



Irene González (2012) *Limbo* [detalle]

TFM Trabajo Fin de Máster

Título:
**LA IDENTIDAD POSMODERNA Y LA
PROYECCIÓN SENTIMENTAL: SU
REFLEJO EN EL RETRATO.**

Autor/a: Irene González Navarro

Tutor/a: José Ibáñez Álvarez

**Línea de Investigación en la que se
encuadra el TFM:**

Dibujo y Creación Artística

Departamento de Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2012

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:
**LA IDENTIDAD POSMODERNA Y LA
PROYECCIÓN SENTIMENTAL: SU
REFLEJO EN EL RETRATO.**

Autor/a: Irene González Navarro

Tutor/a: José Ibáñez Álvarez

**Línea de Investigación en la que se
encuadra el TFM:**

Dibujo y Creación Artística

Departamento de Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2012

Índice

<i>1. Introducción</i>	
1.1. Resumen / Abstract	4
1.2. Palabras clave / Keywords	5
1.3. Título visual	5
1.4. Conceptos visuales clave: presentación y análisis	6
1.5. Motivaciones	10
1.6. Planteamiento de la hipótesis	11
1.7. Justificación del interés actual sobre el tema	12
1.8. Estado de la cuestión	13
<i>2. Definición de la metodología de la investigación</i>	
2.1. Marco conceptual en el que se encuentra	14
2.2. Principales autores dentro de dicha metodología	15
2.3. Características principales	16
<i>3. Definición del proceso creador</i>	
3.1. Referencias filosóficas	
3.1.1. Revisión del concepto de retrato	18
3.1.2. El espejo: Hegel y Lacan	20
3.1.3. Kenneth Gergen y la identidad fragmentada	21
3.1.4. La teoría de la Einfühlung	22
3.2. Referencias visuales	
3.2.1. Georges Seurat	25
3.2.2. Christian Boltanski	28
3.2.3. Omar Galliani	33
3.2.4. La fotografía. Sally Mann	38
3.3. Estudio de las técnicas y procesos de trabajo	41
<i>4. Resultados y conclusiones</i>	
4.1. Análisis de la obra final: <i>Limbo</i>	43
4.2. Conclusiones	53
<i>5. Referencias</i>	
5.1. Bibliografía	54
5.2. Websites	59
<i>6. Acerca de la autora</i>	60

Introducción

Resumen / Abstract

El retrato pictórico es un género de gran importancia en la representación de la identidad a través de la imagen. Permite al hombre realizar una de las vías según las cuales afirma Hegel en su *Estética* que tomamos consciencia de nosotros mismos, que consiste en gozar de nosotros mismos como de una realidad exterior, algo así como la llamada *fase del espejo* de Lacan, que hace al ego dependiente de imágenes externas a él, de *otros* como reflejo de sí mismo.

En el retrato nos proyectamos, penetramos en él con nuestros sentimientos y vivencias propias, lo conformamos. Así adquirimos conciencia de nosotros mismos y afirmamos nuestra identidad. Esto sucede con el concepto tradicional de retrato.

Pero cabría preguntarse cuál es la identidad actual, la del hombre posmoderno, y cómo se reflejaría esa identidad en el retrato. La identidad como un centro unificado y coherente ha desaparecido y ha sido sustituida por la multiplicación de la identidad, la idea de que la identidad se construye a partir de fragmentos. El objetivo será plasmar este concepto en una serie de dibujos propios, que no será ya un espejo en el que se refleje una identidad homogénea, sino que será la expresión del contenido íntimo de esta crisis de identidad. Será una estética de la recomposición imaginaria, del nuevo cuerpo fragmentado de la posmodernidad, una especie de retrato colectivo en el que podremos proyectarnos en rasgos de cada uno de los rostros individuales y percibir esa fragmentación.

Portrait is a genre of great importance in the representation of identity through the image. It allows us to perform one of the ways in which Hegel, in his *Aesthetics*, says that we become aware of ourselves by enjoying ourselves as an external reality, something similar to the very well known Lacan's mirror stage, which makes ego dependent to external objects, to others as a self-reflection.

We project ourselves in portraiture, we enter in it with our own feelings and experiences, which build it. This way we become aware of ourselves and we

assert our identity. And this is what occurs in the traditional concept of portraiture.

But we should consider what is the current identity of the postmodern man, and how it could be shown in portraiture. Identity as an unified and coherent center has disappeared and has been replaced by the multiplication of identity, by the idea that identity is constructed from fragments. My goal in this work is translating this concept into a series of drawings which will not be a mirror that reflects a homogenous identity, but will be the expression of the intimate content of this identity crisis. It will be an aesthetic of imaginary recomposition, the new fragmented body of postmodernity, a kind of group portrait in which we can project ourselves into features of each individual face and perceive this fragmentation.

Palabras clave / Keywords

Retrato, espejo, identidad, presencia, ausencia, ambigüedad, desenfoque, memoria.

Portrait, mirror, identity, presence, absence, ambiguity, blur, memory.

Título visual



[1] Irene González (2012), *Limbo* [detalle]

Conceptos visuales clave: presentación y análisis

A lo largo del siglo XIX se llevaron a cabo una serie de experimentos relacionados con la fisiognomía que dieron lugar a imágenes muy interesantes, como la electro-estimulación sobre músculos faciales que realizó Duchenne de Boulogne (1806 - 1875), un médico e investigador clínico francés, pionero en el campo de la neurología y la fotografía médica. Debido a su interés en los experimentos que había estado haciendo Luigi Galvani con electro-estímulos musculares en animales y por el popular interés científico que se profesaba a la fisiognomía en aquella época, se dedicó a registrar los músculos faciales humanos y las expresiones resultantes al utilizar corriente alterna para estimular con precisión un único haz muscular cada vez, con el objetivo de hallar una conexión entre las expresiones y el alma.

No fue el primero en utilizar la fotografía en medicina, pero sí puede considerársele el primero en crear una conexión entre la fotografía médica y la artística. En su libro *Mecanismo de la fisionomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*, utilizaba como modelos para sus fotografías a seis pacientes suyos con discapacidades mentales, algunos de los cuales tenían paralizados los músculos faciales, por lo que sus expresiones eran producto de las estimulaciones eléctricas. Son imágenes de gran dramatismo y fuerza expresiva que cautivaron a algunas de las mentes más brillantes de la época (como Charles Darwin), a pesar de su escaso rigor científico.



[2] Duchenne de Boulogne, *Mecanismo de la fisionomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*, 1862, fotografía. (theredlist.fr).

Gracias a sus estudios pudo concluir que una verdadera sonrisa de felicidad está formada no sólo por el empleo de los músculos de la boca sino también por los de los ojos, lo que se conoce como la sonrisa de Duchenne.

Otro experimento a destacar es el de Cesare Lombroso (1835 - 1909), médico y criminólogo italiano, que fue representante del positivismo criminológico. Lombroso consideraba las inclinaciones criminales como algo innato, de carácter genético, y que podía observarse en ciertos rasgos fisionómicos presentes en los delincuentes habituales, como asimetrías craneales, determinadas formas de la mandíbula, de las orejas, de los arcos superciliares, etc. Era un método muy precario, basado en relaciones de causalidad con muy poco fundamento.



[3] Cesare Lombroso, *El hombre delincuente* (1876).

Y por otro lado, tenemos a Alphonse Bertillon (1853 - 1914), médico, antropólogo y estadístico, que trabajó para la policía de París, investigando e impulsando métodos de individualización antropológica. Desarrolló la antropometría, y creó un método conocido como el *Bertillonaje*, que fue usado para la identificación de criminales y que consistía en la medición de varias partes del cuerpo y la cabeza, marcas individuales, tatuajes, cicatrices y características personales del sospechoso. Para realizar el registro y la comparación de todos los datos del procesado estandarizó las fotografías de identificación y las imágenes usadas como evidencias. Desarrolló la fotografía métrica y concretó las pautas que debían seguirse, las cuales se siguen respetando en la actualidad, tales como hacer las fotografías en la escena del crimen antes de que se produjera cualquier

alteración, añadiendo testigos métricos a las imágenes, o fotografiando los objetos frontal y lateralmente.

El método partía de una idea muy sencilla: no existen dos personas idénticas, y por tanto, si se tomaban medidas de partes que apenas sufrieran variación en el curso de una vida, se podría identificar al individuo de una manera casi infalible. Identificó a muchos criminales, alcanzando una gran éxito y consiguiendo que el método se extendiera en la policía de París. Sin embargo, el sistema descriptivo que debía usar cada policía para identificar a cada criminal resultaban de difícil empleo y fue abandonado. Bertillon no supo aceptar el avance que suponía la dactiloscopia, método que acabaría por reemplazarle.



[4] Alphonse Bertillon, póster de rasgos fisionómicos de *Physiognomonie*. Musée des Collections Historiques de la Préfecture de Police.

De todos estos experimentos lo que me interesa es su estética y sus soluciones formales, de las que encontraremos referencias en la parte práctica de este trabajo. Esta estética de catalogación de rostros está presente en muchos artistas contemporáneos, como Christian Boltanski (del que hablaremos más adelante), Marlene Dumas o Maciek Jasik, por poner algunos ejemplos.

Lo que me interesa de la obra de Marlene Dumas (artista sudafricana nacida en 1953, asentada en los Países Bajos) es el énfasis en el aspecto psicológico que se observa en sus retratos. A la hora de instalar sus obras en las salas de exposición las dispone unas junto a otras, lo que nos hace

recordar las imágenes anteriores donde se catalogaban rostros o distintos rasgos siguiendo un patrón fisionómico. Los rostros están tomados de fotografías, tanto personales como sacadas de distintos medios de comunicación, y sirven como referencia ya que la artista no busca interpretarlos de forma literal. Son retratos intimistas por su pequeño formato y su cuidada elaboración.



[5] Marlene Dumas, (2008) *Measuring Your Own Grave*, dibujo sobre papel, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (marlenedumas.nl).

Otro rasgo que nos interesa para el trabajo personal y que observamos presente en esta artista es el concepto de *suite*, que consiste en partir de un esquema o tema definido y hacer infinitas variaciones.

Por último, y sin duda lo más importante, retornamos a la fotografía con la obra de Maciek Jasik (nacido en Polonia en 1978 y residente actualmente en Brooklyn). No será el único fotógrafo del que hablemos en este trabajo, ya que una de las características presentes en la aportación personal es la percepción y la inclusión en el dibujo de los errores de la fotografía, como la textura, el desenfoque, el fragmento, la sobre o subexposición, el grano excesivo o la definición precaria.

Este fotógrafo cuestiona en sus obras la idea tradicional de retrato y otras cuestiones sobre la identidad. Jasik tiene una serie de fotografías titulada *A thousand souls*, que incluye una de las ideas clave de este trabajo. El autor explica cómo en la civilización occidental la idea de un alma única ha sido una de las bases, la cual se ha reflejado en el retrato, que plasmaba la identidad de una persona de forma clara y rotunda. Sin embargo, como

explicaremos más adelante al hablar de la identidad fragmentada, podemos considerar una identidad como un compuesto de muchas almas diferentes y dispares, que evolucionan y cambian según la circunstancia o el lugar. En la serie de retratos Jasik reflexiona sobre los detalles y las sutilezas que son expresión del sujeto en sus múltiples subjetividades.



[6] Maciek Jasik, (2009 - 2011) *A Thousand Souls*, serie fotográfica (maciekjasik.com).

Motivaciones

La figura humana siempre ha estado en el centro de mi interés creativo. Y considerando que el rostro es la parte con más posibilidades expresivas y comunicativas, lo tomé como núcleo de este Trabajo Fin de Máster.

Las principales fuentes de inspiración para esta investigación, a la vez que factores más subjetivos como el particular interés hacia el rostro y las cuestiones de la identidad, han sido distintos textos y lecturas que han ido ampliando mi trabajo previo. Mucha de la información empleada ha sido importada de otras disciplinas, como tratados de estética, filosofía, antropología y literatura.

