

«NO IDENTIFICADOS». EXPERIMENTACIÓN TÉCNICA
Y RENOVACIÓN DEL CONCEPTO DE RETRATO
EN LA OBRA DE JOSÉ ANTONIO DUCE

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN

LA TRAYECTORIA CREATIVA DE DUCE ANTES DE *NO IDENTIFICADOS*

La obra fotográfica de José Antonio Duce Gracia (Zaragoza, 1933) se ha caracterizado por un interesante (y, a veces, complicado) equilibrio entre tradición y modernidad. Iniciado en la disciplina desde el seno de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, a mediados de la década de los cincuenta del pasado siglo, enseguida aprendió los recursos en boga en el campo de la composición, iluminación, etc., aplicados a una serie de géneros tradicionales heredados –algunos de ellos– directamente de la práctica pictórica, como pueda ser el paisaje (si bien es cierto que no lo prodiga en demasía); como otros que son expresión del asentamiento de un cierto academicismo proyectado desde la entidad local a través de fotógrafos *amateurs* de gran influencia en la historia particular de la Sociedad Fotográfica zaragozana, como en el propio inicio de la trayectoria artística de nuestro autor; estamos hablando de Joaquín Gil Marraco. Entre estos géneros que destacamos en último lugar, se encuentra el reportaje urbano, a partir del cual se materializaban algunas de las pautas más *puristas* deudoras, asimismo, de un clasicismo en la representación. Uno de estos rasgos es la composición en perspectiva, que ordena los elementos integrantes del encuadre en torno a un eje que se proyecta hacia un punto de fuga, con la articulación de planos en profundidad (normalmente, a través de hitos sucesivos), planteamientos que entroncan directamente con los postulados de la *perspectiva lineal*, teorizados y puestos en práctica por los pintores italianos del primer Renacimiento, en el siglo xv.

Estas premisas conservadoras en el campo de la representación, que permitían, a nivel plástico, unos logros imbuidos de las nociones de equilibrio, proporción y orden, de raíz –insistimos– clásica, discurrían paralelas a un tratamiento de los temas igualmente tradicional, en este caso, relacionado con el costumbrismo.

A lo largo de la década de los sesenta, vemos cómo se va produciendo un paulatino asentamiento de José Antonio Duce en la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, conforme va adquiriendo prestigio en los medios locales.

La década de los setenta supone un paso más en su consolidación como fotógrafo creativo. El final del decenio precedente está marcado por un salto cualitativo dentro de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, caracterizado por el cambio en las estructuras de gobierno de la misma. Gil Marraco, como secretario, y Manuel Serrano Sancho, secretario técnico, eran los que ejercían efectivamente el poder y el control, situación que se traducía en la definición de unos presupuestos estilísticos conservadores, así como en una concepción orgánica de la entidad esencialmente hermética y endogámica. Así, en 1968, Duce asume la Presidencia, cargo en el que permanecería hasta 1974, produciéndose una derivación en los intereses y propuestas creativas, como en los aspectos de reglamento y organización interna, más acordes con los tiempos coetáneos. Asimismo, otro hecho fundamental en la trayectoria de nuestro autor sucede en 1969, en que abre su estudio en Zaragoza como fotógrafo independiente especializado en fotografía publicitaria y creativa.

Desde el punto de vista artístico, más allá de los encargos de tipo profesional que recibe, estos años están presididos por la confección de algunas de sus más famosas y reconocidas series de fotografías. Entre ellas, el reportaje ocupa un lugar preeminente, empezando por el conjunto dedicado a la Semana Santa de Híjar (Teruel) (su *The Holy Family*, 1971), recibió la medalla de bronce, entre más de treinta mil obras, en la Exposición Internacional de Fotografía Nikon de Japón, en 1972, organizada por *Nippon Kogaku K. K.*, de Tokio. Asimismo, este mismo año inicia su serie *Las Brujas*, proyecto que continuará a lo largo de la década, teniendo como modelos a algunas integrantes del *Grupo 29* de teatro dirigido por el también fotógrafo y cineasta, Pedro Avellaneda, amigo personal de Duce, y como decorado ambiental la localidad zaragozana de Ruesta. Otro tanto ocurre con *La Erótica del Esperpento* (1973), serie de desnudos, una de cuyas imágenes obtuvo el premio *Venus International*, bajo las auspicios de la Federación Internacional de Arte Fotográfico, que, en su edición de 1974, se celebró en Polonia.

Por último, en la década de los ochenta, nuestro autor sigue manifestando esa doble vertiente que caracterizará la mayor parte de su obra, de tal manera que se mueve entre los encargos de tipo profesional (donde lo relacionado con la moda, el maquillaje o la peluquería ocupa un lugar preeminente. En este punto, queremos destacar el reportaje dedicado al grupo de ballet de María de Ávila (1982), y en los que, a pesar de las limitaciones que pudieran plantearse al inicio desde la posición de los encargantes, el autor trata de imprimir un sello personal que oriente la obra hacia nociones *de estilo* de las que, *a priori*, podía carecer); y la fotografía plenamente de creación, parcela en la que englobamos trabajos de muy distinto signo: desde los *No Identificados*, que son objeto de análisis en esta comunicación, en que el proceso tecnológico se erige en elemento clave en su concepción, hasta las fotografías que formarían parte de las

exposiciones sucesivas bajo el título genérico de *Zaragoza, calle a calle* (realizadas en colaboración con otros fotógrafos miembros de la S.F.Z.), más cercanas a un tipo de fotografía *pura* y al reportaje.

EL RETRATO EN LA OBRA DE JOSÉ ANTONIO DUCE

Sin duda, se trata de uno de los géneros predilectos de nuestro autor, y por el que mayores reconocimientos ha recibido en su trayectoria.

