

* INEVITABILE
FATUM.

*destino inevitable



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**Inevitable Fatum (Destino Inevitable).
Representación de lo efímero y fugaz.**

Presentada por: Manuel Iranzo Soler

Dirigida por: Alberto Carrere González

Valencia, noviembre de 2007





UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**Inevitable Fatum (Destino Inevitable).
Representación de lo efímero y fugaz.**

Presentada por: Manuel Iranzo Soler

Dirigida por: Alberto Carrere González

Valencia, noviembre de 2007

INDICE

01.	Introducción.	5
02.	Referentes.	8
	02.1. Referentes formales.	8
	02.2. Referentes conceptuales.	10
03.	Desarrollo conceptual.	12
	03.1. Vanitas.	12
	03.2. Texto e imagen. El título.	24
	03.3. El espejo.	36
	03.4. Retórica. La interpenetración.	42
04.	Descripción técnica y tecnológica.	47
05.	Proceso de trabajo.	52
06.	Exposición de las obras.	57
	06.1. Planos.	58
	06.2. Fotografías.	59
	06.3. Dibujos constructivos.	71
07.	Render.	62
08.	Presupuesto.	70
09.	Obra.	71
10.	Conclusiones.	92
11.	Bibliografía.	94

La preocupación por la representación de lo efímero de la existencia humana es motivo de preocupación desde los inicios del arte. Éste es el eje conceptual en el que se asienta el proyecto y que entronca con la técnica y elaboración de las obras.

“Vanitas vanitatum, omnia vanitas” (Vanidad de vanidades, todo es vanidad). Esta afirmación del Antiguo Testamento es la que define el género de las vanitas, género que se consolida en Europa hacia el siglo XVII, en pleno barroco. Su rica iconografía varía a lo largo de la historia pero la convicción de que todos los bienes son perecederos (en especial la vida) y su desembocamiento en la muerte se mantiene en las distintas épocas. La conciencia de la fugacidad de la vida, la frugalidad de los bienes materiales, la caducidad y deterioro del cuerpo son representados mediante metáforas visuales que forman un código plástico bien amplio: objetos como espejos, velas encendidas o apagadas, flores marchitas, relojes de arena, calaveras, etc.

Todos estos elementos y su significado son revisados en las obras que conforman el proyecto, unas veces recreando imágenes propias del barroco u otras generando nuevos significados, pero siempre desde una visión actual y particular.

Un elemento propio de esta iconografía de las vanitas y que merece una mayor reflexión es el espejo. Tanto su representación como los diversos significados que ofrece como motivo de inspiración se reflexionan en este trabajo, aportando diferentes ejemplos a través de la historia del arte.

En la fase práctica este espejo se emplea como retrovisor, gracias al cual se permite conseguir una visión de todo lo que queda en el pasado, entroncando con la temática de las vanitas. Su poder de reflejo también explica la composición de la mayor parte de los trabajos y la de algunos elementos como la mariposa, basándose en la simetría axial.

La incursión de texto en las composiciones o la importancia que ejerce el título en la obra también es un tema que se trata en este marco teórico. Una vez más se hace un repaso a la historia para ver los distintos papeles que desempeña el poder de las composiciones tipográficas, viendo ejemplos desde la Edad Media, con su carácter didáctico o la repercusión que adquiere la representación de emblemas como medio narrativo.

Del mismo modo se incide en la importancia que puede acaparar el título en una obra, analizando todo tipo de casos y apreciando la manera con la que actúa.

Estas valoraciones se trasladan a las composiciones, bien interviniendo directamente con texto escrito o incidiendo en la repercusión que implica el título en la apreciación por parte del receptor.

Otro análisis que se hace de la obra es el que parte desde el punto de vista de la retórica. En las composiciones se pueden distinguir figuras y tropos como metonimias -sustitución de un elemento por otro, que mantiene con él una relación de contigüidad (causa y efecto)-, permutaciones -alteraciones en el orden normal de los elementos- o hipérbolos -exageración de cualidades de los objetos-. Pero si hay una figura en especial a la que se recurre y merece una mayor atención ésa es la interpenetración y sus distintos tipos (adherente, fundente y constructiva). Esta figura se encuentra quizá a mitad camino entre la comparación y la metáfora, de ahí que el análisis sea más rico, sugiriendo diversas interpretaciones.

Para completar el estudio de algunas obras también se recurre a la iconología, ciencia la cual permite explicar la aparición y disposición de determinados elementos.

En lo que respecta al apartado técnico *Inevitabile fatum* se compone de veinte composiciones generadas por ordenador a partir de programas de retoque digital y dibujo vectorial. Si bien la obra es creada mediante estos medios informáticos también intervienen procesos manuales como dibujos a lápiz, trazos de pincel o de aerosol que luego son combinados e integrados en el ordenador.

Se hace un énfasis en esta preocupación por la intervención manual y su interacción con lo digital porque es uno de los objetivos que se marcan en el proyecto, apreciar como el diseño y el arte se complementan, tomando ambos recursos el uno del otro. En este punto es muy importante resaltar el estudio de referentes actuales en el campo del diseño gráfico.

Para finalizar esta introducción, decir que las veinte obras que componen este proyecto se analizan entre los apartados de *desarrollo conceptual*, *descripción técnica y tecnológica* y *proceso de trabajo*, facilitando de esta manera la comprensión por parte del lector.



La búsqueda de referentes se ha realizado desde dos puntos de vista, uno centrado en el aspecto puramente formal y técnico y otro más preocupado en un marco teórico o conceptual.

02.1. Referentes formales.

En lo que se refiere a este apartado, el diseño gráfico y la ilustración han sido las principales fuentes de búsqueda. La experimentación en estos campos hace que se consigan una gran variedad de registros, surgiendo diferentes estilos.

El denominado estilo “grunge” es el que centra mayor interés. Este tipo de creaciones se caracterizan por la soltura y gestualidad que transmiten. El empleo de trozos de cartón para los fondos, las manchas de spray o salpicaduras de pintura y un acercamiento al lenguaje de la calle son algunas de sus principales peculiaridades, intentando acercarse lo más posible al gesto manual. En Reino Unido es donde se encuentran los principales creadores de este modo de hacer.

A continuación se citan algunos de ellos con imágenes de sus obras y un breve comentario.



Love (Kerry Roper)

Kerry Roper.

Diseñador e ilustrador inglés que destaca por sus composiciones en las que otorga un especial papel a la fotografía y a la tipografía. Combina estas imágenes con recursos gráficos próximos al mundo de la pintura o el collage.

Sus resultados ofrecen una gran frescura y son el producto de medios informáticos.

Miles Donovan.

Artista con una gran cantidad de registros que opta por composiciones con gamas cromáticas muy reducidas. El lenguaje urbano está muy presente en su obra así como la búsqueda de efectos propios de métodos tradicionales como la fotocopiadora.



'I am a woman, hear me walk'
(Miles Donovan)

02.2. Referentes conceptuales.

En lo que respecta a este apartado se estudian aquellos artistas en los que el peso conceptual es mayor. El texto y su mensaje es una de sus principales herramientas en la elaboración de sus creaciones.

Matt Siber.

Fotógrafo estadounidense que profundiza en el concepto de lenguaje público y semipúblico y su relación de poder con las masas sociales. Un ejemplo de su obra es *The Untitled Project*, una colección compuesta por varias fotografías de escenas urbanas en las cuales digitalmente ha sido retirado cualquier texto y desplazado hacia el exterior de la foto. Esta ausencia de palabras impresas permite al espectador fijar su atención en el resto de elementos de comunicación presentes en la fotografía: símbolos, colores, arquitectura e imagen de marca.

En este punto se analizan todas las cuestiones teóricas de las que se parte para la elaboración de las obras. A la vez que se reproduce el discurso se acompañan imágenes de las obras, facilitando de esta manera la comprensión del texto

03.1. Vanitas.

Antecedentes históricos

A lo largo de la historia, una de las ideas principales del pensamiento filosófico y religioso es la convicción de que todos los bienes son perecederos, y por consiguiente la vida. Esta idea es trasladada al mundo del arte siendo tratada de diversas maneras, desde una mayor literalidad a otras con un carácter más simbólico. Ya en el Antiguo Testamento se comienza a plantear esta idea, como se cita en un verso de Salomón: “Todo es vanidad, dijo el predicador, y nada más que vanidad” (Salmos 1, 2). Al igual, pensadores y poetas de la Antigüedad ahondan en estas afirmaciones. En el concepto griego del universo, el destino del hombre no se separa del destino de la naturaleza: cuando Homero forma la imagen poética de la vanitas de la vida, no sólo la relaciona con el símbolo de las hojas perecederas, sino también con la vida y el continuo renacer de la naturaleza. La idea de fugacidad se relaciona con la muerte y en algunos casos con la idea de renacer. La poesía pagana romana prefiere centrarse en la búsqueda mayor de placer posible en la vida:

“¡Ah, pobres de nosotros! ¡Qué es el hombre!

Nada, porque lo mismo nos ocurrirá a todos nosotros cuando
el Orco nos haya raptado.

Por eso, ¡vive mientras aún te lo permita el destino!”

(Satiricón, 34)

Estas ideas hedonistas no son compartidas por los poetas, que apuestan sobre la durabilidad del arte, el cual sobrevive al mundo mortal.

En la ideología cristiana medieval la muerte significa el fin de la existencia y el paso a la verdadera vida. Se hace resaltar la mortalidad de esta existencia terrenal para aumentar la importancia del más allá cristiano. Se desarrolla una literatura de desprecio del mundo basándose en la pregunta “*Ubi sunt?*” (¿dónde están?)¹ y utilizando preguntas retóricas de la biblia: “¿Dónde están los escribas? ¿Dónde están los gobernadores? ¿Dónde están los que construían las torres?” (Jesías 33, 18).

En el gótico la idea de vanidad se relaciona con la iconografía de la muerte (época con grandes epidemias en la que la muerte está a los ojos de artistas y poetas), es así como la vanidad es utilizada con fines didácticos. La muerte representa el fin de todo lo que hay en el mundo a la vez que iguala la escala de valores. En el apartado del arte esta representación va desde la imagen del hombre muerto hasta la forma simbólica del esqueleto.

En el año 1348, el de la terrible peste, Pietro Lorenzetti pinta el primer triunfo de la muerte, formulando así un tema que adoptaría formas muy simbólicas, sobre todo en Italia. La inspiración de esta representación se remontan a la leyenda de los tres muertos y los tres vivos, muy difundida hacia finales de la Edad Media. Esta leyenda actúa tanto en el proceso de aparición del triunfo de la muerte, como en el de la danza de la muerte².



Danza de la Muerte

¹ BIALOSTOCKI, JAN: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973, pág. 187.

² *Ibidem*, pág. 189.

Francesco Petrarca adquiere gran importancia en la historia de esta concepción. En su obra *Trionfi* también aparece un triunfo de la muerte. La influencia de su poesía se nota a partir de mediados del siglo XV.



Un ejemplo de este tipo de imágenes es el *Triunfo de la Muerte* de Lorenzo Costa. En su composición se suaviza este tema, no hay signos de ninguna víctima que caiga bajo la guadaña de la Muerte. En este caso, el tema se despoja de todo su carácter macabro, muy raro de ver por otro lado en el arte italiano.

Triunfo de la Muerte (Costa)

Estos rasgos macabros, tan raros en Italia, son muy abundantes en el arte de los países transalpinos. Los cadáveres ya aparecen en las primitivas danzas nórdicas de la muerte.



Danza de la Muerte (Holbein)



Triunfo de la Muerte (Bruegel)

El arte del humanismo nórdico transforma el tema del triunfo de la muerte con la respuesta bélica del hombre frente a ella. *El Triunfo de la Muerte* de Bruegel representa una rebelión de la humanidad. Ante el ataque de los batallones de la muerte, el hombre contesta con un contraataque. Pero el terrible poder de los esqueletos siega la vida de las masas humanas, empujándolas hacia el abismo. Los esfuerzos humanos son inútiles frente a su poder³.

³ *Ibidem*, pág. 191.

La figura de la muerte aparece en muy raras ocasiones en el Renacimiento italiano. La idea de la mortalidad, de la vanidad de la vida y de sus bienes prefiere representarse de un modo metafórico, sin necesidad de mostrar la imagen de la muerte. El repertorio iconográfico es mayor,



se crea un nuevo lenguaje de alegorías, símbolos y emblemas, a la vez que se utilizan otros elementos para representar la idea de vanidad. En *Col tempo* de Giorgione se puede ver la personificación del tiempo en una mujer vieja y fea.

