



# HERIDA GRABADA

CICATRICES INVISIBLES  
QUE DEJAN HUELLA  
EN LA PIEL DE LA MUJER

Presentado por **Rocío Montañés Lora**  
Tutorizado por **Fernando Evangelio Rodríguez**

Máster en Producción Artística  
Universitat Politècnica de València  
Valencia, Septiembre del 2018

Tipología 4



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



# RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

*Herida Grabada. Cicatrices invisibles que dejan huella en la piel de la mujer*, es una serie que narra el dolor de un suceso desde la piel de su protagonista, la mujer. Reflejando en sus cuerpos marcas y heridas profundas llenas de memoria, de dolor. El proyecto recoge bajo la delicadeza de sus piezas el recuerdo de lo vivido bajo la apariencia de la cicatriz. Mostrando lo bello de la marca que reaviva el recuerdo.

Esta investigación recoge el proceso seguido y la evolución del mismo, partiendo desde la idea, motivación, el estudio de los conceptos tratados y la resolución final del proyecto. Profundizando en un análisis de distintos campos que nos ayudarán a articular nuestro discurso. El desarrollo conceptual es el que nos ha marcado los pasos a seguir, al igual que las experiencias propias, en el desarrollo de la obra artística. Trabajando con la fusión de distintos materiales y de diversas técnicas aplicadas a las obras. También el trabajar con la simbología nos ha proporcionado ese paseo por las emociones, que nos evocan sentimientos experiencias y generan nuevas sensaciones.

**PALABRAS CLAVE:** cicatriz, mujer, piel, identidad, libro de artista.



# SUMMARY AND KEY WORDS

*Herida grabada. Cicatrices que dejan huella en la piel de la mujer*, is a serie which recounts the pain of an even from the skin of its hero, the woman. Reflecting the marks and the deep wounds filled of memory, of pain in their bodies. The project picks up, in the fineness of their pieces, the memory of the lived under the appearance of the scar. Showing the lovely of the mark that revived the memory.

This research picks up the process and the evolution itself, bared of the idea, motivation, the study of the concepts addressed and the final resolve of the project. Going into in the different areas that it can help us to assemble our speech. The conceptual development is which marked objectives, just like the own experiences in the development of the artistic piece. Working in the fusion of different materials and various ways for buildings the pieces. In addition, the work with the symbology provided us a walk to the emotion, recalled us to feelings, experiences, producing news emotions.

WORDS KEYS: Scar, woman, skin, identity, artist's book.



# AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer el apoyo y la confianza que ha depositado en mi a lo largo de estos años, dirigiendome el Trabajo Final de Grado y el de Máster. Gracias a mi tutor Fernando Evangelio todo ha sido posible.

A las mujeres que forman parte de este proyecto y las que forman parte de mi vida. En especial a mi sobrina, por la valentía que demuestran, pese a su corta edad.

Y por último, agradecer todo el apoyo, paciencia y cariño que me han dado amigos y familiares, creyendo en mis proyectos.



# ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	.....	3
SUMMARY AND KEY WORDS	.....	5
AGRADECIMIENTOS	.....	7
INTRODUCCIÓN	.....	13
1. LA FOTOGRAFÍA Y EL CUERPO	.....	17
2. EL CUERPO DE LA MUJER COMO ARTE	.....	25
2.1. DOLOR, CUERPO Y ARTE	.....	27
2.2. LA AMPUTACIÓN DEL CUERPO	.....	31
2.3. LA INTIMIDAD DEL DOLOR	.....	33
3. REFERENTES EN EL CAMPO ARTÍSTICO	.....	37
3.1. DAVID JAY	.....	38
3.2. SALLY HEWETT	.....	40
3.3. MISHA JAPANWALA	.....	43
3.4. ANTECEDENTES PROPIOS	.....	45
4. HERIDA GRABADA. CICATRICES QUE DEJAN HUELLA EN LA PIEL DE LA MUJER	.....	51
4.1. HERIDA GRABADA	.....	52
4.2. DESVELADA	.....	63
4.3. DESVELADA*	.....	76
CONCLUSIONES	.....	85
BIBLIOGRAFÍA	.....	87
ÍNDICE DE IMÁGENES	.....	89



Lo oculto se ha convertido en visible<sup>1</sup>

---

1 . BALLESTER BUIGUES, Irene. “Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo”, en *Dossiers Feministes*. Valencia. Universitat de València. 2012. p.11



# INTRODUCCIÓN

Este trabajo teórico/práctico, comenzó a desarrollarse en el curso 2016/2017, dentro del marco del proyecto final de Máster en Producción Artística ofertado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universidad Politécnica de Valencia.

En cuanto a la selección del tema escogido para el Trabajo Final de Máster, partió de hacer un balance sobre las temáticas tratadas con anterioridad. La mayoría de mis proyectos desarrollados a lo largo de la carrera tratan sobre el tema de la identidad, de los rumbos, las direcciones que tomamos, el paso del tiempo y siempre representado con la figura de la mujer.

En el Trabajo Final de Grado, realizamos una edición de cinco libros de artista bajo el título *En segundo plano*. Este proyecto pretendía hacer un pequeño homenaje a mujeres que vivieron la guerra y sus años posteriores, y que habían quedado en el olvido.

Así pues, decidimos continuar para el Trabajo Final de Máster con la temática de mujer, y en cierto modo de esa sensación de segundo plano, por su poca visibilidad. A raíz de una experiencia personal me decanté definitivamente por esta temática: MUJER-CUERPO-DOLOR-CICATRIZ-ENFERMEDAD.

Para la gestación del mismo han sido fundamentales ciertas asignaturas, unas cursadas a lo largo del Grado de Bellas Artes (Libro de Artista, Xilografía, etc); y otras cursadas en el Máster de Producción Artística (Metodología de proyectos, Fundición, etc).

En cuanto a la metodología empleada se divide en varias fases, que están ordenadas cronológicamente. Estas fases coinciden con el discurrir del curso académico. La primera de ellas fue la recopilación de conferencias, libros, webs, artículos e información sobre artistas que abordaran el mismo concepto o que trabajasen con las mismas técnicas.

Dentro de este trabajo se muestran las motivaciones, soluciones y metas que se han querido alcanzar al realizar el proyecto *Herida Grabada. Cicatrices invisibles que dejan huella en la piel de la mujer*. El proyecto se plantea a partir de la temática: mujer, cuerpo, dolor, cicatriz, enfermedad. Estos conceptos se han integrado dentro de mi producción artística, por la necesidad de afrontar una vivencia, una realidad.

De este modo acercarnos al cuerpo femenino, a esas mujeres que como consecuencia de su enfermedad o de haber sufrido un accidente tienen secuelas en su cuerpo, acercarnos mediante la obra y poder percibir su sufrimiento. Como consecuencia de esta necesidad, se ha realizado un proyecto que evoca el padecer y a la superación de mujeres que logran salir de estas situaciones, a pesar de las marcas que dejan en su piel, huella visible o invisible.

En el desarrollo del trabajo se pretende analizar y examinar las consecuencias de ciertas enfermedades en el cuerpo de la mujer. Indagar en las más comunes (cáncer de mama/histerectomía), ver la variación que sufren tanto sus cuerpos, como sus mentes.

Junto a este estudio se verá el proceso que ha llevado el proyecto: realización de bocetos, pruebas de materiales, búsqueda de técnicas. Se encuentran los motivos por los cuales se escogieron unos materiales frente a otros, o cómo se impuso una técnica frente a otra, los problemas con los que nos encontramos y cuáles fueron las soluciones.

El principal objetivo que se pretende alcanzar en este trabajo es revivir situaciones ya superadas mediante las piezas fundidas en latón, que apenas dejan ver la cicatriz, al igual que el contenido de cada libro. Otros objetivos son:

- Alcanzar la mejor opción en cuanto a materiales y procesos para el tema elegido.
- Afianzar la línea de trabajo ya comenzada en libro de artista.
- Avanzar en la interrelación y complementariedad entre diferentes técnicas y procesos analógicos y digitales.
- Elaborar un proyecto artístico y expositivo maduro, que gire entorno a esta temática establecida.
- Confeccionar una comunicación efectiva entre la pieza y el espectador.



# 1. LA FOTOGRAFÍA Y EL CUERPO

Como punto de partida en esta investigación, ha sido necesario realizar una búsqueda de cómo se ha representado el cuerpo femenino en la fotografía, a pesar de no centrarnos en estos conceptos, nuestro proyecto contiene imágenes y fotografías de mujeres. Por ello comenzamos el primer punto basándonos en el libro *La fotografía y el cuerpo*, de John Pultz compuesto por seis capítulos en los que se muestran las representaciones fotográficas del cuerpo humano, la teoría feminista, se estudian los desnudos fotográficos, se examina el cuerpo como símbolo, el paso del cuerpo como centro de un nuevo arte y se trata también la sexualidad y la identidad.

A partir de la producción de los retratos, el cuerpo y la fotografía tuvieron su primer encuentro. La mayoría de la gente no tenía a su alcance poder visualizar una fotografía, y mucho menos una imagen que mostrara su propio cuerpo desnudo. De hecho la primera tecnología fotográfica más difundida y que tuvo mucho éxito en el uso del retrato fue el *Daguerrotipo*, inventada por Louis-Jacques Daguerre en 1838.

Las fotografías artísticas están encadenadas a las fuerzas ideológicas de la época. Durante la segunda mitad del siglo XIX la fotografía se utilizaría como medio para crear el cuerpo erótico y sexualmente diferenciado. Este desarrollo sucedió en fotografías que se concibieron con intenciones artísticas más que documentales. De hecho, las fotografías de estilo realista, transparentes e inocentes, están realizadas con intenciones documentales. Las que tienen un evidente propósito de ser arte adquieren una personalidad, un estilo propio, de algún modo son menos veraces, menos realistas y no narran los hechos fielmente. El significado no es real, ya que no es una transcripción fidedigna de los hechos.

En los comienzos de la década del 1850 artistas pintores fotógrafos franceses empezaron a escenificar el cuerpo de la mujer con un elemento estético y erótico. Muchos de estos artistas anteriormente fueron pintores y grabadores, como por ejemplo, Gustave Courbet con *El estudio del artista*, 1855.

A partir de la Revolución Francesa y durante el primer Imperio, el cuerpo masculino redominó en el arte figurativo. Los artistas decidieron desviar la atención erótica desde el cuerpo masculino al femenino, a un cuerpo más amplio, lleno, maternal, etc.

Por lo tanto, bajo el pretexto de arte se hacían accesibles los cuerpos femeninos desnudos a las fantasías sexuales de los espectadores masculinos. En Inglaterra, tanto en el arte como en la fotografía se presenta el cuerpo femenino vestido. La figura de la mujer es redefinida, el culto de la vida doméstica estaba ligado al cuidado de la salud, con ello se construyó una figura de la mujer frágil.

Con el cambio de siglo, muchas de las mujeres siguieron los pasos de la tendencia fotográfica Cameron, fotógrafa victoriana inglesa, tenían un aspecto *flo* muy peculiar. Se cree que por azar descubrió una combinación de elementos técnicos que le dieron como resultado la falta de nitidez, lo que se convirtió en su sello artístico, la búsqueda del *efecto-flo*. Esto le da un carácter poético a sus fotografías, se convirtió en uno de los antecedentes del pictorialismo fotográfico de finales del siglo XIX.

Una de las artistas que continuó sus pasos fue Gertrude Käsebier<sup>2</sup>. Sus fotografías son completamente victorianas, muestra ambos sexos, tanto la figura femenina como el cuerpo masculino, solo que el cuerpo femenino lo muestra siempre en espacios interiores (esposas y madres), jamás junto a la figura masculina. Construye espacios separados para ambos sexos y sitúa en espacios domésticos a las mujeres junto a los niños, siempre mostrando el cuerpo de la mujer como un cuerpo procreador, maternal y nutricional, dejando a un lado la sensualidad.

---

2 . Gertrude Käsebier (1852-1934) artista estadounidense que inició tardíamente sus estudios en arte. Se decantó por la fotografía, es conocida por estimular la participación de las mujeres en la fotografía.



Fig. 1. Gertrude Käsebier-Blessed, *Blessed Art Thou among Women*, 1899. 700 x 1,200 m



Fig. 2. Julia Margaret Cameron. *I Wait*, 1872. Impresión a la albúmina. 33 x 25 cm.

Käsebier comparte con Cameron la técnica del *enfoco difusor*, pretende que sus fotos sean como pinturas, y por lo tanto, que estas fotografías sean reconocidas como arte. Sin embargo sus fotografías, a diferencia de Cameron que reflejaba situaciones domésticas con mujeres y niños, estuvieron producidas en tiempos del primer desarrollo del feminismo moderno e insinuaban un poder sobre el cuerpo de las mujeres que afirmaba el culto victoriano de la vida doméstica.

A continuación presentamos a Annie W. Brigman, una artista que se proclamaba libre y detestaba las convenciones sociales. Ella decidió utilizar su cuerpo como elemento, sujeto o figura principal de una serie fotográfica que realizó durante diez años posteriores al 1903. Las imágenes que genera la artista proponen una sensación de libertad física para el cuerpo femenino.

La fotografía comenzó a cambiar y a transformarse en moderna, manifiesta un cambio de estilo. De hecho, desde la década del 1880 hasta los primeros años del siglo XX, los fotógrafos pictóricos pelearon para que este tipo de fotografía tuviera su lugar en el arte, y para conseguirlo usaron papeles texturados, tonalidades apagadas y retoques, manipulando los negativos y las copias.

En 1910 y 1920, todos los fotógrafos modernos abandonaron este tipo de prácticas, en su lugar, se dedicaron a lo que llamaron “fotografía directa”. Esta nueva técnica estaba caracterizada por la ausencia de manipulación, tenía un enfoque nítido, una gama completa de grises, de blanco a negro, y la independencia de los prototipos de pintura. Los fotógrafos modernos sostenían estar recuperando las cualidades *esenciales* del medio.

Otro artista, Alfred Stieglitz, hizo una serie en la que el recorte de cada fotografía era para producir fragmentos corporales de un alto nivel sexual, no naturales y descontextualizados. Este tipo de prototipos también existían en el cine de la época, en los primeros planos de un rostro que Hollywood creó en 1905. La innovación más radical en cuanto a los retratos del artista fue el uso del desnudo en sus fotografías, haciendo de molelo O’Keeffe.



Fig. 3. Alfred Stieglitz. *Nude*, 1907.  
Platinum print. 21,9 x 17,6 cm.



Fig. 4. Annie W. Brigman. *Female Nude Standing on Large Rock Over a Lake*, 1923.  
Gelatin silver print. 18,4 x 23,5 cm.