Ya en la década de los cincuenta, podemos considerar algunos ejemplos válidos que nos hablan de su interés, en aquella época, por el mundo del cine, imbuido como estaba de las experiencias teórico-prácticas de los cineclubs locales, pero también de la moda y la publicidad; interés que proviene en origen de lo que se estaba haciendo en Estados Unidos, tendencias de las que era conocedor a través de las páginas de la revista *Popular Photography*. En este sentido, asume como referentes a algunos de los más importantes fotógrafos de ese país, como comentaremos. Las tres áreas citadas confluyen en varios retratos: desde los influenciados por la estética *Pin-Up*, muy empleada por los norteamericanos en el campo publicitario (con un notable representante en Peter Gowland), con la presencia de bellas jóvenes que descubrían parcialmente sus encantos físicos¹ [en *Pili* (1955); *Duli* (1959), etc.]. Asimismo, percibimos la vinculación con presupuestos desarrollados en la fotografía *de modas* (en los reportajes de *casting* realizados a posibles actrices de los medimetrajes de INTEFIC [*Celia* (1957); *Rosa María Hormigón* (1958), etc.]. En ellos, combina los primeros planos con los generales dentro del estudio, de modo que siempre trata de ofrecer la imagen más elegante y sofisticada de la mujer. En este sentido, un buen referente es la obra de Robert B. Kohl, fotógrafo norteamericano que comenzó su andadura en la década de los cuarenta.

Sin dejar el mundo de la moda, pero con un cariz más ampuloso, si se quiere más próximo a lo teatral, nuestro autor presenta otro tipo de retratos que se sitúan en la línea de autores como Cecil Beaton o Adolphe De Meyer, aunque, no obstante, sin la escenificación de los anteriores, y desde planteamientos más austeros y comedidos en la expresión. Es el caso del retrato de la actriz María Fernanda d'Ocón (1958), que en aquella época participaba en obras organizadas

¹ Las "pin-ups" han sido las imágenes que mejor definen la representación de la sexualidad por parte de la publicidad. La publicidad focaliza la provocación del deseo en la exhibición de los aspectos exclusivamente formales. A partir de los años 50, la presencia de mujeres semidesnudas y con grandes curvas junto a productos de consumo se convirtió en una característica. En PÉREZ GAULI, J. C., *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 23 y 29. Se puede encontrar más información sobre este fenómeno mediático, muy relacionado con el auge de las revistas ilustradas, en la introducción que hace HELLMANN, H., *1000 PIN-UP Girls*. Colonia, Taschen, 2002.

por el T.E.U. (Teatro Español Universitario). En efecto, en este retrato la impronta de lo teatral es muy destacada, por cuanto tiene de gestual y dramático (en el sentido de interpretación), a lo que se suma el maquillaje y la caracterización y un empleo efectista de la luz². Este factor de *lo teatral*, que puede considerarse circunstancial, nos sitúa frente a una pauta algo diferenciada en lo que corresponde al retrato emergente, sobre todo, a partir de los años sesenta (que ya provenía de años precedentes), en que aparece una vertiente basada en un planteamiento directo (que es el que se va a fijar y permanecer con el tiempo frente a los *retratos de gabinete*), a la par que se instala el reportaje como género casi exclusivo en el panorama fotográfico nacional e internacional. Dicha pauta diferenciada responde a la noción de enmascaramiento de la identidad, de ausencia de introspección psicológica, de la definición de un *personaje* más que de una persona, algo que, por otra parte, está implícito en los *retratos* femeninos que antes hemos comentado en relación a las influencias de la publicidad, puesto que entramos en el terreno de los estereotipos, con una presencia emergente en la década de los sesenta³. Estos planteamientos se encuentran en la base conceptual de la transformación oficiada en los *No Identificados*, a la que se añade el elemento de la técnica.

Otra vía de generación de estereotipos en los retratos de Duce de esta época se la proporciona el cine. Un ejemplo singular es el de Ángel Santacruz (1958), cuya pose nos emplaza, de nuevo, ante el estereotipo de joven rebelde que en el Séptimo Arte encarnara el actor norteamericano James Dean.

Por otra parte, ya fuera del género retratístico, Duce aborda una similar operación de enmascaramiento de la realidad en el reportaje urbano (adscripción que, al igual que sucedía con el retrato, resulta transcendida), como ilustra muy bien *Niebla en el Ebro* (1958), protagonizada por un personaje vestido con gabardina y sombrero. Éste aparece junto al cauce del río Ebro, dirigiéndose en dirección a la antigua pasarela que atravesaba las dos orillas (aproximadamente, el espacio que hoy ocupa el Puente de Santiago) envuelto en la niebla que da título a la obra. Así, la fotografía ofrece toda una serie de elementos que nos remiten a la iconografía (si se quiere, imagería) de la novela y cine negros estadounidenses: el hombre (que era amigo personal de Duce) parece ser un detective extraído de las páginas de Raymond Chandler o Dashiell Hammet (Philip Marlowe/Sam Spade). Del mismo modo, el ámbito físico nos lleva a

² Notas que también se darán posteriormente en el retrato de Emilio Escartín (1962), actor también aficionado que pertenecía igualmente al T.E.U.

³ En los años 60, el retrato es cada vez menos frecuente. Esto es debido a que la publicidad muestra genéricos, estereotipos de personas, y el retrato es una representación particular y concreta. La publicidad recoge la afirmación de Walter Benjamin de que la típica figura de un ser humano moderno es el individuo disuelto dentro de la masa, el “extranjero”, que no pierde su camino porque no lo tiene. Pero dota a ese individuo disuelto en la masa del estereotipo estético vigente en el momento.

pensar en una ciudad estadounidense (Nueva York/San Francisco). A estas influencias que intervienen decisivamente en la constitución de la obra, hay que añadir la oficiada por la literatura del escritor belga Georges Simenon, cuyas novelas protagonizadas por el inspector Maigret fueron leídas por nuestro fotógrafo en esta época.

