

**TFG**

---

**LOS ALREDEDORES DEL YO.  
METÁFORAS PLÁSTICAS DEL INDIVIDUO**

**Presentado por Mireia Verdú Valero  
Tutor: José Saborit**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

Este proyecto aborda la realización de tres polípticos, cada uno de los cuales trata de aproximarse al retrato de un individuo distinto. Los tres ejes conceptuales sobre los que bascula el trabajo son: retrato, políptico y retórica de la pintura.

Tras un breve recorrido por la historia del retrato, en el siglo XX tuvo lugar la ruptura de la tradición que abolió la norma que establecía al rostro como único contenedor de identidad y cuyo resultado fue el retrato sin rostro y la evolución de éste hasta la actualidad. Por otra parte, estos cambios no tienen sentido si no entendemos, a su vez, los cambios en la concepción del individuo: ya no como unidad u homogeneidad sino como resultado de la acción del tiempo, lo que lleva implícita la acumulación de vivencias, acontecimientos, personas... Y es este tipo de visión múltiple del sujeto lo que determina la estructura de políptico, pues a partir de muchas y diferentes piezas pequeñas se compone algo mayor que es susceptible de continuas transformaciones y movimiento.

Con el primer individuo retratado se mantiene una relación muy íntima. Con el segundo, una relación cercana. Con el último, distancia y desconocimiento. Los diferentes grados de implicación determinan el tratamiento de cada una de las piezas (tanto en el signo icónico como en el signo plástico), así como la estructura compositiva de los diferentes polípticos.

## PALABRAS CLAVE

Retrato sin rostro, políptico, Yo social, multiplicidad, fragmentación, acumulación, retórica de la pintura.

## SUMMARY

This project consists of three polyptychs which try to be an approximation of different people's portraits. The main themes are portraits, polyptychs and painting rhetoric.

After a brief portrait's history review, in the 20th century the rule that established the face as the identity container disappeared. As a result, the faceless portrait was born and it has developed to our days. These changes make no sense if we don't understand, at the same time, the changes that took place on the identity terms. The individual started considering himself as the result of the time, which includes experiences, people, memories... And is this multiple human vision what determines the polyptych structure: from lots of different and small pieces to something bigger, which is opened to changes and movement.

With the first person there's a very close relationship. With the second one, half close. The third case, is the furthest and unknown. The different levels determine how each piece is done as well as the composite structure of the different polyptychs.

## KEY WORDS

Faceless portrait, polyptychs, The social self, multiplicity, fragmentation, accumulation, painting rhetoric.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	8
<b>3. ANTECEDENTES</b> .....	10
<b>4. RETRATO E INDIVIDUO</b> .....	12
4.1. RETRATO.....	12
4.1.1. Ruptura de la norma: retrato sin rostro.....	13
4.2. EL INDIVIDUO SOCIAL.....	14
4.3. LOS ALREDEDORES DEL YO.....	16
4.4. ARTISTAS.....	17
<b>5. RETÓRICA</b> .....	20
5.1. GENERAL.....	20
5.2. RETÓRICA ICÓNICA.....	20
5.2.1. Metonimia-sinécdoco.....	21
5.2.2. Metáforas.....	21
5.2.3. Elipsis.....	22
5.3. RETÓRICA PLÁSTICA.....	22
<b>6. POLÍPTICOS</b> .....	25
6.1. Polípticos con carácter narrativo.....	25
6.2. Polípticos “no narrativos” espacio-temporalmen- te.....	26
6.3. Entre el políptico y la instalación.....	28
6.4. Entre los límites de la pintura. ¿Pintura expandida?.....	30
6.5. Apropiación, el por qué de la estructura políptica.....	31
6.6. Tres casos distintos.....	32
6.6.1. Primer caso: nivel alto de proximidad.....	32
6.6.2. Segundo caso: nivel intermedio de cercanía.....	34
6.6.3. Tercer caso: distancia y desconocimiento.....	35
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	37
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	42
<b>9. ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	43

# 1. INTRODUCCIÓN

El tema de la identidad ha sido y es un tema ampliamente estudiado y motivo de infinidad de proyectos, teorías y estudios. Es lógico: ¿Qué hay más próximo que yo mismo? ¿Quién no desea saber más sobre su persona? Resulta comprensible el intento por tratar de entendernos tanto a nosotros como a los que nos rodean.

En un primer momento y siguiendo la línea de trabajos anteriores, la motivación principal de este proyecto fue una aproximación al concepto de identidad conjugada con el retrato; concibiéndola ya no como un ente interior o perfecto, sino como un fenómeno social: la única identidad que existe es aquella que se ve, se toca, se percibe, que interacciona con el mundo... Clément Rosset deja esto claro en su ensayo *Lejos de mí*, cuya lectura fue fundamental para cuajar y dar forma a aquello que de algún modo llevaba tiempo cuestionándome. “[...] siempre he considerado la identidad social como la única identidad real; y la otra, la presunta identidad personal, como una ilusión total y al mismo tiempo perseverante, puesto que la mayoría la considera como la única identidad real...”<sup>1</sup>

Al encontrarme en un momento de mi vida de incertidumbre y cambios, en que una etapa está acabando y empieza otra completamente distinta -de la cual no sé qué esperar, qué pasará-, sentía esa necesidad de “observarme” y comprenderme en relación a los demás.

No obstante, conforme el proyecto iba cobrando forma, esta motivación inicial quedó relegada a un segundo plano, sustituida por un interés mayor por el género del retrato.

Haber cursado el año anterior dicha asignatura, aunque en un principio no fuera consciente de ello, ha sido decisivo; y más importante aún ha sido la lectura y comprensión del libro de Rosa Martínez-Artero *El Retrato: del sujeto en el retrato*, así como *El Retrato*, de Galiene y Pierre Francastell.

Hasta ese momento, las nociones que podía tener del género del retrato eran muy básicas y pobres: un retrato consistía en la representación de un individuo, de forma más o menos realista, pero hasta ahí llegaba mi visión. Fue a base de trabajar, leer y mirar la obra de otros artistas -especialmente esto último- cuando comprendí que aquel camino tan acotado en apariencia era en realidad mucho más extenso y sobre todo, confuso.

Hasta la fecha, el retrato ha experimentado tantas modificaciones que cuesta ligarlo con sus primeras expresiones y con el concepto que implicaba en la antigüedad. Los progresos que han tenido lugar en la sociedad tanto a nivel tecno-científico, social, filosófico ... con consecuencias como la

---

1. ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Marbot, 2007, p.11

aparición de la fotografía, el cine o el psicoanálisis (y lo que éste supuso en cuanto a la concepción del individuo) nos han llevado a un punto en el que se nos presenta una obra como retrato y es difícil reconocerlo. Emborronar, eliminar, sustituir, deformar ... son sólo unas pocas de las nuevas formas de representar a un individuo. Buenos ejemplos de ello son: *J.Y .M. Sentada* de Frank Auerbach, autorretratos de Francis Bacon, la obra de Carmen Calvo o Sophie Calle... por citar sólo unos pocos.

La retórica visual también ha sido fundamental para comprender mejor estos cambios y poder adaptarlos a mi obra. En este caso, una fuente importante ha sido *Retórica de la pintura*, de Alberto Carrere y José Saborit. Comprender las normas, el desarrollo de los conceptos institucionalizados y cómo han evolucionado hasta lo que conocemos como retrato sin rostro. Este último, consecuencia de la ruptura dentro del género que había establecido (hasta el siglo XX) al rostro como único contenedor de la identidad, sinécdoque de la totalidad de una persona, será uno de los ejes fundamentales de este trabajo.

El retrato, que un principio fue el medio escogido para hablar de la identidad, pasa a ser el tema. La posibilidad de representar a alguien, ya sea mediante pintura, dibujo o escultura, se convierte en algo cuestionable y conflictivo. Se pone así de manifiesto que una única pieza en la que aparezca el rostro de un individuo es insuficiente para representarlo. Que de ningún modo, por muy fiel que sea y aunque refleje cómo podía sentirse en un momento determinado, podrá contener su "Yo".

Al ser consciente de esto, traté de adherirme, de llevar a mi terreno esa ruptura de la norma: omití el rostro del individuo retratado; fragmenté la representación en múltiples soportes. Surgió entonces el concepto de retrato políptico, un conjunto de piezas que conformaran una única obra, metafórico esa concepción del individuo como ser múltiple, heterogéneo, cambiante y el proceso que supone el conocer: el tiempo que transcurre desde una primera impresión superficial, recorriendo el espacio poco a poco hasta llegar a hacernos una imagen más completa.

"No estamos hechos más que de piezas añadidas", dice Montaigne en sus Ensayos.

Ante la imposibilidad de acceder a la identidad de alguien (ni siquiera de uno mismo) de modo completo o directo, se trataría de ir descubriéndola tangencialmente, rodeándola: recurriendo a hechos, acciones, personas de su entorno. Merodear en busca de elementos de lo más variados que según mi experiencia configuran al retratado y hacerlo adaptando el lenguaje plástico (que también tiene significado, el de las formas, texturas y colores) a su relación con dicho elemento.

En definitiva, lo que vertebra el trabajo, y lo que el espectador observará serán tres polípticos distintos, cada uno compuesto por varios cuadros que representarán, de modo fragmentado, a diferentes individuos, con los que mantengo diferentes relaciones de proximidad-lejanía/ conocimiento-desconocimiento. Retratados desde la perspectiva de la multiplicidad y la acumulación.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal es la realización de tres polípticos -que varían en el número de piezas, tamaño, técnica y estilo pero con coherencia entre ellas- que conformen diferentes retratos.

Expuestos sobre un fondo blanco, los cuadros estarán dispuestos no uno tras otro o formando una cuadrícula, sino a diferentes alturas, encajándose entre ellos, con pequeños márgenes. Esto es fundamental para el proyecto, ya que la disposición en principio caótica nos llevará a acercarnos a cada una de las piezas: aquello que en un primer momento nos pareció ininteligible, irá cobrando sentido conforme nos detenemos a observar y recorrer la exposición, metáfora del proceso que implica conocer a alguien.

Con cada uno de los retratados mantengo una relación distinta (de mayor a menor cercanía) y el lenguaje plástico se irá adaptando a dicha relación.