Planteamiento de la hipótesis

Como mencionamos ya en el resumen, este trabajo comienza con la revisión del concepto tradicional de retrato y el planteamiento de cómo podría realizarse una obra que se incluya en este género pero que responda a la idea de una identidad fragmentada del hombre posmoderno de la que habla Kenneth Gergen en *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*.

La aportación propia ocupará consecuentemente un lugar importante en este trabajo, con el consecuente componente estético. Después de todo, el arte juega con las imágenes, con el análisis de las apariencias, y es a través de ellas que la obra debe sustentarse por sí misma y crear un diálogo con el espectador a través de la contemplación. En la obra terminada no tenemos más que esa apariencia externa para mostrar al espectador, aunque a través de las distintas soluciones formales podemos sugerir la introspección psicológica.

Cuando los medios de la pura visibilidad, que son los únicos a los que puede recurrir el pintor, logran alcanzar una determinada organización y una determinación mutua de los elementos formales, un reenvío mutuo de los trazos y una regularidad en sus relaciones, entonces surge la representación de la penetración a través de la corporeidad en un alma.¹

Ahora bien, sólo a través de obras realizadas con tanto concepto como sentimiento puede plasmarse esa apariencia de un rostro como reflejo del mundo interior. Si el elemento visual no esconde nada detrás, no podrá expresar algo más allá de la superficie física del lienzo. Por tanto, para aproximarnos a nuestro objetivo, realizaremos una investigación que se centrará por un lado del pensamiento filosófico que se ocupa de los temas relacionados con la identidad y el retrato, y por otro en la parte visual, analizando la obra de algunos artistas que en su trabajo han adoptado soluciones formales en las que podremos apoyarnos para crear un contexto de sentido a la hora de analizar la serie de dibujos que se realizarán para este Trabajo Fin de Máster.

¹ SIMMEL, Georg, 2011: 27.

Justificación del interés actual sobre el tema

La identidad del hombre es uno de los grandes focos de interés, ha sido plasmado en todas las artes y, en lo que respecta a las artes plásticas, en el género del retrato, donde los pintores se esfuerzan en trascender la mera apariencia y expresar el interior psicológico y la personalidad del retratado. El retrato debía ser un espejo en el que se reflejara la identidad del modelo y fuera capaz así de trascender en el tiempo. Una identidad que se consideraba como algo claro hasta la llegada de las tecnologías de la comunicación, las cuales han producido en el individuo grandes cambios que lo obligan a relacionarse con una multitud de individuos e instituciones mayor que en cualquier otra época, exigiendo una concepción diferente de nosotros mismos, al mismo tiempo que han alterado nuestra forma de revelarnos a las demás personas. La infinita variedad de posibilidades que se ofrecen al hombre actual y la consiguiente saturación social proporcionan una

multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí. Para cada cosa que sabemos con certeza sobre nosotros mismos, se levantan resonancias que dudan y hasta se burlan. Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de “yo auténtico”, dotado de características reconocibles se esfuma. Y el yo plenamente saturado deja de ser un yo.²

Asumimos por tanto las personalidades y los valores de aquellos con quienes nos comunicamos. La identidad no es algo unificado, homogéneo y constante, sino que ha sido puesta en duda y las premisas sobre lo que somos realmente son consideradas precarias. Nos cuestionamos cómo debe ser una identidad apropiada, y creemos que es algo que puede construirse y cambiarse al gusto. Si el yo plenamente saturado deja de ser un yo, porque es cambiante y relativo con respecto a la situación, pasará a ser fragmentario, un yo que toma rasgos de la multitud de estímulos que recibe, capaz de proyectarse e identificarse en todos ellos.

² GERGEN, Kenneth, 1992: 26.

Estado de la cuestión

A pesar de que el tema de la identidad es ampliamente tratado en la literatura, el cine, las artes plásticas, la filosofía, la antropología, etc., lo que más nos interesa ahora es centrarnos en aportaciones más significativas como las de los artistas que citábamos antes como conceptos visuales clave para este trabajo.

Tras tomar conciencia del fenómeno de la identidad posmoderna del que habla Kenneth Gergen, podemos encontrar reflejos de esta crisis en un gran número de artistas desde el siglo pasado, comenzando por ejemplo con los retratos serializados de Andy Warhol, donde podríamos ya ver la fragmentación del yo. Son artistas que suelen emplear la idea de suite, que parten de un esquema de representación del rostro y realizan infinitas variaciones, como veíamos antes con Marlene Dumas. Veremos más ejemplos de esto en las obras de Christian Boltanski y la fotógrafa Sally Mann, que aparte de las reflexiones personales de las que doten a sus obras, se ajustan a lo que estamos hablando: Sally Mann, con sus series *Ambrotypes* y *Faces*; y Boltanski, con obras en las que emplea numerosos rostros anónimos, desconocidos, que emplaza unos junto a otros en un mar de identidades distintas en las que podemos vernos reflejados una y otra vez de forma fragmentaria. Podemos verlo en obras de otros artistas como Yan Pei Ming, Alain M. Urrutia o Maciek Jasik, por ejemplo.

Por supuesto existirán más artistas en los cuales emerja este rasgo en su poética, pero no tratamos aquí de realizar un catálogo sobre todos ellos, sino de hacer entender que esta crisis de identidad posmoderna es un hecho que podemos ver reflejado también en el arte.

Definición de la metodología de investigación

Marco conceptual en el que se encuentra

La investigación en Bellas Artes ha sido complicada debido a que no se habían definido estrategias metodológicas propias que se adaptasen a las necesidades del investigador en este campo, que se encuentra ante una doble realidad vital compuesta por un lado por la creación artística personal, y por otro por la investigación artística universitaria. Esta situación puede resultar difícil de sobrellevar, ya que nos encontramos ante el hecho de que artista debe

*asumir una suerte de penitencia administrativa que podría descoyuntar la natural trayectoria profesional artística, o simplemente distraer durante demasiado tiempo la viveza y el ritmo del taller.*³

En el libro de Santiago Rodríguez García titulado *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes*, de 1988, se hablaba de lo impensable de sustituir una tesis teórica por la realización de una obra o una serie de obras, alegando que todo el mundo investiga profundizando en su profesión, pero que no puede otorgarse un título a alguien que se limita a exponer lo que hace.

Actualmente la situación es diferente. Ricardo Marín afirma que las imágenes son una forma de plasmar conocimientos tan válida como el lenguaje escrito y el matemático, y en el caso de las Bellas Artes, mucho más apropiadas. El artista investiga en su trabajo, razonando y exponiendo sus propias ideas. Se ha definido una metodología de investigación basada en las Artes Visuales (*Art Based Research*), la cual no es que únicamente se base en las artes sino que el resultado de la investigación consistirá asimismo en imágenes o cualquier tipo de obra artística.

Las metodologías artísticas de investigación son las que utilizan las estrategias de indagación propias y características de las

³ MARÍN VIADEL, 1998: 27 (texto de Juan Fernando de Laiglesia).

diferentes especialidades artísticas, y aprovechan sus lenguajes de presentación y de representación de datos, ideas y conclusiones. Esto significa que las imágenes visuales de muy diferente índole (dibujos, pinturas, fotografías...) se han convertido en modos propios de hacer investigación, y de presentar las conclusiones de una investigación.⁴

Marín nos da claros ejemplos encontrados en la fotografía antropológica, que podemos tomar como antecedentes de este tipo de métodos de investigación, con autores como Eadweard Muybridge o Lewis Wickes Hine entre otros, los cuales con su trabajo fotográfico demuestran la calidad y la relevancia informativa que puede llegar a aportarnos una imagen.

En este trabajo abordaremos una metodología basada en las artes, marcando como objetivo la creación de una serie de obras que plasmen los planteamientos y reflexiones que desarrollaremos en las siguientes páginas.

Principales autores dentro de dicha metodología

Como hemos dicho antes, podríamos considerar los primeros aportes de la investigación basada en las artes en los fotógrafos antropológicos.

Ya estuvimos hablando antes de aportes como los de Duchenne de Boulogne, que utilizó la fotografía para sus experimentos acerca de la creación de las expresiones en el rostro. Las fotografías resultantes de sus experimentos, aparte de unir la fotografía médica con la artística, eran documentos que aportaban información sobre sus investigaciones plenamente válidos. Y lo mismo sucede con Lambroso y Bertillon.

Todos conocemos los experimentos de Muybridge en el campo de la cronofotografía y, en especial, el caso del caballo en movimiento. En él, tomó una serie de dieciséis fotografías de un caballo en las diferentes etapas de su galope demostraron que había un instante en el que el animal no apoyaba ninguno de los cascos sobre el suelo (1873). La imagen del caballo con sus cuatro patas en el aire proporcionaba toda la información necesaria y era una prueba irrefutable, sin necesitar ningún apoyo teórico de texto.

⁴ DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, 2008: 106 (texto de Marín Viadel).

Wickes Hine, por su parte, estudió sociología y empleaba la cámara fotográfica como instrumento de investigación, y aunque más tarde sentenció que la primera cualidad de la fotografía era la artística, que asumía su parte subjetiva y que al hacerlas se consideraba más como un artista que como un científico, las realizaba con fines sociológicos y sabía que tenían un gran poder de crítica y documentación. Fotografió por ejemplo a la gran cantidad de inmigrantes que llegaban cada día a la isla de Ellis, o a los niños trabajadores de las fábricas.

Pondremos un último ejemplo en Georges Seurat, del que no daré muchos más datos ahora ya que hablaremos de él más adelante. Fue de los primeros artistas que centraron su investigación en los signos elementales del lenguaje visual, esto es, en las figuras. Las empleaba como medio para explorar el color y la línea, no la imagen y la representación como podríamos pensar. Buscaba además un sistema de la pintura, lo que le hizo ocuparse del doble problema del investigador en Bellas Artes de hacer arte y de hacer un discurso sobre arte.

Características principales

El método de investigación del que hemos hablado antes engloba todo tipo de manifestación artística, ya se trate de pintura, escultura o dibujo, como de enfoques audiovisuales,

*tanto para el planteamiento y definición de los problemas como para la obtención de los datos, la elaboración de los argumentos, la demostración de las conclusiones y la presentación de los resultados finales.*⁵

En nuestro trabajo el acercamiento lo realizaremos a través del dibujo, uno de los seis soportes propios de una investigación en Bellas Artes que menciona Juan Fernando de Laiglesia en el libro *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. La obra resultante de este trabajo será por tanto llevada a cabo sobre un soporte plano donde el trazo cobrará mayor relevancia que el color.

Será un trabajo teórico-práctico, en el que la reflexión teórica y la práctica artística estén íntimamente unidas. En realidad, esta es una de las

⁵ ROLDÁN y MARÍN, 2012: 16.

características más típicas del arte contemporáneo: el artista, centrándose en sí mismo, reflexiona sobre sus procedimientos. La obra va siempre acompañada de una investigación teórica continua.

El artista adopta una actitud analítica, desplaza los procedimientos del plano inmediatamente expresivo o representativo, a un plano reflexivo de orden metalingüístico, empeñándose en un discurso sobre el arte en el mismo momento en que, de una manera concreta, hace arte.⁶

La aportación propia será una parte decisiva de la investigación; un conjunto de obras que presentaremos de forma adecuada y que, por supuesto, estarán acompañadas del escrito donde se defina el propósito del trabajo y se expliquen las conclusiones obtenidas. Esta vía de investigación basada en la aportación propia es una de las siete orientaciones posibles en una tesis de bellas artes de las que habla de Laiglesia en el libro que mencionamos antes, en contraposición a otras que se encargan de cuestiones históricas, problemas formales, didáctica o impacto social, por ejemplo.