Col tempo (Giorgione)

Durante esta época, los símbolos de la vanidad son diversos. A menudo se trata de imágenes del humo, del viento, de las flores que se marchitan con rapidez, de las velas que se apagan con facilidad. También se representa el fuego, que destruye las cosas, o sus consecuencias, con objeto de materializar la idea de la mortalidad⁴. Otro elemento que alcanza gran difusión es la pompa de jabón manifestando la comparación *homo bulla* (el hombre es una pompa de jabón).

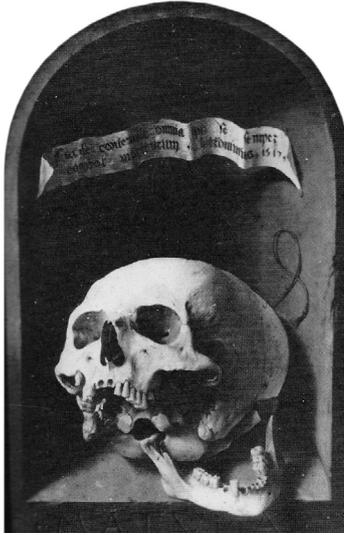


Quis evadet (Hendrik Goltzius)



Niño soplando burbujas (Frans Van Mieris)

⁴ *Ibidem*, pág. 195.



La calavera es considerada como el fin de todas las cosas. Su representación puede encontrarse de muy diversas formas. Una de ellas es su utilización en la parte posterior de determinados cuadros, como se aprecia en el caso del *retrato de Carondelet*, de Jan Gossaert en 1517.

Calavera.
Parte posterior del retrato de Carondelet (Jan Gossaert)

Ya en el Barroco se puede observar una diferencia en la iconografía entre los países católicos (España e Italia) y los protestantes (Holanda). Por un lado los italianos y españoles se centran en el carácter perecedero del hombre, mientras que los holandeses prefieren representar esta cuestión en la naturaleza y el mundo. Son estos artistas los que muestran una gran predilección por las naturalezas muertas. Están llenas de cosas ricas y costosas, pero reunidas de tal modo que definen la idea de la mortalidad.



En general estas obras representan los objetos que pertenecen al amplio campo terrenal (libros, joyas, instrumentos musicales) en ocasiones junto con los símbolos de la mortalidad (calavera) y a veces junto con los símbolos de la resurrección (espigas de trigo).

Naturaleza muerta (Heem)

La iconografía de la mortalidad en los países católicos durante el Barroco se basa más bien en la tradición, sobre todo en la medieval. En algunos países, como en Polonia, se revive la iconografía de la danza de la muerte y del triunfo de la muerte. A diferencia de Holanda, en Italia y España la calavera sigue presente. La representación de los cadáveres y esqueletos,



San Francisco (Zurbarán)



Tumba Urbano VIII (Bernini)



Tumba Alejandro VII (Bernini)

aparecen con las ostentosas vestiduras del naturalismo barroco. Esto tiene mucho que ver con la situación después de la Contrarreforma. Tanto el esqueleto como la calavera se convierten en atributos imprescindibles y en los medios de ayuda de la oración. En las imágenes de devoción de la época en las que se representa a los santos, la calavera es un atributo muy extendido y utilizado por los creadores.

También se representa a menudo el cuerpo humano en estado de descomposición, porque de este modo se muestra con mayor claridad la vanidad de la vida. Así ocurre en todos los países católicos, como en Italia, España, Francia y Polonia. La calavera y el esqueleto se multiplican en todos los sepulcros italianos del siglo XVII. Las tumbas de los papas Urbano VIII y Alejandro VII, realizadas por Lorenzo Bernini, son de una importancia decisiva para la historia de la plástica sepulcral y también para la iconografía de la muerte.

Tanto España como Polonia muestran rasgos muy similares en lo que se refiere a la representación de la muerte y de la *vanitas* durante el Barroco. En Polonia también se conocen los funerales suntuosos y ricamente escenificados. Las decoraciones fúnebres de las iglesias juegan preferentemente con motivos como el esqueleto y la calavera, símbolos de la mortalidad de la vida.

En España las mejores obras que se producen sobre la *vanitas* son los cuadros macabros. Juan de Valdés Leal realiza dos de las obras más importantes de este estilo. El primer cuadro se titula *Finis gloriae mundi* (fin de la gloria de este mundo) y representa el interior de un sepulcro donde hay tres cadáveres en diversos estados de descomposición en tres sarcófagos abiertos, situados entre huesos y cráneos, y entre los que se mueve una serpiente. Por entre las nubes que cubren la parte superior de la pintura aparece una mano estigmatizada que sostiene una balanza; la mano está iluminada y en el platillo izquierdo de la balanza, que lleva las palabras “Ni más”, se encuentran los animales que simbolizan los siete pecados capitales. El platillo de la derecha, con la inscripción “Ni menos”, contiene algunos objetos que simbolizan el arrepentimiento y la penitencia coronados por un corazón de Jesús con la señal IHS. La diferenciación entre los tres muertos (un obispo, un caballero y un esqueleto sin ninguna señal de dignidad) recuerda la leyenda del encuentro entre los tres muertos y los tres vivos. El cuadro, que muestra el aspecto de la muerte, plantea la necesidad de elegir entre el pecado y la redención⁵.



Finis gloriae mundi (Valdés Leal)

El segundo cuadro tiene la inscripción *In ictu oculi* (en un abrir y cerrar de ojos). Ésta rodea la llama de una vela que es apagada por un esqueleto que lleva una guadaña y un sarcófago semicubierto por un sudario, mientras uno de sus pies se posa sobre el globo terráqueo. En el resto de la composición aparecen los símbolos de todos los valores terrenales y de las dignidades tanto profanas como eclesiásticas, así como libros.

⁵ *Ibidem*, pág. 201.



In ictu oculi (Valdés Leal)

En la historia del arte no existen muchos cuadros tan macabros como éstos, a la vez que posean tanta claridad en la representación. La filosofía barroca de la vanitas difícilmente puede plasmarse mejor en un lienzo.

Análisis de la obra

Como se puede apreciar el interés por lo efímero del tiempo y el poder de la muerte motiva una gran preocupación a lo largo de la historia, siendo innumerables y variadas sus representaciones.

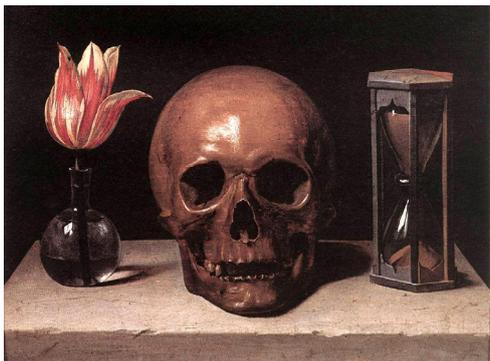
El proyecto toma como referencia todo lo anteriormente narrado para elaborar una obra nueva que intenta en unas ocasiones acercarse de una manera más literal y otras más metafóricamente a la idea de vanitas.

Si bien se parte de conceptos extraídos de anteriores épocas, en las composiciones se pretende aportar una nueva visión en este tipo de representaciones sobre todo con el empleo de elementos propios de nuestra época.

A continuación se analizan detenidamente algunos trabajos del conjunto del proyecto que mejor representan esta idea de *vanitas*. Para este análisis se valdrá de comparaciones con obras de otros artistas y períodos, se empleará la iconología para descifrar los elementos representados así como se describirán sus composiciones y tonalidades.



Coronación (Manu Iranzo)



Vanidad (Philippe de Champaigne)



Vanidad (Jacques Linard)

Coronación

Ésta es una de las obras que mayor literaridad muestra. En ella se pretende seguir con la tradición de la representación de la muerte a través de calaveras.

Ya en el fondo se utiliza una textura con un sutil veteado que recuerda al material de las lápidas funerarias. Ésta adquiere un tono ligeramente amarillento fruto de las alteraciones sufridas por el paso del tiempo. A la vez se le añaden trazos de spray propios del lenguaje urbano de la actualidad. Los elementos gráficos añadidos provienen de hojas de libreta que aluden a los libros tan representados en la tradición pictórica como en la *Vanitas* de Jacques Linard.

Como elemento principal destaca el cráneo en visión frontal. No se trata de un dibujo ni de una fotografía, sino de una radiografía que recuerda los avances de la ciencia que nada pueden hacer ante la muerte. Dentro, en la posición donde se ubica el cerebro, aparece la rosa como elemento floral tan aparecido en este género.

De su emplazamiento central y expandiéndose hacia los laterales parten las ramas secas de un árbol haciendo referencia una vez más al fin. Estas ramas también se internan en la calavera a modo de suturas craneales.

En la parte superior se posiciona la corona de espinas que en la simbología cristiana, se define como un atributo de la Pasión de Jesucristo y que representa el dolor y el sufrimiento.

También se representa el fuego, que destruye las cosas, con objeto de materializar la idea de la mortalidad.

Dos avispas parten del centro como símbolos de las malas lenguas ya que ellas “significan la desvergüenza desenfrenada por la lengua, porque las abispas son roncadas y mordaces, de las cuales no se puede sacar ningún fruto, ni provecho y solamente tienen aguijón con el qual ofenden”⁶.

En la parte inferior y como elemento que refuerza el eje de simetría axial se encuentran las extremidades inferiores de un cuerpo humano. Aquí se pretende recordar las investigaciones anatómicas del siglo XVII en Holanda en las que se realizan disecciones de cadáveres, como aparece en la ilustración de Dryander. Estas representaciones están dotadas de una cierta importancia alegórica, como si gravitaran en torno a la tradición de las vanitas⁷.



Emblema LI MALEDICENTIA Emblema LI LA MALEDICENCIA

Archilochi tumulo insculptas de marmore vespas Dicen que en el túmulo de Arquiloco había esculpidas avispas de mármol: excelentes símbolos de las malas lenguas. Esse ferunt, linguae certa sigilla maias.



Anatomía (J. Dryander)

⁶ ALCIATO: *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pág. 85.

⁷ BIALOSTOCKI, JAN: *Op. cit.*, pág. 204.



Final (Manu Iranzo)

Final

El planteamiento de esta obra es muy similar al de la anterior, siguiendo con la representación tradicional en este caso de un esqueleto.

El fondo en esta ocasión está directamente obtenido de una hoja de un libro. El amarillo denota el paso del tiempo, a la vez que representa la sabiduría⁸. A la vez que los anteriormente citados recursos gráficos del spray se unen los motivos ornamentales, propios de los papeles pintados de la década de los años 70.

El principal elemento es el esqueleto, símbolo de la mortalidad de la vida, partiendo otra vez del empleo de radiografías. Éste es manipulado, amputándose los brazos y las extremidades inferiores aludiendo a la fragmentación del cuerpo humano. De aquí surgen unos grafismos que simulan unas alas extendidas a la vez que las ramas del árbol anteriormente nombrado. A la vez unas líneas radiales representan los rayos de luz utilizados en las imágenes religiosas del barroco.

En la parte superior aparece una mariposa y un reloj, vinculados a la idea de tiempo. La mariposa simboliza la metamorfosis y la transformación mientras que el reloj advierte de lo efímero de la vida. Es una concepción cíclica de la vida “el paso de la vida es por sí mismo como una garantía de inmortalidad”, gracias a la ordenación dentro de un ritmo la muerte deja de significar destrucción para convertirse en sinónimo de metamorfosis⁹.

⁸ ALCIATO: *Op. cit.*, pág. 225.

⁹ BIALOSTOCKI, JAN: *Op. cit.*, pág. 207.



Balanza (Manu Iranzo)



"Finis gloriae mundi" (Valdés Leal)

Balanza

Para esta ocasión se parte de una composición en concreto para hacer una interpretación. La obra en cuestión es la anteriormente citada *Finis gloriae mundi* de Juan de Valdés Leal.

En este caso se prefiere realizar una composición menos compleja, centrando toda la atención en el elemento de la balanza, obviando la parte inferior de la obra referencial.

El objeto principal que se toma es la balanza que a la vez se convierte en eje principal de la composición. La balanza representa a la justicia la cual marca la pauta de todas las acciones. Este objeto afecta tanto a la vida como a las posesiones humanas que tan pronto crecen como desaparecen del todo¹⁰.