En suma, se opera un proceso de simulación que relativiza el referente material de la imagen, de manera que si en los retratos anteriores estábamos hablando de estereotipos, en esta ocasión, la ciudad (real) se convierte en un mero decorado lejos de poder identificarse⁴. Así pues, nos movemos en el terreno de las apariencias, de la recreación y del simulacro, aspectos que seguirán siendo desarrollados en retratos posteriores, y que, en *No Identificados*, substancializan un cambio de rumbo integral en la definición de representación y de realismo en torno a la fotografía.

En otro orden de cosas, en esta década de los cincuenta, también advertimos en Duce el inicio de una tendencia realista en el retrato (pudiendo afirmar que este concepto adquiere plena significación), como muestra bien a las claras el del poeta Julio Antonio Gómez (1958). Es un primer plano frontal, rotundo y directo, sin *ambages*, en el que, además, el fondo neutro acentúa el carácter de austeridad y concisión, de tal manera que se establece una comunicación sin mediaciones entre el modelo y el espectador. Asimismo, el tipo de composición centrada y simétrica, junto con el fondo descrito, indefinido y sin elementos que perturben la atención, se halla en la primera fase de realización de *No Identificados*, es decir, en la toma a partir del referente real que luego es transformado, como ya desarrollaremos.

En cuanto a las influencias a nivel estilístico, sobre todo, en lo concerniente con el papel de la expresión del modelo y la austeridad de las composiciones, hay que citar el trabajo de fotógrafos como Richard Avedon, Yousuf Karsh, y, especialmente, Irving Penn⁵.

⁴ Se trata del mismo planteamiento que Duce desarrollará como realizador y coguionista en su largometraje *Culpable para un delito* (1966), rodado íntegramente en Zaragoza. Así, se trata de hacerla pasar como ciudad portuaria [francesa, por influencia del cine negro (*polar*) francés (Jean Pierre Melville)] y con metro. Es sintomático, por otra parte, que en ningún momento se concrete el nombre de la misma. Véase al respecto ALARCÓN SIERRA, L. A., «Zaragoza, escenario callejero de cine negro», *Trébede*, núm. 64, Zaragoza, junio de 2002, pp. 42-50.

⁵ De este fotógrafo, José Antonio DUCE afirma lo siguiente: «... sus retratos son un verdadero estudio psicológico de los personajes que posan para él. Penn muestra en ellos el alma del modelo, y, por ellos, podemos conocer la personalidad cuya imagen conservará en el futuro su arte inigualable». En «Galería de grandes fotógrafos», *Boletín de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, núm. 4, julio de 1967, s/p. Duce se ocupaba de esta sección reseñando brevemente la biografía de algunos de los más importantes fotógrafos de la historia. Generalmente, se refería a autores contemporáneos. Seguirle la pista nos aporta, sin duda, información acerca de sus gustos y de sus posibles influencias: en el *Boletín* núm. 1, habla de Richard Avedon; en el 2, de Henri Cartier-Bresson; en el 3, se centra en Robert Capa; en el 4, hace lo propio con Irving Penn; en el 5, con Philip Halsman, Yousuf Karsh y Ansel Adams, etc.

Sin perder de vista este retrato realista, pero con la novedad de incluir más objetos dentro del encuadre que pueden dar la sensación de constitución de una especie de *puesta en escena*, como encontramos en el caso de Emilio Alfaro (1958), escritor y guionista (médico de profesión) que colaboró en buena parte de los proyectos de Duce durante la época de Moncayo Films. Así, en efecto, Alfaro aparece en su despacho mientras está trabajando, y dirige la mirada a cámara como si se mostrara sorprendido. Se encuadra dentro del retrato de contexto, según el cual el medio sirve para caracterizar al personaje en cuestión; siendo heredero del retrato *de aparato*, de procedencia pictórica, que era muy común entre la aristocracia y la realeza de los siglos XVII-XVIII.

Asimismo, la modalidad de retrato directo tiene su continuación en los años sesenta con las series dedicadas a la joven María Pilar López Calleja (1963-1964), estando vigentes las mismas notas de austeridad. Estos rasgos, que nos sitúan frente a planteamientos de sencillez y espontaneidad, se oponen al tipo de retrato realizado a las actrices Katia Loritz y Perla Cristal durante su estancia en el Monasterio de Piedra (Zaragoza) en que tuvo lugar el rodaje del film *El Rostro del asesino* (Pedro Lazaga, 1964) donde las dos trabajaron. En ambos casos, hay un declarado sentido de pose (da la sensación de que todo ha sido más *preparado*) que es propio de los trabajos promocionales, también denominados en el medio fotográfico *Press-books*.