⁶ MENNA, Filiberto, 1977: 10.

Definición del proceso creador

Referencias filosóficas a tener en cuenta

Revisión del concepto de retrato

El término proviene del latín tardío *retractus*, palabra que deriva de *retrahere* que, entre otros significados, tiene el de dar a conocer nuevamente. El retrato es un importante referente en innumerables discursos plásticos por su capacidad de generar conocimiento y reflexión no sólo de factores físicos, sino también, lo más importante, sobre aspectos interiores, de introspección e identidad.

Esta incomparable e indestructible presencia del rostro en el arte figurativo suele explicarse recurriendo al hecho de que el alma se expresa con más claridad a través del rostro. Georg Simmel, en su libro titulado *El rostro y el retrato*, habla de la idoneidad del rostro para *resolver el problema esencial de toda actividad artística, a saber, hacer recíprocamente inteligibles los elementos formales de las cosas, interpretar lo visible por sus correlaciones con lo visible*⁷, debido a su gran movilidad gracias a la cual cada cambio de un rasgo en particular provoca modificaciones enormemente significativas en el conjunto global. Los rasgos no son independientes: si uno es alterado en cualquier sentido, el resto se verá igualmente afectado:

*Cuanto más estrechamente las partes de un conjunto se refieren unas a otras, cuanto más viva sea la interacción que las hace pasar de una existencia separada a la recíproca dependencia, tanto más el todo resultante resultará espiritualizado. De ahí que el organismo, a tenor de la estrecha relación de sus partes y de su subunión en la unidad del proceso vital, represente el primer grado del espíritu.*⁸

Con el retrato establecemos un diálogo entre nuestros ojos y los de los que están más allá del tiempo y del espacio.

⁷ SIMMEL, Georg, 2011: 17.

⁸ Ibid: 9 - 10.

Uno de los puntos clave del retrato, sobre el cual hablaba también Jean-Luc Nancy en *La mirada del retrato*, es que, si bien el retrato *guarda la imagen en ausencia de una persona*, esto no condiciona que el retrato tenga que regirse por la semejanza con el modelo original. El retrato, como género de representación artística, es independiente del modelo, de manera que del modelo importa más bien la ausencia que el reconocimiento:

*La función del retrato es presentar la presencia en tanto ausente. Un retrato no es semejante por hacerse similar al rostro, sino que la semejanza comienza y existe en el retrato y sólo en él; ella es su obra, su gloria o su desgracia, en lo que se expresa el hecho de que el rostro no está ahí, está ausente y no aparece sino desde esa ausencia que es precisamente la semejanza.*⁹

La presencia del rostro en el arte nace de la necesidad del hombre de indagar y cuestionar su identidad: reconocemos en el rostro pintado una igualdad, una asociación, un vínculo, una suerte de reflejo de nosotros mismos, a pesar de que las diferencias corpóreas sean evidentes. La subjetividad va intrínsecamente unida a la representación y la figuración del rostro, con lo cual es evidente la importancia del retrato en el juego de identidades a través de la imagen. Es cierto que la función principal del retrato, hasta la aparición de la fotografía y los cambios que esto conllevó, era la de un espejo hecho a medida, que satisfacía el deseo de permanencia, de trascender el limitado tiempo que tenemos y asegurarnos esa especie de pervivencia para la posteridad, pero lo cierto es que dicha posteridad suele responder con indiferencia al parecido y a la fidelidad del retrato con el retratado. Como observó Walter Benjamin, *después de varias generaciones, el retrato no es más que un testimonio del arte de la persona que lo pintó*¹⁰. Nos interesan si en sus rostros se refleja algo de nosotros mismos: la identidad sobrevive en la universalidad. La búsqueda de la esencia lleva a la mente del artista, y su personalidad se mezcla con la del modelo, cuando no lo sustituye. La búsqueda del otro se convierte entonces en la búsqueda de uno mismo.

9 Cita de Maurice Blanchot, *L'amitié*, 1971, cit. por Nancy, op. cit., p. 37.

10 BENJAMIN, Walter, cit. por McNeill, op. cit. p. 123.

*Todo retrato que haya sido pintado con sentimiento es un retrato del artista, no del modelo.*¹¹

El espejo

Hegel hablaba en su *Introducción a la Estética* de varias maneras mediante las que el hombre adquiere consciencia de sí mismo:

*teóricamente, tomando conciencia de lo que es interiormente, de todos los movimientos de su alma, de todas las sutilezas de sus sentimientos, al intentar representarse a sí mismo, tal y como se descubre por el pensamiento, y a reconocerse en esta representación que ofrece a sus propios ojos. Pero el hombre también está comprometido con las relaciones prácticas del mundo exterior, y de estas relaciones nace la necesidad de transformar el mundo, como a sí mismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal. Y lo hace para reconocerse a sí mismo en la forma de las cosas, para gozar de sí mismo como de una realidad exterior. Se capta ya esta tendencia en los primeros impulsos del niño: quiere ver las cosas de las que él es autor, y si tira piedras al agua es para ver los círculos que se forman y que son su obra y en la que se encuentra como un reflejo de sí mismo. Esto se observa en múltiples ocasiones y bajo las formas más diversas, hasta esa especie de reproducción de sí mismo que es una obra de arte.*¹²

La idea de que el hombre adquiere consciencia de sí mismo reflejándose y reconociéndose en las cosas de las que es autor recuerda sin duda a uno de los postulados más famosos del psicoanalista francés Jacques Lacan, la teoría o fase del espejo, creada a partir del mito de Narciso. Lacan afirma que los niños pasan por una fase de desarrollo psicológico en la que nace su personalidad cuando una imagen externa del cuerpo reflejada en un espejo le hace tomar consciencia de su propio cuerpo y conforma una representación mental del Yo. Pero, al contrario que lo que le sucedió a

¹¹ Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*.

¹² HEGEL, G. W. F. 1979: 68.

Narciso, que confundió el reflejo con algo real, el espejo es una fuente de racionalidad, crea una imagen en un espacio aislado de la realidad, delimitado y separado por un marco, y es sólo por esta razón que el niño experimenta un proceso de maduración ante su imagen. La fase del espejo hace al ego dependiente de objetos externos, de *otro* como reflejo ideal de sí mismo.

Kenneth Gergen y la identidad fragmentada

En *El yo saturado*, Gergen explora el cambio en el concepto de yo que empezó a desarrollarse durante el siglo XX, enfrentándose a las ideas sobre la identidad personal del romanticismo (que puso en primer plano la *interioridad profunda* del hombre: los sentimientos, la imaginación y la dimensión psicológica del hombre) y el modernismo (que se sobrepuso a la visión romántica del yo y consideró como elementos clave del hombre la razón y la observación). En ambas concepciones, romántica y modernista, el individuo era considerado como un centro unificado.

Pero en la época de la tecnología de bajo nivel se inició un fenómeno que se ha vuelto inmenso en la era de la tecnología de alto nivel: la multiplicación del yo, o la capacidad de estar virtualmente presentes en varios sitios a la vez. Esto trajo consigo una multiplicación de las relaciones, que se encuentran diseminadas por distintos lugares del planeta y cambian constante y rápidamente. Nadie puede ya afianzarse en una costumbre cercana y estable, sino que debe realizar una constante actividad de adaptación y renovación de uno mismo, dependiendo de con quién y en qué situación se encuentre.

El antropólogo francés Marc Augé acuña el término de *sobremodernidad* para referirse a esa aceleración de los factores de la modernidad que implican una relación nueva con los espacios del planeta y una individualización nueva. Si estamos viendo cómo la idea de una identidad uniforme y centralizada ha ido desapareciendo paulatinamente, podríamos encontrar una analogía de este fenómeno en el libro de Augé *Los no lugares. Espacios del anonimato*, donde habla de que la sobremodernidad es productora de no lugares, que serían espacios que no pueden definirse como históricos ni de identidad, frente a los lugares, que serían los que sí son espacios históricos y de identidad.

El autorretrato tradicional correspondería a una mezcla de ambas ideas, romántica y modernista, sobre la identidad personal. Y el autorretrato posmoderno sería lo contrario, debería plasmar una identidad no unificada, situada en un lugar no referencial, en un no lugar. Con la disolución de ese centro integrador que era el Yo a lo largo del siglo XX,

al desaparecer el concepto de Yo auténtico, también se difumina el de Yo ideal, ese Yo imaginario que se representaba en las imágenes. En el siglo XIX se concreta la figura del doppelgänger, una expresión alemana que significa el doble como sombra de la propia identidad. (...) va proliferando este desdoblamiento de la personalidad, que Jung denominará claramente sombra, apelando como ejemplo a un cuento de Andersen de ese mismo título "La sombra". El Yo se fragmenta al tiempo que aparece la representación negativa de ese Yo.¹³

En el libro *La forma de lo real* se nos pone un ejemplo del reflejo de esta crisis en el arte, el figuras como la de Van Gogh, quien en un período de tres años, de 1886 a 1889, pintó más de treinta autorretratos, como si tratara de atrapar una representación propia, una identidad propia que continuamente se escabulle. O los retratos serializados de Andy Warhol que muestran la fragmentación del yo. *El espejo de Narciso se ha roto en mil pedazos y ya no es posible recomponerlo.¹⁴*

La Einfühlung

La estética moderna, que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético (objetivismo estético), sino del comportamiento de quien lo contempla (subjektivismo estético), culminó en una teoría que surgió a comienzos del siglo pasado y que se ubica como aporte del idealismo alemán (cuyo inicio quedó marcado por la idea del filósofo y matemático Gottfried Wilhelm Leibniz de que todas las cosas son orgánicas y espirituales, y cuyo máximo representante es Hegel). Estamos refiriéndonos a la teoría de la *Einfühlung*, la teoría de la proyección sentimental o de la empatía estética, a la que el psicólogo Theodor Lipps dio una formulación

¹³ CATALÁ DOMÈNECH, 2008: 315.

¹⁴ Ibid: 316.

clara y comprensiva en su *Estética*, concibiéndola como una proyección casi mística del ego creador en el objeto de arte, una afinidad entre el sujeto y el objeto donde el primero se reconoce a sí mismo y se solidariza con él, hallando un conocimiento de sí mismo que ignoraba hasta entonces.

Wilhelm Worringer, en su libro *Abstracción y naturaleza*, expresa lo que considera la fórmula más sencilla para explicar esta vivencia estética, y que nos hará recordar la forma práctica que según Hegel poseía el hombre para adquirir consciencia de sí mismo:

*El goce estético es un autogoce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme en él, penetrar en él con mi sentimiento.*¹⁵

Ese *ser formado por mí* del objeto, esa actividad interior de uno mismo que proyecto en él, es lo que le da su forma y lo que lo convierte en propiedad mía. El objeto existe para mí, y está compenetrado por mi actividad y mi vida interior. Y cuando mis tendencias naturales coinciden con la actividad que refleja el objeto sensible que contemplo, hablamos de proyección positiva, lo que sucede al situarnos ante la obra de arte. En lo que respecta a la aplicación práctica de la teoría de la proyección sentimental a la obra de arte, Lipps afirma que nuestro sentido de la belleza viene de poder relacionarnos a la obra de arte específica:

*Sólo hasta donde exista esta proyección sentimental, son bellas las formas. Su belleza consiste en que en la idea me realice yo libremente en ellas. La forma es fea, en cambio, si no soy capaz de esto o si en la forma o en su contemplación me siento sin libertad interior, inhibido, sujeto a una coacción.*¹⁶

Ya Hegel hablaba de esta idea en su estética, cuando afirmaba que lo que es bello en arte es una belleza generada por el espíritu y, por tanto, los objetos del arte bello son una alienación del espíritu en lo sensible. Es la misión fundamental del arte llevar a la conciencia los intereses del espíritu. Worringer también considera esto como la experiencia fundamental de la vivencia estética, la cual tiene como requisito autoalienarse para salir del ser

15 WORRINGER, W., 1908: 19.

16 LIPPS, Theodor, 1906: 247.

propio y vivir en el objeto representado. Puede parecerse extraño en un principio que el afán de proyección sentimental como vivencia estética sea en el fondo un deseo de enajenarse del Yo, puesto que, como ya dijimos, *el goce estético es un auto-goce objetivado*, es decir, una forma de adquirir consciencia sobre nosotros mismos, una afirmación del Yo. Pero si nos proyectamos en otro objeto, quedamos redimidos de nuestro ser individual al verter nuestra individualidad en una forma u objeto externo firmemente delimitado. Esta objetivación del Yo comprende una enajenación del Yo.