Si en el cuadro de Valdés Leal es una mano la que sostiene la balanza, aquí son las extremidades superiores de un desollado las que la sujetan, recordando a la crucifixión de Cristo (en "*Finis gloriae mundi*" la obra se corona con el corazón de Jesús con la señal IHS).

La ostentosa ornamentación que lidera la parte superior de la composición hace referencia al lujo, contrastando con las ramas secas y el espino de la parte inferior que recuerdan el dolor y el sufrimiento.

¹⁰ RIPA, CESARE: *Iconología* (tomo dos), Madrid, Akal, 1996, pág. 9.



Balanza. Detalle (Manu Iranzo)

Respecto a los elementos que soportan los dos platos se hacen variaciones con respecto a la obra de Valdés Leal. Por un lado las imágenes representadas pertenecen a dos elementos ligeros y volátiles como son una mariposa y una pluma de ave. Por otra parte el insecto representa la vida material mientras que la pluma acerca a la escritura y la vida espiritual.

Las inscripciones de “Ni más” y “Ni menos” se mantienen pero optando por una tipografía más gestual.

Belleza marchita

En esta composición se ven quizá menos referencias directas a los elementos tradicionales de la iconografía de las vanitas que en anteriores obras.

Se utiliza la representación de las flores, tan utilizada en las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII, como en el ejemplo de la obra de Abraham Mignon *Ramo de flores* en las que éstas dominan por completo la composición del cuadro. En el caso de *Belleza marchita* estas flores aparecen sin vida. La utilización de este recurso está muy difundido a lo largo de la historia de la representación de la vanitas al igual que las velas que se apagan con facilidad, humo, viento, etc.



Belleza marchita (Manu Iranzo)



Ramo de flores (Abraham Mignon)



Perfil de joven (Leonardo)



Pessima placent pluribus

La flor marchita habla de lo efímero del tiempo. En la obra, la descomposición de estas flores se acentúa con el recurso del alto contraste en la imagen así como el empleo de recursos gráficos como el spray, los trazos de brocha o los degradados.

El caso de los rostros femeninos es más complejo. La representación de dos rostros corresponde a la Prudencia según la iconología¹¹. En esta ocasión la aparición de dos rostros tiene que ver más con la idea de reflejo. Al igual que Leonardo personifica el tiempo con la confrontación de un joven y un anciano o Giorgione muestra una mujer vieja y fea aquí se representa con este reflejo femenino que mira fijamente al espectador.

En la parte superior se encuentra un motivo ornamental con el símbolo de la pica de la baraja de cartas. Los juegos de cartas aparecen en numerosas representaciones, así como en el emblema de Roemer Visscher *Pessima placent pluribus*.

Por último, cerrando esta fría composición, surge una araña del inferior de la obra, la cual simboliza el ciclo continuo de transformación como tejedora del destino humano.

¹¹ *Ibidem*, pág. 225.



Máscara (Manu Iranzo)



Melpómene

Máscara

La máscara es uno de los atributos más utilizados en la iconografía artística a lo largo de la historia.

En el teatro griego se puede ver este tipo de representaciones como en el caso de *Melpómene* (“la melodiosa”), una de las dos musas del teatro y que inspira la tragedia.

Son muchos los significados asociados a este elemento, pero el más común es el de su asociación con la mentira. En la representación de la Lealtad, la máscara es arrojada al suelo destrozándose, mostrando el desprecio que siente esta figura por todos los fingimientos y dobleces¹².

Como se viene explicando en la vanitas está el vacío. En esta obra se apunta también a ese vacío de la vida terrenal, se reflexiona sobre la trivialidad de una existencia que está abocada a la muerte de la cual no puede escapar ni la máscara.

Técnicamente, esta máscara es realizada a partir de la radiografía de una cadera. Es su visión frontal la que permite hacer esta asociación. Se le han añadido los huesos de un dedo para formar la varita y unos remates recordando el ornamento barroco.

¹² *Ibidem*, pág. 14.

03.2. Texto e imagen. El título.

El título

El título en una obra pictórica tiene dos intenciones: por un lado la de otorgar una identidad a esta imagen y por otra descifrarla en palabras. Este título se podría definir como el nombre del objeto artístico.

A lo largo de la historia del arte se aprecian dos formulaciones en su manifestación. En la Edad Media o Renacimiento el título adquiere un carácter denotativo. En este nombrar antiguo o tradicional la lectura que se realiza es referencial o descriptiva, unida a una temática reglada. Ya a finales del siglo XIX este carácter denotativo se sustituye por uno connotativo, en el que la subjetividad comienza a adquirir importancia siendo el título el que orienta al espectador, colocándose entre éste y la obra. A esta nueva visión se le denomina nombrar moderno o contemporáneo.

Nombrar antiguo

En la Edad Media las imágenes actúan a modo de ilustración de textos religiosos con la intención de adoctrinar a un público que en su mayoría no sabe leer. En este carácter narrativo la imagen llega a sustituir por completo a la palabra como en el caso de *La Virgen rodeada de escenas de su vida* en la que se detalla de manera secuenciada momentos puntuales de su existencia.



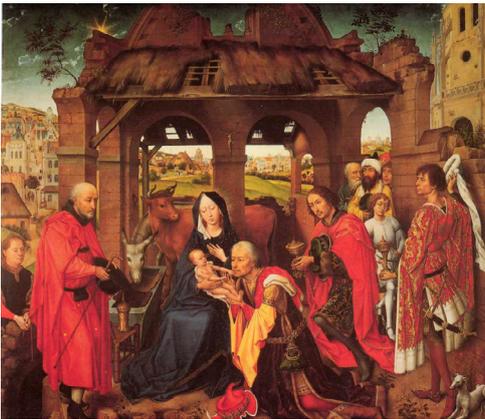
La Virgen rodeada de escenas de su vida
(Anónimo florentino)

Esta función docente y persuasiva debe ser perfectamente descrita y asimilada por el receptor, de ahí la importancia de la claridad del mensaje.

A medida que transcurre el tiempo esta narración secuenciada pasa a una única ima-

gen, siendo la figura de un clérigo la que se encarga de decodificar estas informaciones.

En el Renacimiento se adoptan una serie de temas o escenas que son representados con imágenes. Se difiere del medievo y ya no hay una limitación a la mera descripción del hecho, pretendiendo ir más allá en las representaciones. Para ello se atiende a los manuales clásicos y se recupera la temática mítica.



La adoración (Weiden)



Las Tres Gracias (Rafael Sanzio)

Se pueden distinguir dos tipos de pintura, la pintura litúrgica y la pintura profana, que varían estilísticamente según los códigos de representación de cada periodo. En la pintura litúrgica se continúan mostrando las escenas bíblicas, de gran importancia en la representación iconográfica. *La Crucifixión, La huida a Egipto, La adoración de los Reyes o La Santísima Trinidad* son algunos ejemplos de temas desarrollados en el Renacimiento o el Barroco. Cada artista aporta variaciones a su representación pero siempre siendo fiel al tema original.

En cuanto a la pintura profana hay una mayor flexibilidad, apareciendo ciertas intenciones innovadoras a partir de la versión original. En este tipo de pintura se enmarcan desde escenas mitológicas hasta hechos cotidianos. En mayor parte son los mitos griegos en sus escenas más significativas los más representados. *Perseo y Andrómeda, Apolo y Dafne, Las Tres Gracias o Venus y Cupido* son algunos ejemplos.

En todos estos casos se aprecia cómo el propio tema pasa a ser el título de las obras. En este tiempo los temas tienen una significación propia debido a la tradición, en la que no cabe la posibilidad de llamarlos de una manera diferente a la establecida¹³.



Retrato de Cecilia Gallerani (Rafael)



La caída de Ícaro (Pieter Brueghel)

Generalmente la manera de nombrar proviene de las enseñanzas literarias religiosas, de ahí esta relación directa entre el título y el tema. En algunos casos se le añade una particularidad a estos temas (tanto litúrgicos como profanos) como puede ser el caso de *Virgen del rosario* o el *Retrato de Cecilia Gallerani* (conocido como *Dama del armiño*) de Rafael. Este tipo de identificaciones se realizan a partir de descripciones sencillas de la escena que acontece en el cuadro.

Curioso es el caso de algunas obras en las que el título final destaca el motivo temático normativo a pesar de su menor significación visual, como en *La caída de Ícaro* de Pieter Brueghel en la que el paisaje con el campesino arando el campo cobra mayor protagonismo que la figura del pequeño Ícaro¹⁴.

Finalmente es importante resaltar que muchos de estos títulos son puestos en épocas posteriores, de ahí que los catalogadores se decanten hacia el ámbito normativo.

¹³ MIT, GELES: *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*, Valencia, Diputación de València Institució Alfons el Magnànim, 2002, pág. 26.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 29.

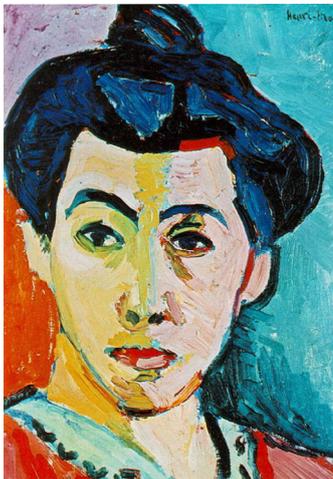
Nombrar moderno

Con la irrupción de las Vanguardias de principios del siglo XX muchas de las pinturas necesitan de un apoyo para su comprensión, de ahí la importancia del título y el uso referencial de éste. Sin embargo ya empieza a aparecer un carácter connotativo en el título, abriendo el significado, incitando a la intervención por parte del espectador y creando un vínculo entre éste y el autor.

Ya a finales del siglo XIX la connotación y las dobles lecturas comienzan a adquirir gran repercusión en el arte. Aparece una nueva forma de concebir la obra tanto por parte del artista como del espectador, alcanzando un alto grado de complejidad¹⁵.

En el nombrar moderno se pasa de la representación a la interpretación, desaparece la visión de un único punto de vista, ampliándose el abanico de significados.

Con los principales movimientos de la vanguardia (Cubismo, *Fauvismo...*) el título se entiende como un instrumento de información de sus postulados. Un ejemplo de esta afirmación es

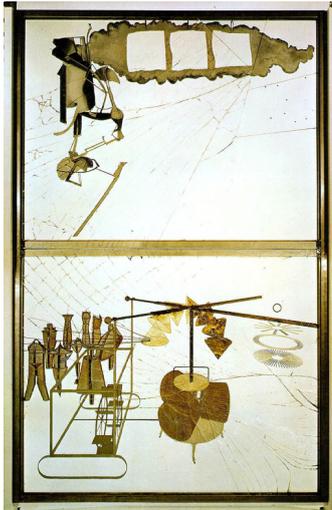


La línea verde (Henry Matisse)

Un ejemplo de esta afirmación es *La línea verde* (*Retrato de Madame Matisse*) de Henry Matisse en la que se incide en esa línea, en ese empaste que divide el rostro, planteando una nueva mirada para el retrato tradicional¹⁶. Estas ideas se aprecian también en artistas de la abstracción como Kandinsky o del futurismo como Giacomo Balla con su *Dinamismo de un perro con correa*. En el Cubismo aparecen buenos ejemplos como en Braque o Juan Gris.

¹⁵ Véase BAUDELAIRE, CHARLES: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, págs. 229-230.

¹⁶ MIT, GELES: *Op.cit.*, pág. 78.



Gran vidrio (Marcel Duchamp)



Un pájaro persigue a una abeja y la baja [besa]
(Joan Miró)

El movimiento Dadá da un paso más en las referencias textuales del título. Se realizan irónicas metáforas o personificaciones en complejos mecanismos como en el caso de Francis Picabia y *El ojo*, representado como una máquina de precisión. Más claro es Marcel Duchamp y *La casada desnudada por sus solteros*, incluso más conocida como el Gran vidrio en la que se hace una visión mecánico-cósmica del deseo y el amor¹⁷.

Por otro lado aparecen obras en las que se incorpora texto como un elemento más que acompaña a los demás signos plásticos. El caso de Miró destaca por la utilización de estas palabras como un signo pictórico más. En sus poemas-cuadro los planos visual y verbal de las palabras se superponen integrándose dentro de la composición. Un claro ejemplo es su obra *Un oiseau poursuit une abeille et la baise* (*Un pájaro persigue a una abeja y la baja [besa]*). La palabra *poursuit* se desintegra, predominando la imagen

sobre la palabra, la parte verbal apenas se conserva y prima la visual. El título es una reproducción de los elementos representados en la obra. Las letras se mezclan con una pluma (referencia a la ave), manchas de color y una tira de óleo que forma un círculo (vuelo). De este modo la palabra *poursuit* representa una metáfora del movimiento, acentuando una vez más el uso del texto como imagen.