En esas fechas, encontramos un tipo de *retrato* que presenta ciertas continuidades con los anteriores, pero que sigue profundizando en la tesis de la despersonalización que se dispone en la substancia de *No Identificados*, o, dicho de otra manera, donde, de nuevo, los límites convencionales de *retrato* resultan sobrepasados. Sin dejar de considerar la influencia ejercida por el cine, debemos citar el ejemplo de *Luis Gil* (1960), actor aficionado que participó en películas rodadas por integrantes del Club Cine Mundo (*Fueron cinco*, Rafael Montes, 1960). Así, el único foco de luz empleado, situado debajo de la barbilla del personaje, dota al rostro de una apariencia siniestra, que se aproxima a los presupuestos del cine expresionista, no en vano, la disposición de esta luz obedecía a una prueba en el contexto del rodaje de la película citada más arriba. Por tanto, estamos frente a una caracterización, en la línea de los estereotipos femeninos de las pruebas de *casting* de finales de los cincuenta. Del mismo modo, presenta puntos en común con otras obras posteriores, como son los primeros planos de Elena y Laly, tomados en las circunstancias de realización de la serie *Las Brujas* (1972), de ahí su apariencia siniestra. Ciertamente, la utilización matizada de la luz (en esta ocasión, en posición cenital), junto con un fondo neutro y el maquillaje que proporciona una extrema palidez a la piel, transforman el rostro humano en una *máscara*. Vemos, pues, cómo se produce una progresiva evolución de una pauta naturalista hacia una concepción antinaturalista del cuerpo humano, como demuestra su inmediata serie *La Erótica del Esperpento* (1973).



Figura 1: *Fernando Manrique* (1963), José Antonio Duce.

Un origen también cinematográfico, concretamente, inspirado en las películas de Emilio «Indio» Fernández», así como en la iluminación de su director de fotografía habitual, Gabriel Figueroa, tiene el retrato del médico Fernando Manrique (1963) (fig. 1), cineasta aficionado. Éste aparece, en primer plano, caracterizado como un charro mexicano, con el típico sombrero y poncho de ese país. Una vez más, no hay un deseo de entrar a valorar la psicología del retratado, sino que, más bien debemos hablar de un juego sarcástico no exento de humor que trata, precisamente, de ofrecer una apariencia poco convencional que pueda estar incluso alejada de los rasgos más auténticos de su personalidad. Otro tanto sucede con el Autorretrato del autor fechado en 1967, en que éste se viste con una chilaba magrebí. O en el retrato del también fotógrafo Víctor Orcástegui (1973): un plano medio frontal sobre un fondo neutro, tocado con un sombrero de paja. Precisamente este autor se *autorretrata* en esta época en un políptico formado por seis fotografías a modo de viñetas. como un burgués portando un crucifijo y un rosario (haciendo referencia al presunto confesionalismo que caracteriza a esta clase social), además de llevar –creemos– títulos de acciones, simbolizando el poder económico; seguidamente, aparece vestido como miembro del Partido Nazi, y como falangista, todo ello en las tres primeras fotografías del políptico. Inmediatamente debajo, y como contraposición, aparece ataviado con chaqueta de pana y con una insignia del Partido Socialista; y en camiseta, y con otra de la organización comunista ORT. Finalmente, en la última de las viñetas, coloca en el interior de un portarretratos todas las insignias de las organizaciones políticas mencionadas junto a un pequeño jarrón de cristal que contiene una flor. En todas ellas el fondo es negro, sin ningún tipo de elemento que distraiga la atención.

Volviendo con Duce, éste vuelve a poner en práctica este *retrato de caracterización* con el también fotógrafo José Luis Cintora (1974), vestido de gondolero veneciano. Por último, de finales de esa década, concretamente, de 1978, datan una serie de retratos, algunos de ellos realizados al propio Orcástegui, en

que se oficia este camuflaje de la identidad. En uno de ellos, el citado fotógrafo *amateur* zaragozano comparece como Alcalde, además, reproduciendo una *imaginería* de lo más tradicional (con banda, boina), y en una pose sujeta a las convenciones del retrato oficialista. Finalmente, un retrato de Orcástegui (con boina y pipa) será utilizado por Duce para componer uno de sus *No Identificados*.

Este tipo de obra (retrato *de caracterización*) puede considerarse una réplica desintelectualizada a los *retratos psicológicos* de Alberto Schommer (1969), en los que este fotógrafo habilita una verdadera puesta en escena casi teatral que convierte en símbolo lo que ese personaje –siempre célebre– ha significado a nivel público⁶.

Asimismo, y para terminar, estos planteamientos desarrollados por Duce entroncan bien con cierta estética *pop* heredada de la segunda mitad de los años sesenta, materializada en algunos trabajos del catalán Oriol Maspons, autor de series para publicidad que contienen este mismo aire desenfadado (común para algunos retratos colectivos de grupos musicales del momento), que a finales de la década y principios de los setenta se fusionará con el movimiento *underground*. También es cierto que Maspons despliega otra serie de recursos técnicos donde la luminosidad es predominante, así como la composición de los personajes, según los casos, puede ser más dinámica.

NO IDENTIFICADOS. DEL RETRATO MODERNO AL SIMULACRO Y DIFERENCIA POSMODERNOS

La continua preocupación por experimentar en el campo tecnológico para lograr nuevas vías de expresión ha llevado a nuestro autor a emprender distintos caminos, ayudándose siempre de los últimos descubrimientos en la investigación en este campo.

Asimismo, hay que destacar en él un constante interés por temáticas relacionadas con la fantasía, la magia (ya en 1958, se hizo miembro de la *Asociación Mágica Aragonesa*), el esoterismo o la astrología⁷, que le abrían, a su vez, todo un panorama insospechado de experiencias susceptibles de ser

⁶ Los retratados por Schommer «sólo exhiben lo que representan o lo que para Schommer representan. En su conclusión la fotografía no se refiere tanto a las particularidades de la persona escogida como a su papel en cuanto personaje. Todos están mediatizados por su lugar social y narrados por el autor en función de ello». En VERDÚ, V., «El poder del retrato», en AA.VV., *Alberto Schommer. Retratos 1969-1989. Retrospectiva*. Barcelona, Lunwerg, 1989, p. 8.