A continuación nombraremos a la fotógrafa estadounidense que fue inspirada por la fotógrafa pictorialista Gertrude Käsebier, anteriormente nombrada, Imogen Cunningham. Ella nos muestra al sujeto desnudo en la naturaleza o vinculado a elementos naturales. Comenzó a realizar fotografías modernas con un retoque muy delicado y con un enfoque nítido. Se podría pensar que tiene una influencia importante de los recortados y abstractos desnudos de Weston, su marido, pero a diferencia de él, que fotografiaba exclusivamente el cuerpo femenino; ella continuó fotografiando el cuerpo masculino. La disposición de la artista a variar el sujeto en sus fotografías hace que la distancie de Weston, que al igual que Stieglitz utilizando fragmentos corporales.

De hecho, la teoría fílmica feminista diría que la fotógrafa podía fotografiar ambos géneros debido al modo como están condicionadas las mujeres en la sociedad patriarcal, lo que en muchas ocasiones les lleva a asumir papeles masculinos a lo largo de su vida.

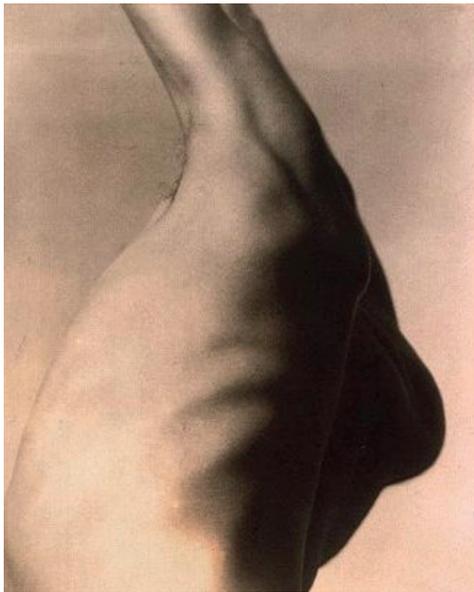


Fig. 5. Margrethe Mather.  
*Sin título (Espalda de Billy Justema)*, 1923.  
Platino, 9,5x7,4 cm. Center for Creative  
Photography , Tucson, Arizona.



Fig. 6. Imogen Cunningham. *Clare with  
Nacissus*, 1910. Gelatina de plata.

Otra mujer artista que se nos presenta es Margrethe Mather, un caso típico de las mujeres independientes de la época. La fotógrafa huérfana vivió en un hogar adoptivo, fue prostituta, feminista y posiblemente lesbiana. Uno de sus mejores amigos fue Billy Justema, artista y pariente espiritual que compartía su devoción por la sensualidad. En las fotografías de Mather, el cuerpo de Justema posee una sensualidad poco común en los hombres.

Distinta artista, Tina Modotti fotografiaba partes del cuerpo, por ejemplo manos de trabajadores, y destacaba la importancia de su condición obrera. Aparecen fragmentos recortados, en primer plano, manos sucias, pieles resquebrajadas y próximas a herramientas de trabajo.

Los fotógrafos modernos europeos influidos por el surrealismo comenzaron a usar el cuerpo femenino como un medio para señalar su compromiso con la vanguardia. Entre ellos se encuentra André Kertész, que en 1933 realizó una serie de fotografías en las que aparecían cuerpos femeninos distorsionados por un espejo curvo. El uso del espejo suprimía cualquier espacio y perspectiva que separa al fotógrafo y al espectador de la modelo.

El cuerpo no solo parece elástico, de goma, sino inestable, a punto de moverse, negando al espectador un punto de mira único y determinado. Las distorsiones de Kertész son formalmente innovadoras y muy diferentes de las fotografías estáticas de O'Keeffe por Stieglitz. Comparten con Stieglitz el ser fotografías donde hay control del fotógrafo masculino sobre un cuerpo femenino. En *Manos*, de Kertész el cuerpo se torna muy próximo a la masilla, sin hueso ni músculo ni vértebras para ejercer la propia voluntad. En una fotografía de la misma serie, la modelo se muestra desnuda y distorsionada, mientras que el fotógrafo está vestido. La modelo sólo existe pasivamente, para mostrar su cuerpo, aunque Kertész está trabajando, activo. La forma física sin alma, inanimada, del cuerpo tuvo una posición importante en la estética y la filosofía del surrealismo.

En relación a la imagen de la mujer la noción de mascarada interesó a los surrealistas. Las mujeres de la época utilizaban la ropa, el maquillaje, el arreglo y el color del pelo como herramientas para alertar su aspecto en una infinita diversidad de modalidades. La modelo que va a ser fotografiada, crea un personaje por medio de alteraciones físicas, se construye un <<otro>> artificial, el cual satisface y mantiene a una cierta distancia la mirada y el deseo masculino de sexo y poder.

*Autorretrato*, de Herbert Bayer, una fotografía insólita por la fragmentación del cuerpo, le hace parecer artificial y de plástico. El cuerpo del artista parece desnaturalizado por medio del proceso del montaje. Este proceso, al igual que la mascarada, eran estrategias para poder reivindicar el poder y la subjetividad.



Fig. 7. Herbert Bayer. *Autorretrato*, 1932. Gelatina de plata a partir de un fotomontaje refotografiado, 34 x 24 cm. Cincinnati Art Museum.

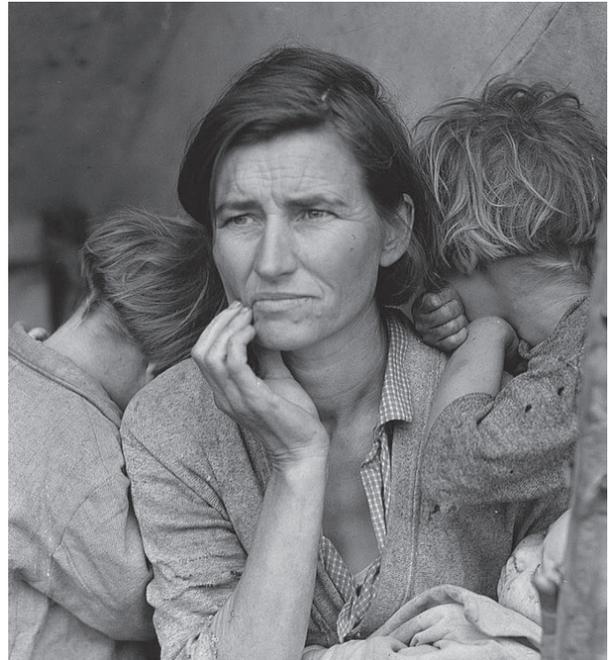


Fig. 8. Dorothea Lange. *Madre inmigrante*, 1936. Gelatina de plata. Biblioteca del Congreso, Washington, D.C.

Dorothea Lange, otra fotógrafa, se centraba en el cuerpo femenino, el cuerpo socialmente construido por medio de la mirada y que tiene la cualidad de <<ser mirado>>. En *Madre inmigrante*, elabora una narrativa acerca de una mujer y sus tres hijos, centrada en el único gesto que aparece, un brazo levantado. La fotografía incluye la idea de la madre nutricia, haciendo referencia al cuerpo femenino. La artista se apoya en imágenes tradicionales renacentistas.

A partir de los años 50 en EEUU comenzó a cambiar el cuerpo tal como lo definía la fotografía. Por un cambio económico y social, se alentaba a las mujeres para que volvieran al hogar y de este modo, dejaran puestos de trabajos a los hombres. El público alentaba la realización de desnudos fotográficos femeninos, pero los condenaba si no resultaban lo suficientemente <<artísticos>>.

Para finalizar este apartado en el que John Pultz, autor de *La fotografía y el cuerpo*, nos cuenta la influencia que ha tenido la fotografía en la sociedad, y cómo nos muestra el cuerpo femenino a lo largo de la historia de la fotografía. Cómo se percibe en el arte la figura de la mujer, cómo se representa ante nuestros ojos, y cómo ha influido en la concepción del cuerpo femenino. El autor muestra el cuerpo de la mujer, como un símbolo de sensibilidades pictóricas, costumbres sociales y actitudes políticas.

Nos gustaría destacar la importancia de este punto en nuestra producción artística. Cómo se ha reflejado el cuerpo femenino en la fotografía ha tenido importancia en nuestra producción artística, ya que en ambos libros presentados hacemos uso de la fotografía, mostrando así el cuerpo femenino fisurado.

## 2. EL CUERPO DE LA MUJER COMO ARTE

El cuerpo de la mujer ha generado una llamada en los artistas, un nuevo foco de estudio hacia la obra artística, tratando temas como enfermedades o malformaciones, que ya se han llegado a convertir en uno de los temas protagonistas y centros de reflexión para los artistas.

Mucho tiempo atrás, en los comienzos del arte occidental, el cuerpo humano era protagonista de la creación artística. A lo largo de los años se le ha ido variado el valor a la representación del cuerpo humano, ya que con el paso del tiempo se ha formado un pensamiento que ha condicionado la idea que tenemos de nosotros mismos, al igual que se ha condicionado el modo de representarnos.

Antiguamente se consideraba el cuerpo humano como algo hermoso, como algo divino. A partir del cristianismo y de las ideas Platónicas, el cuerpo humano era como un instrumento del alma. La creencia cristiana ampara un cuerpo destinado al pecado y la culpa.

Hasta que llegó el Renacimiento, ya que en la mayoría de sus representaciones, al cuerpo se le daba una connotación divina: un cuerpo sano y fuerte. El arte en esta época no mostraba la debilidad, lo delicado que es el cuerpo humano; sino todo lo contrario, mostraba un cuerpo sin defectos, fuerte y perfecto; como lo representaban Miguel Ángel y Leonardo. El cuerpo humano, tras todos estos pensamientos, ha sido juzgado, ya que la Modernidad lo ha fisurado, individualizado, y gracias a ella se contempla con otra mirada el cuerpo desfragmentado.

A colación de lo anterior, quien rompió y desfiguró los cánones de belleza fue el Cubismo. Gracias a su influencia africana, se creó otra visión del concepto del cuerpo humano. Atrás quedó lo divino, lo perfecto y todo ese mundo creado por las creencias (Iglesias, imágenes religiosas, míticas y sagradas).

Poco a poco, desapareció la figura del cuerpo humano, dándole paso a la Abstracción y el Minimalismo, que acabaron con las formas, reduciéndolas a figuras más geométricas y mínimas.

Actualmente, en Occidente tenemos un supuesto que está creado en base a todo lo anterior, todos esos elementos existen hoy día en nuestro imaginario. Desde la herencia cristiana hasta el impacto que genera la publicidad con un cuerpo estandarizado, siempre joven y sano, en nuestro día a día.

## 2.1. DOLOR, CUERPO Y ARTE

En este capítulo el dolor se presenta como una de las fuerzas creativas más intensas. A lo largo de la historia el arte ha pintado, fotografiado y escrito ese desconsuelo. Empatizando con la angustia, las mujeres artistas, sobre todo feministas, lo han utilizado como punto de partida de muchas de sus obras. No sólo se debe hablar de una faceta artística, sino de varias. Razonar un discurso alrededor de algunas de esas imágenes expuestas, ya sea pintura, fotografía, instalaciones o inclusive compartir lecturas y música; todas estas materias forman parte de la autoexpresión. Muchas veces creamos para plasmar nuestras propias vivencias, por ello, la vivencia del dolor es una de las más profundas en el arte.

Por otro lado, los más recelosos a la idea del poder terapéutico del arte, se resisten a admitir que la creación pueda surgir desde esa especie de diario íntimo que es el camino autoexpresivo. Esto puede producirse con el individuo aislado o bien, que el propio artista se convierta en la voz de un colectivo. Un pensamiento que parta del desgarrar, el que podemos llegar a sentir en una situación que consideramos límite, insostenible.

El arte no es una narración de la realidad. Jacinta Negueruela parte de esta certeza para adentrarse en los porqués de esa tendencia, mostrando ese dolor que nos desborda.

La imagen del dolor, infinitamente reproducida por los medios de comunicación de masas, no siempre adquiere la categoría de artístico. Crear no es reproducir. El arte va más allá de la representación. Las imágenes de la violencia, de la guerra, de la ignominia, nos impactan, pero las olvidamos casi al instante.<sup>3</sup>

“La fotografía puede tener toda la fuerza del instante, de la inmediatez o bien como la exposición reflexiva de un pensamiento”<sup>4</sup>. En ambos casos serviría para poder llegar a transmitir el dolor, ya sea provocado por una enfermedad o bien, por reflejar un dolor transmitido por mujeres que han sufrido la violencia machista.

---

3 . TORRENT, Rosalía. “Fragmentos creativos a partir del dolor”, en *Dossiers Feministes*. Castellón. Universitat Jaume I. 2012. p. 46.

4 . *Ibidem*. p. 47.

La violencia doméstica no amenazó mi niñez. Tampoco entró en mi mundo hasta que tuve 17 años, cuando, mientras realizaba un encargo para una revista, vi como un hombre pegaba a su mujer. Yo no estaba preparada para aquella violencia -yo tenía la creencia, con la que fui educada, de que la casa era un refugio frente al caos de la vida- Aquella experiencia cambió mi vida como fotógrafa.<sup>5</sup>

Mediante la fotografía se intenta registrar el padecimiento y concienciar a la gente del maltrato. También otro tipo de imagen que parte este sentimiento son las fotografías que nos muestran las enfermedades. A partir de que Matuschka mostrara su mastectomía, la enfermedad y sus consecuencias en la portada del New York Times Magazine, el cuerpo de la mujer ha tenido mayor visibilidad. Posiblemente este tipo de imágenes habrían sido vetadas en otro tipo de revista.



Fig. 9. Fotografía de Donna Ferrato (1998). Imagen que aparecía en el cartel del congreso *Mujeres, creación y dolor*.

Rosalía Torrent nos muestra a la fotógrafa Kerry Mansfield, que toma conciencia, bajo sus fotografías, de cómo el cáncer puede cambiar su primer hogar, su cuerpo. Un fondo azul de azulejos enmarca la progresiva transformación del cuerpo de la fotógrafa.

---

5 . TORRENT, Rosalía. *Op. Cit.* p. 48.



Fig. 10. Kerry Mansfield. *Aftermath*, 2009. Fotografía.

As a photographer, I've spent most of my career looking deeply into the spaces we inhabit. The idea of Home - what it meant and how it felt, preoccupied my thinking. Almost all my pictures were of the spaces we live in or the things we live with. But at the age of 31, a diagnosis of breast cancer forced me to redefine my ideas of home.

Needless to say it came as quite a shock. I had exercised and eaten correctly, and like many of my age, I felt indestructible, never thinking the most basic of dwellings could be lost. Faced with the nihilistic process of radical chemotherapy and surgery, my ideas of "where" I exist turned inward. As the doctors, with their knives and chemistry broke down the physical structure in which I lived, the relationship between the cellular self and the metaphysical self became glaringly clear. My body may not be me, but without it, I am something else entirely. I knew that my long held image of myself would be shattered. What would emerge would be a mystery.