Cada una de las piezas de los polípticos representarán fragmentos que, según mi experiencia, forman parte del individuo. Las dimensiones, cómo está resuelta la pieza, los materiales ... todos estos factores dependerán de esa experiencia.

Como parte del proceso de investigación y del desarrollo teórico, se llevará paralelamente un diario en el que se describirá por qué se han escogido algunos de estos elementos, la relación y el cambio que se vaya produciendo en ellos. Por ejemplo, de entre las personas que aparezcan en el políptico, el estado de la relación que mantengan con el retratado será fundamental, ya que el lenguaje plástico irá adaptándose a esos cambios y lo mismo sucede con los lugares, objetos, etc.

En la medida de lo posible, se realizará un libro de artista para los retratados a partir de toda esta información recogida, que ofrezca esa visión de conjunto de forma más sencilla.

Respecto a cómo abordé el trabajo, cabe señalar que la propuesta definitiva es el resultado de una idea que ha ido modificándose y adaptándose, por lo que no seguí una metodología pautada ni rigurosa desde el principio.

Resulta complicado, cuando no imposible, hablar de un proceso lineal. Al menos por lo que respecta a mi modo de trabajar o abordar un proyecto, no soy capaz de plantearme unos objetivos claros desde el principio y llevarlos a cabo según un plan establecido, limitándome a cumplir un guión. De las

recomendaciones sobre libros o artistas y descubrimientos, las conexiones entre unos y otros se multiplican, enriqueciendo y variando el proyecto.

Debo aclarar que, en un primer momento, ni siquiera sé qué estoy haciendo; empiezo a trabajar, a hacer pruebas, leer, escribir... y al tiempo me doy cuenta de que entre algunos existe una coherencia, un hilo que los une. Esto conlleva trabajar con suficiente tiempo de antelación, tanto como necesite la idea para madurar y tomar forma.

Volviendo a la presente propuesta, y a pesar de esa confusión, sí puedo decir que existe un proceso más o menos común desde que se escoge a cada una de las personas hasta la elaboración de las piezas:

-Primero, establecer cuál será el nexo entre las tres. Teniendo como referencia el retrato de una de ellas, mi madre (el individuo más cercano y del que tengo más experiencia), debía decidir qué conexión-relación tendría con los otros dos.

-*Brainstorming*. Sin censura, escribir, tomar fotos y buscar imágenes de todo aquello que para mí sugirieran estas personas.

-Seleccionar qué es más relevante de todo lo anterior, qué puede funcionar mejor y empezar a hacer pruebas, bocetos y piezas.

-Simultáneamente a las pruebas y piezas, escribir y anotar todo aquello que me recuerde la persona (anécdotas, frases típicas, gestos...)

A pesar de componerse de tres personas distintas, como decía antes, la no-linealidad de este proceso se ha dado a dos niveles: el descrito anteriormente en cuanto a planificación y desarrollo de la idea; y un segundo por lo que respecta a esos tres individuos; mientras trabajaba en uno se me ocurría algo que podría funcionar para otro y así continuamente.

Simultáneamente a esta parte más práctica, fui documentándome buscando fuentes bibliográficas, que me sirvieran como referentes y bases para construir el marco teórico, que he optado por dividir en los tres bloques fundamentales: retrato e individuo, retórica y polípticos.

### 3. ANTECEDENTES

“Lo que nos importa de ese pasado son solamente los gérmenes del futuro”<sup>2</sup>

Tanto en mi caso como en el de muchos de mis compañeros, nos encontramos en un momento en que es común cuestionarse sobre uno mismo. Desde hace algunos años y cada vez más, formamos parte del mundo de los “adultos”, con todo lo que ello conlleva. Maduramos, somos conscientes cada vez más de lo que implica independizarse, tomar decisiones, ser responsables. El juego infantil de correr a escondernos tras los mayores ya no sirve. Actuamos y debemos ser consecuentes.

Como individuo en relación a una sociedad, surgen entonces reflexiones acerca de ésta, cómo está constituida, cómo me afecta, por qué...

En este momento di por casualidad con el concepto Bioneuroemoción. Basado en teorías de física cuántica, “[...] dicho método sostiene una visión holística e integral de nuestro entorno, en el que todo está interconectado.”<sup>3</sup>

Aunque se trate de un método de medicina emocional, sus principios se aplican a cualquier aspecto. Por curiosidad, leí sobre física y aunque lejos de entender todas sus implicaciones extraje que todo forma parte de todo. Se supone que el Universo se originó tras una “gran explosión de una concentración enormemente densa de materia primitiva”<sup>4</sup> y que “dos partículas cuánticas pueden permanecer ligadas o “entrelazadas”, aun a distancias ilimitadas y sin ninguna conexión física de por medio”<sup>5</sup>.

Si todo cuanto hay fue uno solo en un momento determinado, al separarse, todas las partes contenían la información del resto. Todo queda, nada se pierde. A pesar de la aparente inconexión con el proyecto, esa idea de intercomunicación me llevó a pensar en el mundo y en la sociedad como un todo en movimiento: los elementos -e individuos- cambian, se transforman, pero nunca se separan. La intuición de que Todo es Uno, y Uno Todo, recorre la historia del pensamiento humano (y la religión) desde los orígenes.

Podemos remontarnos hasta la filosofía presocrática, al debate entre Heráclito y Parmenides, entre el movimiento continuo y el inmovilismo. Esta “disputa” ha evolucionado y llegado hasta nuestros días con nombres y auto-

---

2. TODOROV, Z. *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona. Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, cop. 2006, p. 41

3. Enric Corbera Institute. Recuperado de: <https://www.enriccorberainstitute.com/bioneuroemocion>

4. ARTIGAS, M. (15/4/1992). *La cosmología cuántica y el origen del universo, Física y creación*. Universidad de Navarra. Aceprensa. Recuperado de: <http://www.unav.es/cryf/fisicaycreacion.html>

5. BERKOWITZ, S. (26/09/2014). *La física cuántica, para entenderla por fin*. Quo. Recuperado de: <http://www.quo.es/ciencia/la-fisica-cuantica-para-entenderla-por-fin>

res diferentes: David Hume, Montaigne o Descartes y Clément Rosset.

Simultáneamente, gracias a la retórica visual aprendí recursos tanto para producir obra como para entender lo que veía; y por otra parte amplíé las nociones básicas (y muy pobres) que tenía del retrato. Descubrí nuevas formas y me interesó especialmente el trabajo de Arthur Batut: sus retratos tipo, obras en las que superpone fotografías de diferentes personas con alguna conexión (familia, vecindario, etc) para conseguir un rostro “común”. Ligados a la idea de la intercomunicación y conexión, fueron la primera tentativa de aproximación a una identidad fragmentada, acumulativa, que era mi preocupación fundamental por entonces.

La idea consistía en retratar a alguien mediante la acumulación de retratos de diferentes personas que, por mi experiencia, fueran importantes para la construcción de la personalidad del sujeto.

No obstante, gracias al libro de Rosa Martínez, *El Retrato: del sujeto en el retrato*, vi muchos más ejemplos, entre ellos los retratos sin rostro, lo que desembocó en la actual propuesta.

A continuación se desarrollan los tres bloques, profundizando en algunos términos ya mencionados, aspectos generales, referentes y cómo me he adherido a ciertos aspectos de su trabajo.

## 4. RETRATO E INDIVIDUO

Ambos mantienen una relación muy estrecha, por lo que decidí desarrollarlos juntos: primero con una introducción a cada uno de ellos necesaria para entender mi apropiación y aportación para la propuesta.

### 4.1. RETRATO

El retrato, como cualquier disciplina artística, se hace eco de la realidad del momento.

Trabajar con ellos me llevó a conocer sus orígenes, pues para entender el estado actual en el que se encuentra y poder crear nuevas formas es necesario observar el pasado; y como reflejo de la sociedad, este rastreo en el tiempo supuso también una aproximación a la comprensión de cómo hemos evolucionado y cambiado.



Aunque en líneas generales se suele establecer el origen del retrato en la época egipcia -tumbas reales o pinturas funerarias de la región de El Fayum-, existen variaciones en función de lo que entendamos por el concepto de retrato.

Si lo consideramos como la representación de un sujeto, podrían incluirse hasta las primeras manifestaciones sobre paredes, las pinturas rupestres y las estatuillas (mucho más numerosas que las pinturas).

No obstante, al precisar el término, ese vasto terreno se acota: con qué intención se hizo, si es pintura, o si ese individuo que se representa tiene que ser uno concreto y la imagen debe parecerse... de un plumazo hemos eliminado gran parte de los “retratos” que se han hecho hasta ahora.

Así pues, ¿qué implica un retrato?

Con respecto a unas pequeñas esculturas encontradas en la región del Éufrates en el IV milenio a.C, Galiene Francastel escribe que “no son retratos en absoluto, aun cuando ostenten cabezas perfectamente humanas.”<sup>6</sup>, como tampoco podemos hablar de retrato con sólo identificar al personaje representado.

Un signo -un elemento conocido- permite identificar al personaje, pero se requiere algo más. Son necesarios unos rasgos individualizados separados de la estilización e idealismo estereotipado, es preciso diferenciar al ideograma del retrato.

1. *La Europea*. Antinoé.

2. Momia y retrato de Eudaimonis.

A partir de estos dos elementos -rasgos individualizados e identificar al modelo- ha ido edificándose la historia del retrato, durante la que ha expe-

6. FRANCASTEL, G y P. *El Retrato*. Madrid. Cátedra, 1978, p.12

rimentado altibajos en relación con la concepción del ser humano de cada época: para recordarlo tras la muerte, idealizándolo o sometándolo a la divinidad, para finalmente liberarlo y “elogiarlo”<sup>7</sup>.

¿Qué sucede a partir de entonces? Podríamos comparar este caso con la evolución misma de la pintura: cómo pasó de estar al servicio de la escritura y la arquitectura a emanciparse. Cuando se hizo autónoma “entró a refugiarse dentro de su propia historia para recorrerla libremente, pero tras haberla recorrido cuatro a o cinco veces, se encontró en el más completo desconcierto”<sup>8</sup>.

En su afán explorador se “auto-agotó” y hoy en día sigue repitiéndose, reinventándose. En cuanto al retrato, la “emancipación” del individuo supuso esa libertad de recorrer su propia historia y explorar todas las alternativas posibles (aún cuando esto significara cuestionarse si se trataba o no de un retrato).