⁷ Son particularmente ilustrativos algunos artículos escritos por nuestro autor en donde se revela este interés, en ciertos casos, vinculando la astrología con la religión católica, por ejemplo: «Jesús era Piscis», *Heraldo de Aragón* (Semanal). Zaragoza, 23 de diciembre de 1984.

empleadas para la representación. En este sentido, es obligado volver a mencionar su serie *Las Brujas*, iniciada a principios de los setenta en colaboración con Pedro Avellaned y Rafael Navarro (ellos dos expondrían finalmente una colección sobre este tema, compuesta de unas sesenta imágenes, en la galería zaragozana *Prisma*), y que culminaría, ya en solitario, hacia 1979.

De forma paralela y en sintonía con la serie anterior, advertimos una aproximación a ciertos personajes que podemos denominar como «*malditos*», en el conjunto *De locos y profetas* (1973), que le permitían al autor hacer auténticos estudios de expresión de los personajes, mediante una gesticulación dramática, atormentada, en suma, y valga la redundancia, *expresionista*. A ello se suma la utilización de una iluminación muy selectiva a través de la colocación de un único foco cenital, como sucedía en la serie *La Erótica del Esperpento*, de las mismas fechas.

Asimismo, Duce explota la vertiente fantástica con la serie *Extraterrestres*, de 1980; conjunto que también es interesante desde el punto de vista técnico, ya que recurre a dos diapositivas montadas una encima de otra (para los fondos, generalmente paisajes, y los personajes de los primeros planos), que emplean, a su vez, diversos filtros de colores, suponiendo un referente útil para *No Identificados*. Por otra parte, tales recursos fueron aplicados al reportaje urbano que forma parte del libro *Zaragoza*, editado por Guara editorial en 1983, y con textos de Ildefonso-Manuel Gil. Además de estos filtros, hay que destacar el empleo de otros que generan motivos múltiples y repetitivos, en una idea similar a la obra que estamos comentando. Finalmente, nos interesa este trabajo, de nuevo, porque desarrolla una pauta subjetiva –teniendo consecuencias en la representación antinaturalista–, en este caso, de la imagen de la ciudad, de tal manera que se aleja del contenido documental que, en el pasado, había asumido a la hora de ocuparse del reportaje⁸.

Precisamente este creciente componente subjetivo, animado, sin duda, por la convicción personal en torno al fundamento del concepto de «*artista*» fotográfico, que a principios de los ochenta vuelve a recuperarse, y que se materializa por el recurso mayoritario a la técnica y sus posibilidades expresivas⁹, se hallan en la base de esta serie que nos ocupa.

⁸ Tras la eclosión del reportaje como género fotográfico casi totalizador durante los años sesenta, en los años posteriores, y con el surgimiento de nuevas vanguardias, el estatuto de realidad adscrito desde su invención a esta disciplina queda en franco declive. Como dice Joan Fontcuberta: «La fotografía como documento no es vital. Que la contravisión, sin embargo, nos mantenga alerta, inculcándonos una cierta incredulidad o, por lo menos, una especie de duda cartesiana. Es prudente la desconfianza». En *Nueva Lente*, núm. 75, 1978, pp. 37-41.

⁹ Como los primitivos pictorialistas, los nuevos fotógrafos se sienten también artistas, único modo de acceder a este dudoso y ansiado mercado. Con este fin iban a servir todo tipo de manipulaciones en los soportes, propios de cierto arte posvanguardista que recurre a las más diversas técnicas, determi-

No Identificados parte de un extrañamiento, de una búsqueda en las profundidades no ya psicológicas, sino formales del rostro y figura humanos, para proponernos un proceso de catarsis casi al modo de un profeta visionario que anuncia los cambios que están por llegar. No en vano, las imágenes se complementan con algunos pasajes del Libro del Apocalipsis¹⁰, comenzando con la exhortación anunciadora: «*El que tenga oídos que oiga pues el tiempo está próximo*». Para terminar cíclicamente, con un tranquilizador y reposado paisaje realzado con objetivo «*ojo de pez*», y el versículo: «*No habrá más tiempo*». Por todo ello, presentan un inexplicable sentido espiritual (y armónico).

En otro orden de cosas, respecto a la concreción genérica del trabajo, frente a la concepción convencional de retrato que aúna similitud y profundidad tanto en el aspecto físico como anímico, Duce modifica esta definición valiéndose de la deformación, entre otros elementos que desarrollaremos, para crear una obra personal, a partir de la ausencia de identidad de los modelos. Por tanto, participa de los logros obtenidos por algunos movimientos pictóricos de las primeras vanguardias en que el artista adquiere verdadera autonomía creativa, aun en un género tan predeterminado como era, a priori, este del retrato¹¹. Para ello se vale de la deformación antinaturalista y de la duplicación y repetición de los motivos (rostros y cuerpos), generando una nueva entidad, en muchos ejemplos, más que humana, monstruosa. Antes de avanzar, conviene en este punto hablar brevemente de un retrato de pareja anterior, *Los Rodrigo* (1973) (fig. 2). Se trata de una composición frontal de un chico y una chica, sobre un fondo neutro, en que el autor fusiona ambos rostros creando un nuevo personaje de resonancias irreales, que supone un precedente directo de *No Identificados*. La máscara ha sido sustituida por el monstruo. Entidad que ha tenido un tratamiento propio e independiente en la historia del arte, que supone el reverso, la cara oculta, lo connotativo frente a lo denotativo, lo latente frente a lo que se evidencia; un

nando así un proceso creador interdisciplinar que trataría de legitimar artísticamente la fotografía. LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad. Desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona, Lunwerg, 2005, p. 518.

¹⁰ Sabemos que esta idea de hacer combinar algunos versículos del último libro de la Biblia con las imágenes de Duce fue idea de directivos de la casa alemana *Rodenstock*, que editó en primera instancia la obra.