It was in that spirit of unknown endings, that I picked up my camera to self document the catharsis of my own cancer treatment. No one was there when these pictures were made, just my dissolving ideas of self and a camera. And what began as a story that could have ended in many ways, this chapter, like my treatment, has now run its course. While I can't say everything is fine now, I will say, "These are the images of my Home - as it was then", and with a little luck, there will be no more to come.<sup>6</sup>

En los párrafos anteriores la fotógrafa nos cuenta que todas sus imágenes se centraban en explorar los espacios en los que vivimos, pero a sus 31 años le detectaron cáncer de mama. Esta noticia dio un cambio de 180 grados a su vida, le obligó a redefinir su idea de hogar. Cuenta entre congoja su experiencia con el tratamiento y documenta la enfermedad junto a su cámara. Por ello dice en sus últimas frases "Estas son las imágenes de mi Hogar".

Resulta curioso observar cómo fotografías que en apariencia destilan la fuerza de la vida, están concebidas a partir del dolor.

6 . Statement, en Kerry Mansfield - *Aftermath*, < <http://www.kerrymansfield.com/aftermath> > [Consulta: junio del 2018]



## 2.2. LA AMPUTACIÓN DEL CUERPO



Fig. 11. *Venus de Willendorf*, c. 28000—25000 a.C. Descubrimiento 1908. Caliza, ocre rojo.

En las últimas décadas del siglo pasado se ha convertido en tendencia en las representaciones artísticas mostrar el cuerpo mutilado, herido y fragmentado. Afrontar el cuerpo desde lo repugnante y no desde lo bello. Enseñarnos el cuerpo desde otro punto de vista. Rompiendo con lo preestablecido del cuerpo femenino, ese canon de belleza muy preciso, con una figura muy voluminosa, unos senos desmesurados y unas nalgas prominentes. Siempre se exhibía el cuerpo de la mujer con este aspecto, podría tener un significado sagrado, como si fueran Diosas. Ya desde la prehistoria observamos la Venus de Willendorf como ejemplo del cuerpo femenino.

Jo Spence, desde la década de los setenta, muestra el desgarramiento más íntimo de la amputación. Sus obras comienzan a cargarse de un carácter más crítico, interrogativo y documental. Como denuncia social, mostrando al público el cambio de su cuerpo mediante su serie fotográfica donde plasma la enfermedad que ella padecía: el cáncer de mama.

La artista afirmaba que la fotografía era su instrumento para influir en los cánones culturales. En 1974 creó, junto al fotógrafo Terry Dennet, *Photography Workshop Ltd.*, una entidad independiente para la investigación, educación de la producción fotográfica. Se valieron del teatro y la fotografía como método de creación y utilizaron sus recursos clave, la construcción de la propia imagen con una proyección fotográfica.

Su trabajo, sus fotografías hablan de la auto representación, de los estereotipos que existen, lo que es bello o no, unido a la salud. Todo ello lo hace generando imágenes que reflexionan sobre la representación social.

Jo Spence al final de su vida desarrolló un proyecto más íntimo, más personal. El proyecto de la artista titulado *The Picture of Health*, es un trabajo que reflexiona sobre la despersonalización que padece un enfermo en el transcurso de su tratamiento.

La cámara es un testigo. La cámara escucha sin juzgar.  
El poder de la fotografía es “hacer visible”<sup>7</sup>



Fig. 12. Jo Spence. *The Picture of Health?*, 1982-86. Fotografía.



Fig. 13. Jo Spence. *The Picture of Health?*, 1982-86. Fotografía.

Ella muestra su intimidad mediante sus fotografías, confeccionando un discurso sobre los cánones establecidos en la sociedad, generando críticas. Mostrando una enfermedad que deja al cuerpo femenino al descubierto, con secuelas notables y otras a nivel sentimental.

---

7 . Citado en: MUÑOZ MORELLA, Amparo. “Jo Spence, el origen de la fotografía terapéutica”, *ANDANA FOTO* < <https://andanafoto.com/jo-spence-origen-la-fototerapia/>> [Fecha de consulta: mayo del 2018]

## 2.3. LA INTIMIDAD DEL DOLOR

Cuando hablamos de la intimidad del dolor nos centramos en aquello que la mujer silencia, aquellas cicatrices internas que no se llegan a curar. Con esto queremos exteriorizar el verdadero dolor oculto que perdura. Para ello presentamos a la filósofa y escritora Chantal Maillard, que habla desde el dolor de la enfermedad sufrida y de la muerte de su hijo. En cuadernos como *Escribir*, *Husos* e *Hilos*, plasma el vértigo y el miedo que provoca sobre nosotros la necesidad de evadirnos del mundo y adentrarnos en nosotros mismos. Su obra y su vida están relacionadas con el dolor y por ello la literatura es la manera que tiene de distanciarse de él.

Permanece -¿permanecer?-la carne  
herida. Hay cicatriz.

Y la mente -¿la mente?- herida.  
¿Herida? No, no hay herida. Si  
la hubiese habría sangre. Hay  
cicatriz. Tampoco.  
Si hubiese cicatriz, sería  
evidente. No siempre se ven, dicen.  
Ciertas palabras se utilizan  
en vez de otras, dicen. Cuando  
no hay palabras suficientes.  
Mejor cuando no hay  
cosa.

La mente acusa sentimientos:  
segrega. Hila. La mente, no. No hay.  
Sólo hay hilo. Saliva.

La boca seca. No hay saliva. ¿No  
la hay? Un hilo forma imagen. La  
imagen de un cuerpo. Blanco. Como  
todos los que han muerto. No lo he  
visto. He visto otros. A ése, no. Pero  
forma imagen. El hilo. Algo segrega.

Hambre. Algo dice  
hambre. La sacia. ¿Frío?  
Algo recuerda la palabra  
frío. No la siente. La obvia.

Habrá que levantarse. Aunque sin  
saber para qué. Sin saber  
tampoco para qué el para qué.  
Levantarse y dar vueltas en esta  
habitación. O también, cambiar de ha-  
bitaci n. Pero no. Más seguro es  
quedarse aquí, tecleando. Un teclado  
es algo conocido. Tienen un  
sonido peculiar, las teclas,  
cuando se las pulsa.  
Quedar en lo reconocible.  
- Quedar?-Permanecer. Ya dije  
permanecer. Ya pregunt   
por menos tiempo.  
Siempre se puede partir.  
Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no.- Mente?-  
Ya pregunt . Y no hay. Hay hilo.

Partir es dar pasos  
fuera de la habitación  
con el hilo. El mismo hilo.  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno- uno?-<sup>8</sup>

Del campo de la escritura también rescatamos a Marisa Wagner, que nos describe el hueco que deja la pérdida de un hijo, la de un padre, la desaparición de una pareja, todo ello que acaba con su estabilidad. Escribe *Los montes de la loca*, libro donde recoge sus experiencias límite, ella no escribe desde el punto de la locura, sino desde el camino de la recuperación. Justo en el camino de la recuperación es donde la escritora es capaz de crear arte, en el traumático sendero de que quizás vuelva a estar en ese punto de locura, es lo que le hace retroceder y ella es consciente. Podemos apreciar cómo la angustia de la pérdida de la razón se ha mezclado en sus versos. De su libro cualquier poema está marcado por la autoexpresividad.

---

8 . MAILLARD, Chantal (2014). *HILLOS*. Barcelona. TUSQUETS. p 15-17

Cuando se toca fondo  
 y se mastica el polvo,  
 te das cuenta, aprendés,  
 que aún no lo has perdido todo,  
 que hay más para perder,  
 que el fondo, en realidad, no tiene fondo,  
 que aún se puede descender  
 y descender.  
 Se piensa que ya no se puede estar más solo  
 y sin embargo, sí se puede...  
 hay más soledad, te lo aseguro.<sup>9</sup>

También encontramos interesante nombrar en este punto a Hannah Wilke, ya que su obra refleja los sentimientos, pensamientos e intimidad de la artista como mujer. A lo largo de su trayectoria el interior es lo que prima frente al exterior, es decir, frente a los cánones de belleza establecidos. En 1974 Hannah utilizaba su cuerpo en sus primeras performances convirtiéndolo en el centro de su arte, y a su vez generando críticas contra los superficiales valores que regían la sociedad.

Hannah dotó a sus obras de un fuerte carácter autobiográfico, sus experiencias personales nutren su creatividad, y su cuerpo se convierte en la pieza fundamental de su estudio. La artista tuvo que pasar por dos largas enfermedades, primero la de su madre y a continuación sufrió la suya en su piel, lo que provocó en la artista la necesidad de retratar, fotografiar, dibujar y recrear la dolencia en todos sus ciclos. Las fotografías que tomará en esta nueva etapa de su vida y trayectoria darán a la afección un sentido distinto, cambiará la visión de la sociedad en el momento ya que gracias a estas fotografías reivindicará la dignidad de la persona enferma.

Le concedió dulzura y naturalidad a las fotografías que le había realizado a su madre afectada por la enfermedad. Estas imágenes producen sobre el espectador sensación de paz, poco usual en este tipo de retratos. Tras la muerte de su madre, Hannah generó un frágil y delicado pajarillo en representación de la figura de su madre. Para ella toda esta etapa supuso un nuevo reto profesional, ya que mostraba la valentía que tenemos y a su vez la fragilidad, lo vulnerables que somos a la vida.

---

9 . TORRENT, Rosalía. "Fragmentos creativos a partir del dolor", en *Dossiers Feministes*. Castellón. Universitat Jaume I. 2012. p. 53.



Fig. 14. Hanna Wilke. *Serie Intra Venus*, 1992. Fotografía.



Fig. 15. Hanna Wilke. *Serie Seurya Chaya*, 1978-89. Fotografía.

El fin de la artista continuó siendo el mismo desde el principio, desde las vivencias personales abordar cuestiones universales. La enfermedad consumió su cuerpo hasta llegar al punto de deformarlo, ella siempre reivindicó con su firme mirada el valor del interior. Mostraba en sus dibujos rostros con apenas pelo, manos vendadas que hacen referencia a todo aquello que le estaba ocurriendo, la caída de su cabello por el tratamiento y su cuerpo marcado por numerosos pinchazos de aguja.

El modo que tienen de transmitir ese sentimiento de dolor tanto las autoras Chantal Maillard y Marisa Wagner, mediante sus poemas y escritos, como la artista Hannah Wilke, con sus fotografías mostrándonos lo más íntimo, es lo que hace que formen parte de este trabajo, ya que han influido en gran medida en la realización de la pieza DESvelada, mostrando a través de las fotografías una realidad.

### 3. REFERENTES EN EL CAMPO ARTÍSTICO

En cuanto a las manifestaciones artísticas se ha investigado sobre artistas que hayan tratado el mismo tema, o conceptos que ayuden al proyecto a dar otra respuesta al problema. Estas manifestaciones suponen un acercamiento a la realidad que sufren muchas mujeres.

Se ha realizado una recopilación de artistas que engloban varios campos: escultura, fotografía y grabado, entre otros. Como se verá, varias de las artistas recogidas han sufrido en su propia piel los efectos de la enfermedad.

Comentaremos en este punto las obras de David Jay en primer lugar, con su proyecto *Scar* del cual nacen nuevos proyectos que han influido en la obra. En segundo lugar presentamos a Sally Hewett mostrando *la fealdad* del cuerpo femenino. A continuación nombramos a la artista y diseñadora de moda Misha Japanwala, en la que encontramos otro referente importante en nuestra investigación. Y, por último, mostraremos antecedentes propios, donde se ve un desarrollo teórico y práctico del proyecto.

### 3.1. DAVID JAY

Un referente a resaltar que nos ha influenciado en nuestro proyecto artístico es David Jay. Ha trabajado durante más de quince años como fotógrafo de moda y belleza. Sus publicaciones en revistas y campañas de publicidad han dado la vuelta al mundo. El fotógrafo se rodeaba en un ambiente frívolo, donde no todo el mundo tenía acceso a formar parte de su imagen.

Relacionado con el mundo de la moda y de la estética, hasta que en el 2006 le detectaran un cáncer a una de sus mejores amigas. Este hecho le cambió su forma de trabajar la fotografía, dejando a un lado lo que estaba establecido que era bello o feo.

De este modo, como podemos apreciar en la imagen, la belleza sigue estando presente pese a las heridas y la mutilación del cuerpo. El proyecto *SCAR* salió a la luz en 2011 con la publicación de un libro y la exposición de 35 fotografías de mujeres sobrevivientes al cáncer de mama, todas ellas entre 18 y 35 años. Todas las mujeres que forman parte del proyecto tuvieron que ser operadas para poder combatir la enfermedad.

He financiado todo el proyecto de mi bolsillo, porque con frecuencia siento que si recibes dinero, la integridad del mensaje queda comprometida<sup>10</sup>

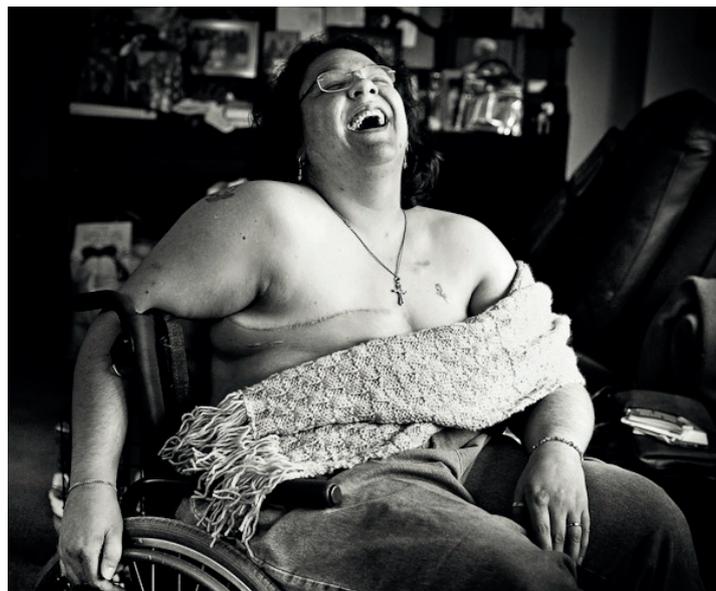


Fig. 16. David Jay. *The Scar Project*, 2011. Fotografía.

10 . "El verdadero impacto de una mastectomía" en BBC News, 03/07/2013 <[http://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2013/07/130701\\_gal\\_salud\\_proyecto\\_scar\\_mastectomia\\_gtg](http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2013/07/130701_gal_salud_proyecto_scar_mastectomia_gtg)> [Consulta: febrero del 2018]

A raíz de este proyecto surgió *SCARS*, con el que se le da mayor énfasis a la belleza de las cicatrices. La artista María JL Hierro ha colaborado con Irene Cruz y Neus Pérez para transportar la filosofía del “kintsugi”, una técnica japonesa que decora las fisuras de la cerámica con pintura dorada, a la piel humana y las calles de distintas ciudades. El libro combina el dibujo, la fotografía y la poesía.