*En la Einfühlung no soy, por tanto, ese yo real, sino que estoy interiormente separado de todo lo que soy fuera de la contemplación de la forma. Sólo soy ese yo ideal, contemplador.*¹⁷

La teoría de Worringer se construye en los dos núcleos de la *Einfühlung* y el pensamiento de Riegl (uno de los conceptos centrales en su teoría del arte es el *Kunstwollen*, la intención o voluntad artística, similar a la *actividad* de la que habla Worringer), influenciado notablemente por Schopenhauer, que sostiene que la felicidad de la contemplación estética consiste en que el hombre se redime de su voluntad y existe sólo como espejo del objeto.

*Y precisamente por esto la persona entregada a tal contemplación deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en la contemplación; sino que es un puro sujeto del conocimiento, sujeto sin voluntad, sin dolor, sin tiempo.*¹⁸

El término *Einfühlung* ya había sido usado por Robert Vischer en el contexto de la teoría estética en su tesis doctoral de 1873 *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, pero se difundió cuando Lipps lo usó para aclarar la naturaleza de la experiencia estética. Según Lipps, esta experiencia posibilita el conocimiento de otros seres y se da a través de un acto de imitación y de proyección. Adoptar la actitud postural del otro nos colocaría en el estado emotivo de la persona a quien las manifestaciones pertenecen. Por tanto, el término *Einfühlung* fue especialmente importante para la reflexión sobre el problema del otro.

17 LIPPS, Theodor, 1906: p.247.

18 SCHOPENHAUER cit. por Worringer, W., 1908: 37.

Referencias visuales

Georges Seurat (1859 - 1891)

El primer rasgo de los dibujos de Seurat que me interesa especialmente es su limitación a la hora de seleccionar sus materiales. Desde muy pronto se decantó firmemente por el papel Michallet y las barras conté, que al interactuar y ser manipulados crean una deslumbrante variedad de efectos. El papel Michallet es un papel francés hecho a mano, una variedad del papel Ingres, del cual solía Seurat coger una hoja entera y cortarla en cuatro secciones, sobre las cuales dibujaría ocupando el espacio hasta los bordes. Abandonando la línea de contorno del dibujo definido que había practicado durante su educación, acariciaba la barra conté sobre las protuberancias del papel. Aplicaba el pigmento a base de capas para crear una rica gama de densidades, desde un velo traslúcido a una impenetrable oscuridad; el entrecruzado de líneas creaba un espacio de mayor complejidad, y las reservas potenciaban el efecto de luz irradiada.

El soporte se convierte así en una parte esencial de la composición, ayudando a la descripción de lo dibujado o potenciando la sensación de pictoricismo.



[7] Georges Seurat (1882), *Mujer leyendo*, barra conté sobre papel, 30 x 23 cm, en HAUPTMAN, Jodi, 2007: 80.

Los dibujos de Seurat están basados en relaciones de contraste, un contraste que va más allá de la mera forma en la que los materiales crean luces y sombras: investiga acerca del modo de emplear las reservas del papel para enfatizar la luminosidad y aplicar el pigmento en capas para obtener una oscuridad densa (enfaticaba los tonos oscuros y los claros para abstraer y simplificar las figuras). Muchos artistas de la época se ocuparon en el tema de la sombra, como Odilon Redon, a quien Seurat sin duda conocía, pero la dramatización que consigue Seurat entre luz y sombra, la *irradiación*, como él la llamaba, dio resultados realmente significativos. La irradiación, la cual situaba la luz junto a la sombra de manera que se exaltaban una a otra, la primera resultaba más vívida mientras que la segunda aparentaba ser aún más densa, genera un aura o un suave brillo (creado por partes de papel desnudo al que no ha alcanzado el pigmento junto a zonas densamente oscuras) alrededor de las figuras, que emergen de una misteriosa e indescifrable oscuridad.

Todos estos llamativos efectos de los dibujos de Seurat proceden de la relación entre el papel y el conté. Aportan el placer matérico y textural. Pero el otro aspecto importante que se observa es su tema y significado, que podríamos agrupar con el concepto de **ausencia**. Sus dibujos nos muestran espacios vacíos, llenos de quietud, figuras solitarias, aisladas, ensimismadas, con sus facciones ocultas o ensombrecidas, sin expresión, sólo pura forma.

La novelista y ensayista norteamericana Susan Sontag (1933 - 2004) definió en un ensayo publicado en 1967, titulado *La estética del silencio*, los objetivos éticos y estéticos del arte moderno, según los cuales el trabajo del artista, considerado como *actividad absoluta*, en su objetivo de expandir los límites de la conciencia humana debe concluir por fuerza en el silencio, en la abstracción total.

Adjudica esta estética a unos artistas que, según Sontag, habían tomado el silencio como su forma de expresión, un silencio que no era otra cosa que una actitud ofuscada, vehemente y taciturna, que ofrecía a los artistas cierta liberación y una apertura a nuevas ideas al redimirlos de su reticencia a comunicarse con el público y su rechazo al mundo, rasgos presentes en la personalidad de Seurat. Si el artista se siente redimido de ese deber comunicativo hacia un público, su obra se vuelve una cuestión que debe

resolver consigo mismo en un duelo ensimismado del que no participa el objetivo de aceptación del público.



[8] Georges Seurat (1882 - 83), *La madre del artista*, barra conté sobre papel, 30,5 x 23,3 cm, en HAUPTMAN, Jodi, 2007: 78.

El trabajo de Seurat parte de las bases más abstractas y más mentales de la pintura y, sin embargo está muy implicado en la respuesta psicofísica del espectador, teniendo en cuenta la teoría de la *Einfühlung*. Los rasgos formales del rostro pierden su valor a favor de unas asociaciones psíquicas sobre los fundamentos de la proyección sentimental.

Christian Boltanski (1944),

La obra de Christian Boltanski destaca en un primer momento por su heterogeneidad de materiales y técnicas: pequeños objetos hechos a mano, grabaciones fonográficas, envíos postales (mail art), inventarios, composiciones fotográficas de diversos géneros, sombras, monumentos, etc. Aún así, si observamos más detenidamente nos daremos cuenta de que podemos hablar de unos rasgos comunes presentes en su totalidad.

En primer lugar destaca una cierta **pobreza material**. No está presente en sus obras el gusto por el lujo o la suntuosidad sino, más bien todo lo contrario, por lo insignificante, como si lo insignificante, exento del adorno y el disfraz, fuera lo que tuviera realmente un significado.

Boltanski declara que estuvo en sus comienzos muy influenciado por el *Musée de l'Homme* de París, el cual contiene grandes vitrinas de cristal que muestran numerosos objetos provenientes de culturas desaparecidas, objetos que ya nadie sabe realmente para qué eran usados. Cada vitrina se asemejaba para él a una gran tumba. Boltanski trató de trasladar esa idea a su trabajo: coger diferentes objetos extraños que han sido utilizados aunque ya no se sepa para qué, y mostrar su extrañeza. Los objetos que seleccionaba provenían de una mitología propia e individual, muchos de ellos eran insignificantes, simples y frágiles, ahora ya muertos e imposibles de entender, pero al mirarlos el espectador puede tomar conciencia de que una vez tuvo un uso, una importancia.



[9] Christian Boltanski (1970), *Vitrina referencial*, vitrina con objetos varios 60 x 120 x 12.5 cm, en SEMIN; GARB; KUSPIT, 1997: 55.

Gran parte de la obra de Boltanski trata sobre lo que él llama *pequeña memoria*. Si la *gran memoria* es la que aparece recogida en los libros de

historia, la *pequeña memoria* consistiría en las cosas pequeñas, frágiles, propias de la individualidad de cada persona. Boltanski es consciente de que cuando alguien muere, esas memorias desaparecen, y su intención es salvarlas de algún modo.

Por tanto, Boltanski pretende contar pequeñas historias, las cuales plantean preguntas. Las imágenes son menos precisas que las palabras, así que esas historias no ofrecen respuestas, sino preguntas que provocan otras preguntas.

Otro de los rasgos existentes es la recurrencia al **tema del recuerdo y de la infancia**, mediante juguetes, rostros de niños, reconstrucciones fotográficas de gestos infantiles, etc. Pero no es la propia infancia del artista la que se nos muestra precisamente. Según el propio Boltanski,

En mis primeras obras fingí hablar sobre mi infancia; sin embargo, mi verdadera infancia ha desaparecido. He mentado sobre ella tan a menudo que ya no tengo ningún recuerdo real de esa época, y mi infancia se ha convertido para mí en una especie de niñez universal, no en una real.¹⁹

Esa universalidad alcanzada a través de lo íntimo y particular es una de las mayores dificultades a las que opina Boltanski que se enfrenta un artista. Hablar de tu propio entorno, y conseguir que sea el entorno de todos. Por este motivo usa fotografías, ya que debido a su mayor realismo aumentan los mecanismos de proyección psicológica, con el resultado de que todo el mundo puede identificarse con ellas. La obra de Boltanski trata más de la identificación que del descubrimiento.

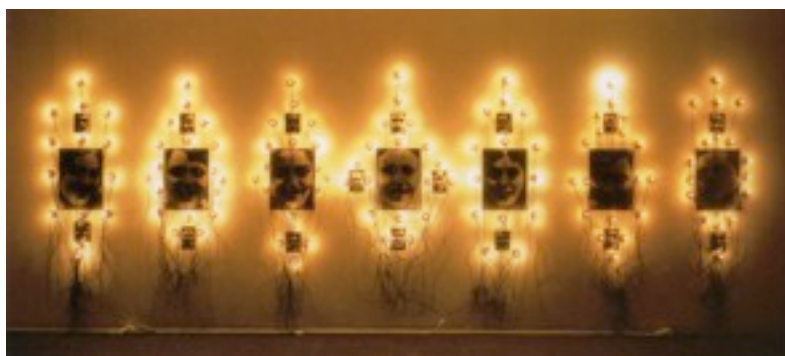
Pienso que el espectador no debe descubrir, sino conocer; desde la infancia hemos almacenado un enorme número de imágenes y de sensaciones, y el artista es alguien que subraya, que pone el dedo sobre algo conocido. La única manera de comunicar es hablar de lo que es común entre el que habla y el que escucha (...). La obra de arte es para mí una especie de

19 Christian Boltanski, entrevistado por Tamar Garb. Octubre de 1996, París, en *Pressplay. Contemporary Artists in Conversation*. Traducción propia.

-In my early work I pretended to speak about my childhood, yet my real childhood had disappeared. I have lied about it so often that I no longer have a real memory of this time, and my childhood has become, for me, some kind of universal childhood, not a real one-

*estímulo que excita al espectador y le permite recrear una sensación. Siempre es el espectador el que hace la obra, el artista muestra una imagen que él ya conoce y éste la va a releer con su propio pasado, con sus propias experiencias.*²⁰

Está interesado especialmente en el rostro. Es diferente en cada persona y es donde se revela el espíritu. Boltanski emplea fotografías anónimas, siempre imágenes encontradas, nunca realiza él las fotografías. En su trabajo hay una gran cantidad de rostros de personas diferentes (los cuales emplea una y otra vez, sin necesitar ya nuevos rostros) que nos hablan de vidas perdidas, perdidas como la vida propia, o la infancia propia. Una foto es un objeto, y cuando hablamos de fotografías antiguas, su relación con el sujeto se ha perdido. Tiene también una relación con la muerte.