Otro artista que trabaja a partir de esta mezcla de signos verbales y pictóricos es René Magritte.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 80.

En este caso en la palabra *sirène* hay una sustitución de la letra *i* por un dedo. Este texto se escribe sobre el suelo de una habitación en la que



El uso de la palabra (René Magritte)

aparece una escalera que no lleva a ningún lugar. El enorme dedo con un cascabel encima cambia a la letra produciendo un salto en la legibilidad de la palabra como signo verbal. Es el signo pictórico el que sustituye por completo a la magnitud verbal a la que se equiparaba.



Esto no es una pipa (René Magritte)

Este artista belga también se vale del texto para jugar entre la representación de informaciones verdaderas que pueden ser falsas. Buen ejemplo de ello es su obra *Esto no es una pipa* en la que aparece una pipa flotando en el espacio contraponiéndose a otra que aparece en un caballete con la inscripción “*Ceci n’ est pas une pipe*”. Ambas representaciones son ficticias pero solamente

se marca a una de ellas como menos falsa, tratando el engaño pictórico de mostrar que una parece más real¹⁸.

En Magritte el título no adquiere una función de complementariedad, sino que se plantea como un punto de referencia para el análisis de la imagen. Con esta intención se suscita un gran abanico de soluciones al espectador.

Análisis de la obra

Tras este estudio de la influencia del título en la obra, se pasa al análisis de las composiciones en las que el texto escrito adquiere una gran importancia en la significación final de las mismas.

¹⁸ *Ibidem*, págs. 88-89.



Reloj de arena (Manu Irazzo)

Reloj de arena

En esta composición se interpreta un reloj de arena procediendo de una radiografía del metacarpiano de una mano.

Técnicamente es similar a la anterior, continuando con una reducida gama cromática e interviniendo con grafismos o trazos de aerosol.

La inscripción “*L’hora passa*” (el tiempo pasa) vuelve a adquirir importancia en la obra ya que complementa a la figura y ayuda a comprender el elemento del reloj de arena. Es así como facilita las claves de lectura que junto con el título acotan el significado final de la composición.

En este caso la decantación por este uso del texto se realiza principalmente para evitar otra interpretación que no sea la de *reloj de arena*. El hecho de que se aproveche una lengua muerta como es el latín entronca con el anterior punto de las vanitas ya que este enunciando está obtenido directamente de fuentes del siglo XVI, en las que esta inscripción junto a otras como “*Hodie mihi Cras Tibi*” (hoy a mí, mañana a tí) o “*Respice Finem*” (piensa en el final) acompañan a determinadas obras.

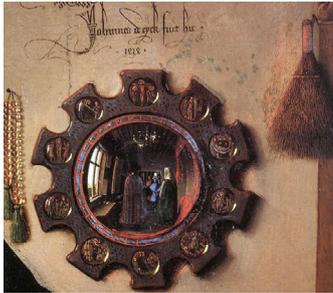


Pedregal (Paul Klee)

Esta atribución icónica que se hace al signo plástico mediante el título es utilizada por algunos artistas para guiar al espectador en su análisis. Un ejemplo de ello es Paul Klee y su composición *Pedregal*. Se trata de una obra abstracta pero en la que se perciben cualidades táctiles, como son las piedras. Aquí el título resulta de gran ayuda para acentuar ese tipo de sensaciones.

03.3. El espejo.

La representación del espejo en el arte suscita todo tipo de miradas y enfoques, desde ideas basadas en la dualidad o identidad hasta otras más preocupadas en el propio reflejo que produce.



Los Arnolfini, detalle (Jan Van Eyck)



Las Meninas, detalle (Velázquez)



Venus del espejo (Velázquez)

Son numerosos los ejemplos de la aparición de este elemento en las composiciones a lo largo de la historia de la representación. Su empleo en las obras permite centrarse en detalles o conseguir abarcar una mayor parcela de espacio. En el *Retrato de los Arnolfini* se encuentra colgado en la pared un espejo redondo y convexo, el cual refleja las espaldas de la pareja que en el cuadro se representa de frente y la de dos testigos, seguramente uno de ellos el propio pintor como dice en la inscripción que aparece sobre este espejo. De este modo la obra permite mostrar al espectador la totalidad de un espacio.

Importante es también el uso que hace Diego Velázquez en dos de sus obras más conocidas. Gracias al espejo, en *Las Meninas* se consigue abrir un nuevo compartimento en el fondo e introducir en el lienzo el espacio externo en el que se encuentran los reyes, otorgando de esta manera un tono de verosimilitud a la obra. Por otro lado en su *Venus del Espejo*, Velázquez descubre el rostro femenino con la ayuda del espejo sujetado por Cupido, ya que la postura se presenta de espaldas al espectador.



El espejo de Venus (Tiziano)



La visita del Obispo (Solana)



Narciso (Caravaggio)

El caso de Tiziano es similar en cuanto a que un Cupido le sostiene el espejo en el que se mira, aunque en este caso al presentarse la Venus de frente éste no aporta tanta información con en la anterior *Venus del espejo*.

Veronés, Tintoretto o Rubens también utilizan el espejo en sus correspondientes representaciones de *Venus*.

La idea de “cuadro dentro de cuadro” que forma este espejo seduce a muchos artistas que no dudan en aplicarlo en sus composiciones. Solana lo utiliza en algunas de sus obras como *Payasos*, *La visita del Obispo* o *Café de Pombo*, en el que modifica el reflejo que produce el cristal.

Este mismo efecto lo representa con gran naturalidad Ingres en su obra *La Vizcondesa de Sennones* en la cual representa a una mujer en tres cuartos sentada ante un espejo¹⁹.

Otro de las asociaciones que se atribuye a este elemento es la que se realiza con el narcisismo. Narciso, enamorado de su propia imagen muere víctima de un reflejo, en este caso de una fuente, como muestra Caravaggio en su *Narciso*. Esta asociación a la coquetería entronca directamente con la idea de vanidad.

¹⁹ GALLEGO, JULIAN: *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 101.



Vanitas



La Vanidad (Memling)

Curioso es el caso de un grabado en madera que se atribuye a Durero en el que una coqueta mujer se acicala mirándose en un espejo y en lugar de su rostro aparece el trasero del diablo. Como dice un dicho español del siglo XVI “el espejo es el culo del diablo”²⁰.

Analizando los diversos sentidos simbólicos del espejo, su empleo se asocia en concreto con la vanidad femenina. Es así como aparecen importantes representaciones, como en *La Vanidad* de Memling. En ella aparece una mujer desnuda con un espejo redondo en la mano en la que se refleja su rostro. Bellini también la realiza de esta manera, con la diferencia que en el reflejo producido aparece un monstruo en lugar de propio rostro.

Una coqueta trata de emplear el espejo para engañar a los demás, si no puede engañarse a sí misma. Sin embargo el espejo es el símbolo del desengaño²¹.

Análisis de la obra

Tras este breve repaso de la representación del espejo en determinados estilos y obras de arte, se pasa al análisis de las composiciones en las que este elemento es utilizado como punto de partida para la argumentación. La vanidad junto con la simetría y el reflejo son los anclajes escogidos para su posterior representación plástica.

²⁰ MANGUEL, ALBERTO: *Leer imágenes. Historia privada del arte*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 208.

²¹ GALLEGO, JULIAN: *Op.cit.*, pág. 109.



Vanidad (Manu Irazo)



El arreglo de Venus (Mosaico romano)

Vanidad

Esta obra surge entroncando con la asociación que se realiza del espejo a la idea de vanidad.

Técnicamente la obra parte de un fondo con una trabajada textura en la que se conjugan tonos azulados y ocre. Los elementos parten del centro en el que se encuentra un rostro femenino en visión frontal mirando de frente al espectador. Ésta lleva una flor a la altura de la frente a la vez que se enmarca en unos remates ornamentales, referencia física del espejo. A los lados aparecen unas mariposas que vuelan hacia el exterior mientras que en la parte superior son dos figuras de un pavo real las que coronan la composición.

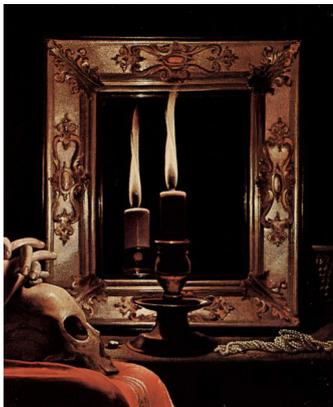
Todos elementos expuestos son aparentemente bellos ya que esta obra pretende ser un reflejo de la verdadera realidad. El espejo, el instrumento de la hermosura como se aprecia en el mosaico romano *El arreglo de Venus* en el que la diosa se alza el pelo escoltada por cupidos.

Pero esta imagen de la mujer que se acicala llega a convertirse en una advertencia contra el peligro de la vanidad, recordando a la vez que Narciso muere al enamorarse de su propio reflejo.

Este mismo reflejo es el que se representa en la obra, un reflejo que muchas veces no tiene que ver con la verdadera realidad, produciendo un engaño en el espectador.



Volátil (Manu Iranzo)



Magdalena penitente, detalle
(Georges de la Tour)

Volátil

En *Volátil* se continúa con esta asociación con la representación de la vanidad.

En este caso se sustituye la bella figura femenina por un conjunto de elementos en el que destacan las alas extendidas como símbolo de la ligereza de lo material.

Si en la anterior obra se hablaba de elementos hermosos en ésta por el contrario se ofrece otro reflejo, cómo si todos esos elementos previamente descritos hubieran sufrido una metamorfosis hasta convertirse en esta singular mezcla. Hasta las delicadas mariposas que volaban parecen haberse escondido en este enredo de ramas secas muertas, deseando asomarse inútilmente. Los brazos del desollado se presentan en la habitual postura anatómica, mostrándose al espectador.

La figura del espejo aparece físicamente con un rico ornamento en el marco, como el que aparece en la *Magdalena penitente* de Georges de la Tour en la que contempla el reflejo de la vela.

El espejo esta vez muestra la imagen de una verdad cruda, el reflejo que produce no es tan agradable como se espera. El frío vidrio se transforma en un referente que recuerda al espectador que la belleza y la juventud son nada más que vanidad.



Fragilidad (Manu Irazo)



S/t (Chema Madoz)

Fragilidad

El espejo gracias a la reflexión de los rayos de luz permite ver imágenes simétricas de cualquier objeto colocado enfrente. Este concepto es otro de los anclajes de los que se parte para elaborar los trabajos. En la composición que se comenta a continuación todos los elementos que se representan adquieren esta propiedad.

La obra se plantea como un híbrido de varios componentes que mantienen un nexo de unión gracias a su condición simétrica. Una libélula a la cual se le añade unas costillas, unas ramas secas y unos brazos extendidos de un desollado en posición de volar. En la parte superior se sitúa una corona cerrando la composición.

En la actualidad, un artista que experimenta con este tipo de juegos con el espejo es Chema Madoz. En algunas de sus fotografías crea metáforas a partir de las simetrías que producen determinados objetos gracias al reflejo producido por el espejo.

03.4. Retórica. La interpenetración.

Otro de los análisis que se plantean en este proyecto es el que se hace desde el punto de vista de la retórica. En este extenso campo se encuentra un gran número de figuras tanto de expresión como de contenido, las cuales se manifiestan por adición, supresión u omisión. El estudio se centra en la categoría transformadora por adición y más concretamente en la figura de la interpenetración. Según las pautas del Groupe μ se define como “casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos”²². A su vez, de este intercambio de unidades menores se puede distinguir tres modelos diferentes: adherente, fundente y constructiva.

La interpenetración adherente se identifica cuando los elementos se unen por un umbral adherente, independientemente de que el conjunto forme un nuevo tipo o no. Su uso aparece en gran cantidad de obras del surrealismo, especialmente en Magritte. En el caso de la interpenetración fundente este umbral adherente es sustituido por una concurrencia expresiva gracias a las propiedades comunes de los tipos que se asocian. Finalmente, la modalidad de interpenetración constructiva se produce cuando diferentes elementos forman una dimensión mayor sin perder sus propiedades individuales²³.