¹¹ Estamos pensando en obras tan famosas como *Mujer con sombrero* (1905), de Henri Matisse; o *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), de Pablo Picasso, sin ir más lejos. A este respecto, el pintor malagueño decía: «El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino aquello que el instinto y la inteligencia puedan concebir más allá de cualquier canon». En Zervos, C., «Conversation avec Picasso», en *Cahiers d'art*, vol. X (1935), pp. 173-178. Citado por BOLDEI, R., *La forma de lo bello*. Madrid, Visor, 1998, p. 142. Además, sobre la constitución de cierta estética de la fealdad en la fotografía contemporánea, Jordi ALBERICH I PASCUAL, aprecia que: «... se produce un mismo gusto ajeno a la búsqueda de toda belleza formal, una especie de estética de la fealdad que, dominada por contenidos de tipo teórico, se mezcla en ocasiones con una muestra explícita –boutade– del mal gusto». En *El canto de las sirenas. Razones post-modernas en la fotografía contemporánea española*. Gerona, Fundació Espais d'Art, 2000, p. 105.



Figura 2: *Los Rodrigo* (1973), José Antonio Duce.

aspecto ineludible de la representación¹². En este sentido, es clara su vinculación a estilos pictóricos como el simbolismo, y, posteriormente, el surrealismo, movimiento que propugnaba una nueva realidad latente y paralela, igualmente válida (onirismo), a la vez que la puesta en valor de todo lo relacionado con las experiencias de la psique. Es en este punto que podemos vincular este trabajo con ciertas propuestas de algunos neosurrealistas aragoneses que a finales de los setenta y principios de los ochenta trabajan en esta línea, con la inclusión de ingredientes neoexpresionistas (de los que no carece la obra de Duce): sería el caso de Sergio Abraín, quien practica entre 1975-1977, según palabras propias, una «*estética de lo horrible*», a partir de «... rostros desfigurados con ojos que se salen en parábola de las cuencas, cascos, manos horrorizadas, agresivos animales, objetos mecánicos, ojos misteriosos amenazantes, etc.¹³». O Víctor Mira,

¹² Al renunciar al modelado, es decir, al símbolo plástico de la forma, la línea abstracta adquiere toda su fuerza y participa del fondo tanto más violentamente cuanto se distingue sin distinguirse él de ella. Hasta qué punto los rostros se deforman en semejante espejo. No es seguro que se trate sólo del sueño de la razón que engendra monstruos. Es también la vigilia, el insomnio del pensamiento, pues el pensamiento es el momento en que la determinación se hace una a fuerza de mantener una relación unilateral y precisa con lo indeterminado. El pensamiento «marca» la diferencia, pero la diferencia es el monstruo. DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar Universidad, 1988, p. 78.

¹³ PÉREZ-LIZANO, M., *Focos del Surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*. Zaragoza, Mira editores, 1992, p. 214.

quien, en una serie de dibujos sobre el caballo, fechados entre 1974-75, «Pone al descubierto los conflictos con que se enfrenta (el autor) en su evolución interior; por otra parte, puede verse en la duplicación de las figuras, en tanto en cuanto implica el establecimiento de una simetría absoluta, de un microcosmos perfecto, la decisión de convertir la obra de arte en un «mandal», gracias al cual progresar sin peligro hacia el Centro del Mundo, hacia el lugar sagrado por excelencia en donde se alza el árbol cósmico¹⁴».

Otro tanto podemos decir del pintor de origen sirio Abd Víctor, cuya obra de los años ochenta es calificada por Ángel Guinda como «la belleza de la fealdad», en que el autor «incide en un énfasis por soldar lo oriental con lo occidental». Según Guinda, la obra de Abd Víctor es «un mundo estructuralmente caracterizado por la deformación de las formas, con una atmósfera de contoneo en las líneas y contorsión en los tonos, cuyo resultado es una armónica distorsión del conjunto, con el valor didáctico de una fabulación extraordinaria¹⁵».

Por estos elementos, podemos considerar el trabajo de Duce imbuido de este surrealismo¹⁶, porque se adentra en cierto terreno onírico, además de destilar influencias culturales orientales, que son evidentes en su serie sobre el *Tarot Herético*¹⁷, confeccionado de forma paralela a los *No Identificados*, siguiendo idénticos presupuestos formales y técnicos. Y más adelante, en 1999, en el *Tarot Cismático*, ya con sistema digital.

Ciertamente, Duce transita por un territorio indefinido e inexplorado, como son los fondos en donde se localizan los rostros y cuerpos de su obra. Unos fondos que nos hablan de un espacio y un tiempo no mensurables (no olvidemos que las imágenes están ilustrando el *Apocalipsis*), que es propio del mundo de los símbolos. Como dice Vilem Flusser: «El espacio-tiempo propio de la imagen no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en el que todo se repite y todo participa de un contexto significativo (...) El significado de las imágenes es mágico¹⁸». Condiciones que se refuerzan todavía más con la apari-

¹⁴ *Ibidem*, p. 224.

¹⁵ Citado por PÉREZ-LIZANO, *op. cit.*, p. 239. Asimismo, sobre el surrealismo en Aragón, véase de este mismo autor, *Surrealismo aragonés, 1929-1979*. Zaragoza, Librería General, 1980.

¹⁶ Véanse los comentarios vertidos en la prensa: FATÁS, G., «Sueños de la razón», *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 2 de enero de 1983, p. 35; ANÓNIMO, «No Identificados. Una obra fuera de serie», *Hoja del Lunes*, 3 de enero de 1983, p. 8; MALLOL, B. R., «Imágenes para no dormir», *El País Semanal*, 25 de diciembre de 1983.