Las cicatrices que aparecen en el proyecto de Irene y de Neus son muy distintas entre sí. En la primera fotografía se aprecian a simple vista y en la segunda no. En el proyecto las artistas tuvieron la suerte de poder entender, aprender y sentir de las mujeres que llevan estas marcas en su piel, como las dueñas de esas cicatrices. El hecho de que pintaran de color dorado las marcas en la piel ha sido una terapia para las propias autoras en mejorar como personas. “No es que me haya puesto en la piel de ellas, sino que me he puesto en sus cicatrices.”<sup>11</sup>



Fig. 17. Fotografía extraída del Fotolibro *Scars*, realizado por las artistas María JL Hierro, Neus Pérez e Irene Cruz.

Ellas han querido reivindicar esas cicatrices, dibujándolas, fotografiándolas y poetizarlas. En su libro hacen un viaje desde el dolor, la herida, hasta el amor, la cicatriz.

Las fotografías del proyecto del fotógrafo David Jay nos han aportado una gran influencia, ya que al igual que él hemos querido mostrar las marcas en el cuerpo que deja ese viaje de dolor como superación, ya sea de una enfermedad, accidente o maltrato.

11 . Scars... Del dolor al amor a través de la sanación” en Arte a un Click. <<http://arteaunlick.es/2017/01/10/scars-libro-cruz-perez-hierro/>> [Consulta: febrero 2018]

## 3.2. SALLY HEWETT

La artista Sally Hewett se centra en el concepto de la belleza y la fealdad. Hewett, trabaja con el hilo y la aguja para mostrar la pluralidad de los cuerpos. Presenta el cuerpo de la mujer con naturalidad, pieles llenas cicatrices, estrías, manchas y otro tipo de marcas que demuestran el paso del tiempo. Es su forma de visibilizar la diversidad que existe en el cuerpo femenino y creando belleza en las imperfecciones.

I am currently making a series of medical/surgical pieces, showing bodies that have been altered by disease or surgery. My granny (an upholsterer and seamstress of great skill) had her breast removed as a result of cancer and was hugely grateful to the surgeon for saving her life. But she was almost equally appreciative of what a beautiful stitching job he had done. She was very proud of her scar.<sup>12</sup>



Fig. 18. Sally Hewett. *Ectomy*, 2015. Nylon jersey, foam padding, embroidery silk, quilting hoop. 70 x 33 x 15 cm.

---

12 . Statement, en Sally Hewett - stitch and embroidery artist, <<http://www.sallyhewett.co.uk/section458786.html>> [Consulta: febrero del 2018]

La artista nos cuenta en el párrafo anterior que en estos momentos está trabajando en una serie de piezas médicas, que nos muestran cuerpos alterados por enfermedades. Nos cuenta que su abuela sufrió cáncer de mama y perdió una parte de su cuerpo a cambio de la vida. Su abuela estaba agradecida al cirujano por darle una segunda oportunidad, y también le daba las gracias al cirujano por lo bien que había realizado la sutura.

Sus piezas abordan el tema de la experiencia en los defectos del cuerpo, como por ejemplo haciendo evidente sus cicatrices, celulitis, vello o malformaciones. Estos temas los trata con la técnica del bordado, queriendo contar historias anónimas que han sucedido a lo largo del tiempo. Lo que la sociedad occidental intenta no mostrar, censurado por cremas, retoques sobre las imágenes y cirugías, Sally Hewett considera que todo aquello es lo bello de la vida, el recuerdo de una cicatriz que da paso a una segunda vida, cada marca registrada en el cuerpo es un recuerdo valioso. La artista genera improntas corporales en todas sus obras.



Fig. 19. Sally Hewett. *Acid attack*, 2017. Angelskin, lycra, foam, embroidery silk, quilting hoop. 75x33x13.

*Acid attack*, una de sus piezas, muestra el busto de una posible víctima de ataque con ácido clorhídrico. Haciendo referencia a varios ataques que sufrieron mujeres en Londres.

Lo que más nos llama la atención de la artista Sally Hewett es cómo representa, bajo su percepción, lo bello en el cuerpo femenino. El empleo de la telas y los cosidos, reflejando esas marcas, las cuales esconden una historia llena de dolor y sufrimiento. La artista aporta sentido y coherencia al proyecto *DESvelada\**, ya que se muestran imágenes impactantes, llenas de lágrimas por una experiencia vivida. Evidenciando la señal que queda en la piel, generando un discurso con el espectador, transportándolo a revivir las heridas.



Fig. 20. Sally Hewett. *Petals*, 2017. cotton lycra, lycra, foam padding, embroidery silk, quilting hoop. 75 x 33 x 14 cm.

### 3.3. MISHA JAPANWALA

Misha Japanwala, mujer, artista y diseñadora de moda. Nació en Londres, se crió en Pakistán y en la actualidad estudia y trabaja en Nueva York. A la artista le seduce el crear arte convirtiendo percepciones, sentimientos y pensamientos en algo que se pueda mostrar por el mundo. Mediante sus obras pretende cuestionar al espectador, dejar preguntas en el aire para que el público que lo vea se transporte a experiencias ya vividas o sentimientos encontrados a través de ellas. La investigación artística de Japanwala, está influenciada por sus raíces y su cultura, con ella reflexiona sobre el individuo.

I want to put into the world something that makes people think, question and dream. Isn't that, in the end, what art is all about?<sup>13</sup>



Fig. 21. Misha Japanwala. *Serie Azaadi*, Fotografía de Teagan West & Alec Lesser. Modelo, Mana Jhaveri.

13 . MISHA JAPANWALA <<https://mishajapanwala.com/contact/>> [Consulta: marzo del 2018] “Quiero hacer en el mundo algo que la gente piense, cuestiones y sueño. ¿No se trata de eso el arte?”

La artista traslada sus raíces y su cultura a sus obras mediante la moda y el arte. Centrándonos en su proyecto Azaadi, con el que visualiza el cuerpo femenino víctima del maltrato, influenciada por su tierra, se centra en las mujeres que comparten su misma cultura. Las mujeres en Pakistán deben vivir bajo el ojo de la sociedad conservadora en la que viven, obligadas a actuar de una determinada forma, al igual que vestirse y comportarse.

The narrative of my collection quickly transformed itself into what it means to be a Pakistani woman in general, and the struggles, judgement and opinions we have to face, no matter what our background. My journey made me question so much about what I thought I knew about my country, its people, and my relationship - as a woman and through my privilege - to the place where I am from.<sup>14</sup>

Para finalizar, lo que nos aporta la artista a nuestra obra es el empleo de los moldes en escayola de partes íntimas del cuerpo, registrando las marcas con exactitud, de las sensaciones, recuerdos y heridas en la piel.



Fig. 22. Misha Japanwala. *Serie Azaadi*, Fotografía de Teagan West & Alec Lesser. Modelo, Mana Jhaveri.

---

14 . MISHA JAPANWALA <<https://mishajapanwala.com/contact/>> [Consulta: marzo del 2018]  
“La narración de mi colección se transformó rápidamente en lo que significa ser una mujer paquistaní en general, y las luchas, el juicio y las opiniones que tenemos que enfrentar, sin importar nuestro origen. Mi viaje me hizo cuestionar tanto sobre lo que pensaba que sabía sobre mi país, su gente y mi relación, como mujer y por mi privilegio, hasta el lugar de donde vengo”

### 3.4. ANTECEDENTES PROPIOS

En este punto del proyecto hemos creído conveniente hacer un breve recorrido en mi obra artística y cómo he llegado a decantarme por la temática desarrollada en este trabajo.

A lo largo de estos años me he especializado en el campo de la gráfica, mostrando un mayor interés en la estampa gráfica y el libro de artista. Desarrollo mis obras buscando nuevos recursos en las técnicas, mediante la experimentación con los materiales. El concepto va ligado al proceso experimental durante el transcurso de la obra. Trabajo bajo la temática de la identidad de la mujer, el tiempo, la memoria y las vivencias en el transcurso de su vida. Contando historias vividas y en algunos casos, ya olvidadas. Dando visibilidad a la figura femenina.

Empezamos presentando *NADIE LES DIO LAS GRACIAS*, es un libro de artista, de los primeros de mi producción, realizado con la técnica de la Xilografía y encuadernado en fuelle complejo. Contiene en su interior un texto que encabeza la obra, realizado con tipos móviles al igual que el colofón. Un fuelle complejo compuesto por cinco xilografías, en un contenedor de contrachapado, al igual que las matrices. En esta obra ya podemos ver el rostro de la mujer.



Fig. 23. Rocío Montañés. *NADIE LES DIO LAS GRACIAS*, 2015. Libro de artista, Xilografía y tipografía móvil. 15 x 15 cm.



Fig. 24. Rocio Montañés. *NADIE LES DIO LAS GRACIAS*, 2015. Libro de artista, Xilografía y tipografía móvil. 15 x 15 cm.

Continuando con el libro de artista, *POR FIN ABRÍ LOS OJOS*, realizado con la técnica de la transferencia sobre tarlatana, ya que deja registro de lo que es esencial, la huella de ese sufrimiento. Trata sobre el maltrato y la violencia de género. Cuentan como vivieron y viven esta situación mujeres, a día de hoy, con miedo. Testimonios sobreco-gedores, relatos e imágenes extraídas de la red, las imágenes no co-rresponden a las historias, para mantener el anonimato. El cosido con hilo rojo es irregular para reflejar la sutura del cuerpo y del alma. El li-bro esta en un contenedor de madera junto a unas tijeras y una venda con una franja roja.



Fig. 25. Rocio Montañés. *POR FIN ABRÍ LOS OJOS*, 2016. Transferencias sobre tarlatana, cosidos, caja de madera, venda y tijeras. 40 x 40 cm.

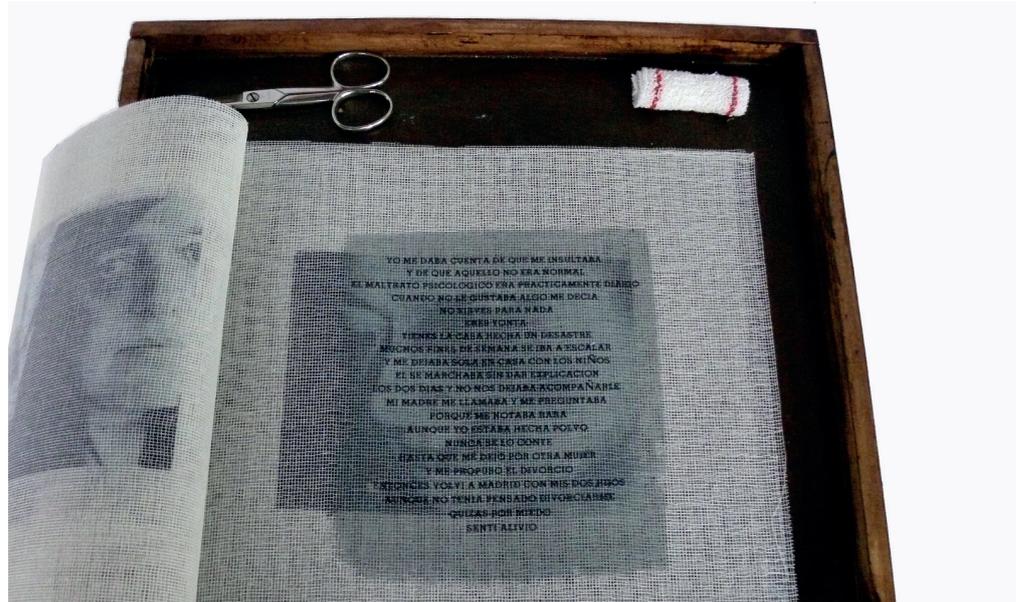


Fig. 26. Rocio Montañés. *POR FIN ABRÍ LOS OJOS*, 2016. Transferencias sobre tarlatana, cosidos, caja de madera, venda y tijeras. 40 x 40 cm.

A continuación, a nivel formal, una obra que une los dos libros de artistas anteriores, ya que esta compuesta por transferencias sobre tarlatana que van acompañadas de xilografías y un breve relato, con encuadernación a la japonesa. Esta obra titulada *EN SEGUNDO PLANO*, trata de hacer un homenaje a mujeres que vivieron la Guerra y Posguerra, contando sus historias para que no caigan en el olvido. Hay un refrán que dice una persona muere dos veces, una cuando fallece y otra cuando es olvidada.



Fig. 27. Rocio Montañés. *EN SEGUNDO PLANO*, 2016. Xilografía en contrachapado transferencias sobre tarlatana e impresión con tipografía móvil. 15 x 15 cm.

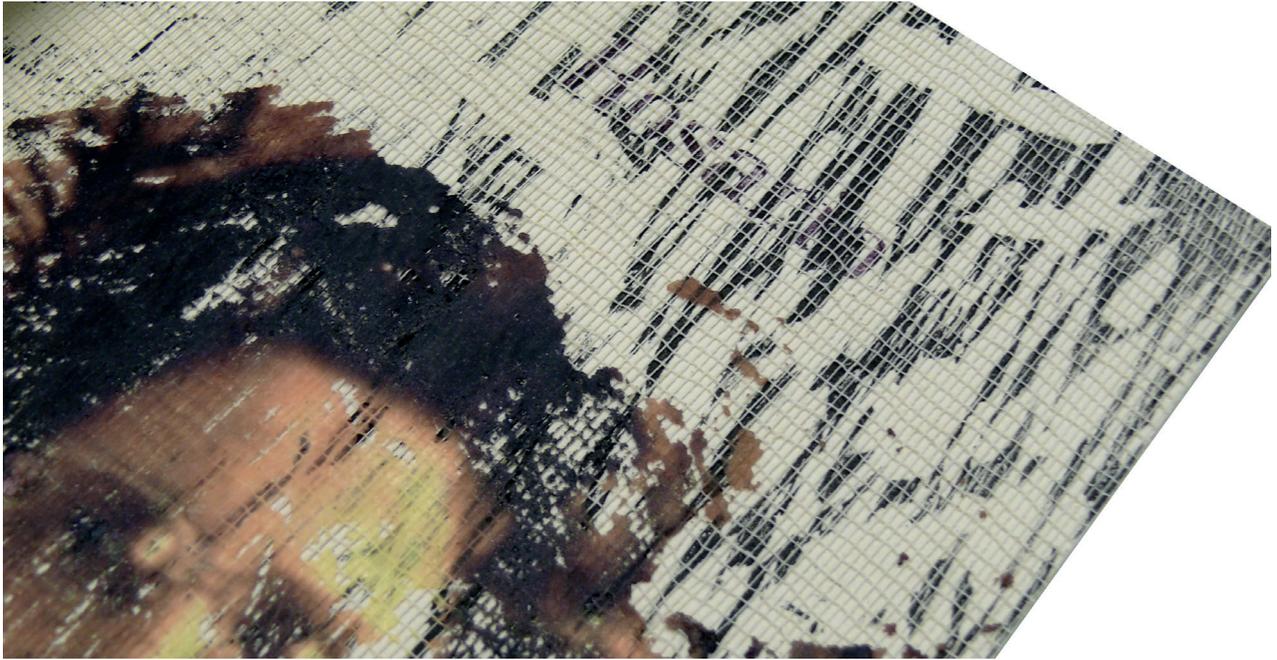


Fig. 28. Rocío Montañés- EN SEGUNDO PLANO, 2016. Xilografía en contrachapado, transferencias sobre tarlatana e impresión con tipografía móvil. 15 x 15 cm.