[9] Christian Boltanski (1987), *Lecciones de oscuridad*, fotografías en blanco y negro, lámparas de metal, instalación de dimensiones variables, en SEMIN; GARB; KUSPIT, 1997: 12.

La última característica de la que hablaremos es precisamente ésa, la presencia permanente y obsesiva de **la muerte**, uno de los grandes temas de reflexión para el hombre.

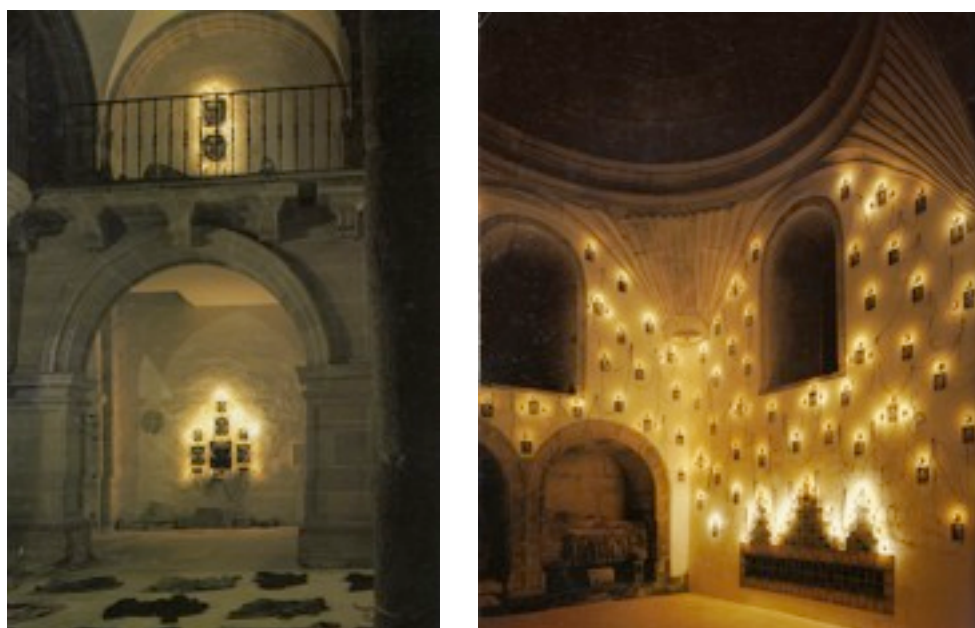
De ahí la relevancia de la fotografía como indicio de la vida pasada. Un ejemplo lo tenemos en su intervención en la iglesia de Bonaval en Galicia, donde la monumentalidad del espacio se compenetra con la instalación de Boltanski, estructurada a modo de panteón, creando una idea totalitaria de la muerte entendida como el retrato de algo familiar que debe aceptarse por previsible. Cientos de retratos forman un cementerio en el que se establece

²⁰ Christian Boltanski, entrevistado por Gloria Moure, 1996, en *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*.

una conexión entre el anonimato de esos rostros desconocidos y nuestras propias ausencias más íntimas. El papel desempeñado durante un tiempo por las sombras en la obra de Boltanski es otro rasgo de su discurso sobre la muerte. En la iglesia de Bonaval las fotografías se convierten en sombras reflejadas a la luz de las velas sobre los muros.

También ha desarrollado la idea de la muerte presente en el mundo de la niñez, en obras como *62 miembros del club Mickey en 1955*, *Niños en Berlín*, *Lecciones de tinieblas*, etc., en las que aparecen numerosos conjuntos de fotografías de niños anónimos.

Hacer arte sobre la muerte responde a una tentativa del artista a percibirse a sí mismo como ya muerto. Porque si estás ya muerto, no tienes que morir. De ahí procede la importancia de todos esos pseudo-recuerdos y pseudo-rastros de un pasado difunto. Es una defensa contra su propia mortalidad.



[10] [11] Christian Boltanski (1995 - 96), *Advento*, instalación en la Iglesia de San Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, en AA.VV., 1996: 56 y 98.

Otro rasgo sumamente interesante que pretende establecer un enunciado de inseguridad y de pérdida de la identidad. Boltanski anhela ser alguien sin rostro, ser un espejo en el que la gente pueda mirarse y verse a sí mismo y, por tanto, Boltanski desaparezca. La idea de no ser nadie, o mejor, ser un espejo, es una forma de no morir porque ya no existe.

Incluso las fotografías de rostros son imágenes de identidades a las que quita esa identidad, al tomarlas de periódicos y otros medios de comunicación y mostrarlas desligadas de los acontecimientos que las convirtieron en noticia. Boltanski tiene la habilidad de disponer y configurar los objetos como soportes emocionales anónimos, sin soporte narrativo, rescatados de la pérdida. Las fotografías ampliadas adquieren un desenfoque fantasmal, un aura que sirve de metáfora para el efecto del tiempo sobre nuestra mirada y nuestra memoria. Son a la vez una presencia y una ausencia, objeto y recuerdo al mismo tiempo.



[12] Christian Boltanski (1987), Los archivos, instalación para Documenta 8, Kassel, en CANTZ, Hatje, 2006: 113.

Omar Galliani (1954)

Desde hace años Omar Galliani es una figura central en el panorama artístico italiano, no sólo por haber sido de los primeros que se unieron a la nueva figuración en los años ochenta, sino por haber desarrollado a lo largo de su carrera una técnica única en su género que lo ha llevado a exponer en numerosos países.

Desde los años noventa es el dibujo sobre papel o madera su técnica de expresión elegida, y en cuanto a estilo y aspectos formales, comenzó su discurso como una relectura de la historia del arte, lo cual le permitió desarrollar una técnica completamente única y singular, hecho que puede hacernos recordar el ensayo de T. S. Eliot *La tradición y el talento individual*, en el que afirmaba que ningún artista de ninguna clase tiene en soledad un sentido completo. Su significado y su valor es el valor de su relación con los artistas muertos. No puede valorársele por sí solo; para poder ubicarlo y compararlo hay que situarlo entre los muertos. Las obras ya existentes forman un orden ideal que se ve modificado con la introducción de una nueva obra: para restablecer el orden, se debe producir un reajuste de las relaciones y los valores de cada obra con respecto al conjunto. Para valorarla, Eliot creía imposible hacerlo de forma justa sin considerar la relación que esta obra establece con la tradición más remota y también con la más inmediata, con las obras de su tiempo.

*El pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y como toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente.*²¹

Según esto, el artista de genio es el que mejor asimila la tradición, única posibilidad de crear la genuina obra de arte, porque es tras la apertura a la tradición cuando el artista de genio puede convertir los materiales artísticos y personales en un todo único y nuevo. Heredero de la tradición de los maestros del dibujo como Leonardo da Vinci, Rafael y Correggio, Galliani utiliza una técnica muy particular: grafito o carboncillo, pastel, tinta y pan de oro. Realizadas sobre madera, preparada previamente frotándola con papel

21 ELIOT, T. S., 1968: 6 (Prólogo de Jaime Gil de Biedma).

de lija, son como un elogio a los tres reinos: mineral (el grafito), el vegetal (la madera) y el animal (la anatomía humana de las figuras). La sedimentación del grafito crea las imágenes, seres que deben su identidad a las marcas que dejan los nervios de la madera o los surcos creados por el papel de lija, rostros y cuerpos que son como constelaciones capaces de absorber y reflejar el brillo de la mina. Probablemente no bastaría con un único microscopio para observar todos estos rasgos que sólo en la distancia se nos revelan como una figura.

La madera es un material vivo, parece respirar, aflorando bajo el grafito, se dilata y se contrae con los cambios del clima, de las estaciones, tomando un lento pero gradual color amarillento, que año tras año delata el paso del tiempo. El soporte pasa así a formar parte por sí mismo de la creación, convirtiéndose en un demiurgo infatigable que actúa cuando la intervención del artista ha concluido, una intervención que es desde luego determinante, pero no absoluta.

Las obras de Galliani son piezas de gran dramatismo y sugestión, envueltas en un aura de santidad y magia que exalta al máximo su armonía y su poder de seducción. Ya desde los comienzos de su trayectoria mostró una tendencia a otorgar mayor importancia al dibujo y la composición respecto a la fuerza cromática, que en sus obras siempre se mantiene en un segundo plano. Favorece al trazo sobre la tensión del color, siendo ésta última considerada como una herramienta a utilizar como medio expresivo al servicio de la composición.

Nuove Anatomie (2002 - 2004) es una serie de veinte dibujos de gran tamaño de grafito sobre la madera desnuda, usada como la base y como el fondo, convirtiéndose sus vetas y rugosidades en parte de la imagen dibujada. Los grandes rostros que nos muestran están surcados por heridas rojas, sangrantes y desolladas que, sin embargo (y este es un rasgo estético que admiro enormemente en Galliani) conservan un estado de gracia y se alejan de cualquier tipo de horrible voyeurismo, solución a la que recurre muy fácilmente una gran cantidad de artistas. Y es que toda la obra de Galliani tiene un objetivo asombrosamente preciso: la seducción, la gracia, reflejadas en el tipo de rostros que escoge para sus obras (la mayoría de sus sujetos son mujeres jóvenes, aunque también hay en su colección algunos retratos de hombres jóvenes) y la luminosidad del trazo, resultado de un sentimiento íntimo y poético, que difumina la frontera entre el realismo

y la relevancia sobrenatural combinando la serenidad oriental con la espiritualidad y la iconografía occidentales. Sabe que el rostro es alma, y es seducción; y como decía Flavio Caroli en un texto que escribió para la exposición en la Fondazione Querini Stampalia de la Bienal de Venecia de 2007, la verdadera seducción viene del alma.



[13] Omar Galliani (2003), *Nuove Anatomie*, lápiz y pigmento sobre tabla, 251 x 185 cm (omargalliani.com)

Nuove Anatomie está muy vinculada a los inicios de Galliani en los años setenta, cuando ya se centró en el rostro y la figura humana, y en los dibujos que constituyeron su proyecto final en la Accademia di Belle Arti de Bolonia se entreveía su interés, casi obsesivo, por el estudio de la anatomía. De aquellas obras a las que realiza actualmente se observa una extraordinaria continuidad y una trayectoria constante y lógica: en sus *Nuevas Anatomías* se evidencia el contraste entre el trazo claro, a veces duro, del grafito, que delinea los contornos de cuerpos de intensa belleza suspendida en el tiempo, como en la iconografía clásica, y el trazado rojo como la sangre de alguna parte de la anatomía oculta que aflora para manifestar el pulso y la fuerza de la vida.

Vincenzo Sanfo, presidente del *Centro Italiano per le Arti e la Cultura*, ha estado durante muchos años dedicado a la creación de eventos con el fin de promocionar la cultura italiana en el lejano Oriente, y cuando fue nombrado comisario de la sección internacional para la primera edición de la Bienal de

Arte de Beijing, en 2003, invitó a Galliani a participar con obras de esta serie. Debido al enorme éxito que tuvieron (otorgaron a Galliani el primer premio, junto a Baselitz), invitó al artista a la siguiente Bienal de Beijing, en 2005, en la que Italia era el país invitado. El enorme interés que volvió a suscitar provocó el nacimiento de un largo itinerario de exposiciones individuales de Galliani por una docena de ciudades y museos de China, desde el Urban Planning Exhibition Center de Shanghai. También ha impartido clases en las Universidades y Academias de Bellas Artes, con un gran seguimiento por parte de los estudiantes y jóvenes artistas chinos, que asistieron admirados y seducidos a la creación de Galliani en directo de una gran obra, un rostro sublime, con los ojos cerrados en sueño, misterioso, marcado con el aura enigmática de una divinidad, que surgió seguro y sólido de entre las manos del autor como un milagro en el corto tiempo de una hora aproximadamente.