Si bien esta figura se refiere a tipos icónicos también se pueden identificar interpenetraciones entre palabras e imágenes, como se ha apreciado en el apartado 03.2. *Texto e imagen. El título*, en el que se estudia la obra de Joan Miró.

Análisis de la obra

Toda esta explicación se ve con mayor claridad a continuación con el comentario de las composiciones.

²² GROUPE μ : *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 247.

²³ CARRERE, ALBERTO Y SABORIT, JOSÉ: *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 257.

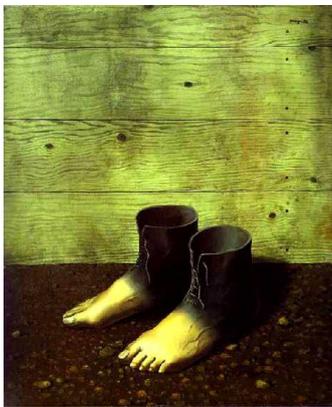


Zapato de tacón (Manu Iranzo)

Zapato de tacón

En esta composición se puede apreciar la forma de un zapato de tacón a partir de la manipulación de unas radiografías de un pie y un dedo en visión lateral. Formalmente esta figura destaca sobre un fondo que parte de un papel amarillento en que se interviene con lápices, rotuladores e incluso la marca dejada por unos labios, haciendo referencia a la figura femenina.

Centrando el análisis en el apartado que se ocupa, se identifica el uso de la figura de la interpenetración adherente. Los elementos presentes “pie” y “dedo” se unen para formar el nuevo tipo “zapato de tacón”. Éstos a su vez mantienen sus propiedades individuales, fácilmente reconocibles.



El modelo rojo (René Magritte)

Esta composición se puede concebir como una interpretación de la obra de Magritte *El modelo rojo*. En ella se representa un par de botas a las que se adhiere un pie dejando asomar los dedos, formando de este modo una simbiosis entre pies y calzado.

Respecto a este tipo de imágenes, el artista belga comenta: “El problema de los zapatos muestra con qué facilidad la falta de cuidado convierte las cosas más terribles en asuntos completamente inocuos. Gracias al “modelo rojo” nos damos cuenta de que el envolver un pie humano en un zapato es, en realidad, una costumbre monstruosa”²⁴.

²⁴ PAQUEL, MARCEL: *Magritte. El pensamiento visible*, Madrid, Taschen, 2000, pág. 61.



Indio (Manu Iranzo)

una vez más el recurso de la interpenetración en su tipología adherente. Los dedos que simulan la cabellera se unen al perfil del craneo para formar la fisonomía del indio.

Indio

En esta ocasión aparece el perfil de un cráneo al que se le unen unos dedos de una mano para formar la cabellera del Indio.

Técnicamente la obra está realizada del mismo modo que la anterior, utilizando un cartón tratado para el fondo mediante trazos de ceras blandas y gotas de tinta.

Volviendo a un análisis de la figura que ocupa toda la composición se puede destacar

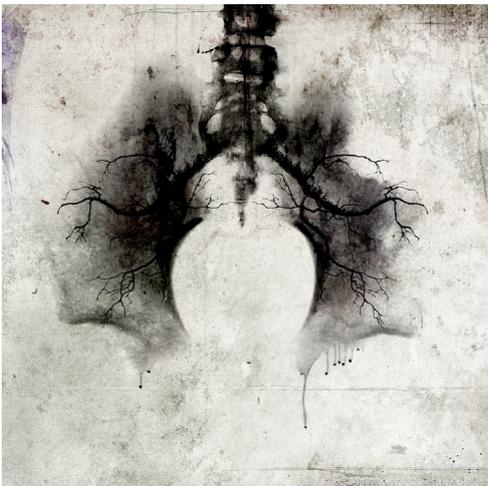
Pulmones

Esta obra forma unos pulmones gracias a la suma de la manipulación de dos elementos, la radiografía de una cadera y de la imagen de unas ramas.

En este tratamiento se aumenta las dimensiones del hueso ileón de la cadera a la vez que se cambia la posición del cóxis. A éste se le adhieren unas ramas que se expanden hacia los laterales. De este modo las vértebras lumbares y el cóxis se convierten en trá-

quea, el ileón en lóbulo y las ramas en bronquios, formando la identidad de los pulmones.

Gráficamente mantiene la estética de las demás obras, incluyendo los motivos florales de un papel pintado así como la simulación de chorreado de pintura líquida en uno de los pulmones.



Pulmones (Manu Iranzo)



Corazón (Manu Iranzo)

Corazón

Esta obra se basa en la figura del Sagrado Corazón de Jesús, tan representado en la iconografía religiosa.

En su elaboración se emplea la radiografía de un tórax para el corazón y unas ramas para formar los vasos sanguíneos, con un tratamiento similar al de la anterior obra. La cruz nace a partir de la radiografía de un dedo y el recurso gráfico del spray.

Además de la interpenetración adherente empleada hasta ahora en todas las obras, cabe detectar la aparición de otra figura como es la permutación. Ésta consiste en la desviación de uno o varios elementos más allá de la situación que normalmente deberían ocupar, según orienta el grado cero general²⁵.



Clown (Georg Baselitz)

De este modo conviene decir que la posición normal del tórax sería la opuesta a la que aparece en la composición. Pero gracias a este giro el espectador puede reconocer la forma del corazón.

Un artista que se vale de este recurso en la creación de sus obras es el alemán Georg Baselitz. Sus representaciones aparecen invertidas generando una mayor abstracción dentro de su tendencia figurativa.

²⁵ CARRERE, ALBERTO Y SABORIT, JOSÉ: *Op.cit.*, pág. 281.



Mariposa (Manu Iranzo)



Test de Rorschach

Mariposa

En esta composición se puede identificar la figura de una mariposa en visión frontal. Para esta ocasión se utiliza una imagen basada en el test de Rorschach para formar una de las dos partes de las que se compone, siendo la otra la radiografía de un pie visto de frente. Estos tests, que reciben el nombre de su creador Hermann Rorschach, consisten en manchas aleatorias de tinta que se utilizan como método proyectivo de psicodiagnóstico. Éstas son muy usadas por los artistas surrealistas debido a lo azaroso de su elaboración.

Formalmente no cabe nada más que destacar pero sí en un análisis desde el punto de vista retórico. En esta obra se da el caso de una doble tipología de interpenetración. Por un lado la mencionada adherente, ya que de la unión de los dos tipos “huesos” y “test de

Rorschach” surge “mariposa”. Pero a la vez también se puede hablar de una interpenetración constructiva ya que estos dos elementos descritos forman una dimensión mayor (mariposa) sin perder sus propiedades individuales.

La obra en su totalidad está realizada mediante la aplicación infográfica. Si bien el soporte es digital, también intervienen otros procesos analógicos (dibujos, trazos...) que posteriormente son integrados con los medios informáticos.

El principal software utilizado es Adobe Photoshop, aunque también se ha utilizado Macromedia Freehand para realizar dibujos vectoriales puntuales. Mediante estos programas se pueden obtener unos resultados muy similares a técnicas tradicionales como pueden ser la serigrafía o el collage. Esto es muy importante ya que una de las premisas con las que se parte es que el trabajo esté dotado de una frescura propia de lo “hecho a mano”.

La fotografía adquiere un papel muy importante en las composiciones. Ésta es manipulada de diversas formas dependiendo del resultado que se quiere conseguir. En unas la imagen es reducida a una tinta y se contrasta resaltando del fondo, mientras que en otras se opta por un planteamiento distinto en la que la figura se integra más con el fondo. Cuando se utilizan radiografías se invierte la imagen intentando conseguir la mayor cantidad de grises posibles, evitando así un efecto de recorte.

Las gamas cromáticas empleadas son muy reducidas, buscando en todo momento un acabado que se aproxime al causado por el paso del tiempo. Para ello se han fotografiado diversos papeles, cartones y demás soportes los cuales se mezclan en el ordenador consiguiendo nuevas imágenes.

En los trabajos en los que se incluyen texto se opta por la caligrafía manual (lápiz, bolígrafo, rotulador...) y escaneada para no romper con la estética. Una vez colocada sobre el formato se sigue manipulando para conseguir la mayor integración posible.

A continuación se ilustra mediante dos obras todos los aspectos técnicos que intervienen en la elaboración de las composiciones.



Araña (Manu Iranzo)

Para conformar esta obra muchos han sido los elementos utilizados. El fondo está confeccionado mediante el uso de cartones viejos así como manchas de humedad.



La trama del interior de una carta o unos motivos ornamentales de un papel pintado antiguo sirven para dotar a este fondo de una mayor riqueza.

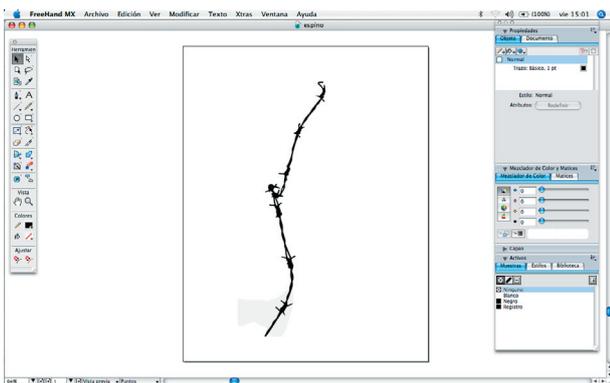




Los trazos de spray en distintas tonalidades ayudan a integrar los elementos así como dar un toque urbano a la composición. Estas manchas se realizan sobre distintas superficies como madera o cartón y posteriormente son fotografiadas para ser ajustadas finalmente en el ordenador.

Para la creación de la figura, en este caso la araña, se trabaja a partir de una radiografía en la que la mano adopta una particular postura. En este caso la manipulación posterior no será tan compleja como en otros casos, ya que la citada pose se asemeja a las extremidades de una araña.

El alambre de espino simulará la tela de araña. Para su elaboración se ha utilizado el software Freehand el cual permite realizar dibujos vectoriales. Finalmente se manipula en Photoshop para quedar totalmente integrado.





Floral (Manu Iranzo)

Ésta es una de las obras más complejas de todo el proyecto. En ella confluyen numerosos elementos que se mezclan a lo largo de toda la composición.

Para la creación del fondo se utiliza una imagen de un soporte metálico y la de una pared. A éstos se les ha superpuesto manchas de pintura en mayor o menor opacidad y tonalidad. El ornamento de una baldosa es el elegido para formar el círculo floral que se forma en el centro de la composición. Su gran manipulación ayuda a la integración con el fondo anteriormente descrito.





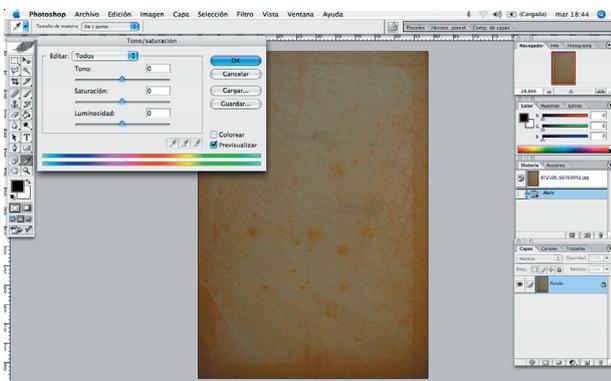
El resto de elementos que conforman la composición se obtienen de diversas imágenes de flora y fauna. En el caso de los pájaros e insectos se opta por un mayor contraste mientras que en las flores aparece una mayor integración con el fondo. A todos ellos se les añaden trazos de lápiz, ceras, o rotulador para dotarlos de mayor dinamismo.

Si bien el proceso creativo se lleva a cabo digitalmente, la manera de elaborar las composiciones se intenta asemejar lo más posible a las técnicas analógicas, insistiéndose una vez más en la búsqueda de obtención de resultados cercanos al trabajo realizado mediante medios manuales.

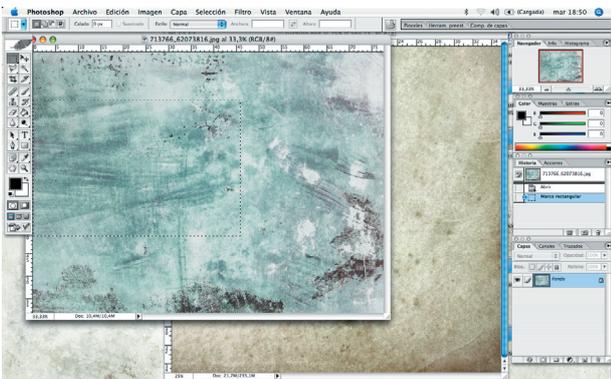
Photoshop tiene un sistema de elaboración de imágenes a partir de creación de capas con los que se puede conseguir esos trabajos anteriormente citados.