A raíz del anterior libro de artista presentado nace *LA MIRADA EN SILENCIO*, una pieza compuesta por cuatro transferencias sobre cera de abeja, mediante este material construimos los recuerdos ya perdidos. En cada pieza de cera se muestra el rostro de mujeres iluminadas en un cuadro de luz. Aunque el tiempo apague esas historias, gracias a la luz continúan latentes.



Fig. 29. Rocío Montañés. *LA MIRADA EN SILENCIO*, 2017. Transferencia sobre cera de abeja y cuadro de luz. 50 x 50 x 3 cm.

Continuando con la temática sobre la que trabajamos volvemos a ver la transferencia pero dejando paso a una nueva técnica, la Litografía. Presentamos *DESPRÉS D'ELLES*, realizada con la técnica de transferencia con disolvente sobre papel y Litografía Offset. Se compone de una edición de dos carpetas gráficas, que contienen tres estampas cada una.



Fig. 30. Rocío Montañés. *DESPRÉS D'ELLES*, 2017. Litografía offset y transferencias con disolvente. Medidas variables.

Por último os presentamos, *RAÍCES MARCHITAS*, compuesto por una Litografía Offset estampada sobre papel Popset. En este proyecto rescatamos una fotografía de los años 50, la única imagen de mi álbum familiar. Va acompañada de un texto redactado por nosotros mismos:

Una memoria impregnada de recuerdos de un tiempo pasado,  
cuya distancia da dolor por no poder volver.  
Aunque de raíces marchitas renancen                      otra vez.



Fig. 31. Rocío Montañés. *RAÍCES MARCHITAS*, 2017. Litografía Offset y tipografía móvil sobre papel Popset. 70 x 50 cm.

Estos proyectos nos han guiado para inclinarnos por la temática elegida, junto a las experiencias personales. Ellos nos han llevado a realizar estas piezas y profundizar en la temática, buscando referentes formales, artistas que tratan el mismo tema y lo muestran con otros recursos.

## 4. HERIDA GRABADA. CICATRICES QUE DEJAN HUELLA EN LA PIEL DE LA MUJER

El proyecto *Herida Grabada. Cicatrices que dejan huella en la piel de la mujer*, se compone de una serie de tres obras, *Herida Grabada*, *Desvelada* y *Desvelada\**, mostrando cada una de ellas cicatrices y marcas que existen en el cuerpo femenino. Las piezas están expuestas en orden cronológico siguiendo un hilo conductor guiado por la lógica de su propia progresión. La primera obra que mostramos es la de *Herida Grabada*, formada por cuatro piezas realizadas con la técnica de la fundición con latón; seguidamente tenemos *Desvelada*, un libro de artista, y por último presentamos *Desvelada\**, otro libro de artista que complementa al anterior.

Uno de los elementos importantes en la producción artística de las obras es la utilización de la simbología en cada una de ellas. Cada componente de las obras está escogido a conciencia: materiales, texturas, tipografías y las técnicas empleadas, dándole un mayor énfasis al mensaje que se quiere transmitir al espectador.

## 4.1. HERIDA GRABADA

*Herida Grabada* está formada por cuatro piezas fundidas en latón. La construcción de la obra se llevó a cabo en distintas fases, en la primera de ellas se realizó una búsqueda de mujeres que quisieran formar parte del proyecto dejando al descubierto sus cicatrices.

Una vez conseguido este punto se pasó a la parte práctica, la elaboración de moldes en escayola sobre las zonas seleccionadas, aquellas que presentaban una marca evidente. En algunos de los moldes fue conveniente realizar barreras de barro para que la escayola no se vertiera por los lados. Se decidió utilizar los moldes de escayola ya que son los que mantienen la máxima fidelidad en el registro.



Fig. 32. Molde cicatriz.



Fig. 33. Detalle molde cicatriz.



Fig. 34. Escayola sobre molde.



Fig. 35. Registro molde escayola.



- 700 gr de cera de abeja.
- 100 gr de parafina.
- 250 gr de colofonia.

Fundir los 700 gr de cera de abeja junto con los 100 gr de parafina. Por otro lado, fundimos los 250 gr de colofonia. Y una vez lo tenemos todo fundido, mezclamos todo en la misma olla y removemos.

Antes de verter la escayola fue conveniente aplicar cera a la piel para que ésta luego no se adhiriera al molde. La siguiente fase consistía en el positivado en cera, para ello previamente dejamos preparada la cera junto a la parafina en el hornillo, y por otro lado pusimos aparte la resina de colofonia, una vez derretidas ambas, se unieron. Entretanto se puso en remojo la escayola antes de aplicarle las capas de cera, ya que el agua y la cera se repelen y resulta más sencillo desmoldar. Todos los moldes se positivaron en cera mediante el pincelado para controlar el grosor de cada pieza. La mayoría de los moldes los tuvimos que reforzar por la parte de detrás de la pieza, también con cera, para que éstos no se rompieran en el descere, por su fragilidad. En cada pieza se le añadió un enganche para su posterior exhibición, modelado con la propia cera.

Positivados todos los moldes de escayola, se pasó a la siguiente fase, el montaje de los árboles de colada. Para la construcción de un árbol de colada es primordial preparar una copa, que será la que reciba el metal y lo distribuya a toda la pieza. Existen varios tamaños de copas, en este caso utilizamos grandes y pequeñas, amoldándonos a las necesidades de las piezas. También necesitamos bebederos, que son los conductos que dirigen el metal a la pieza. Colocamos un bebedero principal que va de la copa a la pieza, y los bebederos secundarios, encargados de hacer llegar a todas las partes de la pieza el metal fundido. Es necesario situar respiraderos (pajitas de plástico), para que sirvan de vía de salida de aire del molde. Estos respiraderos se ubican en la copa de la pieza, en la parte alta.

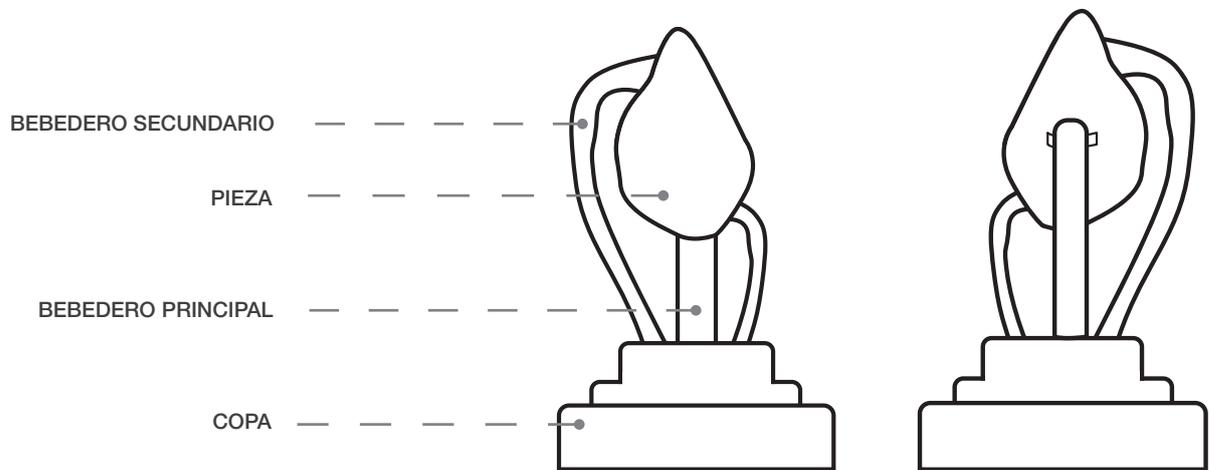


Fig. 36. Pieza montada en el árbol de colada.

Una vez preparados los árboles de colada con sus bebederos correspondientes, que nos facilitaran la entrada del metal en nuestra pieza, debemos tener en cuenta el equilibrio, ya que cuando le empezamos a aplicar las capas de moloquita irá adquiriendo mayor peso, si controlamos esto nos evitaremos tener que soldar las piezas a mitad de proceso con cera.

La siguiente fase nos va a permitir anular ese efecto repulsivo que tiene la cera sobre el agua, y eso se consigue mediante la aplicación de goma-laca (alcohol + pigmento negro humo). Se coloca el pigmento para poder saber por donde hemos aplicado el alcohol, ya que éste es incoloro y se evapora con mucha rapidez. En el momento que estamos aplicando la goma-laca a una pieza más grande es fácil poder dudar de si ya le hemos aplicado el producto.

La fase de la cáscara cerámica consiste en realizar un molde que resista el calor del metal, debe de ser un material refractario y que contenga aglutinante. El aglutinante que utilizaremos es el sílice coloidal y como material refractario usaremos la moloquita, diferentes granos, al principio más gruesos y, según avancemos con las piezas, más finos.

El molde para nuestras piezas se formará por medio de la superposición de capas sobre los árboles de colada. El primer baño cerámico será una capa más densa que las siguientes, ya que debe contener más harina de moloquita que sílice coloidal. En cuanto esté la pieza bañada en esta barbotina viscosa se le aplica el estucado con grano fino de refractario. Una vez realizado este paso hay que colocar la pieza en el secadero, y mínimo deben pasar 4 h. de secado. En el segundo baño la barbotina debe de estar más líquida, menos viscosa que la anterior. También se le aplicará el grano fino y deberán pasar de nuevo 4 h. de secado para la siguiente capa.

En el tercer baño se sigue el mismo proceso pero en vez de aplicarle el grano fino, ahora ya le aplicaremos el grano fino medio (más 4 h. de secado). En el caso de algunas piezas, se han realizado capas sin esperar esas 4 horas de secado, y para acelerar el secado se colocaron justo enfrente del ventilador.



Fig. 37. Baño de la colada.



Fig. 38. Moloquita.



Fig. 39. Detalle fibra de vidrio.



Fig. 40. Fibra de vidrio.

Todas las piezas llevan dos capas del grano fino y dos capas del grano fino medio, a excepción de un árbol de colada que le aplicamos la primera barbotina poco viscosa, a este árbol de colada le tuvimos que aplicar la proporción de tres capas grano fino y dos grano fino medio. Una vez finalizamos el proceso de todas las capas, el siguiente paso es aplicar la capa de fibra de vidrio, a cada pieza. La fibra de vidrio se aplica humedeciendo la pieza con la moloquita y envolviéndola con la fibra de vidrio, con la ayuda de un pincel. Después las dejamos secar para el siguiente paso, el descere.

El descere de la pieza, tras este paso hay que aplicarle un baño de seguridad a cada pieza, para luego no tener ninguna complicación. En las primeras piezas, al no estar bien aplicada la fibra de vidrio, nos aparecieron grietas en los árboles de colada. Para solucionar este problema tuvimos que darle un baño de seguridad a la pieza para evitar que el metal saliera por esas grietas.

A continuación, la colada, el momento más crítico del proceso. Previamente se tuvo que pesar los árboles de colada, después del descere, para calcular el metal que se emplearía (aproximadamente); el horno debe estar preparado para poder cargar el crisol y todas las piezas deben estar colocadas en el lecho de colada (un contenedor de metal, reforzado con un material refractario, como puede verse en las imágenes adjuntas).



Fig. 41. Montaje piezas para la colada.



Fig. 42. Colada.



Fig. 43. Metal dentro de la pieza.



Fig. 44. Cáscara cerámica con meta..

Una vez fundido todo el metal en el horno, se transporta el crisol mediante una grúa para repartir el metal a cada pieza. Y cuando ya esté todo preparado se apaga el soplete que calentaba las piezas, en el interior del lecho, levanta la tapa para poder verter el metal del crisol en las piezas.

La mayoría de las piezas que teníamos preparadas sufrieron efectos en la colada. Una de ellas tuvo fugas, el metal se comenzó a salir del molde, pero aprovechando el proceso de trabajo y el azar, conseguimos resultados inesperados y mucho más interesantes. A otra de las piezas el metal llegó frío y a muchas zonas no alcanzó el material. Se crearon cicatrices en el propio proceso. Para asegurarme he duplicado las piezas en cera por si en la colada había algún inconveniente, pero los fallos en el proceso me han resultado más sugerentes que las piezas que han salido perfectas, según el molde.

La última fase del proceso consiste en darles las pátinas a las piezas, una vez han sido reparadas todas (eliminado restos de moloquita/pulido), pero para ello tuvimos que limpiarlas previamente una por una con un cepillo, agua y jabón. Las pátinas son capas de óxido. Sobre nuestras piezas hemos querido provocar matices, verdes y marrones, para poder alcanzar un tono “natural”. No quería que el latón quedara totalmente verde, sino que hubiera zonas en el que esa tonalidad se apreciara. El tono marrón era demasiado óxido, por lo tanto tuvimos que hacer una mezcla entre ambos y así poder ir aplicándole pinceladas e intentar controlar el colorido.

Una vez finalizado todo el proceso el último paso es el montaje de la obra. No lo tuvimos claro hasta último momento, pero finalmente se colocó cada uno de los elementos obtenidos sobre una varilla de metal vertical, soportada en su parte inferior por un taco cilíndrico de madera.

Con esta serie de piezas hemos buscado la manera de hacer visible el dolor más íntimo, mostrando en cada pieza la marca que ha dejado en su piel.



Fig. 45. Rocío Montañés. *HERIDA GRABADA*, 2017. Latón. Medidas variables.



Fig. 46. Rocío Montañés. *HERIDA GRABADA*, 2017. Latón. Medidas variables.



Fig. 47. Rocío Montañés. *HERIDA GRABADA*, 2017. Latón. Medidas variables.



Fig. 48. Rocío Montañés. *HERIDA GRABADA*, 2017. Latón. Medidas variables.

## 4.2. DESVELADA

*DESvelada* es un libro de artista formado por cuadernillos cosidos a la Greca. Esta obra parte de la anterior pero utilizando técnicas distintas, que se han elegido porque aportan un significado específico al proyecto. El uso del papel Japón va ligado al título de la pieza, debido a que genera una veladura encima de las fotografías, mostrando una imagen más difusa, poco nítida. La encuadernación es otra parte importante de este libro de artista porque tiene una influencia de carácter general en la obra, otra manera de expresarlo más delicado. El hilo, las costuras hacen referencia al sufrimiento y a la sutura en la piel, con ese cosido irregular. Y por último, el gofrado, realizado en el título dejando evidente la marca.

Continuando con toda la idea del proyecto, este trabajo consiste en colocar imágenes del cuerpo de la mujer a lo largo de las páginas, compartiendo el espacio con textos. En un principio se pensó en colocar textos anónimos, pero esta idea se descartó porque pensamos que era más adecuado un contenido de carácter más poético. El párrafo que aparece al principio es un texto nuestro introductorio al tema.