[14] Omar Galliani (2007), *Disegno siamese*, lápiz y pigmento sobre tabla, 100 x 100 cm (omargalliani.com)

La relación de Galliani con China ha sido intensa y muy significativa, no sólo por la huella que su obra está dejando allí, sino porque la influencia ha sido mutua. En las obras que Galliani ha realizado desde entonces son palpables los rasgos orientales, y quizá sea visible especialmente con la inspiración que le ha proporcionado la tradición milenaria del mundo del bordado chino, con la que ha encontrado una fuerte identificación ya que ambos consiguen la forma y la narración a través de un paciente y lento proceso: uno

mediante pequeñas e infinitas puntadas y el otro con un dibujo hecho a base de pequeños trazos imperceptibles. Podemos ver el resultado de esta influencia en series como *Nuovi Fiori*, *Nuovi Santi*, y *Fiori, Insetti, Santi*, en las cuales el símbolo se vuelve elemento decorativo, haciendo uso del color, y se superpone a los rostros en un estrato superior del cuadro, dando la sensación en ocasiones que el rostro vive en un espacio tridimensional que se sitúa en profundidad tras el plano bidimensional donde están los símbolos o dibujos de línea, (motivos florales, dragones... motivos que se encuentran en el bordado tradicional chino), que crean la impresión de ligeros velos.



[15] Omar Galliani (2007), *Nuovi Fiori, Nuovi Santi*, lápiz y pigmento sobre tabla, 60 x 60 cm (omargalliani.com)

Sally Mann (1951)

Sally Mann es una fotógrafa norteamericana cuyas fotografías exploran los grandes temas y misterios de la vida: amor, muerte, mortalidad y permanencia tras ella, y una cierta espiritualidad. Se dio a conocer en 1992 por su tercera colección, *Inmediate Family*, la cual sigue siendo su serie más conocida. Consta de 65 fotografías en blanco y negro de sus tres hijos menores de diez años. En ella explora situaciones típicas de la infancia, actividades como bañarse en el río, disfrazarse, dormir, jugar, etc., pero también están presentes otros temas más oscuros como la inseguridad, la soledad, la enfermedad y las heridas, la sexualidad y la muerte. Por esta razón causaron una fuerte polémica que incluyó acusaciones de pornografía infantil, llegando a ser censurada alguna fotografía. En el documental de Steve Cantor rodado en 2006 y titulado *What Remains* (al igual de una serie de Mann de 2003), la fotógrafa habla de la controversia creada en torno a esa parte de su obra, alegando que en ningún momento pretendió provocar, sino que las fotografías eran simplemente una respuesta a las cosas que le atraían. Muchas eran muy íntimas, otras eran situaciones ficticias compuestas por ella, pero según Mann, la mayoría eran cosas comunes que toda madre ve.

Una de las cosas que mi carrera como artista puede aportar a los artistas jóvenes es la idea de que lo que mejor puedes fotografiar son las cosas cercanas a ti. A no ser que fotografíes aquello que amas, no lo convertirás en arte.²²

Es precisamente en lo común y lo cotidiano donde encuentra su inspiración. Nos habla del concepto de lo local; lo ordinario como fuente de inspiración para el arte. Y para Sally Mann lo local tiene dos partes: la familia y la tierra. De hecho, tras *Inmediate Family* se centró en el paisaje, con series como *Still Time*. Aunque no fue algo repentino: los niños no dejaron de posar para ella de un día para otro, sino más bien una evolución paulatina. Las figuras de los niños se fueron haciendo cada vez más pequeñas y remotas en relación al paisaje, que fue cobrando mayor protagonismo. Paisajes de gran

²² Sally Mann en *What Remains*, documental de Steve Cantor. Traducción propia.

-One of the things my career as an artist might say to young artists is the things that are close to you are the things that you can photograph the best. And unless you photograph what you love, you're not gonna make it art-.

misticismo y romanticismo, que incluso hicieron temer a Mann que fueran visiones excesivamente románticas y que resultaran fatales para una artista posmoderna. Nada más lejos de la realidad. En *Deep South* fotografía espacios que fueron relevantes durante la guerra civil americana, donde cientos de vidas se habían perdido y que había dejado cicatrices físicas sobre los árboles y la tierra. Con su cámara antigua acentúa la sensación de edad y tiempo pasado, y busca la colaboración de los errores producidos en la fotografía por el proceso de revelado. Con su furgoneta a modo de cuarto oscuro portátil, emplea una cámara antigua de fuelle y placas de cristal con la técnica del colodión húmedo, que consiste en aplicar una capa de colodión a las placas de cristal, sumergiéndolas después en nitrato de plata, y exponerlas y revelarlas mientras aún siguen húmedas. Es un proceso difícil y delicado, especialmente si los pequeños insectos o las partículas de polvo se adhieren a la superficie pegajosa, todo lo cual se muestra después en la fotografía positivada. Esto junto al empleo de lentes dañadas por parte de Mann da como resultado unas fotografías marcadas por los arañazos, las fugas de luz y los cambios de enfoque, un viñeteado exterior y un centro de claridad irreal que provocan un aspecto etéreo. Le otorgan a las fotografías una pátina muy pictórica que resulta enormemente seductora.



[16] Sally Mann (2006 - 07), *Ambrotypes*, (sallymann.com).

Tanto es así que en una de sus series más recientes, *Faces*, en la que vuelve a dirigir la atención sobre sus hijos con primerísimos planos de sus rostros, el gran pictoricismo de la superficie fotográfica unido al gran formato de las ampliaciones, de 109 x 137 cm, las imágenes resultantes funcionan casi más como dibujos como fotografías. A esto contribuye también la sensación de haber sido conseguidas con dificultad y lentamente en lugar de instantáneamente. Y es que son tiempos de exposición largos, de varios

minutos, que reemplazan la inmediatez asociada normalmente a la fotografía (su cualidad de capturar un instante y congelarlo en el tiempo) por una sensación de vida detenida y tiempo ralentizado, y que parecen posibilitar que se capte el aire, la atmósfera, todos los matices de la vista y del espíritu. Con esta serie, Mann vuelve a tratar temas como la intimidad o la relación entre tiempo y la realidad. Los primerísimos planos no nos proporcionan información sobre su contexto. No vemos el pelo, casi ni vemos el cuello o las orejas, incluso hay algunas en las que los rasgos principales están desapareciendo. Los rostros parecen surgir de la memoria, haciéndose lentamente visibles desde sus profundidades, como recuerdos que poco a poco van tomando forma. Consiguen apelar al subconsciente.



[17] Sally Mann (2004), *Faces*, (sallymann.com).

Estudio de las técnicas y procesos de trabajo

Para plasmar el concepto de identidad multiplicada lo primero que tuve claro fue que lo mejor sería adoptar el concepto de suite, que mediante un gran número de variaciones partiendo de un mismo esquema compositivo y temático pudiera hacer sentir al espectador la idea de la pluralidad de aspectos y la dificultad de concluir un proceso de unificación de la personalidad, o de elaborar una única autoimagen; más bien renunciemos a ella y nos aceptamos como personalidades plurales en distintos contextos. Es un fenómeno conocido como *multifrenia*, una personalidad multifacética que será reflejada en este trabajo como una variedad de apariencias diferentes, de rostros que no siempre son congruentes entre sí.

A la hora de dibujar los rostros me he basado en ocasiones en fotografías que he tomado yo misma, siempre realizando los cambios que considerase oportunos para conseguir la expresión que quería sin preocuparme por la exactitud con el modelo. Sin embargo, en la mayoría introduje otro aspecto: seleccionando fotografías antiguas, muchas de álbumes familiares, rescaté rostros que me interesaban. La calidad de la imagen no solía ser buena y los rostros tenían un tamaño muy pequeño, con lo cual entraba en juego una interpretación por mi parte de los rasgos para completar la información que faltaba. El resultado son unos rostros nuevos que tienen mucho que ver con la reconstrucción de un rostro perdido mediante el recuerdo o la memoria.

Realicé numerosos bocetos a tamaño pequeño, con lápiz azul y negro sobre papel, que fueron muy útiles para probar cómo sería el aspecto final de los rostros unos junto a otros sobre un fondo negro.



[18] Irene González (2012), ejemplo de bocetos para *Limbo*.

A lo largo de este curso académico del Máster de Dibujo me surgió la posibilidad de realizar las obras finales mediante un proceso de litografía no tóxica sobre planchas de poliéster. Es una técnica que simplifica enormemente el proceso litográfico y gana en rapidez y variedad de materiales de dibujo. De hecho, los dibujos sobre las planchas los realicé con bolígrafo. Me resultaba atractiva esta opción por la posibilidad de que cada rostro podía ser copiado y reproducido innumerables veces, en distintas estampas. Sin embargo finalmente fue descartada en favor del dibujo tradicional sobre papel, al que podía incorporar elementos que me interesaban como el color y la textura.



[19] Irene González (2012), pruebas en litografía para *Limbo*.

Resultados y conclusiones

Análisis de la obra final: Limbo

El resultado de la aportación práctica de este trabajo ha sido una serie de 30 dibujos de 16 x 13 cm cada uno, realizados con lápiz negro y tinta sobre papel imprimado. El lápiz negro no deja el brillo metálico que sería propio del grafito, y su negro más profundo combina mejor con la tinta y se aplica mejor sobre la imprimación de gesso.

Esta pobreza material, que responde a una decisión de limitarme al uso del blanco y negro, me interesa especialmente por ser un método de impulsar la creatividad artística, ya que incita a buscar una mayor variedad de recursos expresivos y formales con los pocos materiales con los que se cuenta. Quedando excluidas las distracciones por causa de la tensión cromática, pasan a ocupar el primer plano cuestiones como la composición, el claroscuro, un más profundo análisis de la realidad a representar, o la textura. Esta última es uno de los aspectos centrales de mi obra personal, que comencé a explorar en mi anterior serie, *Iconos de silencio*, realizada en 2011 para el Proyecto Final de Carrera. Esta serie consta de 8 dibujos de gran formato (cuatro primeros de 122 x 97cm, y otros cuatro de 146 x 122cm) realizados con lápiz negro y barra conté sobre madera estucada. La imprimación realizada con espátula dejaba una trama irregular de cicatrices por todo el formato, lo cual volvía lenta y cuidadosa la labor de dibujo, ya que el lápiz debía pasar por todas las grietas y volúmenes a los que no accedía el trapo o el difumino. En aquel momento me sentí bastante identificada con la comparación que realizaba antes entre la obra de Galliani y el bordado chino, cuando hablaba de cómo este artista italiano elaboraba paciente y cuidadosamente sus dibujos con un pequeño lápiz realizando minuciosos gestos sobre las grandes tablas. La textura que había aplicado a mis formatos se integraba con los grandes rostros dibujados en ellos, otorgándoles un aspecto herido. En la serie que nos ocupa ahora, *Limbo*, continué con la idea de la superficie texturada sobre la cual se dibuja pero, en este caso, buscando comprobar qué sucedería si esto se realizaba en un dibujo de pequeño formato. La textura fue realizada con una brocha, al aplicar la imprimación sobre el papel, dejando unos surcos largos que cruzan el papel de forma vertical, con ligeras ondulaciones y giros trazados

de manera intuitiva pensando en ajustarlos en la medida de lo posible al rostro que iría dibujado encima. El resultado de todo esto en un formato pequeño es muy diferente a lo que obtuve el año anterior: la textura no se integra de la misma forma sobre el rostro a modo de piel herida, sino que los rostros parecen estar por detrás de toda esa trama, en un estrato inferior, como si lo herido o arañado fuera la imagen exterior que nos llega de esos rostros, los cuales sobreviven de forma atemporal en otro paraje tras esa superficie. Allí no envejecen, las cosas cambian imperceptiblemente, evitando el transcurso. Es un lugar de lo eterno, un espacio de oscuridad del que emergen los rostros y se transforman en visión. La textura aleja la realidad de las imágenes presentadas.