#### **4.1.1. Ruptura de la norma: retrato sin rostro**

Del donante del retablo, pasando por miniaturas o grupos en frescos, hasta llegar a constituir una pieza por sí mismo; durante cuatro siglos aproximadamente el retrato fue evolucionando hasta situarnos a principios del siglo XIX.

El contexto histórico y social afectan a la concepción del ser humano (como explican teorías freudianas o jungianas, por ejemplo) y como consecuencia, el retrato se hace consciente de un hecho fundamental: que “la imagen de un sujeto nunca podrá ser el sujeto. El retrato es ineficaz. [...] La obsesión por construir un retrato “total” provoca la disolución de las formas y de paso advierte, casi como una premonición, de la entrada de una nueva era plástica (la de desemejanza con el referente)”<sup>9</sup>. Para llegar hasta el retrato sin rostro este cambio en la mentalidad fue decisivo, y sería un siglo más tarde cuando la norma se rompería definitivamente (con sus excepciones, claro)

A lo largo de su historia, el retrato ha consistido en la representación de un rostro que, por convención, se ha establecido como único contenedor de la identidad de un individuo. Se creía que captaba la esencia de las personas, que más allá de la apariencia física se escondía el alma, de la cual los ojos son el “espejo”. Podía mirarse a través de ellos y llegar a la “verdad” de la persona en cuestión.

7. Ya a mediados del siglo XV, autores como Bartolomeo Fazio o Pico de la Mirándola, en contra de la Iglesia, publican textos abogando por la dignidad del hombre. Como nos dice Tzvetan Todorov en *Elogio del individuo*, “La pintura ya puede ‘elogiar al individuo’”. p. 45

8. AZÚA, F. *Diccionario de las Artes*. Barcelona. Planeta, 1995-99, p.116

9. MARTÍNEZ ARTERO, R. *El Retrato: del sujeto en el Retrato*. Barcelona. Montesinos, 2004 p.74

Esta sinécdoque, mediante la cual una parte -el rostro- sustituye al todo - al individuo- ya no constituye un desvío retórico pues se ha institucionalizado, pasando a formar parte de nuestro bagaje cultural.

Lo que nos interesa es cómo esta norma se rompe dejando a la identidad sin el refugio del rostro y las consecuencias que derivaron de ello. El individuo se convierte en algo mucho más complejo y el retrato, por tanto, también.

Como seres cambiantes, multiformes, contradictorios... el retrato tradicional pasa a ser insuficiente y experimenta múltiples cambios:



- A nivel plástico. Los artistas cada vez se sienten menos sujetos a la representación fiel del individuo,<sup>10</sup> ya que implica una gran “contención” de la expresividad. Esta fidelidad pierde importancia en beneficio de una mayor libertad de acción y del Yo y la subjetividad del artista.

- El grado de iconicidad. La relación imagen-retratado experimenta una transformación que empieza por la des- semejanza del rostro con respecto a él, acentuándose en beneficio del signo plástico: del emborronamiento a la desfiguración, hasta su desaparición y sustitución.

Esta transgresión del rostro implica una ruptura en la esencia misma del retrato, por lo que retomamos aquella cuestión de qué implica un retrato y si podemos considerar la imagen de un individuo sin rostro como retrato.

Observando su historia, extraemos que se habla de retrato cuando se pretende representar sobre un soporte a una persona y que cuando ésta pasa a ser algo anecdótico para profundizar en otros aspectos -composición, cromatismo... la pintura en sí (como sucedió a partir del siglo XIX)- resulta mucho más problemático hablar de retrato y se pone en duda si éste siguió evolucionando o si, por el contrario, vivió un periodo de inactividad.

Entramos en un terreno ambiguo, pero viendo que es imposible separar al género de su contexto, y teniendo en cuenta la situación actual de fragmentación o “crisis” de la identidad, desde mi punto de vista sí podemos considerar una imagen sin un rostro o un individuo como el retrato del mismo.



## 4.2. EL INDIVIDUO SOCIAL

Cuestionarse a cerca de uno mismo es algo natural y común, más aún en periodos de cambio cuando necesitamos algo a lo que aferrarnos. Quiénes somos “realmente” (y si ese “realmente” existe), por qué somos así, en qué vamos a convertirnos en el futuro...

En mi caso, ahora es uno de esos momentos. Al pensar en cómo está constituido el individuo, yo misma; me hago consciente de la sociedad, del mo-

mento que vivimos y cómo eso nos afecta.

Sin profundizar demasiado en filosofía, claro, los diferentes referentes y autores nos permiten diferenciar teorías opuestas respecto a la identidad:

**1. La concepción cartesiana o dualista del individuo**, que defiende la separación y coexistencia entre un Yo auténtico, verdadero, perfecto, inmóvil, homogéneo... y otro Yo que simplemente es la fachada tras la que ocultamos el anterior, la que mostramos a los demás. Este segundo se supone falso o “menos verdadero”, cambiante, se ve afectado por el paso del tiempo, se deteriora y corrompe.

Respaldada por pensadores como Rousseau <sup>11</sup>, proviene de la tradición idealista según la cual, las cosas contienen una esencia que va más allá de nuestra comprensión, de lo físico. Podríamos remontarnos a la época presocrática, a los primeros filósofos, Platón, y seguir su trayectoria a lo largo de la historia hasta nuestros días.

No obstante, qué evidencias hay de su existencia? Retomando al “Yo”, que es lo que nos interesa, ¿alguien ha visto alguna vez a esa esencia verdadera del individuo? ¿quién se ha visto a sí mismo?

Pensar en los demás y en uno mismo implica pensar en cualidades, en los diferentes aspectos que nos constituyen pero que son elementos observables, medibles y perceptibles de algún modo. “Nunca puedo atraparme a mí mismo y en ningún caso sin una percepción, [...] Y si todas mis percepciones fueran suprimidas por la mente y ya no pudiera pensar, sentir, ver, amar u odiar tras la descomposición de mi cuerpo, mi yo resultaría completamente aniquilado, de modo que no puedo concebir qué más haga falta para convertirme en una perfecta nada.”<sup>12</sup>

**2. El Yo social** de Clément Rosset, opuesto al anterior Yo perfecto, “personal”. Es cierto que no podemos “observarnos” (mirar en nuestro interior); y lo que afirmamos a cerca de nuestras emociones, sentimientos o aspectos que van más allá de lo físico, dependen de esas “percepciones particulares”; para pensar en mí necesito de cualidades que me son ajenas.

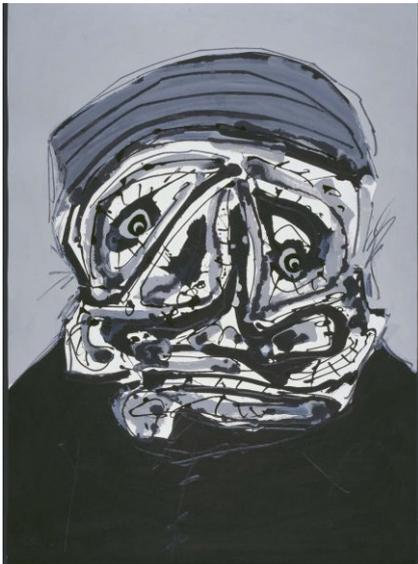
El ensayo sobre la identidad *Lejos de mí* es uno de los pilares imprescindibles para el desarrollo del proyecto. Escrito en un tono claro, accesible y comprensible, puso orden y palabras precisas a las diferentes ideas que me rondaban pero que no acertaba a expresar.

Este Yo social, que es en realidad el único verdadero, puesto que esa parte personal e invisible no existiría, es un “Yo prestado”<sup>13</sup>. De todo aquello con lo

11. ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Marbot, 2007, p.11

12. HUME, D. *Tratado de la naturaleza humana*, Libro I, Parte IV, Sección VI

13. *Op. Cit.*



5. Frank Auerbach. *Cabeza de J.Y.M IV*.

6. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Rembrandt*.

7. Arnulf Rainer. *S/T*.

que interaccionamos, tomamos prestadas las cualidades que más nos interesan; y esto es un proceso continuo y permanente, jamás (hasta que morimos) podemos evitarlo. Queramos o no, el entorno nos afecta y modela<sup>14</sup>.

### 4.3. LOS ALREDEDORES DEL YO

Actualmente, la concepción del individuo varía constantemente y de unos extremos a otros. En la era de la globalización y súper desarrollo tecnológico, en la que tenemos acceso a miles de datos -a costa de ser sometidos a un constante bombardeo de imágenes-, el Yo no puede evitar contaminarse de todo ello y cambiar mucho más rápido y radicalmente que hace quinientos años.

Las catástrofes y en especial las atrocidades cometidas por el hombre, han creado una profunda grieta en cómo nos observamos y entendemos. Supone un esfuerzo tremendo (e inútil) tratar de entender que alguien sea capaz de exterminar a los de su misma especie, destruir la naturaleza... y únicamente por su propio interés.

No podemos evitar ser ajenos a esta realidad, y nuestro arte se hace eco de ello. El retrato deja de representar a individuos idealizados, los cánones de belleza nos resultan ridículos. Necesitamos otros mecanismos para reflejar el estado de la humanidad y cómo lo experimentamos:

- Como mencionaba anteriormente, mediante la explotación de lo plástico sobre el parecido, pero ya no como investigación técnica sino entendiendo qué implica cada gesto.

- Disolver o transformar el rostro con toda la intención para mostrar lo falso del retrato "tradicional". Un único soporte, un punto de vista fijo y único es a todas luces insuficiente e incompleto. Entendemos al individuo como ser múltiple, cambiante, en continuo movimiento y transformación, especialmente - y como causa tal vez- de esa excesividad tecnológica.

Esa multiplicidad o fragmentación, implican todo el conjunto de elementos, personas, objetos, situaciones, etc, en definitiva, todo aquello con lo que nos encontramos en la vida, con lo que interaccionamos y que de un modo u otro nos afecta, nos modela, participa en la construcción de nuestra personalidad. Pensar en las personas como seres múltiples en tanto que nos componemos de todo aquello que experimentamos.

No somos elementos inmóviles que conforme nacemos, crecemos y mori-

14. "...cada uno de nosotros es hijo del lugar y del tiempo en que vive, y nuestra identidad no puede dejar de verse afectada por todo aquello que los otros nos legan y nos imponen, nos ofrecen y nos reclaman" CAMPILLO, A. *La invención del sujeto*. Madrid. Biblioteca nueva. 2001, pp.219-236.

mos, sino que a lo largo de la vida, entramos en contacto con miles de experiencias de las que tomamos prestadas unas cosas u otras.