Dentro de la cicatriz anidan los sentidos y la fuerza de levantarse.  
Testimonios que habitan en ellas, en silencio, el dolor.  
Tras esas marcas imperceptibles se esconde una historia sensible al recuerdo.  
Son las costuras de la memoria, dejándonos esa marca en la piel para no olvidar nunca lo vivido.

El siguiente escrito que aparece es una cita de Irene Ballester Buigues, como ya hemos dicho anteriormente, su investigación se ha centrado principalmente en torno al feminismo y a las imágenes extremas, temas sobre los que ha publicado diferentes artículos.

El dolor es un vehículo para la transformación y una herramienta de empatía para visibilizar aquello que permanece en los márgenes, en silencio (...) es hallarle un sentido dinámico al propio cuerpo, explorando su vida, acercándonos a sus sensaciones y dolores, una oportunidad para representar lo irrepresentable.<sup>15</sup>

Se escogió ese texto para que formara parte de la obra, ya que muestra de una manera delicada ese sentimiento de dolor. Crear esa relación que existe entre esa cicatriz (in)visible que toma protagonismo, que ya no se esconde.

15 . BALLESTER BUIGUES, Irene. "Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo", en *Dossiers Feministes*. Valencia. Universitat de València. 2012. p.12

El objetivo principal del proyecto era mostrar las cicatrices sin complejos, mostrar la belleza que ocultan. Las imágenes que aparecen en el proyecto son fotografías reales de mujeres que han cedido sus cicatrices, su intimidad. A continuación se muestran las imágenes que forman parte del libro de artista. Todas las fotografías están en blanco y negro para mantener una estética, al igual que con el libro de artista compuesto por fotopolímero, *Desvelada\**, al que va ligado. Ambos libros continúan una armonía que caracteriza al cada uno de ellos.

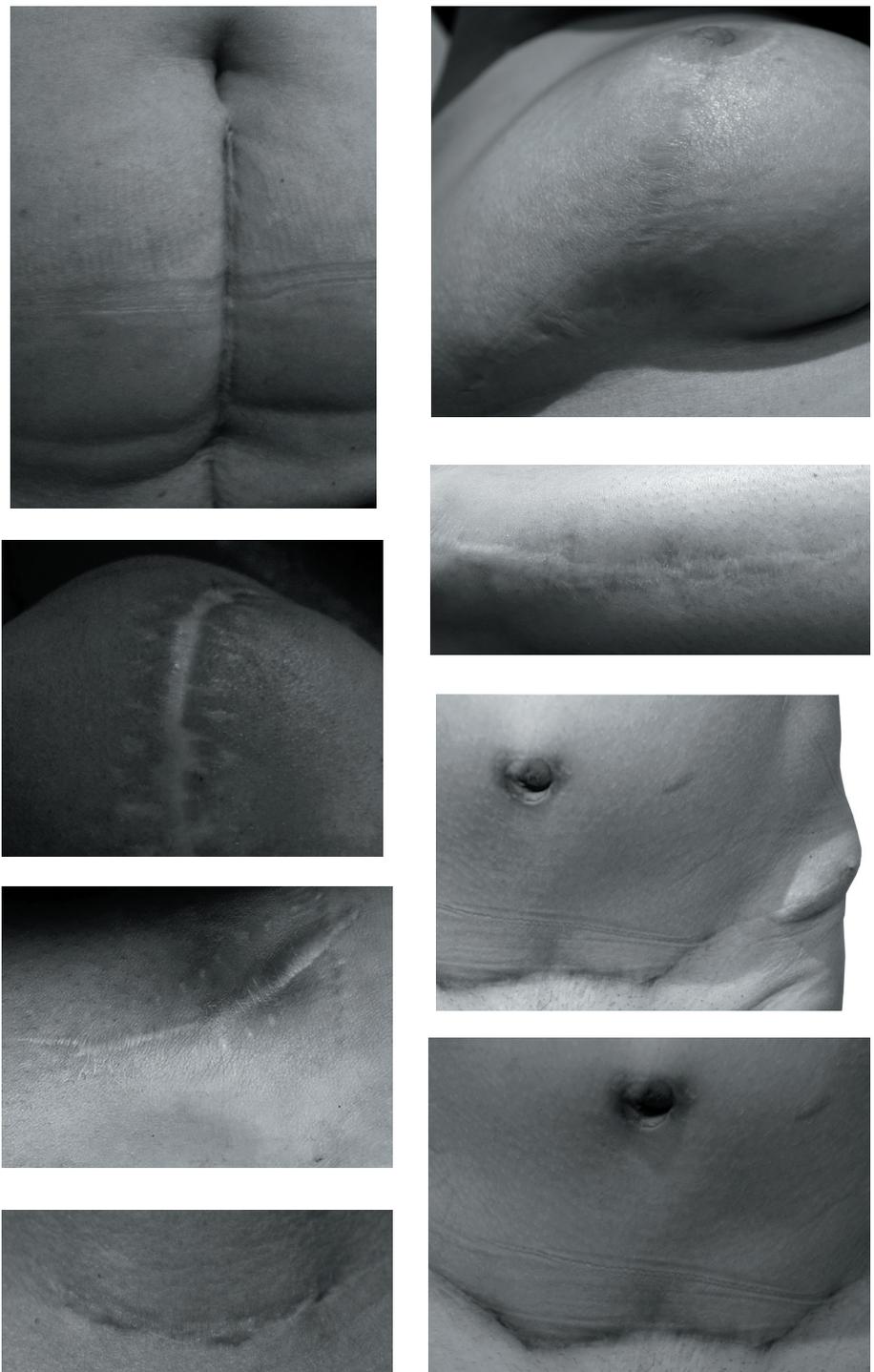


Fig. 49. Fotografías interior, *DESvelada*.

En el interior de las páginas del libro aparecen los significados de las expresiones para darle mayor sentido a las imágenes seleccionadas, creando el juego de palabras: lo visible-lo invisible/ lo perceptible-lo imperceptible. Y al final del todo se redactó un pequeño colofón en el que se resume esta obra, indicando que está directamente ligado con otro trabajo, otro libro de artista que comparte el mismo título, compuesto por fotograbados realizados con planchas de fotopolímero e impresos sobre papel Rosaspina avorio (220gr.). Detrás de esas palabras escogidas hay una labor previa de búsqueda de sinónimos, antónimos y significados. Para ver qué términos le aportaban mayor significado a las imágenes que aparecen.

La tipografía, es un factor importante dentro del proyecto, ya que se ha escogido una caracterizada por su estilo sutil, que armoniza perfectamente con lo que se pretende transmitir (Helvética Neue LT Std Thin). La tipografía seleccionada para el papel Japón y el título las escogimos en el Taller de Tipografía de la Universitat. La estética se ha mantenido a lo largo del proyecto: blanco y negro, más el cosido. El cosido haciendo referencia a la sutura en la piel.

El proyecto es un libro de artista impreso sobre papel Geso debido a que aporta textura a las imágenes. La encuadernación del proyecto considero que encierra mucha complejidad, ya que se ha intentado que tuviera el mayor lomo posible para poder hacer la costura a la "Greca", que consiste en coser cuadernillos individuales, con el condicionante de que tenían que ser múltiplos de cuatro para poder hacer este tipo de encuadernación.

Ha habido que tener en cuenta los cosidos a máquina del papel Japón, ya que estos son visibles. Considero que por lo que más destaca el proyecto *Desvelada*, es porque el propio material habla sobre el tema, le aporta mayor significado a lo que se muestra en las imágenes. El juego de palabras junto con los materiales, por ejemplo: Des-velada ~ papel Japón. El cosido irregular hace referencia tanto al sufrimiento como a la sutura en la piel.

Desde un primer momento tuvimos claro que queríamos experimentar tanto con las técnicas como con los materiales. Utilizando la técnica de la tipografía con tipos móviles manuales sobre papel Japón y sobre tela, los cosidos y la encuadernación. Añadimos parte del proyecto que le complementa, un sobre de papel japonés, que a su vez muestra su interior un fotopolímero sobre un papel Rosaspina (220 gr).

El cosido, la encuadernación, el uso de la tipografía móvil, el gofrado, son los aspectos más complejos. Pero sin duda la mayor dificultad con la que nos hemos encontrado ha sido en la búsqueda de la imágenes, ya que son partes del cuerpo que poca gente se presta a mostrar. Se ha cambiado el ritmo de la secuencia de imágenes para romper la regularidad estructural del libro, como por ejemplo, la colocación de las fotografías en distinta posición, ya que todas ellas están en escala de grises y la lectura quedaba muy monótona. También tuvimos en cuenta los márgenes, la composición del texto, el tamaño, el equilibrio de elementos que aparecen en las páginas y sobre todo el espacio en blanco que dejamos nos permite respirar.



Hemos creído conveniente colocar la maquetación más detallada del interior del libro. Como las imágenes no se aprecian claras en la parte superior, a continuación situaremos partes del libro para que su lectura sea más sencilla.

# DESVELADA

Rocío Montañés

**2017**

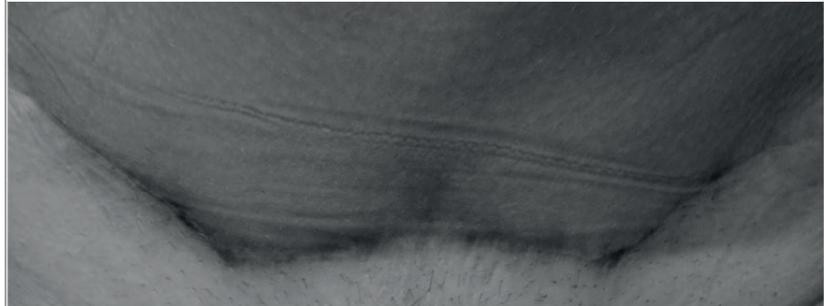
Dentro de la cicatriz anidan los  
sentidos y la fuerza de levantarse.  
Testimonios que habitan en ellas,  
en silencio, el dolor.

Tras esas marcas imperceptibles  
se esconde una historia sensible al  
recuerdo.

Son las costuras de la memoria,  
dejándonos esa marca en la piel para  
no olvidar nunca lo vivido.

*El dolor es un vehículo para la transformación y una herramienta de empatía para visibilizar aquello que permanece en los márgenes, en silencio (...) es hallarle un sentido dinámico al propio cuerpo, explorando su vida, acercándonos a sus sensaciones y dolores, una oportunidad para representar lo irrepresentable.*

**Irene Ballester Buigues**



### **Percibir**

Apreciar la realidad exterior por los sentidos.  
Darse cuenta de lo sutil.

**Relevante**

Destaca o sobresale.

Destaca por su importancia.



**Visible**

Persona que llama la atención  
por alguna singularidad.



### Insignificante

Pequeño, sin importancia.

*Desvelada* trata de mostrar la belleza de las cicatrices, el reflejo que dejan las vivencias en la piel.

Está relacionado directamente con un libro de artista que contiene obra original de la artista Rocío Montañés y está impreso con la técnica de fotopolímero sobre papel Rosaspina avorio (220 gr.). El texto que contiene ha sido compuesto manualmente en tipografía con tipos móviles (Gacela), impreso en una Minerva modelo Hispania en la facultat de Belles Arts en la Universitat Politècnica de València, en abril del 2017.

Ambos proyectos están relacionados, no tendrían existencia por separado.

Mujeres que han sufrido cambios en su piel, en su cuerpo, que han superado tanto enfermedades como accidentes. Me han hecho ver las cicatrices con distintos ojos.

Me gustaría agradecer a Enriqueta García, Concepción García, Paloma Jover, por mostrar su cuerpo sin complejos.

En especial, a mi sobrina Clara Villora Montañés por su vitalidad, inocencia y fortaleza. Toda una lección de vida y superación, pese a su corta edad.

Al final del libro decidimos ubicar un texto de agradecimiento a esas mujeres que han hecho posible que el proyecto se llevara a cabo. Han participado ofreciendo partes de su cuerpo, desde lo más íntimo. En este caso se han prestado a que fotografiemos sus cicatrices y dejando parte de su vida al descubierto.

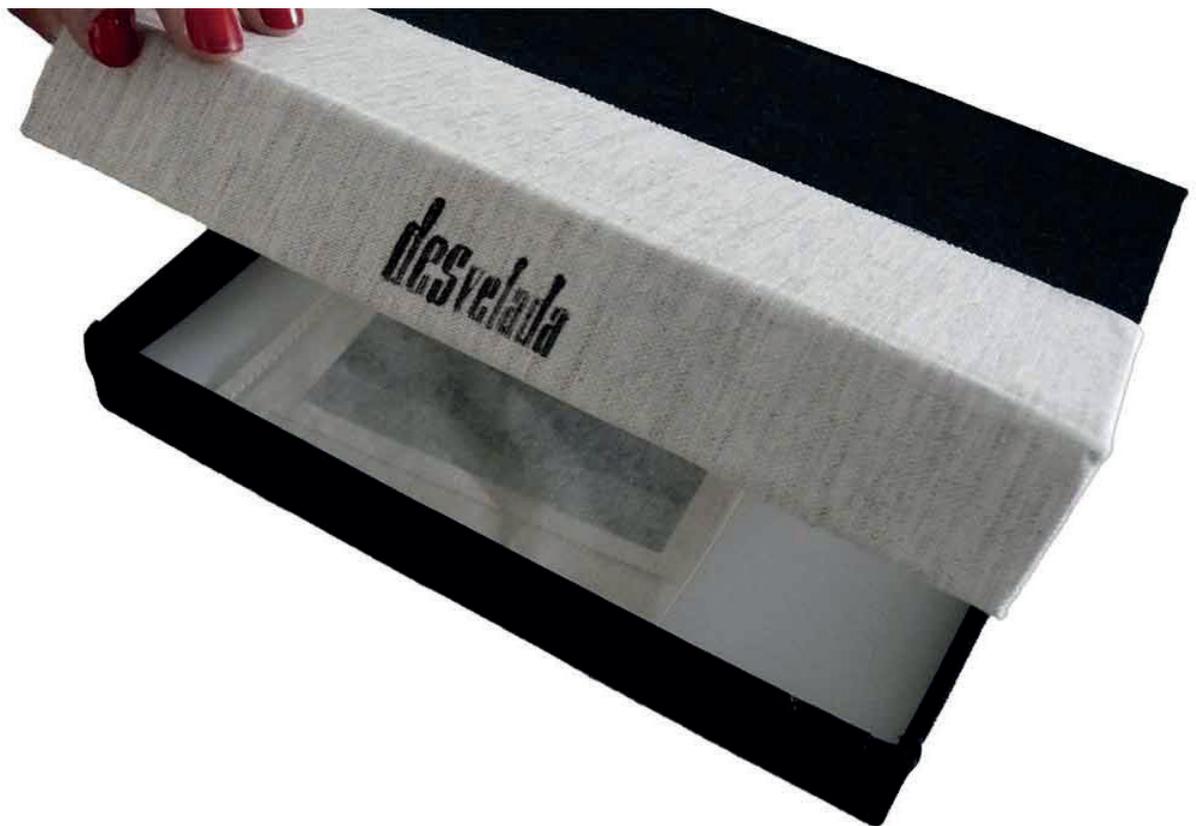


Fig. 50. Rocío Montañés. *DESVELADA*, 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.