Los dibujos no crean una noción de espacio transitable, ya que todos los rostros están desplazados en un fondo vacío, que instaura una atmósfera de irrealidad. Parecen suspendidos en lo inmóvil e inexpresivo, en la conservación de un estado de ánimo constante, fuera del tiempo y del espacio. Citando a Clement Greenberg:

*Los Maestros Clásicos crearon una ilusión de espacio en profundidad en la cual uno podía imaginar estar dentro, pero la ilusión análoga creada por el pintor de la modernidad (Modernist Painter) sólo permite mirar dentro; se puede viajar por ella, literal o figuradamente, pero sólo con el ojo.*²³

Al hablar de la teoría de la *Einfühlung* mencionamos a Riegl y uno de los puntos clave de su teoría del arte, el *Kunstwollen*, la intención o la voluntad artística. Uno de los rasgos de la voluntad artística es el deseo de la forma absoluta, que el hombre busca en la abstracción o, en el caso del naturalismo, acercar al objeto del mundo exterior a su valor absoluto, alcanzar lo que Riegl llama la *individualidad material cerrada*: arrancar al objeto de su temporalidad y vaguedad, eternizarlo. Para esto se debía

23 GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*; cap. *The Modernist Painting*: La superficie plana hacia la cual se orienta la pintura de la Modernidad, no puede ser nunca una superficie absolutamente plana. La sensibilidad elevada del plano pictórico no puede admitir una ilusión escultórica, o trompe-l'oeil, pero permite una ilusión óptica. La primera señal que se hace sobre un lienzo destruye la cualidad plana, literal y total, de la superficie: el resultado de las señales que deja un artista como Mondrian es cierta ilusión que sugiere cierta tercera dimensión. Sólo que ahora es una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica.

abstraer el objeto en la medida de lo posible, eliminando la representación espacial y la información que aporta situarlo en un contexto.

Se trata de un realismo impregnado de extrañamiento, de cierta sensación metafísica, los personajes emergen de una indescifrable y vacía oscuridad, aislados. Para crear una luz apagada en los rostros y bajar el contraste entre el negro y el blanco, la imprimación se realizó en un color azul, que transmite una atmósfera de irrealidad, de ensueño, de memoria, una luz ambigua del recuerdo, propia de un sentimiento de nostalgia y cierta sensación de pérdida, nos hacen comprender lo inútil e imposible del regreso a ese momento indefinido sin tiempo. Todo está suspendido, como si la vida estuviera detenida más que arrancada, igual que sucede en el recuerdo.

Son imágenes de segunda generación, como dije antes, tomadas en su mayoría de fotografías con importantes faltas de información, reconstruidas por mi propia memoria. Ese proceso de reconstrucción y ampliación de los originales les otorga cierto desenfoque fantasmal, son imágenes de personas recuperadas del olvido, pero ausentes e inexistentes ya que se trata de imágenes de ficción, incompletas como si se tratase de imágenes mentales, o conciencias imaginarias de rostros que por lo tanto no son muy claras, les faltan detalles o algunos de ellos no son genuinos. La imagen mental es la experiencia de percibir un objeto que no está, en realidad, presente a los sentidos. Las imágenes tienen un carácter rápido y fantasmagórico.

El cuerpo es reducido a sólo la cabeza que, sin ninguna referencia externa, se convierte en un icono que implica inteligencia, individualismo, aislamiento, silencio.

Cuando nos enfrentamos a un proyecto de estas características, basado en el rostro, en un primerísimo plano, donde la cabeza ocupa la totalidad del formato, uno de los factores más reveladores a analizar es el tipo de rostros que ha escogido el autor. Podemos observar a muchos artistas que prefieren escoger rostros envejecidos, surcados con arrugas, muchas veces realizándoles un retrato cruel para potenciar la dureza que reflejan. En este caso, por el contrario, yo me intereso por rostros que son todo lo contrario. Una de las características más relevantes de la obra de Omar Galliani fue el tipo de rostros que selecciona para sus cuadros y su deseo de alejarse de lo

grotesco en favor de la armonía y la seducción, no significando esto una renuncia al dramatismo y a la expresividad, ni mucho menos.

Los surcos y arrugas no son visibles en rostros infantiles o juveniles por la elasticidad de sus tejidos, no porque no tengan vivencias. Es cierto que la metáfora expresiva (las distintas expresiones, como por ejemplo, fruncir el ceño con enfado) sólo será visible en el momento justo en el que esté teniendo lugar, y no podremos intuir su presencia en la vida que ha llevado la persona en cuestión a través de los surcos permanentes, tan útiles para posibilitar la deducción de la mente del retratado. En un rostro joven no hay un contexto facial permanente que distorsione o matice una metáfora expresiva que aparezca en un determinado momento, y por esto el niño posee una extraordinaria fuerza expresiva: no hay interacciones. La expresión infantil es más simple, pero no por ello de menos intensidad que la de un adulto, aunque sí es más difícil de plasmar en el arte, porque todo es muy suave y sutil. Además, la presencia de unos rasgos no caídos, sin marcas, refuerza la impresión de espiritualidad del rostro.

Además, el tema de la infancia, relacionándolo con el recuerdo, la omnipresencia de la muerte y la pérdida, sus implicaciones simbólicas, es un tema que ha ido aumentando su complejidad en su relación con el arte, la cual no ha dejado de crecer en los últimos años. Veámos al hablar de Boltanski que uno de sus grandes temas era el del recuerdo y la infancia, que usaba como vehículo para hablar de vidas perdidas, como la vida o la infancia propias, considerando a los niños como los fantasmas de nuestra memoria.

En los dibujos que nos ocupan ahora, el niño puede verse como un objeto arrancado de su temporalidad (buscando la *individualidad material cerrada* de la que hablábamos antes), una figura aislada de todo contexto sobre la que proyectamos sensaciones, sentimientos, frustraciones, miedos, ansiedades, etc. La ausencia de contexto y la ambigüedad en la que están emplazados estos niños provoca que el espectador deba llenar esa ambivalencia con su propia memoria y experiencia.

En esta presencia del niño, su condición de icono asentado en la memoria colectiva, se han construido una gama de sensaciones complejas que oscilan entre la inocencia y la ingenuidad o la ternura y lo sombrío o amenazante; de lo amable a lo serio, de lo cotidiano a lo misterioso. Conviven varias perspectivas que se contradicen y se afirman al mismo

tiempo (sonrisas que no se corresponden con los rostros a su alrededor, miradas frontales que nos interrogan, gestos familiares junto a otros amenazantes...). No nos aportan ninguna explicación, están desprovistos de un significado definido, únicamente, desde esa ambigüedad, recuperan algunos fragmentos de memoria. Algo así como un espacio caleidoscópico, en el que no hay ningún rostro que pueda destacarse por encima del resto, una nebulosa de contenido. Es en la ambigüedad del arte donde se encuentran las emociones más profundas.

En cuanto a la expresión de los rostros, Gombrich decía en un artículo de 1972 titulado *Action and Expression in Occidental Art* que había dos factores necesarios para la comprensión de la expresividad: la claridad del gesto y la no ambigüedad del contexto.

En cuanto a la claridad del gesto, hemos mencionado antes los experimentos de Duchenne de Boulogne, Cesare Lombroso y Alphonse Bertillon, basados en la fisiognomía. Sabemos que las teorías de la fisiognomía no pueden ser consideradas más que pseudocientíficas al no haber pruebas que las sustenten pero, como argumentan Carlos Plasencia y Santiago Rodríguez en su libro *El rostro humano*, el hecho de que sean inaceptables desde el punto de vista científico no significa que no sean de gran interés en otras áreas de conocimiento tales como la literatura o el arte, y es cierto que muchas de las deducciones y conclusiones de la fisiognomía las tenemos asumidas ya de manera inconsciente. Los artistas no podemos dejar de lado el valor de esos signos externos y debemos sacar partido de cualquier tipo de asociación entre el exterior físico y el interior psicológico; son de gran utilidad para controlar conceptualmente las expresiones y hacer un uso adecuado de ellas al servicio de la idea primigenia de la obra.

Quando los medios de la pura visibilidad, que son los únicos a los que puede recurrir el pintor, logran alcanzar una determinada organización y una determinación mutua de los elementos formales, un reenvío mutuo de los trazos y una regularidad en sus relaciones, entonces surge la representación de la penetración a través de la corporeidad en un alma.²⁴

Sin embargo, es este trabajo damos mayor credibilidad a la opinión de que la ambigüedad es fuertemente expresiva. Al contrario de lo que dice

²⁴ SIMMEL, 2011: 27.

Gombrich, los gestos ambiguos son los que parecen más naturales, ya que se crea mayor movimiento y dinamismo cuando se da la posibilidad de interpretar diferentes rasgos como expresión de distintos sentimientos. El mismo Gombrich, en un trabajo posterior, concluyó que el retratista

*Debe explorar las ambigüedades del rostro estático de manera que la multiplicidad de posibles lecturas produzca un aspecto de vida.*²⁵

Un rostro ambiguo e indefinido puede interpretarse como la complejidad existencial del individuo, o como misterio. Generalmente, el estatismo y la sobriedad de la expresión se han identificado con la nobleza y espiritualidad del personaje, mientras que el movimiento se correspondería con la vulgaridad.

En resumen, la ambigüedad presente en tanto los rostros como el la ausencia de contexto e información sobre ellos resulta expresiva y conveniente para transmitir, junto a la variedad de rostros, ese concepto de identidad inasible y multifacética, que además se refuerza por el aspecto de imágenes mentales e irreales de los rostros, no presentes realmente a los sentidos, imposibles de asir. Ya hablamos antes de que uno de los objetivos de este trabajo sería la realización de una serie que expresara el contenido íntimo de esta crisis y se alejara del concepto del retrato como espejo de una identidad homogénea y unificada. La estética que se ha adoptado ha sido una estética de la recomposición imaginaria, reflejo del nuevo cuerpo fragmentado de la posmodernidad.

En *La forma de lo real* se relataba una anécdota acerca de Lewis Carroll, el autor de *Alicia en el país de las maravillas*, que contaba Harry Furniss, uno de los candidatos a ilustrar la historia. Explicaba cómo Carroll tenía una idea extremadamente clara de cómo debía ser dibujado el personaje de Alicia. Le daba instrucciones a Furniss de cómo debía ser su imagen, pero tomaba como modelo no a una sola persona, sino a toda una serie de modelos que se encontraban repartidos por Londres, con lo que tal vez decía a Furniss que se desplazara a tal sitio donde encontraría a una muchacha con la nariz que debía tener Alicia, mientras que en otro lugar encontraría a una niña con los ojos idóneos para Alicia, etc. La identidad de Alicia estaba compuesta

25 GOMBRICH, 1970: 34

por fragmentos, por trozos del aspecto visual de otras personas, y su suma conformaba la identidad deseada.