La representación de una persona podrá reflejar un momento determinado. Si el artista es lo suficientemente hábil e inteligente, sabrá plasmar la sensación que le transmitía en aquel momento, pero siempre será algo parcial y puntual. Una pequeña parte del complejo que implica el individuo.

La idea de que los retratos podían contener la esencia de una persona queda totalmente desfasada.

Así pues, ante esta situación surgen diferentes propuestas. Al igual que con el resto del arte, los artistas se dan cuenta de que una visión unilateral es insuficiente. El cubismo o el futurismo, entre otros, se lanzan a la búsqueda de un arte más “real”, que refleje mejor la visión de cómo experimentamos el mundo.

*Los alrededores del Yo* consiste en mi propia visión de ese individuo múltiple y la renovación del retrato. Hace unos años, vi por primera vez *La silla de Gauguin* y alguien dijo que en realidad se trataba de un retrato del artista que había hecho Van Gogh mediante una serie de objetos y colores característicos de él. Sea cierto o no, me marcó y después de haber visto la obra de más artistas que retratan mediante diferentes objetos del sujeto, quise hacer mi propia aportación.



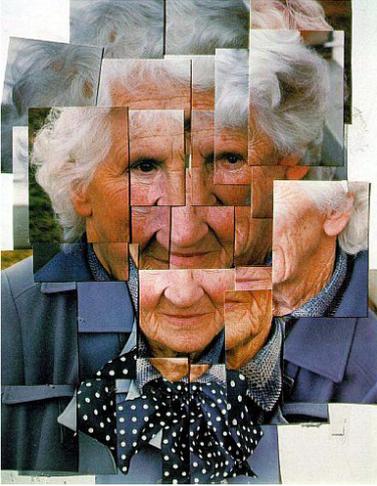
No obstante, mientras que la mayoría de ejemplos suelen condensar en una misma imagen todos esos elementos, mi planteamiento consistía en hacer polípticos. Siguiendo la idea de multiplicidad, que cada objeto fuera una pieza, pero no una independiente, sino parte de un conjunto.

De este modo, cada una de las piezas sería fundamental puesto que representan una parte del individuo según mi experiencia del mismo y, a pesar de su posible interés como pieza independiente, no tendría sentido separarla del conjunto.

Y al igual que Van Gogh escogió unos elementos, unos colores y atmósfera determinados, que variarían si se tratara de otro amigo, yo también elegí los soportes, el tamaño, cómo estaría pintada cada imagen o con qué técnica la resolvería en función de quién es la persona a la que estoy retratando - con la que mantengo una relación u otra-.

#### 4.4. ARTISTAS

Cada vez más artistas transgreden el rostro en sus representaciones, lo que tiene como consecuencia la saturación de este tipo de imágenes. De entre todos, los que me han servido como referentes pueden “dividirse” en dos secciones (aunque puedan coincidir en algunos casos): la de aquellos que



9. David Hockney. *Mother I, Yorkshire Moors, August 1985.*

10. Alberto Giacometti.

11. Carmen Calvo.

trabajan sobre un rostro transformándolo plásticamente y los que omiten o sustituyen al individuo.

En el primer caso, a pesar de haber muchos otros - Auerbach, Arnulf Rainer, Magritte, Saura, Dubuffet...- destacaría a:

- **Picasso** y los **photocollages de David Hockney**, que al margen de los individuos, reflejan esa nueva visión fragmentada. Nos hacen conscientes de la imposibilidad de ver o conocer todo desde un único punto de vista o en un único vistazo.

- **Francis Bacon**, quien resulta aparentemente paradójico, pues recurre a la fotografía (que supuestamente nos aleja del modelo) para trabajar de un modo más cercano, le ofrece la posibilidad de observar mejor las “deformaciones”, de-construcciones del rostro que en realidad constituyen una imagen mucho más “real”. De este artista me interesaron también los estudios que tiene de la misma cabeza desde diferentes puntos de vista, que permiten una visión más “completa” del individuo.

- **Giacometti**, cuyos trabajos a base de trazos repetitivos en la búsqueda del más preciso dan lugar a retratos que podríamos entender como reflejo de la complejidad del individuo que hace y rehace, repite, corrige, que recorre el mismo camino creando una especie de maraña que al mismo tiempo atrapa nuestra mirada intentando recorrerla, descifrarla, como si descifráramos quién es esa persona.

- **Carmen Calvo**, cuyos trabajos a partir de fotografías en las que altera el rostro de los individuos alterando al mismo tiempo su significado (con tachones, manchas, rasgaduras, rayajos...) han sido una referencia muy importante. “Cuando se oculta, surgen muchas connotaciones. Elimino a un personaje y lo saco en otra vida.”<sup>15</sup>. Se hace más presente al individuo cuando no está. Entender cómo emplea los diferentes recursos plásticos para transformar la lectura de la imagen me ha servido para adaptarlos a mi obra.

Por otra parte, algunos de los artistas que directamente eliminan el rostro y cuerpo del retratado, o lo sustituyen por otros elementos son:

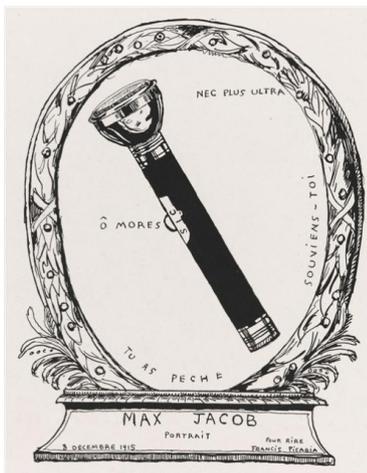
- **Francis Picabia**, quien retrató a figuras como Max Jacob o Tristan Tzara mediante elementos y conceptos característicos de ellos.

- **Frida Kahlo**, que aunque generalmente recurre a su propio rostro, la obra *Lo que el agua me dio* se sale de su propia norma. Se presenta ya no

15. Entrevista a Carmen Calvo por José Luis Clemente. El Cultural. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Carmen-Calvo/5658>

como un ciervo o como Madre Tierra, sino mediante una serie de objetos, personas y situaciones.

- **Eduardo Arroyo:** *Carmen Amaya asando sardinas en el Waldorf Astoria*, en la que la mujer ha sido sustituida por su mantón, elemento que (a juicio de Arroyo) dice más de ella que su propio cuerpo; y *En la Tate Gallery, Jose María Blanco White es vigilado por un enviado de Madrid*, otro caso de sustitución (sinécdoque) de una parte por el todo y al mismo tiempo metáfora, pues se ha sustituido a Jose María Blanco por una chaqueta del mismo color. Al margen del contenido crítico de la obra del artista, es muy interesante estudiarla por todos estos juegos retóricos que emplea.



12. Francis Picabia. *Portrait pour rire de Max Jacob*.

13. Frida Kahlo. *Lo que el agua me dió*.

14. Sophie Calle. *The Hotel, room 47*.



## 5. RETÓRICA

### 5.1. GENERAL

La retórica visual es uno de los aspectos fundamentales de este proyecto. Si entendemos por retórica el “arte del buen hablar”, de saber cómo y en qué momento preciso decir las cosas adecuadas para conseguir que los que nos rodean crean en lo que decimos y cambien su opinión; y tras pasamos eso al arte, tenemos como resultado un conjunto de figuras retóricas o tropos mediante los cuales somos capaces de transmitir mensajes de forma que influyan en el espectador.<sup>16</sup>

En el terreno de lo visual, diferenciamos dos tipos de retórica: la publicitaria y la artística. Mientras que la primera se caracteriza por unos códigos duros -mensaje claro, unidireccional y cuyo propósito es convencer de algo-, por lo que suele recurrir a imágenes icónicas, fotografías, etc; la retórica de la pintura es mucho más compleja.

Si bien es cierto que el arte trata de emitir un mensaje o ciertas ideas, no trata de imponerlos. Hace uso de un lenguaje ambiguo y mucho más abierto a diferentes interpretaciones, que bien pueden coincidir con la intención del artista o no. En el caso de la pintura figurativa o realista, es más fácil que el mensaje se transmita sin tantas interferencias, pero cuando el vínculo de la imagen con la realidad visible se “rompe” y aparece el arte abstracto, las lecturas se multiplican hasta el infinito. No obstante, incluso en la abstracción, los colores, composiciones y modos de aplicar -o retirar- la pintura tienen un significado, y es precisamente este aspecto del que me aprovecho para el proyecto.

Así pues, nos encontramos con que dentro del arte, la retórica puede darse a dos niveles: el icónico y el plástico; y aunque en las piezas que componen los polípticos y en los conjuntos se den ambas, será este último el que más he explotado y estudiado.

### 5.2. RETÓRICA ICÓNICA

Generalizando, el proyecto se basa fundamentalmente en dos figuras: metáforas y metonimias de los diferentes individuos.

15. Detalle del políptico nº1.

16. Detalle del políptico nº2

16. CARRERE, A y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid. Cátedra, 2000

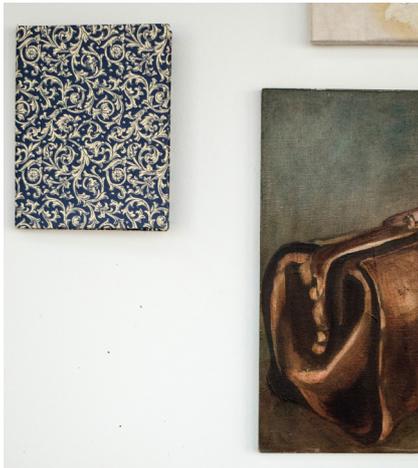
### 5.2.1. Metonimia-sinécdoque

Son los recursos más abundantes, que consisten en la sustitución de un elemento por otro mediante relaciones de continuidad, es decir, que no tienen por qué ser semejantes. Existen diferentes tipos: continente-contenido; del efecto por la causa: se nos muestra la consecuencia de una acción en lugar de la misma o al revés; y propiedad por propietario - necesarias en estos retratos, ya que aparecen diferentes objetos de los individuos para referirnos a ellos-.