Gracias a este trabajo mediante aplicaciones informáticas se puede describir el proceso detalladamente con la ayuda de imágenes de la pantalla del ordenador acompañadas de explicaciones minuciosas.

Debido a que la manera de trabajar es muy similar en todas las obras, a continuación se narra este proceso en dos composiciones.



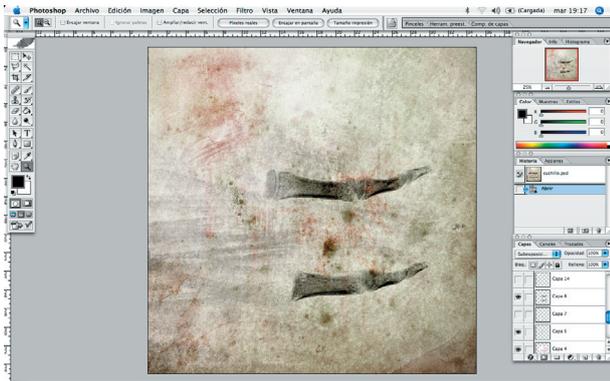
En primer lugar se determina el tamaño del lienzo y se comienza a trabajar el fondo. En esta labor se utilizan imágenes de papeles antiguos, cartones y todo tipo de materiales que ofrezcan una textura interesante. Ajustando los valores de tono, saturación y luminosidad se altera el color original hasta conseguir el tono deseado.



En este caso se emplean tres imágenes para configurar el fondo. Para unificarlas se utiliza la superposición de capas (tanto subexposición lineal como subexposición de color) y la variación de la opacidad.



Para elaborar la figura, en este caso los cuchillos, se parte de una radiografía de una mano en la que los dedos forman un arco. Esta imagen se invierte y manipula para asemejarse lo más posible a un filamento. Mediante la subexposición y la sobreexposición se consigue adquirir la valoración correcta en función de los intereses.



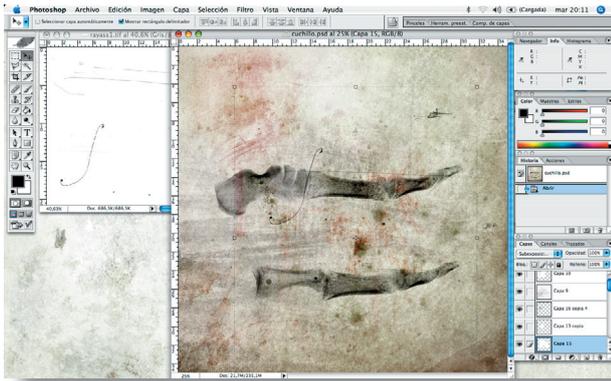
En el caso del mango del cuchillo se emplea una radiografía de un pie en visión lateral de la que se extrae el hueso calcáneo y una radiografía de una mano en la cual se obtiene una falange media.



El astrágalo necesita un mayor retoque que la falange debido a su forma más irregular. Para ello se recorta y suavizan los bordes mediante la sobreexposición.

Para finalizar este proceso se clona el mango al filamento y se termina de ajustar para que ambas partes conformen una unión perfecta y no se detecten marcas de unión.



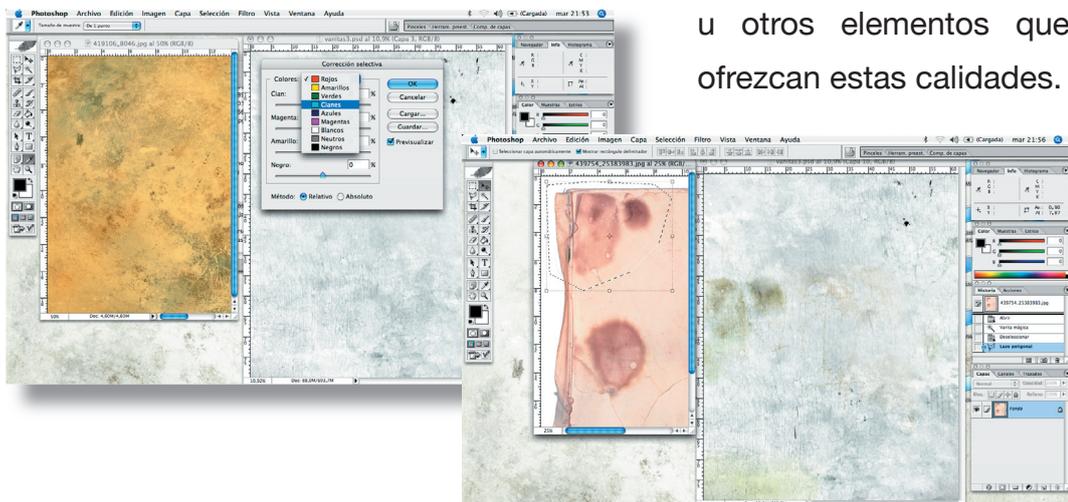


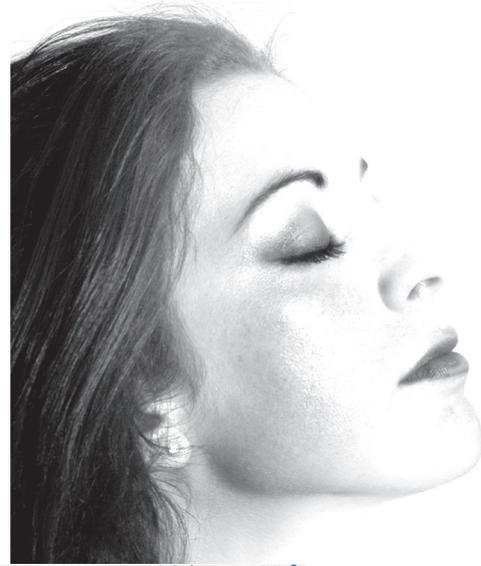
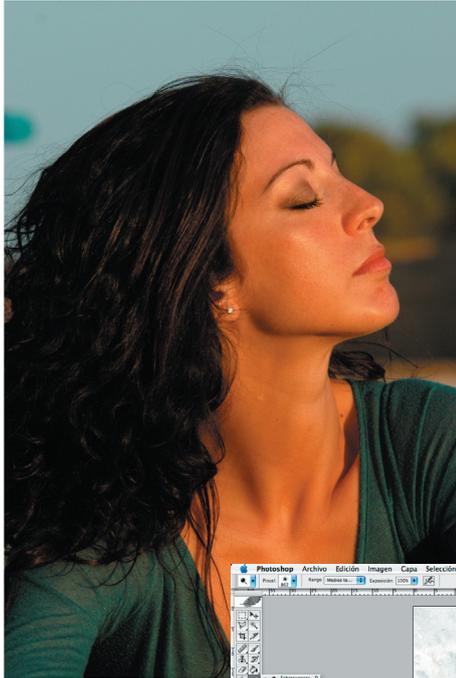
Se continúa añadiendo elementos que ayudan a integrar la composición tales como grafismos realizados con lápices o manchas de spray hasta dar por finalizada la obra. En este caso se decidió hacer unos ajustes de ultima hora para terminar de matizar ciertos colores.



Cuchillos (Manu Iranzo)

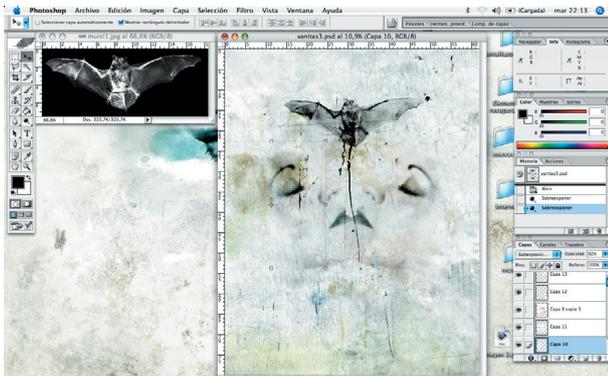
Para comentar la segunda obra se siguen pasos similares, si bien en esta ocasión hay una mayor complejidad técnica. En el caso del fondo se parte de la imagen de una pared deteriorada. Mediante la corrección selectiva se obtiene la tonalidad deseada. Para seguir trabajando la textura se utilizan manchas en papeles u otros elementos que ofrezcan estas calidades.



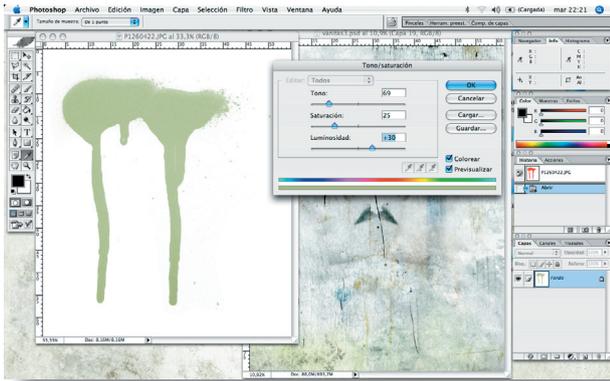


Para el rostro femenino se parte de una fotografía la cual se reduce a escala de grises. El ajuste de los niveles de brillo y contraste y los métodos anteriormente descritos de subexposición y sobreexposición sirven para manipular la imagen hasta conseguir el resultado deseado.

Esta imagen obtenida es trasladada al lienzo donde es reflejada a partir de un eje de simetría que sirve para componer la obra.

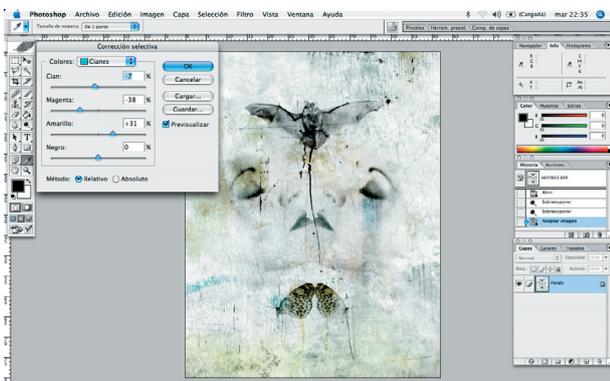


En el caso del murciélago se prefiere invertir la fotografía para resaltar los detalles anatómicos del animal. Este resultado se sigue trabajando para integrarse lo más posible con el fondo.



A la vez se continúa introduciendo nuevos grafismos y manchas que ayudan a romper la rígida simetría y definir la obra.

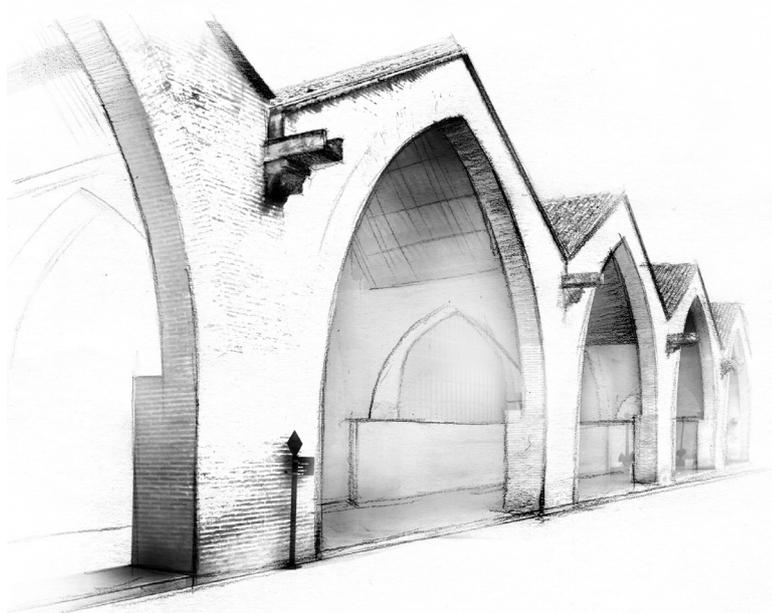
Para el elemento de la mariposa se siguen los mismos pasos que los anteriormente citados en el rostro femenino.