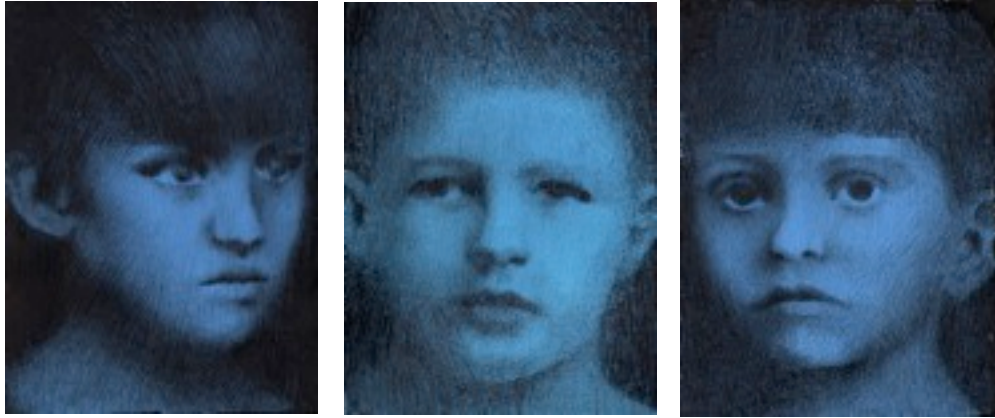
Esto mismo es, en esencia, lo que se ha querido plasmar en *Limbo*. El espectador podrá proyectarse de forma fragmentaria en los distintos rostros que conforman esta serie, y debido a su ambigüedad y a su pluralidad de aspectos y expresiones, podrá percibir la imposibilidad de una sola identidad que se libra de construirse a raíz de la relación con las otras. La fragmentación está presente no directamente en la obra, sino en el espectador mediante la proyección sentimental que realice con la obra.

Finalmente, en cuanto al título, hace referencia por un lado a la ausencia de contexto y por otro a una especie de no-lugar donde situar los rostros. El *Limbo* es un espacio geográfico, simbólico o imaginario, que se encuentra al borde de algo, un intermedio entre dos estados o destinos que mezcla aspectos opuestos y ambiguos. El concepto viene acompañado de acercamientos inesperados, situaciones etéreas y estados indefinidos.

La obra se expondrá colocando los dibujos unos junto a otros, en una composición de tres filas de diez rostros cada una, en principio, aunque esta disposición puede ajustarse dependiendo de lo que ofrezca el espacio expositivo. En *La forma de lo real* hablaban de cómo la sala de exposición es un espacio no significativo donde las obras se ven despojadas del aura que poseían en su lugar de origen. Es un lugar inerte, una especie de limbo espacial, uno de los no-lugares de los que podría hablar Marc Augé, lo que resulta muy propio para esta obra en particular. De todas formas, *Limbo*, a pesar de ser considerada una sola obra, está a su vez formada por muchos dibujos individuales, que se sitúan en relación con los demás. El espectador debe seguir el vínculo establecido entre cada una de las partes, y las *obras* son los ejes de un significado que se transforma constantemente, dependiendo del camino recorrido para alcanzarlo.







[20] Irene González (2012), *Limbo*, lápiz sobre papel imprimado, 16 x 13 cm cada uno.

Conclusiones

En general, los resultados de esta investigación han sido positivos. La idea de la multiplicación de la identidad, de que en realidad

ningún yo, ni siquiera el más ingenuo, es una unidad, sino un mundo altamente multiforme, un pequeño cielo de estrellas, un caos de formas, de gradaciones y de estados, de herencias y de posibilidades,²⁶

ha sido una temática interesante y enriquecedora por el consiguiente cuestionamiento del retrato y el reto de tratar de plasmar la complejidad de la identidad fragmentada mediante la proyección sentimental en una obra plástica.

Limbo responde a mi interés tanto en el rostro como en imágenes con una cualidad dual, inquietantes y reconfortantes al mismo tiempo, con superposición y fragmentación de significados. Además, la temática escogida se prestaba a potenciar estos rasgos.

Los artistas de los que he hablado fueron escogidos sobre la base de una serie de criterios claros: por una parte, criterios en torno a los aspectos materiales y físicos de la obra, como por ejemplo la importancia textural que se otorga al soporte en las obras de Seurat y Galliani; por otro lado, teniendo en cuenta el tema, como en el caso de Boltanski o Sally Mann. Los apartados dedicados a estos artistas no han sido especialmente extensos; preferí centrarme únicamente en los aspectos que me interesaban de una forma especial para este trabajo. Tratar de trazar una línea clara de pensamiento para hacerlo comprensible fue un objetivo y una necesidad.

Sin embargo, en cuanto al desarrollo del planteamiento, considero que nos encontramos aún a medio camino de lo que podríamos considerar un *work in progress*. Cabría plantearse si la opción de reflejar la fragmentación en el fenómeno de la proyección sentimental que realiza el espectador al contemplar la obra es lo más idóneo. La investigación sobre el tema del reflejo de una nueva identidad posmoderna en el retrato se presta a profundizar mucho más, tanto en sus soluciones plásticas como en los aspectos teóricos.

²⁶ HESSE, Herman, 1978: 272.

Referencias

Bibliografía

AA.VV. (1996): *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, Galicia, Consellería de Cultura, CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea.

ANDERSON, Parry (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.

AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

BATTISTI, E. (1962): *Simbolo e arte figurativa*, en *Rivista di Estetica*, II, págs. 185-197.

BELL, Judith (1999): *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación (Doing your Research Work)*, Barcelona, Gedisa.

BENJAMIN, Walter (1973): *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus

BORDES, Juan (2007): *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Madrid, Cátedra

BÜHLER, K. (1993): *Audruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart, Gustav Fischer, 1968. (*Teoría de la expresión*, Madrid, Alianza Ed., 1980)

CALVO SERRALLER, Francisco (1998): *El realismo en el arte contemporáneo 1900 - 1950*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

CANTZ, Hatje (2006): *Christian Boltanski. Time*, Ralf Beil (ed), Institut Mathildenhöhe, Darmstadt.

CATALÁ DOMÈNECH, Josep M. (2008): *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*, Barcelona, Editorial UOC.

COMES, Prudenci (1974): *Técnicas de expresión I: Guía para la redacción y presentación de trabajos científicos, informes técnicos y tesinas*, Vilassar del Mar, Oikos, Tau.

DE LA CALLE, Roman (1987): *Repertorio bibliográfico de investigación estética*, Valencia, Federico Domenech S.A. Fundación Edivart.

DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F.; Rodríguez Caeiro, M.; Fuentes Cid, S. (Eds) (2008): *Notas para una investigación artística*, Universidad de Vigo.

DELEUZE, Guilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós.

DRAAISMA, Douwe (1998): *Las metáforas de la memoria: una historia de la mente*, Madrid, Alianza.

DÜCHTING, Hajo (2000): *Georges Seurat. 1859 - 1891. El punto conquista a la pintura*, Taschen.

ECO, Umberto (1986): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa, sexta edición.

ELIOT, T. S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix y Barral.

FONTANA, David (2003): *El lenguaje de los símbolos. Guía visual sobre los símbolos y su significado*, Barcelona, Blume.

GERGEN, Kenneth J. (1992): *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós.

GILSON, E. (1959): *Dialectique du Portrait*, en *La Table Ronde*.

GOMBRICH, E. H. (1969): *The Evidence of the Image. Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore, John Hopkins, Singleton ed.

_____ (1972): *La máscara y la cara. Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983. (Ed. original *Art, Perception and Reality*, Baltimore, John Hopkins).

GUMPERT, Lynn (1992): *Christian Boltanski*, París, Flammarion.

HAUPTMAN, Jodi (2007): *Georges Seurat. The Drawings*, Nueva York, The Museum of Modern Art.

HEGEL, G. W. F. (1979): *Introducción a la estética*, Barcelona, Ediciones Península.

HESSE, Hermann (1978): *El lobo estepario*, Barcelona, Círculo de lectores.

HINTIKKA, J. (1975): *Concept as Vision: on the Problem of Representation in Modern Art and Modern Philosophy*, en *The Intention of Intentionality and Others New Models for Modality*, Dordrecht, Reidel.

HOCHBERG, J. (1972): *Representación de objetos y personas*, en *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983. (Ed. original *Art, Perception and Reality*, Baltimore, John Hopkins).

JUNG, Carl (1964): *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Paidós.

KANDINSKY, Wassily (1956): *De lo Espiritual en el Arte*, Buenos Aires, Nueva Visión.

LEAVY, Patricia. (2009): *Method meets art: Arts-based research practices (El método se encuentra con el arte: prácticas de investigación basada en las artes)*, New York Cork, Guildford.

MARÍN VIADEL, Ricardo; De Laiglesia González de Peredo, Juan Fernando; Tolosa Marín, José Luis, (1998): *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada, Grupo Editorial Universitario.

MARÍN, R. (Editor) (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada, Universidad de Granada.

MCNEILL, Daniel (1999). *El rostro*, Barcelona, Tusquets Editores.

MENNA, Filiberto (1977): *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea.

MUNARI, Bruno (1983): *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona, Gustavo Gili.

NEANDER, K. (1987): *Pictorial Representation: a Matter of Resemblance*, en *The British Journal of Aesthetics*, pag. 27.

ORNA, E.; STEVENS, G. (2001): *Cómo usar la información en trabajos de investigación*, Barcelona, Gedisa.

PANOFSKY, Erwin. (1998): *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Ed. Cátedra, Ensayos Arte, Novena edición.

PÉREZ CARREÑO, Francisca (1988): *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid, Visor, La balsa de la Medusa.

PLASENCIA CLIMENT, Carlos; RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago (1988): *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*, Universidad Politécnica de Valencia.

QUILEZ BACH, Miguel (1986): *Tesis doctorales en Bellas Artes: Aspectos formales de su contenido*.

RODRÍGUEZ CAEIRO, Martín; FUENTES CID, Sara (2007): *La carrera investigadora en Bellas Artes. Estrategias y modelos (2007 - 2015). Guía práctica*, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago (1988): *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes*, Universidad Politécnica de Valencia.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1963): *El arte ensimismado*, Barcelona, Editorial Nexos.

SEMIN, Didier; GARB, Tamar; KUSPIT, Donald (1997): *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon.

SIMMEL, Georg (2011): *El rostro y el retrato*, Madrid, Editorial Casimiro

STEINER, George (2011): *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela.

STERN, Paul (1897): *Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik (Proyección sentimental y asociación en la estética moderna)*, Munich.

SULLIVAN, Graeme (2005): *Art practice and research: Inquiry in the Visual Arts (La práctica artística como investigación: indagación en las artes visuales)*, Thousand Oaks, California, Sage.

WORRINGER, Wilhelm (1953): *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica. (Ed. original *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, Piper & Co. Verlag, 1908).

ZIZEK, Slavoj (Comp.) (2010): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial

Enlaces Web

Charlie Rose - www.charlierose.com

_____ A conversation with photographer Sally Mann - www.charlierose.com/view/interview/1722

Maciek Jasik - maciekjasik.com

Omar Galliani - www.omargalliani

Sally Mann - www.sallymann.com

Steve Cantor, *What Remains* (documental) - <http://www.youtube.com/watch?v=XNEd93H4pPY>

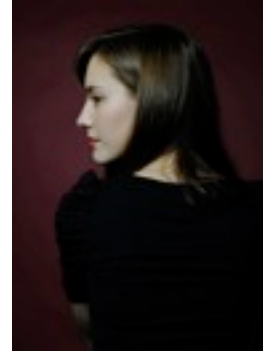
The Red List - theredlist.fr

Acerca de la autora

Irene González Navarro

Málaga, 1988

Universidad de Granada



C/ Tórtola 1

18101 Vegas del Genil (Granada)

irenegonzaleznavarro@gmail.com

<http://cargocollective.com/irenegonzalez>

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2011. Ha participado en diversas exposiciones como la Exposición Internacional de jóvenes artistas del Fondo Vladimir Spivakov (Moscú, 2006); *Mostra erasmus: Transito* (Bologna, 2009); Facba'11, *Me gustó más el libro* (exposición de la Promoción de Bellas Artes en el Palacio de los Condes de Gabia) y Circuitos'11 (Granada, 2011); FotoJaén (Bienal Internacional de Fotografía, Jaén, 2011); Ikas-Art (Bilbao, 2011); ArtJaen (2012, artista invitada).

Recientemente incorporada como redactora a la web *The Church of Horrors*, dedicada a la difusión artística y cultural.