Pero las que predominan son las sinécdoques, un tipo de metonimia que consiste en la sustitución del todo por la parte o la parte por el todo; y todas las diferentes variaciones pueden aparecer solas o combinadas en una misma imagen. Por ejemplo, en el caso del primer políptico aparece un maletín de médico que es al mismo tiempo sinécdoque de la profesión de medicina (se escoge un elemento para referirse a todo el conjunto) y metonimia de propiedad por el propietario (siendo el maletín un elemento único y muy característico del individuo).

Para reflejar sus diferentes aspectos e intereses, se ha recurrido a elementos característicos de distintos ámbitos, no obstante, por mucho que recurramos a juegos retóricos más o menos inteligentes o atractivos, una única pieza nos dirá más bien poco, por eso se ha recurrido a la acumulación e incluso de un mismo aspecto de la vida del sujeto se han representado diferentes visiones.

Sophie Calle es un buen ejemplo de ello: sus fotos de habitaciones de hotel reflejan de un modo mucho más auténtico a los huéspedes.



### 5.2.2. Metáforas

Un ejemplo que nos permita diferenciarla de la metonimia es *La trucha* de Courbet, que es en realidad un autorretrato: las truchas nadan a contracorriente y son pescadas. Courbet, sabiendo esto, se pinta como una de ellas para transferir esa actitud y consecuencia a su situación: que lo han encarcelado -pescado- por ir también a contracorriente.

El conjunto de los cuadros, (los polípticos) son una metáfora del individuo. Así como un políptico implica significados de variedad, multiplicidad, variación, orden o caos, saltos de mirada, etc, todas estas cuestiones se transfieren al individuo y más concretamente al hecho de conocer a alguien y aproximarnos a él. Cómo ante una primera impresión general, que puede ser más caótica, dinámica o estática, nuestra mirada, nuestra mente y percepción, pasan de una pieza a otra, de una conversación a otra, afirmando suposiciones que nos habíamos hecho o desmintiéndonlas. Necesitamos volver a la persona una y otra vez, volver a ver los cuadros para ir descubriendo poco a poco sig-



17. Detalle del políptico n.º1.

18. Gustave Courbet. *La Trucha*.

nificados, datos que en un principio pasamos por alto pero que con el tiempo -que es fundamental- vamos aclarando; las relaciones entre ellos, entre las partes... Como sucede con una persona, por su carácter mutable y abierto, son susceptibles de ampliarse, variarse o reducirse. Ambos -la concepción del individuo como acontecimiento cambiante, fragmentado y en movimiento y la estructura de los polípticos- casan y concuerdan perfectamente.

### 5.2.3.Elipsis



Una figura paradójica, pues al omitir ciertos elementos, precisamente por su ausencia, pueden hacerse “más presentes” y además de un modo distinto ya que ¿por qué no aparecen? ¿Qué se pretende decir al eliminarlos? En *Retórica de la pintura* se define a la elipsis como una figura muy compleja, “que supone una ausencia-presencia simultánea, un estar y no estar simultáneo, un no estar físicamente pero estar en <<espíritu>> [...] una coincidencia entre opuestos...”

No siempre la omisión de *magnitudes* implica una elipsis, es necesaria de la ruptura de la norma en el contexto de cada imagen. En el caso de los retratos sin rostro, sí constituye una ruptura de la norma, pues lo establecido -hasta ahora- era el rostro como contenedor de identidad.

En el caso de mis polípticos, los tres conjuntos en sí implican retratos sin rostro porque se ha suprimido el del sujeto, sustituyéndose el cuerpo por múltiples fragmentos y elementos. Pero por otra parte, esta elipsis del rostro también se da a nivel particular en algunas piezas en las que aparecen individuos relacionados con las tres personas, y en función de dicha relación, aparecerá su rostro (o no), transformado de un modo u otro.



En función de cómo se omita, el significado cambia: no es lo mismo eliminar simplemente los rasgos faciales de una persona o retratarla de espaldas que herir el soporte. Las connotaciones son totalmente distintas. Rayar un rostro, pintarlo y borrarlo de modo que se vea la gestualidad y se perciba la expresividad del artista implican un ataque contra esa persona o contra algo que ésta pueda representar.

## 5.3. RETÓRICA PLÁSTICA

Eje fundamental del proyecto cuya base son las metáforas. Sin ellas los mecanismos mediante los cuales el significado de las cualidades plásticas se transfiere a la imagen no tendrían ningún sentido. Parte de la intención del proyecto es reflejar, mediante todas las posibles alternativas que se citan más adelante, la relación que esa imagen en concreto mantiene con el personaje retratado desde mi experiencia de los mismos.

Si se trata de una persona, en función del estado de la relación que ambos mantengan y del “conocimiento” que yo pueda llegar a tener de la misma, se



escogerá un modo de representarla u otro: alguien con quien ha habido conflictos, implicará frustración, volver a hablar una y otra vez, enfados, rupturas y reconciliaciones; del mismo modo, quién es esa persona determinará el tamaño de la pieza y su profundidad, qué peso tiene dentro del conjunto. Esto implica a su vez el factor tiempo, la memoria, la acumulación de una capa sobre otra, rescatar las de debajo y volver a taparlas; todas estas acciones tienen un sentido que, además, lleva implícito el tiempo en ellas.

Si se trata de personajes de los cuales conozco su existencia, de los que he oído hablar pero sobre los que no tengo más información que datos vagos, no podré representarlos del mismo modo que a alguien que me es más cercano o del que tengo más experiencia. Este último estaría pintado con más implicación, empastes, quizá con los dedos, de una manera más próxima.

Eso por lo que respecta a las personas, pero también se incluye cualquier objeto, lugar, ambiente... las posibles variaciones son infinitas.

El signo plástico tiene un significado por sí mismo, pero además acompaña a la representación icónica: ambas magnitudes concomitan, se reafirman redundando en su significado. Los elementos que se han tenido en cuenta son:

- **las dimensiones** (incluyendo **profundidad** y **tipo de bastidor**). Sucede lo mismo que con el centro y la periferia en cuanto a importancia: aquellos aspectos/elementos/personas que según mi experiencia hayan sido determinantes para el sujeto o de los cuales tengo más información que del resto, serán mayores que otros aspectos que quizá no conozco o de los que tengo pocas nociones.

- **el tipo de soporte**: papel, tela, chapa... aunque en general se ha trabajado sobre contrachapado por cuestiones de presupuesto, hay algunas piezas en tela, por ejemplo, que pueden sugerir más maleabilidad o flexibilidad; o papel, que implica delicadeza.

- **centro-periferia**: aunque en un principio aquello que está en el centro de la composición estaba pensado para ser lo más importante, hay alguna excepción, pues si una de estas piezas funcionaba mejor en la periferia decidí situarla allí; la importancia de las piezas particulares queda relegada a un segundo plano en beneficio del políptico en sí.

- **el marco**, generalmente para fotos o collages. En los cuadros, los bastidores gruesos dan pie a jugar con los laterales en lugar de enmarcarlos. De todos modos, el marco es un elemento más que enriquece la lectura de las imágenes, si fuera parte de todas las piezas recargaría demasiado el conjunto (aunque podría interesarnos para un retrato puntual) y no llamarían tanto la atención en las piezas. De este modo, el tipo de marco y a qué imagen acom-

21 y 22. Detalles de los polípticos 2 y 3.

23. Detalle del políptico nº1

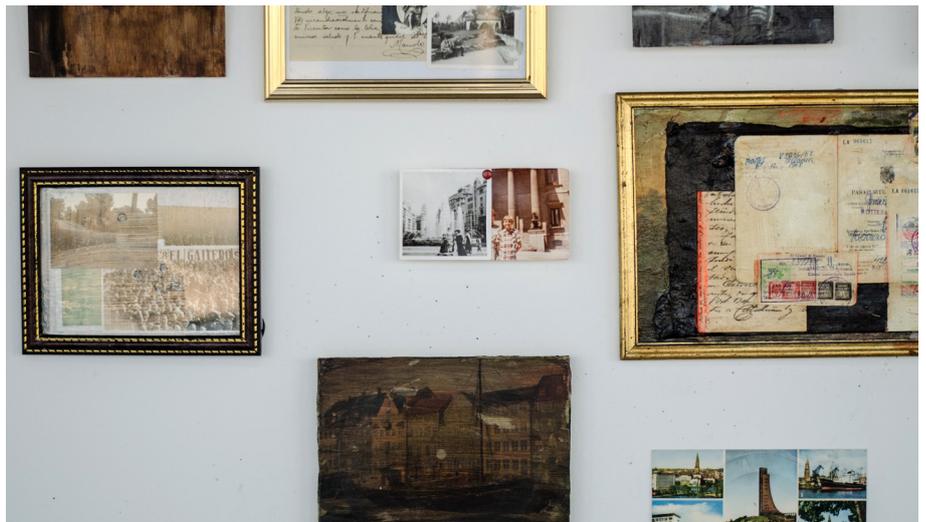


pañá nos lleva a reflexionar por qué esa en concreto sí tiene y otra no.

- **el modo de aplicar la pintura.** Empastada, mediante veladuras, delicada o gestual; retirarla (rascándola, arañándola -que suele implicar un ataque o conflicto- frotando con un trapo...)

Los empastes pueden tener diferentes significados: generalmente apelan al tacto, que a su vez implica intimidad (escenas cercanas, con mucho peso con respecto al retratado); aunque en función de quién, cómo y dónde nos toquen nos sentiremos a gusto o no: lo matérico puede atraer o provocar el asco y repulsión<sup>17</sup>.

- **fotografía/ collage/ transferencias.** Se ha recurrido a ellas para de dar un respiro a la composición y no agotarla con pintura, pero también como método de alejamiento de lo que representan aunque después se haya trabajado sobre ellos; puede que ese objeto o persona sea alguien ambiguo, del que puedo haber escuchado hablar pero sin conocerle, etc.