Finalmente se acoplan todas las capas para realizar los cambios oportunos en determinadas tonalidades. Para esta labor se utiliza la corrección selectiva de color.



Belleza reflejada (Manu Iranzo)

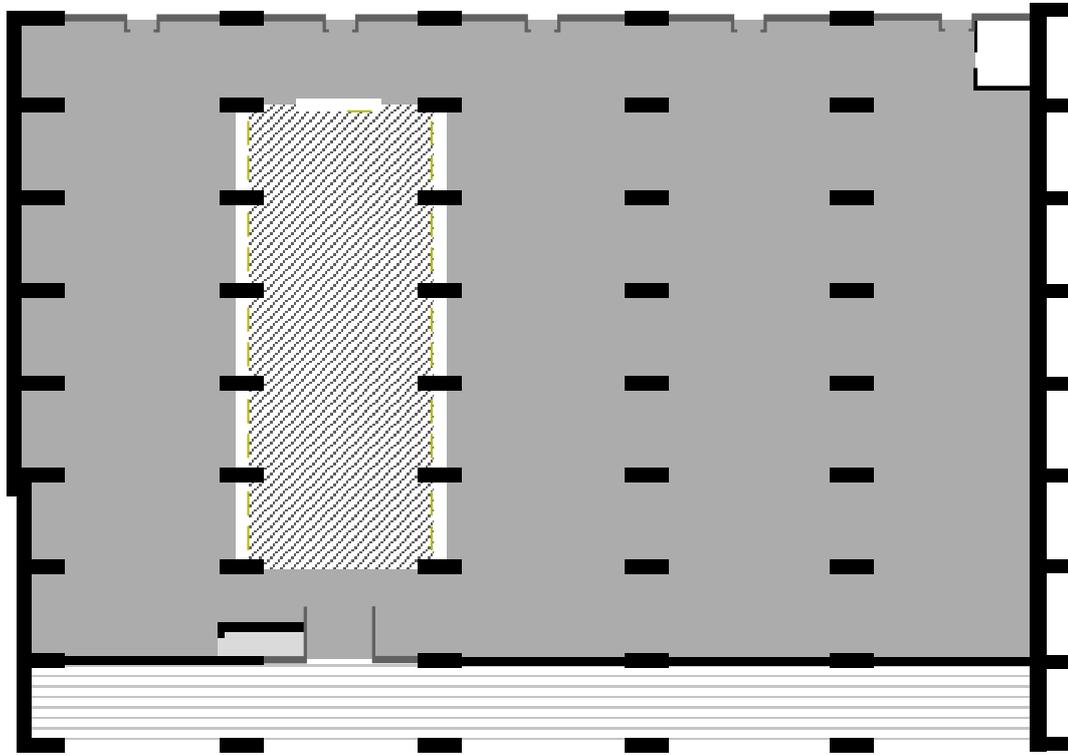


El lugar seleccionado en el que se lleva a cabo la exposición de las obras es en las Reales Arazanas de Valencia. El origen de su construcción se remonta al siglo XIV y se destina a la construcción naval.

Su configuración se basa en un sistema constructivo constituido por grandes arcos diafragma que soportan una techumbre de madera. Este sistema está formado por una serie de arcos de ladrillo que soportan la cubierta del edificio dispuestos transversalmente al eje longitudinal de la nave. El edificio está formado por cinco naves longitudinales y cada una de ellas posee nueve grandes arcos de ladrillo de perfil apuntado que apoyan sobre pilares y sostienen el techo de madera con tejas al exterior. A su vez están comunicadas entre sí por una serie de arcos menores.

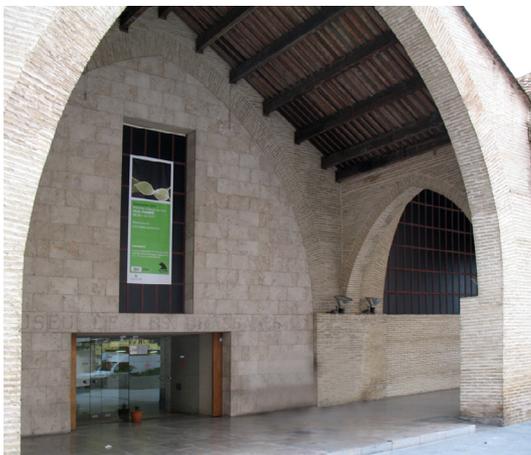
La elección de este edificio viene determinada en gran parte por esta singular arquitectura, envolviendo a la obra en un clima muy interesante. Para la exposición de las obras se utiliza una de las naves, la cual se delimita cerrando cinco de los pasillos mediante paneles. De este modo las veinte composiciones quedan repartidas diez a cada lado y dos en cada panel. Esto se puede apreciar mejor en el siguiente apartado *Planos*.

06.1. Planos.



-  Porche
-  Sala
-  Espacio habilitado para la exposición
-  Paneles con la obra

06.2. Fotografías.



Vistas exteriores

En estas imágenes se puede apreciar la magnitud de los arcos que dominan la fachada de este singular edificio del siglo XIV.



Vistas interiores

Además de la altura, destaca la gran amplitud de este espacio expositivo. Esta superficie se divide en cinco naves.

06.3. Dibujos constructivos.

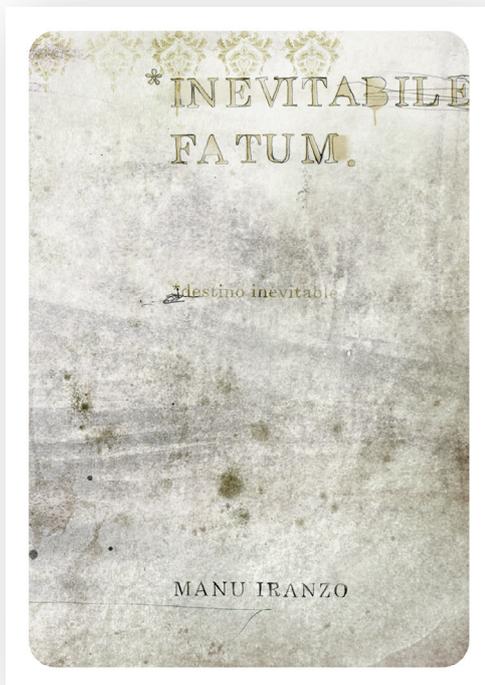


En estos dibujos se analizan en una aproximación las distintas disposiciones de las obras a lo largo de la sala.

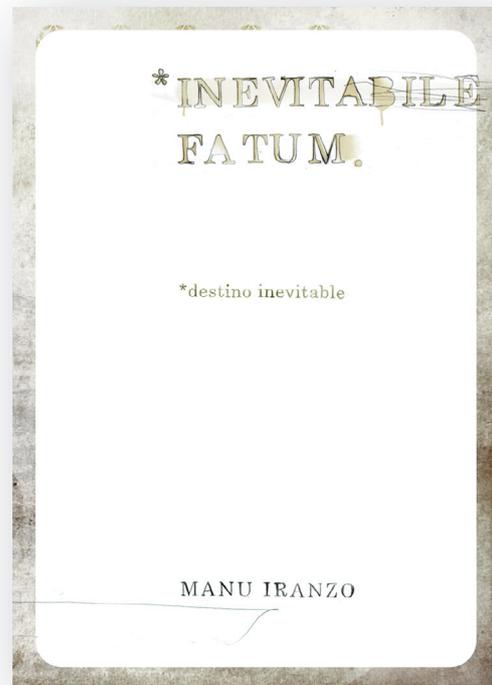
A continuación se describe mediante un recorrido visual los elementos de los que consta la exposición, desde el diseño de carteles y catálogo hasta simulaciones de la obra en el espacio expositivo, pasando por las banderolas exteriores.

Catálogo

En su diseño se opta por un formato que sea versátil ya que la obra que recoge tiene dos medidas distintas y una forma demasiado apaisada o por el contrario alargada dificultaría la maquetación y su visión. Se realizan dos versiones, jugando con la idea de positivo y negativo. Los elementos gráficos que componen la cubierta se centran en las texturas y la tipografía. Ésta esta realizada manualmente, acentuando este carácter tan presente en las composiciones.



Diseño de cubierta (Versión A)



Diseño de cubierta (Versión B)

Invitaciones

En este caso se opta por la tipografía manual para la parte interior y por otra manipulada digitalmente para la exterior. Se coloca en unos círculos que funcionan a modo de pegatina, simulando un hueco en ellas. También se mantiene la idea de positivo y negativo, esta vez con el juego entre las partes exterior e interior. En cuanto al formato se presenta apaisado para facilitar su posible plegado, del cual se obtendría una forma cuadrada quedando el círculo en el centro.



Diseño de invitación (Parte exterior)

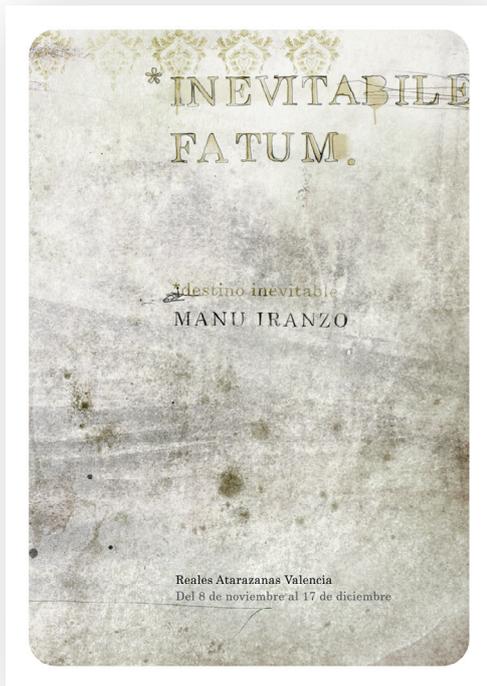


Diseño de invitación (Parte interior)

Cartelería

Para este apartado se trabaja con dos formatos, partiendo de las dos concepciones vistas en el catálogo e invitaciones.

En las primeras propuestas el diseño surge a raíz de las cubiertas del catálogo, añadiendo la aparición del texto que incluye el lugar de la exposición y su duración. En la jerarquía que se establece en estos carteles prima el título de la exposición en primer lugar, relegando al nombre del autor y otros datos a un segundo y tercer plano respectivamente.



Diseño de cartel (Versión A)

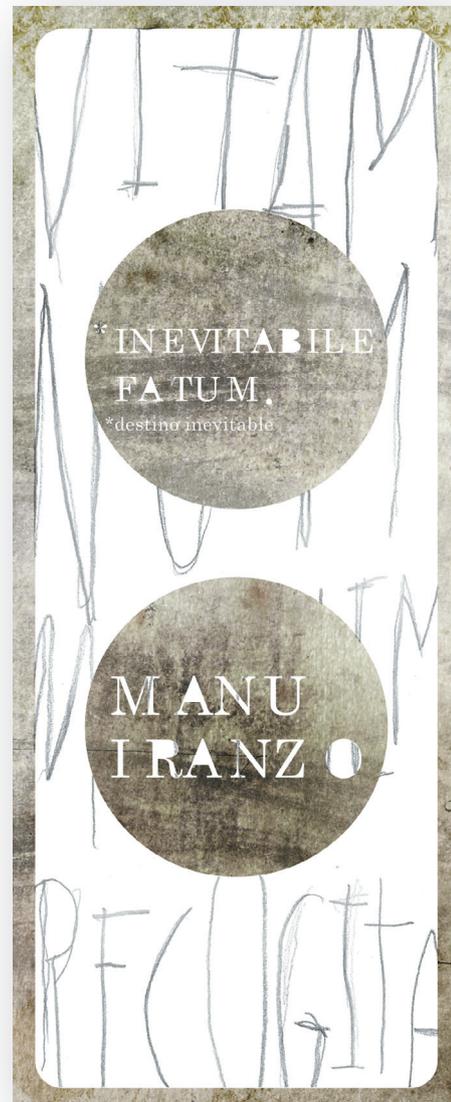


Diseño de cartel (Versión B)

En estas versiones se prefiere un formato más alargado basado en la idea de las invitaciones. La particularidad radica en la incursión de un texto manuscrito en latín: “*Vitam non mortem recogita*” (reflexiona sobre la vida y no sobre la muerte). Esta inscripción es legible complementando las dos versiones del cartel, ya que por sí solos no llegan a comprenderse en su totalidad.



