía propia.
- Fig. 27. Argamasa conseguida tras mezclar el cemento en polvo con el agua. Fotografía propia.
- Fig. 28. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, III*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles.
- Fig. 29. Plano de la sala de montaje extraído de la página web de la UPV. [Extraída de http://projectrooms.webs.upv.es/wp-content/uploads/2011/10/A-2-11_www1.jpg]
- Fig. 30. Planos de la disposición del techo técnico en la sala de montaje extraído de la página web de la UPV. [Extraída de http://projectrooms.webs.upv.es/wp-content/uploads/2011/10/TECHO-A-2-11_www1.jpg]
- Fig. 31. Disposición de los diferentes elementos de la instalación. Plano extraído de la página web de la UPV. [Extraída de http://projectrooms.webs.upv.es/?page_id=82]
- Fig. 32. Edición de fotografía definitiva (1) para estampar en PVC transparente. Edición y fotografía propias.
- Fig. 33. Edición de fotografía definitiva (2) para estampar en PVC transparente. Edición y fotografía propias.
- Fig. 34. Edición de fotografía definitiva (3) para estampar en PVC transparente. Edición y fotografía propias.
- Fig. 35. Detalle de transfer. Fotografía propia.
- Fig. 36. Maqueta final en cemento. Fotografía propia.
- Fig. 37. Detalle de transfer. Fotografía propia.
- Fig. 38. Detalle de transfer. Fotografía propia.
- Fig. 39. Detalle de transfer. Fotografía propia.
- Fig. 40. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III; I*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles. Utilizada para ser proyectada.
- Fig. 41. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, III*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles. Utilizada para ser proyectada.
- Fig. 42. Sesión fotográfica *Anonimato e identidad. Parte III, V*, 2020. Fotografía digital propia, 3456x2304 píxeles. Utilizada para ser proyectada.

10. ANEXOS

10.1. SESIÓN FOTOGRÁFICA

10.1.1. Bocetos previos



Los bocetos previos a la sesión fotográfica querían tener en cuenta todas las características especificadas, que posteriormente se plasmarán en la realización de las fotografías. Se establecieron los tres tipos de encuadre que darían forma a las diferentes partes de la sesión y los diferentes conceptos a tratar en cada una de las partes. Algunos de los conceptos especificados son: velocidad, cambio, evolución, ansiedad/agobio, fugacidad (parte 1); contrapuestas a: intimidad, piel, hiperindividuación, individualidad, subjetividad (partes 2 y 3 de la sesión).

10.1.2. Anonimato e identidad: parte I



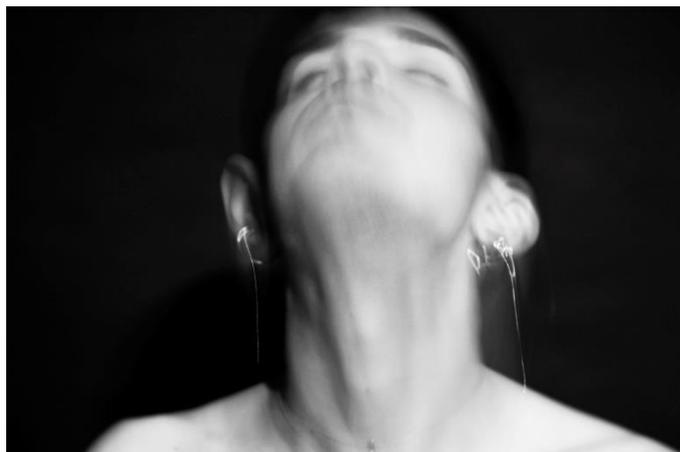
I



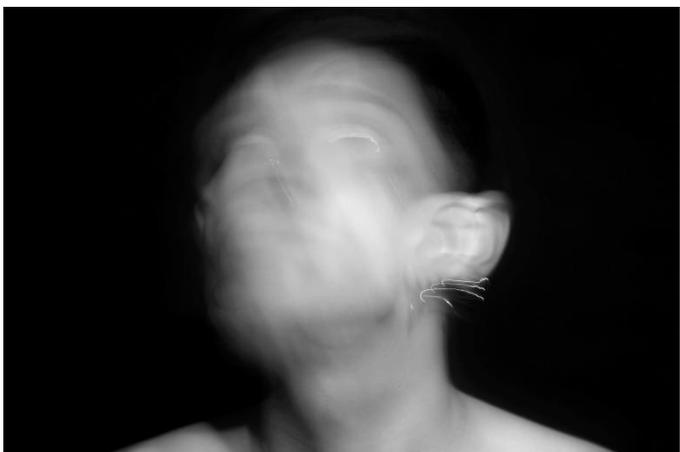
II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X