24. Detalle del políptico nº1

25 y 26. Detalles de los polípticos 3 y 2

17. MILLER, W. *Anatomía del asco*. Madrid. Taurus, 1998

## 6. POLÍPTICOS

Según diversas fuentes, un políptico es:

- “m. Retablo formado por varias hojas o postigos que se doblan unos sobre otros.”<sup>18</sup>

- “m. Pintura, grabado o relieve distribuidos en varios paneles que pueden plegarse sobre sí mismos.”<sup>19</sup>

- “Políptico es un término de la historiografía del arte para designar a una pintura dividida en múltiples secciones o paneles. El número de sus paneles determina su denominación específica [...]. Habitualmente los polípticos se construyen a partir de un “panel central” o principal al lado del que se disponen los “paneles laterales” o “alas”.[...] Los polípticos fueron un tipo de obra frecuente en la Baja Edad Media y el Renacimiento. Habitualmente, aunque no necesariamente, se utilizaban como retablos.”<sup>20</sup>

Al trabajar con este tipo de estructura, empecé a documentarme y me encontré, de repente, en un terreno ajeno, con conceptos y formas que se mezclaban y con unos referentes iniciales cuya obra, en realidad, difería de mi idea de políptico.

No obstante, intenté estructurar toda esa acumulación de datos para decidir qué me interesaba y qué no.

A continuación se exponen los diferentes tipos de polípticos (o estructuras con forma similar) que he encontrado y diferenciado. No es una clasificación exhaustiva, cerrada ni definitiva, más bien al contrario, pues los ejemplos citados en cada uno de los apartados pueden incluirse en otro según el punto de vista.

### 6.1. POLÍPTICOS CON CARÁCTER NARRATIVO

Al rastrear la evolución del políptico, la primera opción que nos aparece es “Inicio y evolución del retablo”. Aunque no se pueda hablar de unos orígenes claros y precisos, es incuestionable la relación íntima que mantiene con el retablo gótico. Lo hemos visto en las definiciones anteriores y al final admití que tenía sentido que los polípticos se desarrollaran de este modo.

Digamos que una narración puede darse de dos modos distintos:

---

18. <http://www.wordreference.com>

19. <http://www.rae.es>

20. <http://lexicoon.org>

- recurriendo al **momento pregnante**: denominado por Lessing o James Harris, entre otros, como la imagen que mejor resume o concentra la historia.



- mediante **secuencias espacio-temporales**: un relato (de conocimiento popular, o no) que se ha fragmentado y ordenado para su representación y entendimiento. Puede darse en forma de viñetas (cómic); en diferentes soportes (retablos) o incluso dentro del mismo, como en La historia de Nastagio degli Onetti de Botticelli.



Respecto a los retablos, para contar una historia, en la que además interviene diferentes factores, elementos, intereses... tiene sentido que utilizaran -en la mayoría de los casos- diversos paneles en vez de concentrarlo todo en uno sólo. Además, siempre existía la posibilidad de cambiar alguno de los fragmentos, modificarlo e incluso ampliar el conjunto.

Las imágenes que se representaban formaban parte de una misma historia y no necesariamente se continuaba la escena de una a otra. A partir de los fragmentos podíamos entender aquello que veíamos, sobre todo cuando se trata de un texto conocido. Los saltos en el tiempo y espacio son necesarios, omiten partes que se sobreentienden (y de hecho es algo que hacemos día a día, escogemos qué contar, priorizamos información).

De la evolución de los retablos, continentes de pinturas que hasta hacía poco estaban al servicio de la arquitectura y escritura, pasaría a popularizarse el formato cuadro independiente, lo que inevitablemente conllevó la emancipación de la pintura y su propio desarrollo. “Las consecuencias de ese acceso a la libertad y a la autonomía han sido tremendas”<sup>21</sup>.

Y en efecto, este tipo de narración fragmentada va desapareciendo: las diferentes piezas se convierten en continuación la una de la otra, lo que no cabe en uno de los paneles se completa en otro.

No hay que caer, no obstante, en las generalizaciones, ya que si bien es cierto que se dan estas características, no todos los retablos ni polípticos encajan en dicha descripción.

Al tratarse de un terreno impreciso no caben afirmaciones rotundas. Por otra parte, sí podemos constatar que desde ese paso a la “continuidad” en los polípticos no se ha dado una fragmentación de nuevo hasta el arte contemporáneo.

## 6.2. POLÍPTICOS “NO NARRATIVOS” ESPACIO-TEMPORALMENTE.

Tomamos el no narrativo entre comillas, pues aunque no cuenten ninguna historia en concreto, todas las piezas se relacionan entre sí. Tienen un punto

27. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onesti*.

28. Detalle.

21. AZÚA, F. *Diccionario de las Artes*. Barcelona. Planeta, 1995-99, p.116

en común que les da coherencia, que da sentido al conjunto aunque no exista esa continuidad a la que nos referíamos antes.

Aunque más adelante se explica en qué consiste la idea de políptico en este proyecto, desde un primer momento iba en esta línea de la clasificación: la omisión del rostro de una persona para negar esa concepción del retrato como género capaz de captar a alguien mediante su rostro y una única imagen y sustituirlo por una diversidad de fragmentos.

Algunos ejemplos de obras o artistas que trabajan en esta línea que me han servido como referente son:



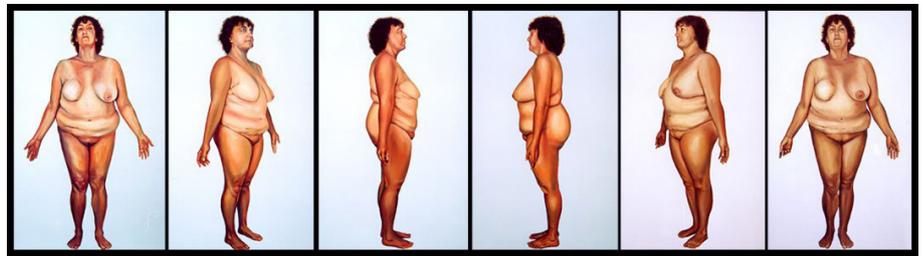
- **Luis Gordillo**. Además de su obra en serie, este artista también trabaja la pintura de modo fragmentado. Diferentes piezas, aparentemente inconexas entre sí pero que juntas cobran un sentido.<sup>22</sup>

Su trabajo podría continuarse indefinidamente. La limitación viene dada por el espacio y en mi caso, también por los medios y el presupuesto. No obstante, me interesó mucho compartir su idea de una obra de arte nunca “terminada”, que pueda ampliarse con el paso del tiempo en función de las circunstancias y la necesidad del propio autor de seguirla.

En el caso de los retratos de este proyecto, si se componen a base de fragmentos que representan parte de la realidad cambiante, la obra, por supuesto, está abierta y bajo una constante posibilidad de transformación.



- **Javier Joven**, en cuyos polípticos descubrí semejanzas con Gordillo, pero mientras que éste me fue útil en cuanto a la forma y a nivel conceptual, Joven incluye el cuerpo en su obra: diferentes gestos de una misma persona vistos desde perspectivas distintas que nos permiten hacernos una idea más “completa” de su aspecto, de quién es.



29. Luis Gordillo. Fragmentos *Serie Limo*.

30. Javier Joven. *Soy*.

22. “Cada parte forma parte de un conjunto inexorable y esa idea de acumulación es la que quiere transmitir en todo momento.” Recuperado de: <https://monumentosdemalaga.wordpress.com/tag/polipticos/>



- **Sandra Pani** y su obra “Ramas y cuerpos”, que coincide en algunas cuestiones con Los alrededores del Yo. No obstante, mientras que ella se centra en representar al individuo fragmentando partes de su cuerpo, en un intento de llegar a la esencia interna; este proyecto se desliga totalmente de ese esencialismo pues va más allá de la figura del sujeto, sustituido por otros elementos.

### 6.3. ENTRE EL POLÍPTICO Y LA INSTALACIÓN

Muchas de las obras referentes no especifican si son polípticos o no. En las descripciones suele aparecer la palabra instalación, así que opté por situarlos en un punto a parte. Si buscamos “polípticos”, “polípticos arte moderno/contemporáneo” o cualquier variación que se nos ocurra (de hecho tuve que probar diversos términos y combinaciones para encontrar algo de información), y dejamos a un lado los retablos, la mayoría de resultados consisten en imágenes meramente decorativas o en una misma imagen dividida en partes.

Cambiando los términos de la búsqueda por “instalación” o “acumulación obras de arte”, por ejemplo, encontré algunas imágenes muy interesantes que me llevaron a descubrir nuevos artistas. Llegué a la conclusión de que en la mayoría de casos los artistas no trabajan con polípticos: sencillamente acumulan piezas de forma estética, decorativa. Algo que en la película Mr. Turner, por ejemplo, llevan al exceso en las escenas que aparecen de la Academia con todas aquellas obras acumuladas, coleccionadas (forma común de exponer la pintura hasta el XIX).

Dentro de este apartado, incluiría, aunque siempre con esa posibilidad abierta a la movilidad entre clasificaciones a los siguientes artistas y obras:

- la exposición de **Javier Chapa en el Almudín** de Valencia; concretamente, una pared que reunía muchas piezas de tamaño, naturaleza y acabado distinto. Situarse frente a ellas era impactante, ya que si te acercabas lo suficiente quedabas inmerso en la obra, el campo visual se reducía a ella y la mirada saltaba continuamente de un punto a otro recorriendo el espacio, captando detalles que un primer momento se obviaron. Acumulando datos y tiempo.

- “**Historia natural**” de **Nuria Rodríguez**, que modificó ligeramente el planteamiento inicial. En este caso, ya no sólo es interesante la forma, sino también el contenido. La exposición en sí refleja perfectamente esa acumulación de objetos - y tiempo- que supone el vivir y adquirir experiencias, constituirse una identidad y lo imposible de representarlo en una única pieza, una única imagen; cómo sólo mediante la diversidad y multiplicidad es posible llegar a captar a alguien. La acumulación como constructora de identidad y memoria.

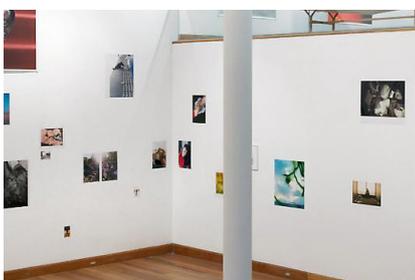
Algo que destacaría, además, de esta exposición, es la música que sona-



31. Sandra Pani. *Ramas y cuerpos*.

32. Exposición *Javier Chapa* en el Almudín.

33. Exposición *Historial Natural* de Nuria Rodríguez.



ba continuamente. Si antes mencionaba cómo ante la obra de Chapa uno quedaba inmerso, al entrar en la sala de la exposición de Nuria Rodríguez la música te envolvía totalmente. Creaba una atmósfera que me resulta difícil de describir y por eso mismo, creo, refleja de manera muy intensa y próxima cómo y quién es la artista.