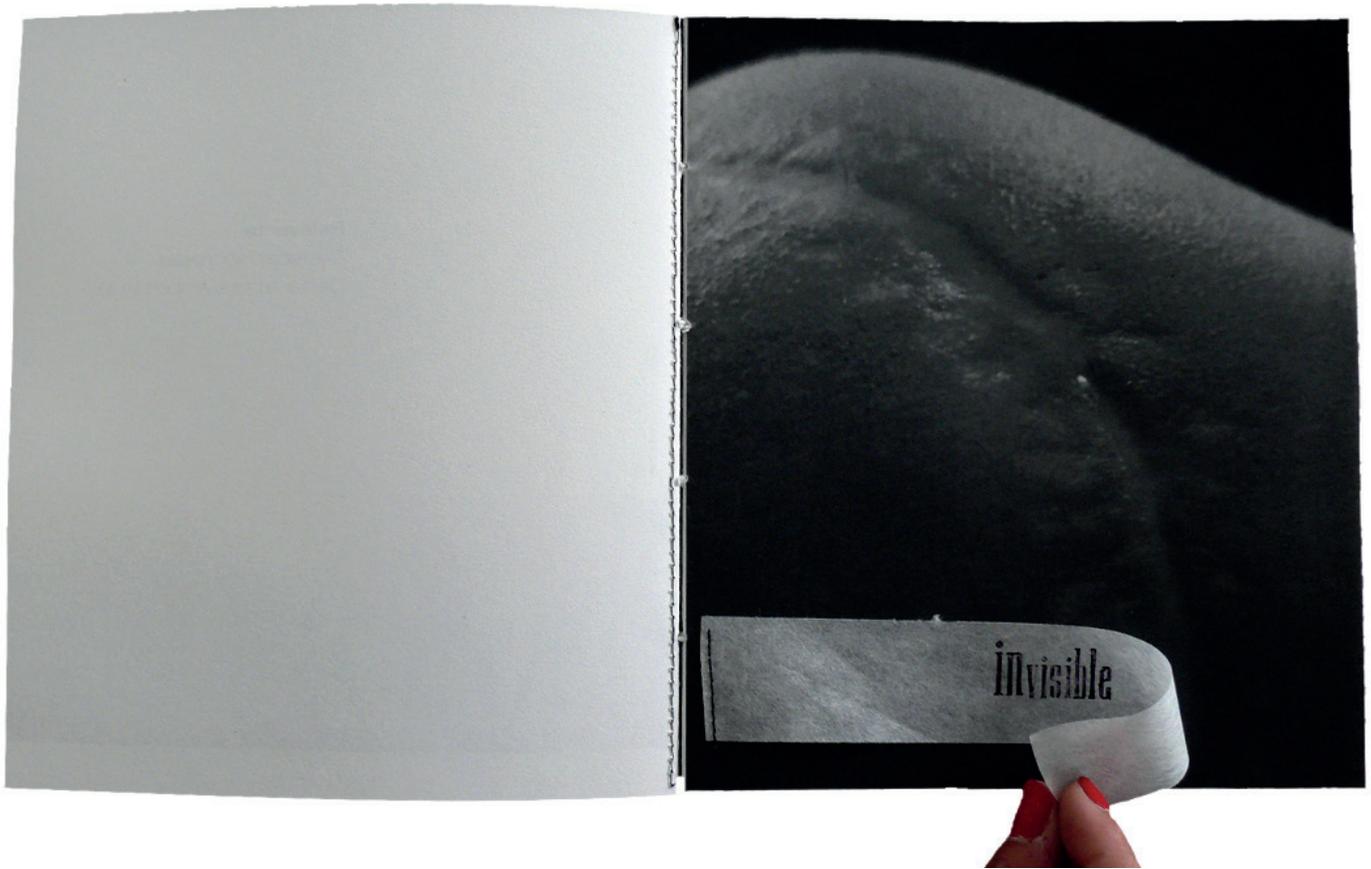


Fig. 51. Rocío Montañés. *DESVELADA*, 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.



Fig. 52. Rocío Montañés. *DESVELADA*, 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.



Fig. 53. Rocío Montañés. *DESVELADA*, 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.

### 4.3. DESVELADA\*

La pieza que mostramos a continuación tiene una relación directa con la anterior, ya que ambas nacen bajo la misma temática, titulada *DESVELADA\**. La construcción de la obra se llevó a cabo en distintas fases, de forma paralela en ambas, en cuanto a la recopilación de imágenes de mujeres mostrando lo más íntimo de su cuerpo. Este proyecto surge a continuación del anterior libro de artista acuciado por la necesidad de percibir el relieve de la marca. La textura que se genera con el fotopolímero no la tenemos en el anterior libro.

Las fotografías seleccionadas las tuvimos que retocar en Adobe Photoshop, primero pasando las imágenes a escala de grises, usando una trama a 700 ppp, que es tan fina que no se aprecia en el fotopolímero, a simple vista parece una impresión sobre papel Rosaspina avorio (220gr). Generamos distintas imágenes a con distintos puntos para decantarnos por la trama y fotografías definitivas.



Fig. 54. Cicatriz. Trama 700ppp.

Una vez realizado el tratamiento en todas las imágenes seleccionadas, se imprimieron sobre papel acetato a color, ya que están en escalas de grises los medios tonos varían si se imprime en color o en blanco y negro.

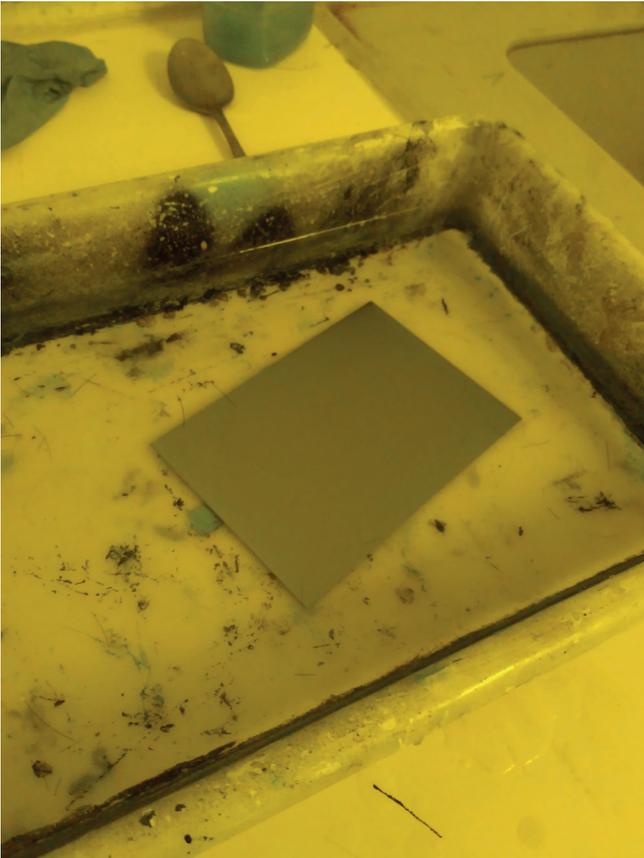


Fig. 55. Revelar plancha de fotopolímero.

Las planchas las tuvimos que cortar en un cuarto a oscuras, para que no se velaran con la luz. A continuación se insolaron durante 5 minutos en la insoladora.

El acetato se coloca en contacto con la plancha, y para ello se quita el papel de protección que lleva la plancha de fotopolímero. Una vez ha pasado el tiempo de insolado, se coloca hacia arriba en una bandeja con agua para que suelte toda la emulsión. Se frota suavemente y una vez se haya eliminado toda la emulsión, se seca con el secador, evitando que queden gotas de agua sobre la plancha. Una vez seca la plancha hay que endurecerla colocándola de nuevo en la insoladora sin hacer el vacío.

A continuación, con todas las planchas insolaradas y reveladas, recortamos el borde para eliminar la marca que ha dejado el acetato en la insolación. Una vez preparadas se liman los cantos de las planchas.

Otra parte importante del proyecto es la relativa a la técnica de la tipografía con tipos móviles. Delante de cada imagen estampada, al igual que en *Desvelada*, se ha colocado un papel Japón que contiene una palabra compuesta manualmente con tipos móviles, en la que aparece ese juego de palabras. El colofón que contiene este libro de artista, también está compuesto manualmente con la única tipografía que tiene el Taller de Tipografía de la UPV.

La tipografía escogida para las palabras que situadas delante de cada estampa aparecía con el nombre de Estrecho Negra, pero tras una investigación previa, se trata de una tipografía de la fundación Gantz, llamada Gacela. Utilizamos dos tamaños de letra, 60-48. En cada papel Japón estampado tuvimos que aplicarle polvos de talco para secar más rápido la tinta utilizada.



Fig. 56. Selección letras, tipografía móvil.

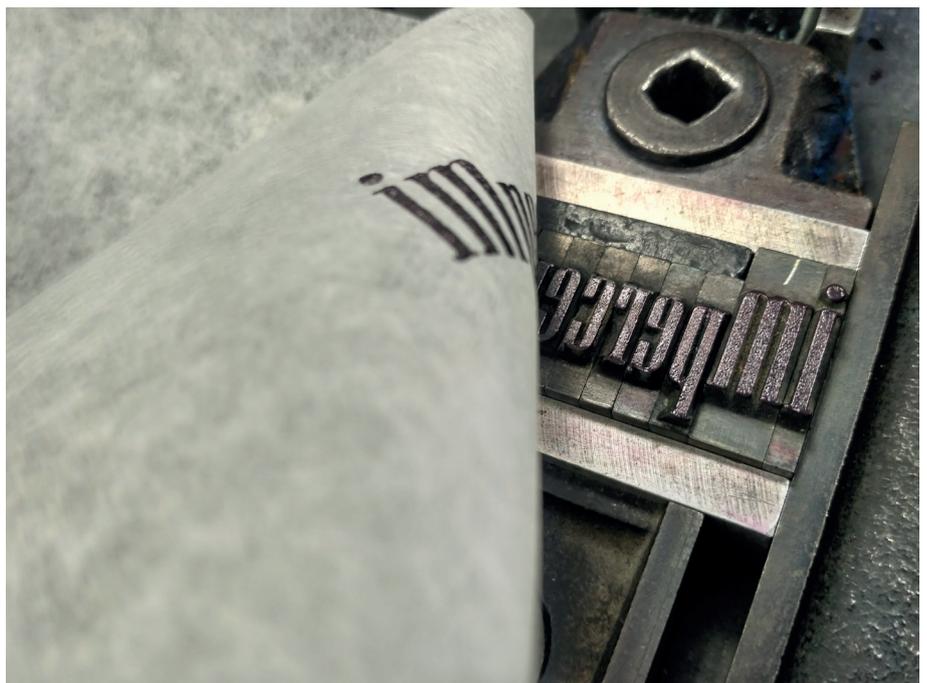


Fig. 57. Proceso tipografía móvil.

Las planchas de fotopolímero, una vez grabadas, se estampan del mismo modo que el resto de grabados calcográficos, usando un tórculo con la presión adecuada.

Otro punto importante de este trabajo es la encuadernación, que es diferente al libro de artista anterior. El formato donde se introducen las estampas es de una caja con un cajón deslizante. Para el montaje de este contenedor ha sido complejo cuadrar todas las medidas, sobretodo entelar y estampar el título. En primer lugar tuvimos que medir el grosor aproximado del número de estampas que queríamos que fuesen en el interior, cortamos el cartón y encolamos para hacer el cajón del contenedor. Una vez teníamos el la gaveta con una medida más exacta, comenzamos a construir el exterior, pero sin cerrarlo, es decir, se dejó sin la tapa de arriba donde aparecería el título, ya que esta tapa tenía que estar estampada. Y para finalizar el proceso, una vez tuvimos todo el montaje en cartón pasamos a entelarlo.

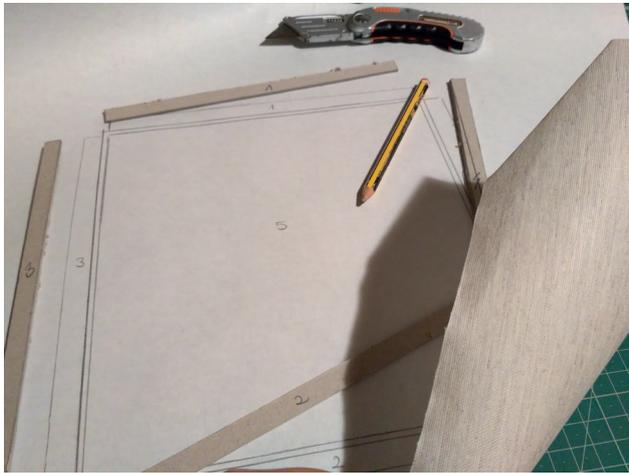


Fig. 58. Montaje caja cartón.

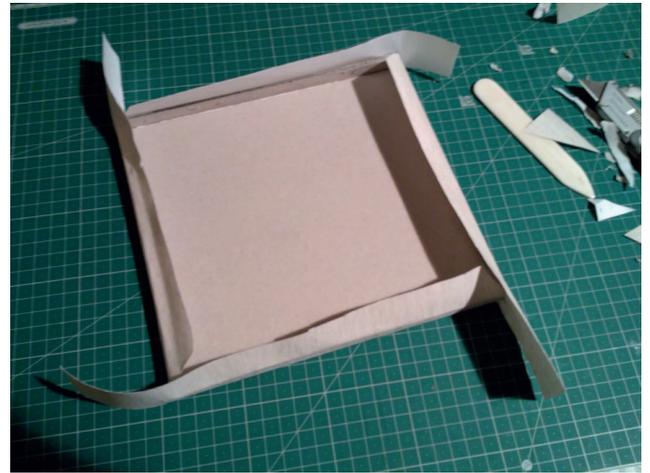


Fig. 59. Entelar caja.

Con esta obra damos un paso más, llevando el anterior libro de artista al siguiente nivel. Ya no son imágenes que reflejan un dolor, ahora mismo podemos sentir sus marcas al tacto por el relieve que nos proporciona el grabado con fotopolímero, nos ofrece un gofrado en la imagen que el anterior no es capaz de mostrar. Por ello, el uno sin el otro carecen de sentido, se complementan mutuamente. También al final del libro de artista hemos incluido un colofón en el que se informa de que la edición consta de dos ejemplares.



Fig. 60. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm.