¹⁷ Puede verse parte de esta colección en «El Tarot «Herético» de Duce. Un espejo de la otra realidad», con textos de Juan GARCÍA ATIENZA, *Espacio y Tiempo*, núm. 6, agosto de 1991, pp. 42-50.

¹⁸ FLUSSER, V., *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 12. Sobre el aspecto del tiempo mítico, Mírcea ELIADE afirma: «Un mito arranca al hombre de su tiempo, de su tiempo individual, cronológico, «histórico», lo proyecta, al menos simbólicamente, en el Gran Tiempo, en un instante paradójico que no puede mensurarse porque no está constituido por una duración. Lo que significa que el

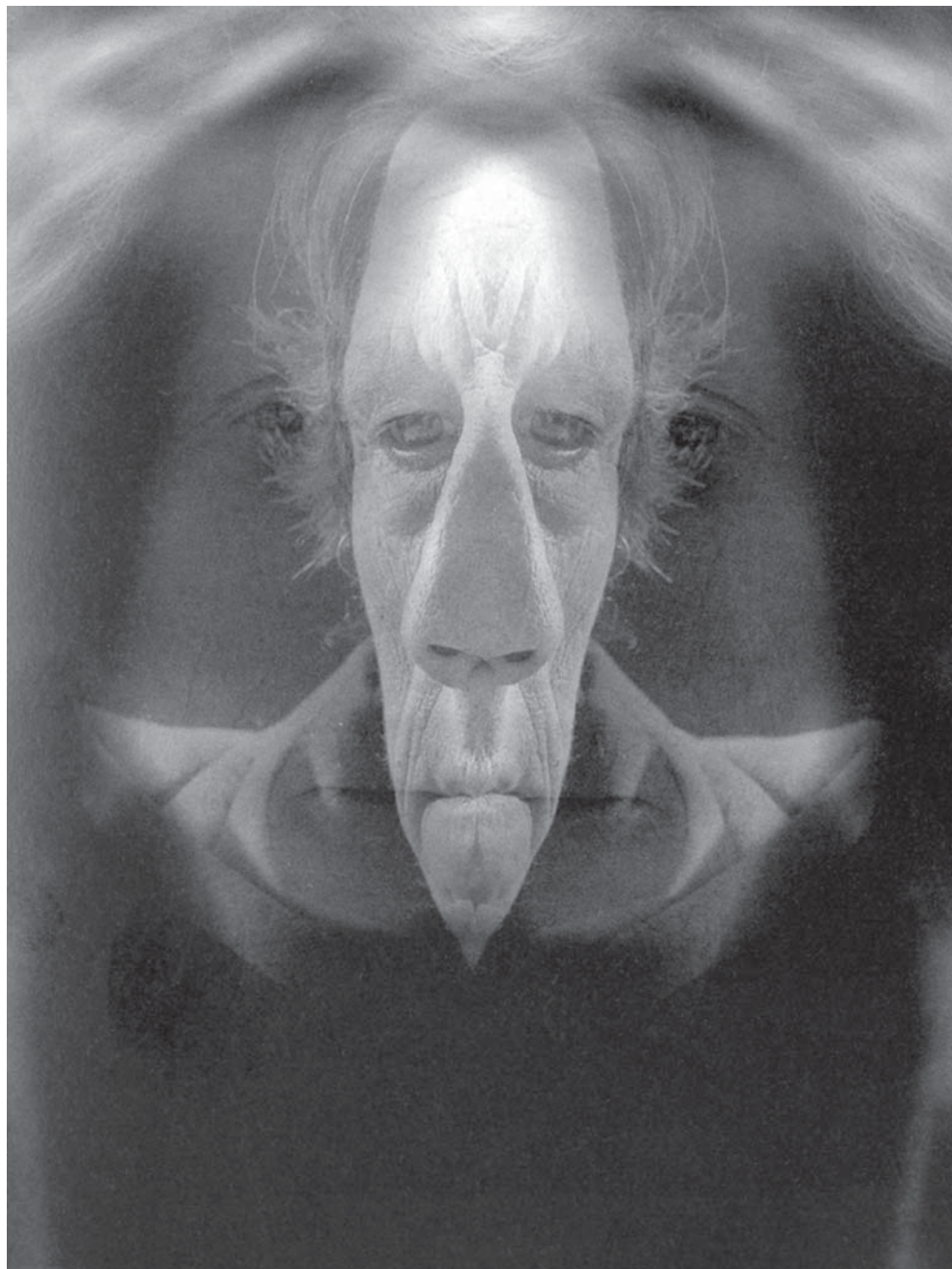


Figura 3: *Eusebio Peiró (No Identificados)* (1982), José Antonio Duce.

ción de la fotografía digital y la problemática (y contradictoria) expresión de *realidad virtual*. Siguiendo a Gilles Deleuze, ha fallado el concepto de identidad, y hoy día nos movemos en el mundo incierto de los simulacros¹⁹.

Simulacros que en el caso de Duce provienen de la materialización de una paradoja, puesto que el autor parte de referentes reales, o, dicho de otra manera, de retratos y desnudos reales de amigos (Víctor Orcástegui, Ángel Duerto, o Eusebio Peiró (fig. 3), entre otros) para componer estas nuevas obras: realiza dos negativos iguales en la toma al modelo, y una vez revelados coloca emulsión contra emulsión, desplanzándolos hasta conseguir el efecto deseado. Para cada caso, la iluminación y la composición del modelo dentro del cuadro fotográfico estaban ya pensadas de antemano. En otros casos, empleó alguno de los elementos ópticos del sistema Rogonar²⁰ de *Rodenstock*, firma alemana, que, como ya se ha dicho en estas páginas, ante los sorprendentes resultados obtenidos, editó este trabajo en 1982. Se obtienen con ello composiciones dominadas por la simetría y equilibrio, donde el centro (en muchas ocasiones un único ojo, de nuevo, la figura mítica del cílope) desempeña un papel significativo esencial²¹.