10.1.3. Anonimato e identidad: parte II



I



II



III



IV



V



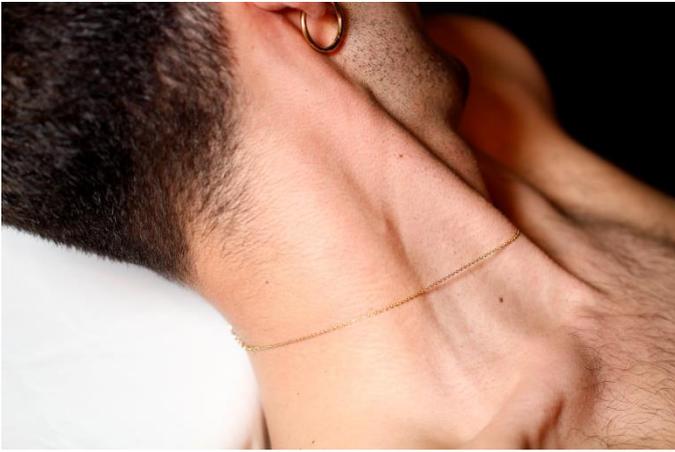
VI



VII



VIII



IX



X

10.1.4. Anonimato e identidad: parte III



I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X

10.2. PIEZAS DE PVC

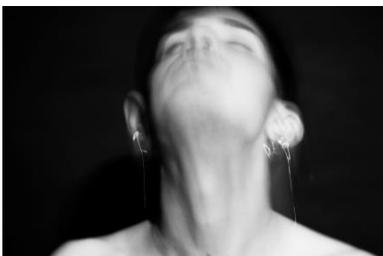
10.2.1. Elección y edición de las fotografías



Edición digital



Mapa de bits



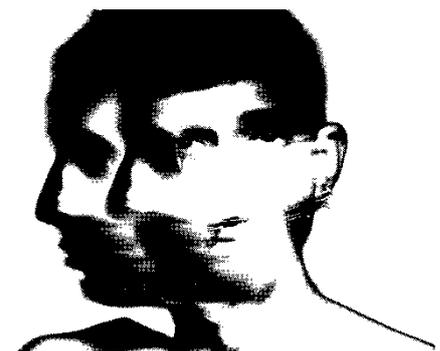
Edición digital



Mapa de bits



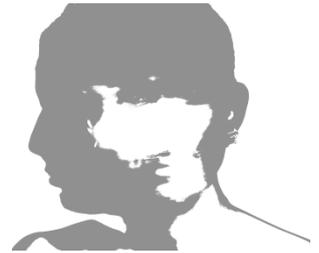
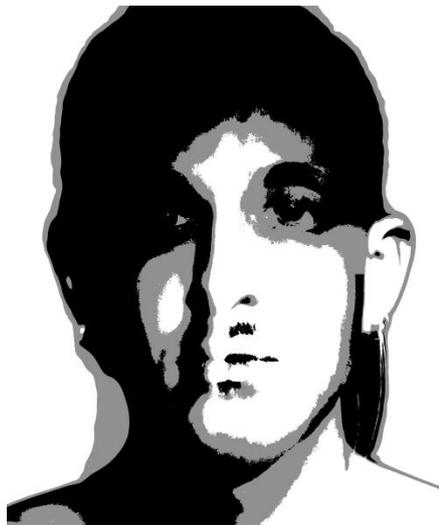
Edición digital



Mapa de bits

10.2.2. Ediciones alternativas

Capa tinta negra + capa tinta gris



10.2.3. Impresión en hojas de acetato



10.3. PIEZAS DE CEMENTO

10.3.1. Realización del cemento



Mezcla del cemento en polvo con agua y depósito en los moldes para el fraguado.



Pieza desmoldada.

10.3.2. Proceso de transferencia por calor y presión



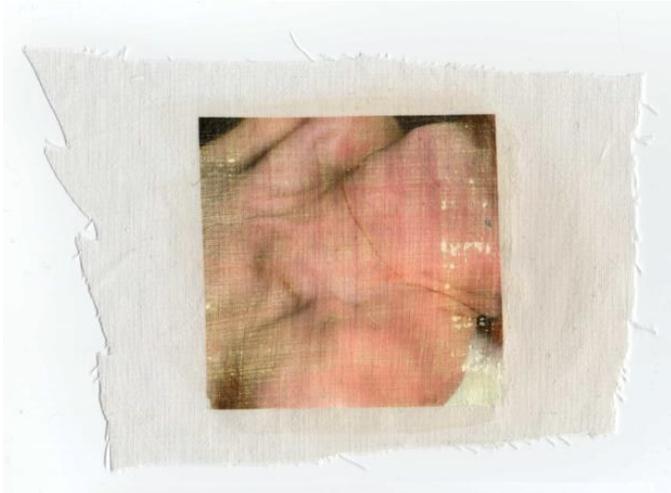
Imagen impresa encarada al cemento para, con el efecto de la resina termo-sensible, realiza la transferencia con el calor de la plancha.

10.3.3. Pruebas sobre papel, tela de algodón y cemento

Papel



Tela de algodón



Cemento



10.3.4. Látex



10.3.5. Maqueta digital preconcebida



10.3.6. Maquetas finales