A partir de entonces amplí los márgenes del proyecto. Aunque ya había notado que la pintura era insuficiente, ver este conjunto de obras fue el empujón que necesitaba para añadir más técnicas y ámbitos, en definitiva, para pasar de una obra pictórica a otra multi e interdisciplinar.

Fue entonces cuando empecé a introducir objetos en cajas, ensamblándolos entre ellos; a salirme de los límites del cuadro tradicional mezclando técnicas; actuando sobre fotografías, etc, lo que da una visión más global del individuo.

Por otra parte, introducir estos elementos nos da un respiro de tanta pintura e imágenes; encontrarnos de repente con un frasco, un vaso, una joya, relaja la mirada que ha estado fijándose en los detalles de los cuadros o fotografías.

- **Wolfgang Tillmanns**, y su participación en el Museo del Banco de la República Bogota, en Columbia. Me interesó cómo juega con el vacío y cómo sitúa algunas de las piezas al nivel casi del suelo y otras muy por encima de nuestras cabezas, obligándonos a movernos (aún más) de un lugar a otro, agacharnos, hacernos interactuar con la obra.<sup>23</sup>

Como en el caso de los objetos tridimensionales, que nos dan un respiro, los espacios entre las piezas dan aire al conjunto, ya que a pesar de la intención de crear una primera sensación caótica por la acumulación, es necesario no saturar en exceso al espectador.

- **Allan Mcollum**. La composición de su obra *Perpetual Photos* ha sido muy importante para el proyecto: la visión de todas aquellas fotografías negras se relacionó de inmediato con la idea de un retrato fragmentado y múltiple. La disposición de tantas piezas pequeñas y diferentes unas de otras implicaba aspectos fundamentales para el proyecto como el tiempo: necesario para ver la obra -recorriéndola y volviendo a ella una y otra vez- y la acumulación, caótica a primera vista pero de la que se extrae un orden conforme la observamos y entendemos.

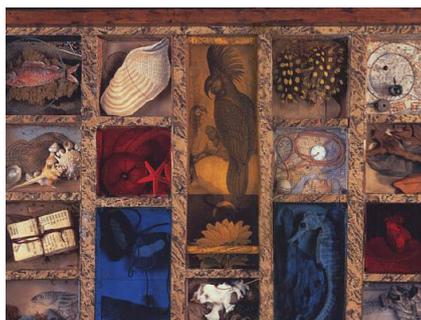
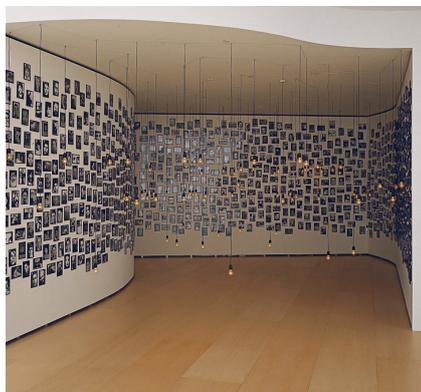
34. Nuria Rodríguez. *Perder teorías*.

35. Wolfgang Tillmanns. Installation view.

36. Allan Mcollum. *Perpetual Photos*.

- La participación de **Boltansky** en el Guggenheim de Bilbao con la obra *Humanos*, compuesta por 1100 imágenes. En una línea similar a la de Mcollum, pero todavía más impactante al contener retratos.

23. Aunque en este proyecto los polípticos no se expandan tanto, sería interesante hacer una propuesta que abarcara un espacio mucho mayor, haciéndonos ir en busca de las piezas, dando una vuelta más de tuerca a ese proceso de conocimiento de una persona.



- **Jefferson Hayman**, que trabaja esencialmente con fotografía pero añade un elemento que hasta entonces no había tenido en cuenta: el marco de las fotos, cuyas características (mate, brillante, dorado, sencillo, recargado, etc) se transfieren a la imagen que contienen y varían o refuerzan su significado.

#### 6.4. ENTRE LOS LÍMITES DE LA PINTURA, ¿PINTURA EXPAN- DIDA?

La idea de acumulación parece que implica salirse de los márgenes de la pintura, como mencionaba con respecto al proyecto y a la obra de Nuri Rodríguez. ¿Hablamos entonces de escultura?, ¿de pintura expandida? El planteamiento inicial de producción pictórica ha variado a una propuesta multidisciplinar.

Existe una necesidad de clasificar todo cuanto nos rodea, algo comprensible en cierto modo pues el mundo en apariencia caótico nos resulta mucho menos peligroso si lo entendemos y organizamos. No obstante, las divisiones entre disciplinas y más aún en el arte actual, resultan muy complejas y desde mi perspectiva, nos limitan.

Cuando descubrí las obras que he ido citando, me interesó su estructura e impresión global que generaban, cómo trabajan la acumulación, y no si son “polípticos”.

La necesidad de ponerlo por escrito nos obliga a ordenar, a dividir por secciones aquello que queremos decir.

En éste último apartado incluyo aquellas obras y artistas que trabajan también la acumulación pero de forma distinta a los anteriores:

- **Benjamín Valdés Álvarez**

- **Tony Cragg**

- **Carmen Calvo**

- **Joseph Cornell**, cuyos ensamblajes y acumulaciones en cajas a modo de colecciones son contenedores de tiempo y memoria, que permiten “conocer” parte de alguien aunque se trate de su pasado; implica otro tipo de aproximación al retrato, como los polípticos o las fotografías de Sophie Calle.

37. Christian Boltansky. *Humans*.

38. Jefferson Hayman. Pittsburgh installation.

39. Joseph Cornell. Detalle acumulación.

40. Carmen Calvo. *Por delicadeza* (detalle).





## 6.5. APROPIACIÓN, EL POR QUÉ DE LA ESTRUCTURA POLÍTICA

Al ser el concepto de políptico una parte fundamental, creo que era necesario hacer esta especie de clasificación que nos permitiera tener una visión global para poder profundizar a continuación en cuáles han sido los aspectos que más se adecuan a mi idea. Tener en cuenta esa fina línea que los separa de las instalaciones o una mera disposición expositiva.

Este proyecto, como ya he dicho, trata de retratar a tres personas a partir desde mi perspectiva de diversos fragmentos que representan una gran variedad de “cosas”: gestos, lugares, adjetivos, otras personas, objetos personales..., adaptando el signo plástico de cada una de las piezas en función de mi visión de la relación que el retratado mantiene con dichas partes; adaptación y traducción de un lenguaje a otro que se produce por las relaciones de semejanza y continuidad que dan lugar a metáforas y metonimias.

Cada una de estas piezas no tendría sentido por sí sola. Podrían funcionar como cuadros si obviáramos el significado, pero entonces se convertirían en meras superficies plásticas (algo que para nada menosprecio, pero es un tema a parte que nada tiene que ver con este proyecto). Aunque algunas de las piezas son simplemente chapas con una textura, colores determinados que intentan sugerir una emoción o sensación determinada, forman parte de todo el conjunto que constituye al individuo, por tanto, aunque no sean figurativas, sí tienen sentido.

A partir de la clasificación anterior, podríamos hablar del proyecto como híbrido, pues los polípticos recogen algunos de sus diferentes aspectos: la forma es similar a las instalaciones-acumulaciones del tercer apartado, mientras que esa “no narración” espacio-temporal es la que une a las piezas entre sí en cuanto a contenido

41. Carmen Calvo. *Les amis*.

42. Tony Cragg. *Britain seen from the north*.



En el momento histórico en el que nos encontramos, cuando se ha hecho y dicho tanto, es imposible crear sin referencias. Aunque nos neguemos a “copiar” a otros, las miles de imágenes a las que somos sometidos todos los días nos impiden “una mirada inocente”<sup>24</sup>. No tiene sentido oponerse, aceptemos esta realidad y aprovechémosla en nuestro beneficio.

“Los grandes artistas copian, los genios roban”<sup>25</sup>

El apropiacionismo ha sido un recurso empleado durante prácticamente toda nuestra historia, de hecho, está presente en la propia configuración de nuestra personalidad, en nuestro proceso de construcción como seres humanos; Clément Rosset lo denomina “La identidad prestada”. Y este préstamo supone al mismo tiempo una acumulación, una superposición de cualidades, tanto físicas como psicológicas que nos van modelando.

## 6.6. TRES CASOS DISTINTOS

En cada uno de los casos se exponen las palabras que surgieron en relación a cada individuo, para a continuación describir los rasgos generales y algunos casos particulares.

La “traducción” metafórica de las diferentes sensaciones a lo plástico resulta muy subjetiva, pues una determinada textura o una gama cromática que para mí implica tranquilidad puede diferir del criterio de otros; pintar supone un acto muy personal, por lo que mis decisiones en ese sentido no constituyen la única alternativa posible (ni pretenden serlo).

### 6.6.1. Primer caso: nivel alto de proximidad y experiencia

Rosa Ana Valero (mi madre). Ibi, España

#### - Del brainstorming:

Limpieza. Orden. Más orden. Llegar a casa de viaje y un abrazo; el olor a casa, a limpio que relaja, tranquilidad. Y más aromas: dulce, del bizcocho en el horno, amargo del café recién hecho. Hablar. Planes. Crema para unas manos siempre reseca. Un paseo. La montaña. Salir a comprar. Conflictos. Trabajo. Familia. Dolor y rabia en la voz. La superación y el reinventarse. Fortaleza a pesar de la aparente “fragilidad”. La “familia” y el cambio del concepto: hermanos, padres, sobrinos. Paula y yo, el papá. El dinero, que siempre

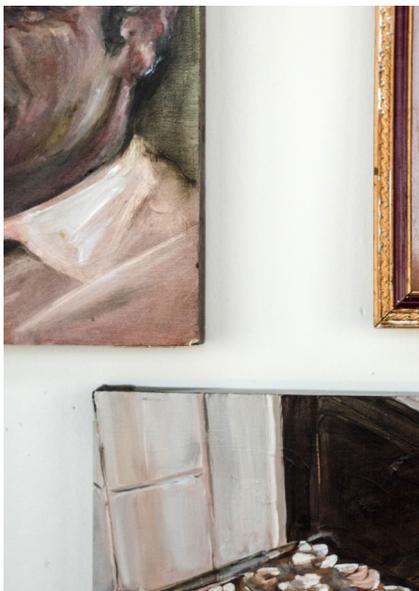


43, 44 y 45. Selección de fotos de familia como referencia.