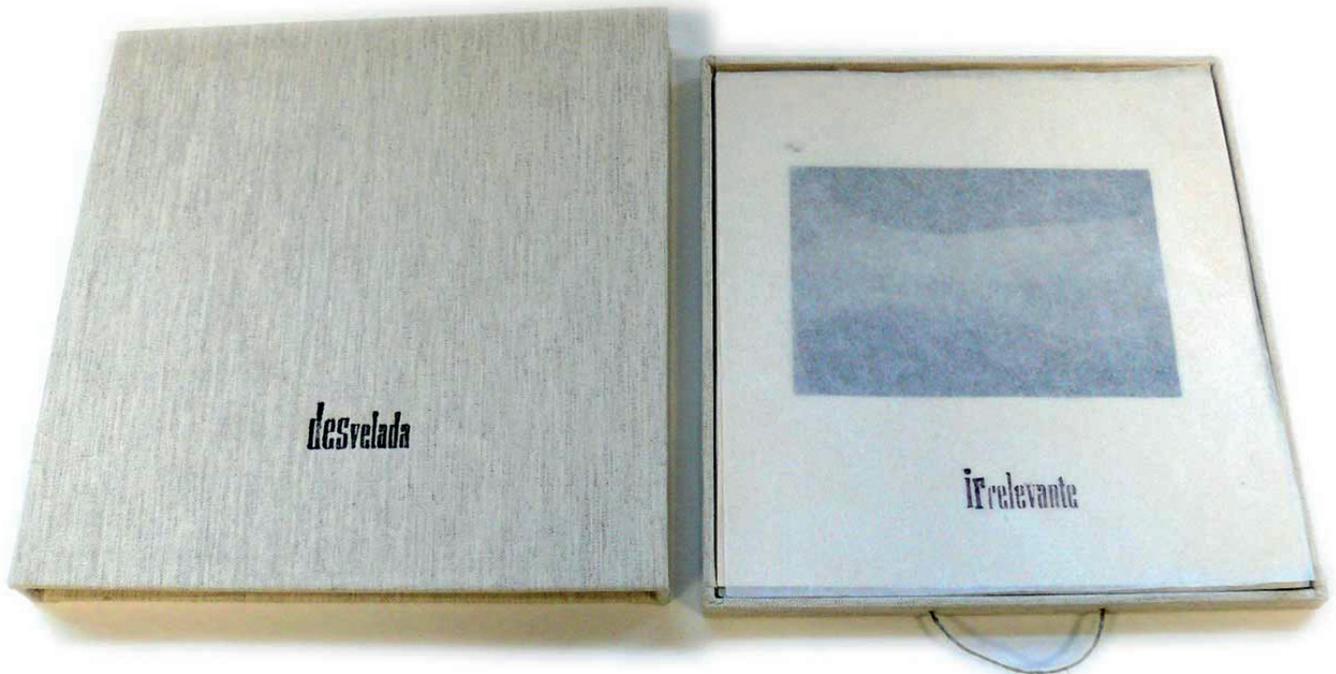


Fig. 61. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm.



Fig. 62. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm.



Fig. 63. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm.



Fig. 64. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm.

## CONCLUSIONES

Para concluir, debemos hacer una revisión de los objetivos y observar si la obra resulta ser satisfactoria según las metas que se habían propuesto desde un principio.

El objetivo principal era acercarnos al cuerpo femenino que como consecuencia de su enfermedad o de haber sufrido un accidente tiene secuelas y marcas; establecer un lazo mediante la obra y poder percibir su sufrimiento más íntimo. Este objetivo lo consideramos alcanzado al haber llegado a evidenciar por diferentes medios de expresión el vínculo de la temática establecida con la obra artística.

La metodología empleada en este proyecto ha sido la adecuada para poder llevar a cabo nuestro trabajo. Ha sido la base para continuar esta investigación para proyectos futuros. El análisis de los distintos artistas que nombramos en el trabajo nos ha ayudado a comprender y apreciar el cuerpo femenino en el arte.

En cuanto a la producción artística podemos decir que ha supuesto el desenlace final de esta investigación. Los referentes artísticos analizados nos han ayudado tanto a nivel conceptual como formal, proporcionándonos puntos de vista en torno al tema objeto del trabajo, así como diversas formas de representación y construcción de las piezas.

Podemos afirmar que, para nosotros, este proyecto nos ha ayudado a profundizar en lo más íntimo del dolor. Nos ha permitido reconocer y valorar el cuerpo femenino con sus malformaciones, amputaciones o irregularidades, revalorizándolo a nivel personal, social y cultural.



# BIBLIOGRAFÍA

Baines, Phil y Haslam, Andrew.

*Tipografía: función, forma y diseño*. Ed. Gustavo Gili, SA.  
Barcelona.

Ballester Buigues, Irene.

*El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ediciones TREA.  
Gijón.. 2012.

Ballester Buigues, Irene.

“Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo” en  
*Dossiers Feministes*. Nº 16.

Valencia. 2012. Disponible en <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1193>>

Boltanski, L.

*Los usos sociales del cuerpo*. Periferia.  
Buenos Aires. 1975.

Butler, Judith.

*Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.  
Madrid. 2004.

Catalaf, Jordi y Oliva, Clara.

*El grabado*. Parramón.  
Barcelona. 2002.

Coll-Planas, Gerard y Visa Barbosa, Mariona.

“La cicatriz (in)visible. La representación del cuerpo en blogs de mujeres con cáncer”, actas del congreso *Política y Sociedad*.  
Cataluña. Universitat de Lleida. 2015.

Cruz Sánchez, Pedro; Hernández Navarro, Miguel Á. (ed.).

*Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac.  
Murcia. 2004.

Dolto, F.

*La imagen inconsciente del cuerpo*. Paidós.  
Barcelona. 1986.

Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia.

*Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Taurus D.  
L.Madrid. 1992.

G. Cortés, Jose Miguel.

*El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)*. Ed.  
Dirección General de Museos y Bellas Artes.  
1997.

Gill, M.

*Image of the body. The bodley Head.* MW Books.  
Londres. 1989.

Grabowski Beth y Bill Fick.

*El grabado y la impresión.* BLUME.  
Barcelona. 2009.

Keller, Christoph...y otros.

*El llibre: espai de creació.* Biblioteca Valenciana. Ed. UPV, D.L.  
Valencia. 2008.

Maillard, Chantal.

*HILLOS.* Tusquets.  
Barcelona. 2014.

Parada Santín, José.

*La medicina en las Bellas Artes.* Universidad Central.  
Madrid. 1877.

Pardo, José Luís.

*La intimidad.* Pre-Textos.  
Valencia. 1996.

Pastora, Blanca Rosa y otros.

*Sobre libros: reflexiones en torno al libro de artista.* Sendemà.  
Valencia. 2008.

Pultz, John.

*La fotografía y el cuerpo.* Akal D. L.  
2003.

Pérez Marín, Noemí.

*Retrospectiva e introspectiva: Reflexiones plásticas sobre el cáncer.*  
Valencia. 2011-12.

Ramírez, Juan Antonio.

*Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.*  
Siruela D. L.  
2003.

Reyero Madrid, Carlos.

*Desvestidas: el cuerpo y la forma real.* Alianza D. L.  
2009.

Sancho Ribés, Lidón.

“Una cruz en el pecho. El origen de la violencia en la vida y el arte” en  
*Dossiers Feministes.* Nº 16.  
Valencia. 2012. Disponible en <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1194>>

Torrent Esclapés, Rosalía.

“Fragmentos creativos a partir del dolor” en *Dossiers Feministes.*  
Castellón. Universitat Jaume I. 2012.

# ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Gertrude Käsebier-Blessed, Blessed Art Thou among Women, 1899. 700 x 1,200 m.....	19
Fig. 2. Julia Margaret Cameron. I Wait, 1872. Impresión a la albúmina. 33 x 25 cm. ....	19
Fig. 3. Alfred Stieglitz. Nude, 1907. Platinum print. 21,9 x 17,6 cm.....	20
Fig. 4. Annie W Brigman. Female Nude Standing on Large Rock Over a Lake, 1923. Gelatin silver print. 18,4 x 23,5 cm. ....	20
Fig. 5. Margrethe Mather. Sin título (Espalda de Billy Justema), 1923. Platino, 9,5x7,4 cm. Center for Creative Photography , Tucson, Arizona. ....	21
Fig. 6. Imogen Cunningham. Clare with Nacissus, 1910. Gelatina de plata. ....	21
Fig. 7. Herbert Bayer. Autorretrato, 1932. Gelatina de plata a partir de un fotomontaje refotografiado, 34 x 24 cm. Cincinnati Art Museum. ....	23
Fig. 8. Dorothea Lange. Madre inmigrante, 1936. Gelatina de plata. Biblioteca del Congreso, Washington, D.C.....	23
Fig. 9. Fotografía de Donna Ferrato (1998). Imagen que aparecía en el cartel del congreso Mujeres, creación y dolor.....	28
Fig. 10. Kerry Mansfield. Aftermather, 2009. Fotografía.....	29
Fig. 11. Venus de Willendorf, c 28000—25000 a C. Descubrimiento 1908. Caliza, ocre rojo.....	31
Fig. 12. Jo Spence. <i>The Picture of Health?</i> , 1982-86. Fotografía.....	32
Fig. 13. Jo Spence. <i>The Picture of Health?</i> , 1982-86. Fotografía.....	32
Fig. 14. Hanna Wilke. Serie Intra Venus, 1992. Fotografía.....	36
Fig. 15. Hanna Wilke. Serie Seurya Chaya, 1978-89. Fotografía.....	36
Fig. 16. David Jay. <i>The Scar Project</i> , 2011. Fotografía.....	38
Fig. 17. Fotografía extraída del Fotolibro Scars, realizado por las artistas María JL Hierro, Neus Péres e Irene Cruz. ....	39
Fig. 18. Sally Hewett. Ectomy, 2015. Nylon jersey, foam padding, embroidery silk, quilting hoop. 70 x 33 x 15 cm. ....	40
Fig. 19. Sally Hewett. Acid attack, 2017. Angelskin, lycra, foam, embroidery silk, quilting hoop. 75x33x13. ....	41

Fig. 20. Sally Hewett. <i>Petals</i> , 2017. cotton lycra, lycra, foam padding, embroidery silk, quilting hoop. 75 x 33 x 14 cm. ....	42
Fig. 21. Misha Japanwala. Serie <i>Azaadi</i> , Fotografía de Teagan West & Alec Lesser. Modelo, Mana Jhaveri. ....	43
Fig. 22. Misha Japanwala. Serie <i>Azaadi</i> , Fotografía de Teagan West & Alec Lesser. Modelo, Mana Jhaveri. ....	44
Fig. 23. Rocío Montañés. <i>NADIE LES DIO LAS GRACIAS</i> , 2015. Libro de artista, Xilografía y tipografía móvil. 15 x 15 cm. ....	45
Fig. 24. Rocío Montañés. <i>NADIE LES DIO LAS GRACIAS</i> , 2015. Libro de artista, Xilografía y tipografía móvil. 15 x 15 cm. ....	46
Fig. 25. Rocío Montañés. <i>POR FIN ABRÍ LOS OJOS</i> , 2016. Transferencias sobre tarlatana, cosidos, caja de madera, venda y tijeras. 40 x 40 cm. ....	46
Fig. 26. Rocío Montañés. <i>POR FIN ABRÍ LOS OJOS</i> , 2016. Transferencias sobre tarlatana, cosidos, caja de madera, venda y tijeras. 40 x 40 cm. ....	47
Fig. 27. Rocío Montañés. <i>EN SEGUNDO PLANO</i> , 2016. Xilografía en contrachapado transferencias sobre tarlatana e impresión con tipografía móvil. 15 x 15 cm. ....	47
Fig. 28. Rocío Montañés. <i>EN SEGUNDO PLANO</i> , 2016. Xilografía en contrachapado, transferencias sobre tarlatana e impresión con tipografía móvil. 15 x 15 cm. ....	48
Fig. 29. Rocío Montañés. <i>LA MIRADA EN SILENCIO</i> , 2017. Transferencia sobre cera de abeja y cuadro de luz. 50 x 50 x 3 cm. ....	48
Fig. 30. Rocío Montañés. <i>DESPRÉS D'ELLES</i> , 2017. Litografía offset y transferencias con disolvente. Medidas variables.....	49
Fig. 31. Rocío Montañés. <i>RAÍCES MARCHITAS</i> , 2017. Litografía Offset y tipografía móvil sobre papel Popset. 70 x 50 cm. ....	50
Fig. 32. Molde cicatriz. ....	52
Fig. 33. Detalle molde cicatriz. ....	52
Fig. 34. Escayola sobre molde. ....	53
Fig. 35. Registro molde escayola. ....	53
Fig. 36. Pieza montada en el árbol de colada. ....	54
Fig. 37. Baño de la colada.....	55
Fig. 38. Moloquita.....	55

Fig. 39. Detalle fibra de vidrio.....	56
Fig. 40. Fibra de vidrio.....	56
Fig. 41. Montaje piezas para la colada.....	57
Fig. 42. Colada. ....	57
Fig. 43. Metal dentro de la pieza. ....	57
Fig. 44. Cáscara cerámica con meta.....	57
Fig. 45. Rocío Montañés. <i>HERIDA GRABADA</i> , 2017. Latón. Medidas variables. ....	59
Fig. 46. Rocío Montañés. <i>HERIDA GRABADA</i> , 2017. Latón. Medidas variables. ....	60
Fig. 47. Rocío Montañés. <i>HERIDA GRABADA</i> , 2017. Latón. Medidas variables. ....	61
Fig. 48. Rocío Montañés. <i>HERIDA GRABADA</i> , 2017. Latón. Medidas variables. ....	62
Fig. 49. Fotografías interior, <i>DESVELADA</i> .....	64
Fig. 50. Rocío Montañés. <i>DESVELADA</i> , 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.....	72
Fig. 51. Rocío Montañés. <i>DESVELADA</i> , 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.....	73
Fig. 52. Rocío Montañés. <i>DESVELADA</i> , 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.....	74
Fig. 53. Rocío Montañés. <i>DESVELADA</i> , 2017. Libro de artista. Impresión en plotter, tipografía móvil y encuadernación. 20 x 20 cm.....	75
Fig. 54. Cicatriz. Trama 700ppp. ....	76
Fig. 55. Revelar plancha de fotopolimero. ....	77
Fig. 56. Selección letras, tipografía móvil. ....	78
Fig. 57. Proceso tipografía móvil.....	78
Fig. 58. Montaje caja cartón.....	79
Fig. 59. Entelar caja.....	79

Fig. 60. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel  
Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm. .... 80

Fig. 61. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel  
Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm. .... 81

Fig. 62. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel  
Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm. .... 82

Fig. 63. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel  
Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm. .... 83

Fig. 64. Rocío Montañés. *DESVELADA\**, 2017. Fotopolímero sobre papel  
Rosaspina avorio (220 gr), tipografía móvil y encuadernación. 15 x 15 cm. .... 84