Desde el punto de vista de las relaciones y parentescos temáticos y formales, (anteriores, coetáneos y posteriores en el tiempo), varios son los nombres que nos ayudan a situar esta obra en un contexto fotográfico más amplio: empezando por la fotógrafa Ouka Lele, con sus particulares *retratos* coloristas donde aúna un concepto *pop* con el *kitsch* más provocador; o los retratos de Antonio Gálvez a Luis Buñuel, en que utiliza una técnica mixta en combinación con una pintura que recuerda la técnica de Antonio Saura; y, por qué no, los *collages* fragmentarios de Pedro Avellaned, dentro del panorama nacional de los años setenta.

mito implica una ruptura del Tiempo y del mundo en torno; realiza una apertura hacia el Gran Tiempo, hacia el Tiempo sacro». En *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, Taurus, 1974.

¹⁹ El primado de la identidad, como quiera que ésta se conciba, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, a la vez que de la pérdida de las identidades, y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el mundo de los simulacros. El hombre no sobrevive a Dios, la identidad del sujeto no sobrevive a la sustancia. Las identidades todas están simuladas, son fruto de un «efecto» óptico, de una interacción más profunda que es la diferencia y la repetición, DELEUZE, *op. cit.*, p. 32. Véase este autor en todo lo concerniente a estos conceptos, sin los cuales es difícil comprender una buena porción del arte contemporáneo, entre la que está, *No Identificados*.

²⁰ Sobre la explicación técnica de la utilización de estos filtros, véase del propio José Antonio DUCE, «Rogonar SC. Una nueva dimensión para la creatividad», *Arte Fotográfico*, núms. 360, 362 y 363, diciembre de 1981, febrero y marzo de 1982, pp. 1441-1444, pp. 154-155 y pp. 276-279, respectivamente.

²¹ La representación infinita se esfuerza por multiplicar las figuras y los momentos, por organizarlos en círculos dotados de automovimiento; estos círculos no dejan de tener un solo centro, que es el gran círculo de la conciencia. DELEUZE, *op. cit.*, p. 135. Desarrollo geométrico que tiene su correlato y continuación en posteriores obras de Duce, especialmente, dentro del reportaje de los últimos años, a partir de la consecución de un efecto similar al del caleidoscopio.

Respecto al ámbito internacional, habría que citar a la estadounidense Nancy Burson, quien a principios de los ochenta, y ya con un procedimiento informático (escaneado de alta resolución), realizó distintas obras que modifican la idea de retrato tradicional a través de la fusión de distintos rostros [*First and Second Beauty Composites* (1982); *Three assassins* (1982); o *Mankind* (1983-1985)].

En la línea de Burson, el español Juan Urrios realizó sus *Ortopedias*, basándose en retratos de numerosos reclusos que luego combinó digitalmente: «Con esta exageración grotesca, Urrios denuncia la confusión entre ser y parecer, entre esencia y apariencia, pero sobre todo nos muestra la facilidad con que las tecnologías digitales trastocan nuestra confianza en la solidez de la identidad y en las antiguas tecnologías ópticas que habían servido para escrutarla, fijarla y darle estabilidad²²».

También debemos nombrar a artistas como Keitk Cottingham, con su serie *Fictitious Portraits* (1990-1992). Sus personajes son adolescentes, y a medida que los observamos encontramos que tienen un gran parecido entre ellos. El detalle o la aparente fidelidad de la imagen así como la perfección de sus cuerpos nos llevan a una especie de artificialidad que nos hace preguntarnos sobre la naturaleza de los personajes fotografiados, los cuales se vuelven extraños e inquietantes. Del mismo modo, esta idea del *individuo posthumano*, concepto que se viene barajando desde la irrupción en el debate bioético de los experimentos de clonación, aparece en Inez van Lamsweerde, que trabaja también con técnicas digitales. Así, a través de estos recursos retoca ciertas partes del cuerpo para conseguir figuras asexuadas, artificiales, robóticas²³.



Figura 4: *Eusebio Peiró* (1997), José Antonio Duce.

²² FONTCUBERTA, J., «De la posguerra al siglo XXI», en SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.), *La Fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 470.

²³ Referencias tomadas de la página *web*: www.ub.es/pintura/imarte/esp.

Para ir concluyendo, hay que decir que este concepto novedoso en torno al retrato fotográfico sería, por parte de Duce, retomado y llevado a nuevos límites expresivos a mediados y finales de los noventa, y a comienzos del nuevo milenio, por medio de la técnica digital. En este sentido, Duce seguirá insistiendo en la desaparición (desmaterialización) de la identidad de sus modelos en pos de una independencia creativa plena, acentuando los valores plásticos de las formas, libres y expandidas por efecto de la proyección en tres dimensiones, y los colores, de carácter arbitrario y antinaturalista, así como en la idea de repetición de motivos que generan composiciones simétricas (serie *Twin Girls* (1994), con la que se estrena en el procedimiento digital). Tratamientos que podemos calificar de *neopictorialistas*. Todo ello lo comprobamos igualmente en series como *Retratos femeninos* y *masculinos* (1996-1999), en donde llegamos a observar la reutilización de algunos de sus *No Identificados* [Eusebio Peiró (1997)] (fig. 4), como si se tratara de una especie de *remake* de esta serie que marca un paso evolutivo definitivo en la trayectoria artística de José Antonio Duce.