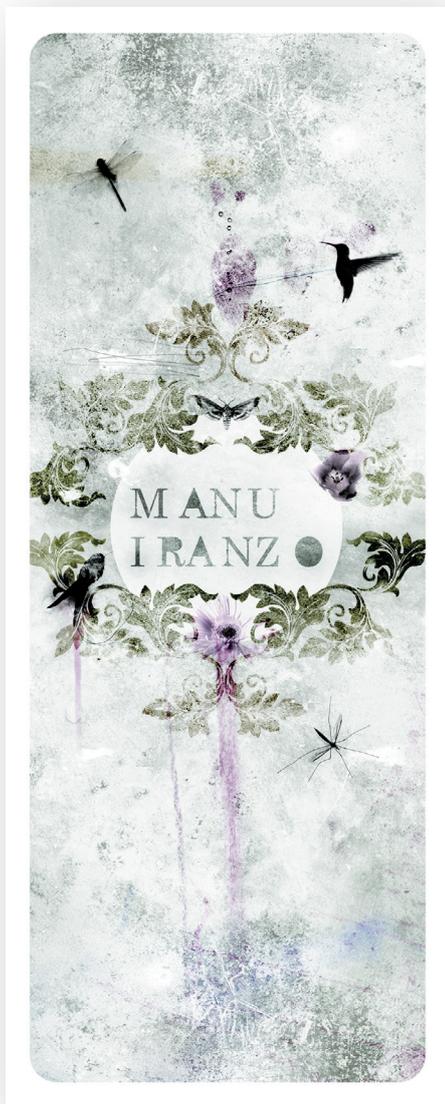
Diseño de cartel (Versión C)



Diseño de cartel (Versión D)

Banderolas

En su diseño se prefiere optar por la revisión de una de las obras que componen la exposición, interviniendo con ligeras modificaciones. Se realizan dos modelos a partir de una misma idea, complementándose y funcionando a modo de díptico.



Diseño de banderola (Versión A)



Diseño de banderola (Versión B)

Simulaciones

A continuación se presentan unas recreaciones de la exposición, así como la aplicación de los elementos anteriormente descritos.



Aplicación del cartel (Versión A)



Aplicación del cartel (Versión B)



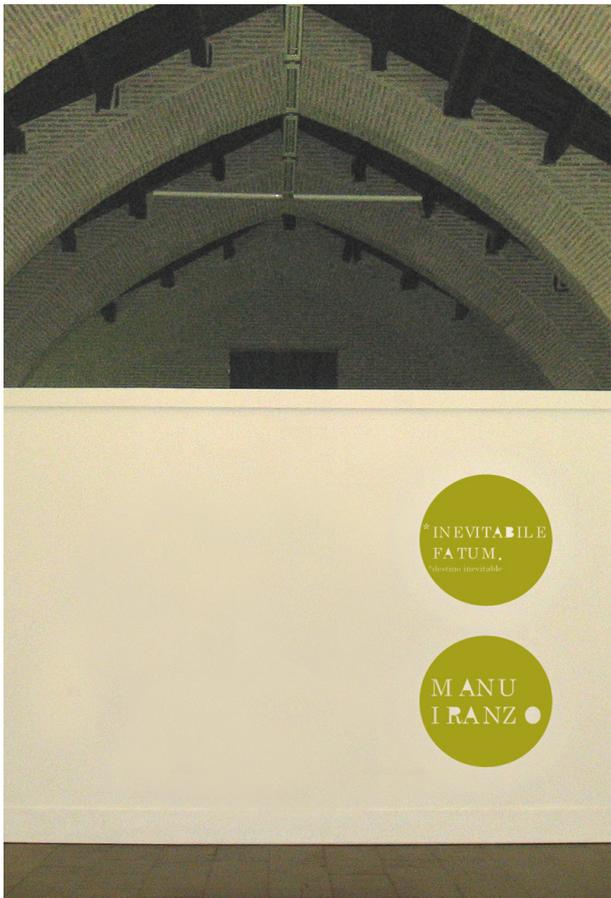
Aplicación de las banderolas



Interior de la exposición



Interior de la exposición



Interior de la exposición

<i>Cantidad</i>	<i>Descripción</i>	<i>Precio</i>	<i>Importe</i>	
10	Ampl. Lambda Duratrans *40 x 40	34,78	347,8	
10	Laminado *40 x 40	8,01	80,1	
10	Metacrilato *40 x 40	25,13	251,3	
10	Caja luz *40 x 40	225	2250	
10	Impresión Lambda *62 x 80	25,25	252,5	
10	Aluminio *62 x 80	35,40	354	
10	Trasera aluminio *31 x 40	19,76	197,6	
	<i>Base imponible</i>	<i>%</i>	<i>IVA</i>	<i>Total factura</i>
	3733,3	16	597,32	4330,62 €

A continuación se presentan todas las obras que conforman este proyecto con su correspondiente ficha técnica.



Reloj de arena, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



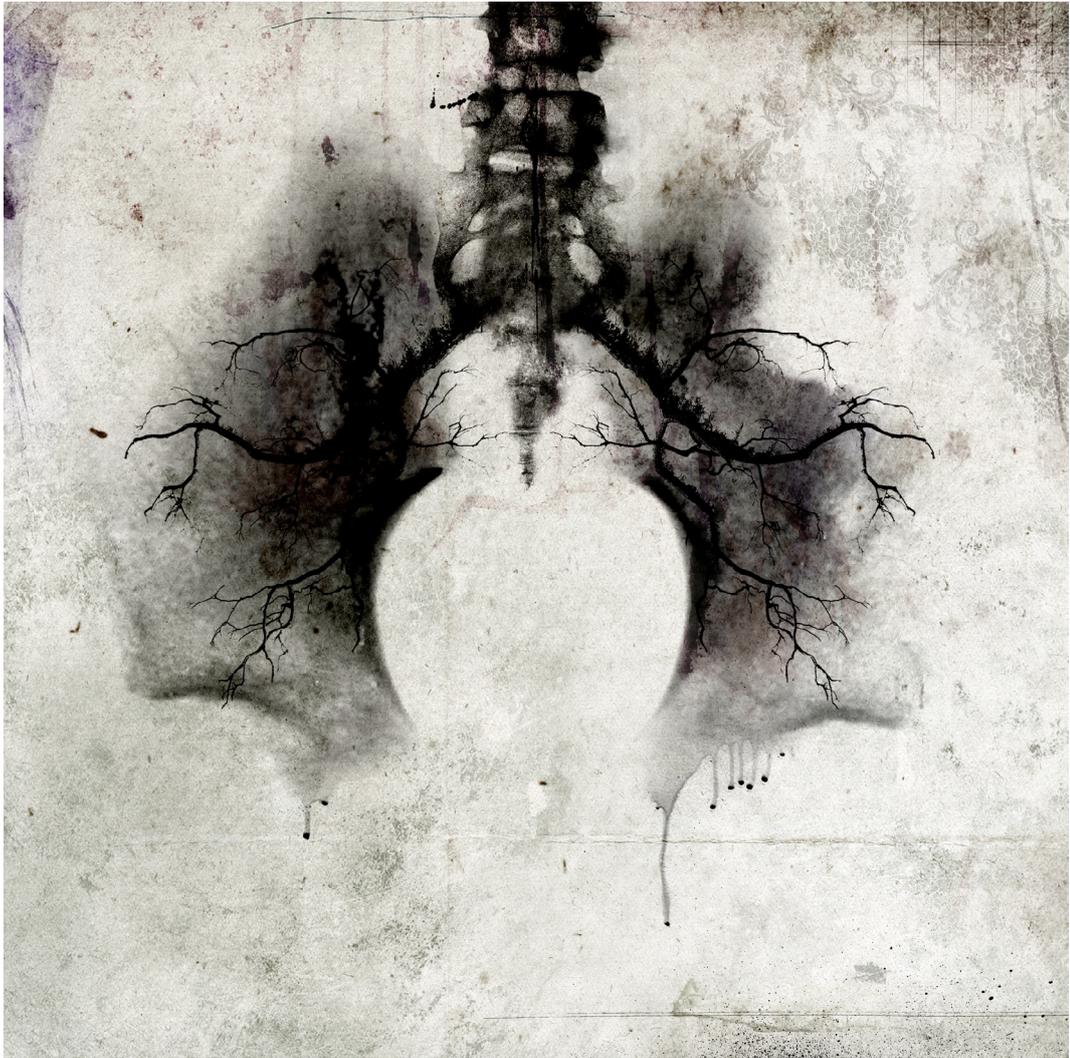
Corazón, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Indio, 2006. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Máscara, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Pulmones, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Mariposa, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Cuchillos, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Zapato de tacón, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Araña, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Arma, 2007. Infografía sobre papel duratrans y caja de luz. 40 x 40 cm.



Vanidad, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Fragilidad, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Belleza reflejada, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Coronación, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Efímero, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Final, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Belleza marchita, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Balanza, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Volátil, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.



Floral, 2007. Infografía sobre papel fotográfico y aluminio. 80 x 62 cm.

Conceptualmente este trabajo ha pretendido representar los terminos efímero y fugaz a partir de una variedad de enfoques como han sido la representación de las *vanitas*, la influencia del texto en la obra de arte, el espejo como *topos* y la figura de la interpenetración.

Por otra parte, este estudio ha pretendido recoger la manera en la que otros artistas de distintas épocas han tratado estos temas en sus correspondientes creaciones. Esta búsqueda ha intentado abarcar el mayor rango posible tanto cronológicamente como técnicamente. Se han visto ejemplos desde los primeros tiempos del cristianismo hasta artistas de la actualidad pasando por el barroco o las vanguardias. Esto sin duda ha favorecido la posterior elaboración de las composiciones ya que se ha podido beber de un mayor número de fuentes.

Desde el punto de vista práctico se puede apreciar la identificación de una estética propia. El trabajo con los medios informáticos permite conseguir una gran cantidad de registros que son de gran utilidad en el ámbito artístico. Pero esta ayuda puede suponer un problema en muchas ocasiones en el apartado creativo. En el campo del diseño gráfico se tiende a establecer ciertas pautas que pueden suponer un lastre en la praxis personal. La reiteración en la utilización de ciertos recursos llega a afectar a la originalidad de las obras. Éste es uno de los principales factores que se han pretendido cuidar para poder conseguir una obra que trascienda al receptor, que no se identifique como una más de otras tantas.

Por otro lado este proyecto pretende revisar la relación arte-diseño. Poder ver como ambas disciplinas se complementan, como toman recursos una de otra en un intercambio que favorece la investigación de otras vías en la elaboración de obras.

También se ha querido impulsar el uso de las aplicaciones digitales en el campo de la creación bidimensional. Tanto los planteamientos conceptuales como la expresión de los mismos permite apreciar las técnicas digitales

Libros.

AA.VV: *Estamos hablando de ilustración*, Barcelona, Index Book, 2007.

ALCIATO: *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

BIALOSTOCKI, JAN: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973.

CARRERE, ALBERTO Y SABORIT, JOSÉ: *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

DE AZÚA, FÉLIX: *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1995.

FIELL, CHARLOTTE: *Graphic Design for the 21st Century*, Barcelona, Taschen, 2003.

GALLEGO, JULIAN: *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991.

HELLER, STEVEN Y LLIC, MIRKO: *The anatomy of design*, Barcelona, Index Book, 2007.

MANGUEL, ALBERTO: *Leer imágenes. Historia privada del arte*, Madrid, Alianza, 2002.

MIT, GELES: *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*, Valencia, Diputació de València Institució Alfons el Magnànim, 2002.

MORTARA, BICE: *Manual de retorica*, Madrid, Cátedra, 1998

O'REILLY, JOHN: *Sin Briefing: proyectos personales de diseñadores gráficos*, Barcelona, Index Book, 2002.

RIPA, CESARE: *Iconología* (dos tomos), Madrid, Akal, 1996.

TRÍAS, EUGENIO: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2006.

Revistas.

AA.VV: *Visual*, Madrid, 2005, núm. 113.

AA.VV: *Visual*, Madrid, Blur ediciones, 2005, núm. 118.

OLIVARES, ROSA: “El espejo”. *Exit*, Madrid, Rosa Olivares y asociados, 2000, núm. 0.

Sitios web.

<http://www.youarebeautiful.co.uk>

<http://www.burneverything.co.uk>

<http://www.sxc.hu>

<http://www.timmarrs.co.uk>

<http://www.vault49.com>

<http://www.milesdonovan.co.uk>