46. Detalle del políptico nº1

24. MARTÍNEZ ARTERO, R. El Retrato: del sujeto en el Retrato. Barcelona. Montesinos, 2004 p.222

25. PICASSO, P.



está ahí, presionando y haciéndonos libres a cada momento. Las dos casas. Sencillez. Lo discreto. La consulta. Una playa, Ilusiones....

Los conceptos se suceden a gran velocidad y algo sencillo se convertía en toda una declaración al escribirlo. Resultaba frustrante explicar algunas de las sensaciones que parecían ridículas sobre el papel. No obstante, decidí anotar todo. Algo “insignificante” podía llegar a ser importante más tarde; los detalles dan forma y coherencia al conjunto.



Por ejemplo: los pendientes sobre el mueble del baño siempre me han llamado la atención. Tanto por su significado: la necesidad de una rutina, de un orden; como por la relación cromática entre las joyas y el baño, que desencadenan toda una serie de conexiones con otros sentidos evocando a la naturaleza, al olor de violetas, calma y tranquilidad...

Aunque todo esto no aparezca reflejado en ninguna imagen, el políptico debe contener una parte de esa sensación que, más allá del detalle, refleje una parte de la persona.

Debía ser armónico pero con puntos de contraste (objetos enmarcados, fotografías...), necesarios tanto para no vivir una vida monótona como para la obra en sí -en el apartado de la retórica veíamos como es necesaria la ruptura de la norma en algunos casos para mantener viva la obra y nuestro interés-, que reflejaran una personalidad tranquila pero firme, que no duda en hablar cuando algo no le parece bien.

Teniendo en cuenta esa intimidad en relación a la pintura, el óleo era el mejor aliado. En cuanto a la gama cromática, predominan los tierra y carmines, con notas verdosas-azuladas más frías; colores frecuentes tanto en su ropa como entorno. Además, es una paleta con la que trabajo muy cómoda y qué mejor que recurrir a elementos conocidos para retratar a alguien cercano.

#### - Casos particulares:

- Los retratos de mis abuelos y tío. Pasan de una técnica tradicional y mimética -traducción de una relación de familia “normal”, en la que *aparentemente* todo está bien- a la alteración del rostro.

- Del parecido fotográfico, pasé a buscar un reflejo más cercano de la realidad: cómo no ser consecuente con nuestras decisiones crea conflictos, situaciones violentas e incómodas. Para ello empasté, lijé y tapé diferentes partes; eliminando el rostro, adquiría más presencia todavía. El cuadro de los abuelos en especial puede dar la sensación de inacabado, no es una pieza que me guste, pero precisamente por ello la dejé así, para que nos molestara ese aspecto maltratado, de hacer las cosas mal y a medias.

- Un recuerdo de familia: mediante una técnica mixta que consiste en la elaboración de la imagen con acuarela, para a continuación darle más cuerpo con veladuras transparentes de óleo con liquín. Al ser una imagen de hace muchos años, lo único que me queda es un recuerdo borroso, una serie de manchas de colores, por lo que el tipo de imagen diluida que ofrece esta técnica es perfecto.



-El papel japonés en bastidor: la fragilidad de la memoria con el paso del tiempo.

### 6.6.2. Segundo caso: nivel intermedio de cercanía

Andrew James Marsden. Pembridge, Reino Unido

#### - Brainstorming

*Gypsy wagons*. Excentricidad. Color saturado. Viajar. Llevar todo al límite. Joyería. Artesanía. Madera. Fuego. Desorden. Desastre. Polvo. Acumulación de trastos. *Souvenirs*. Trabajo. Concentración y perfección. Torpeza y lucidez-perfección simultáneo. *Workaway*. Generosidad. Entender diferentes tipos de vida. Capacidad de reacción y adaptación. Dinero (falta de). Té. Tabaco de liar. Ortigas...



#### - Aspectos generales

Andrew, o Andy, es alguien a quien conozco desde hace muy poco -menos de un año, a través de la web *workaway*<sup>26</sup>- pero del cual he aprendido mucho por partida doble: respecto a su vida y a la mía.

Descubrimos en la joyería un punto en común y no dudó en enseñarme -muy por encima- el oficio.

Durante las horas de trabajo, fue surgiendo la amistad, con él y con el resto de *workawayers*, dato importante porque mi experiencia de él se compone principalmente de lo que viví allí. A través de la relación con los demás voluntarios y sus conocidos, descubrí aspectos diferentes de él: cómo y por qué se enfadaba; cómo solucionaba de forma creativa los problemas, etc.

Esa originalidad, la acumulación de gente, saturación y contrastes eran aspectos fundamentales para el políptico. La calma y armonía del anterior aquí brillan por su ausencia.

Existía cierto orden dentro de aquel caos, pero muy sutilmente. A pesar

50, 51 y 52. Selección de fotos de referencia.

26. [www.workaway.info](http://www.workaway.info) es una plataforma web que pone en contacto a voluntarios y anfitriones de todo el mundo intercambiando alojamiento y comida por unas horas de trabajo.





de su inevitable desorden, sabía dónde estaban sus herramientas y aquello que necesitaba.

Vivir allí supuso una inmersión en un mundo de fantasía. Los carromatos gitanos en los que dormíamos, el prado, el taller, tenía todo un aspecto tan diferente de lo “común” que al principio resultaba surrealista. Por cualquier rincón había algún tipo de adorno, recuerdos de sus viajes y de las diferentes personas que habían pasado por allí.

El retrato se hace eco de esto mediante el colorido saturado. Aquí la norma se rompe mediante tonos apagados o cuadros más “tradicionales”.

Se ha utilizado la pintura, sobre todo, para aquellos elementos de los que tengo experiencia directa, por ejemplo, un retrato de grupo, el porche de la caravana o el interior de otra de ellas; mientras que para imágenes que representen viajes o anécdotas que él nos contaba la fotografía o transferencias eran más acertadas.

### 6.6.3. Tercer caso: distancia y desconocimiento

Fernando Andrés Herrero Carrero. Valencia, España

Este tercer retrato pertenece a un hombre desconocido, alguien de quien no poseo más información que la recolectada a través de diferentes papeles e imágenes; para potenciar las diferencias con respecto a los otros sujetos.

Durante una mañana en el rastro de Valencia encontré una caja llena de documentos (cartas, fotografías, formularios...) de la misma persona. La señora del puesto me contó que muchas veces se vacían casas para reformarlas o demolerlas y todo cuanto hay en ellas se saca a la calle, se recoge y revende. Compré una parte y me dediqué a ordenarla y escanearla para poder trabajar con ella.

En este caso, las fotografías, transferencias y el collage, alterados con pintura, me parecían alternativas más acordes con la ambigüedad y el desconocimiento del sujeto.

Como resultado, se obtienen imágenes ambiguas, imprecisas, incluso contradictorias. La información de los papeles puede modificarse y destruirse. Si edificamos algo en base a ellos -trozos de memoria- el resultado podrá ser falso, blanco fácil de la duda y engaño.

Esta ambigüedad ha inspirado tanto al cine - *Shutter Island*, *Memento*, *Alarma en el expreso...*- así como a la literatura. La novela *1984* de George Orwell ejemplifica esto a la perfección: qué sabemos y qué no en relación a la memoria, y si ésta la controlan otros, ¿qué somos realmente? en cualquier momento toda nuestra realidad podría desmoronarse.

53 y 54. Detalles del políptico nº2

55. Fotografía de referencia



Entonces, si ya es sospechoso el intento de retratar a alguien conocido es una única imagen, ¿cómo podríamos pretender retratar a alguien que desconocemos? No podemos, claro.

Paradójicamente, es objetivo y subjetivo a la vez, ya que parte de unos elementos “oficiales” que se han alterado, modificando al mismo tiempo la memoria y quién fue esa persona.

La metodología seguida cambia en este retrato. Pensar en las diferentes partes que compondrían el políptico se hizo a partir del material físico recogido, y no a partir de experiencias. Por tanto, esa lluvia de ideas consistió en hacer pruebas de collage, cómo podrían tratarse las diferentes imágenes, varias las composiciones, etc.

Destacaré el caso del paisaje marino, pintado sobre chapa porque la imagen de referencia resultaba muy atractiva. A pesar de la (auto)imposición de no utilizar pintura, el conjunto necesitaba una mínima parte de ella.



56 y 57. Fotografías de referencia

58 y 59. Detalles del políptico nº3

## 7. CONCLUSIONES

El camino recorrido en la realización de este TFG ha excedido con mucho las expectativas y los planes previstos. He aprendido que si bien necesito de unas premisas para empezar a trabajar, éstas son susceptibles de cambios y variaciones; que los desvíos imprevistos que pueda tomar durante el camino son, asimismo, importantes, pues traen consigo conocimientos inesperados e inimaginables al principio.

Respecto al sujeto, a su representación e identidad, se extraen varias conclusiones:

1. Que el parecido icónico entre representación y lo representado, entre el original y su imagen, esa sinécdoque que toma el rostro por la totalidad del individuo, no puede ser ya -a estas alturas y con todas las crisis y alteraciones que la noción tradicional de sujeto ha experimentado- la estrategia retórica única ni dominante en el género del retrato. La ruptura de la norma del retrato que trajo consigo el retrato sin rostro ha tenido como consecuencia la sustitución y transformación de éste mediante toda una serie de recursos (tanto plásticos como icónicos) que se han asimilado y adaptado para el proyecto.

2. Que el signo plástico (a pesar de la imposibilidad de controlarlo por completo) puede referirse a la fisonomía del retratado y en especial, metafóricamente, a algunos rasgos del carácter o temperamento del retratado -el tradicional "retrato psicológico"- porque excede la mera descripción morfológica. Una textura, una forma, un color, pueden, por sí mismo, mostrar, decir cosas de un individuo.

*Los alrededores del yo* ha supuesto un proceso de exploración y experimentación en este sentido: escoger qué técnica y recursos reflejan de modo "aproximado" (pues nunca será definitivo ni exacto) ciertos aspectos del retratado. Y así como mediante la explotación del signo plástico, se ha necesitado de la parte icónica, de la concomitancia entre ambas<sup>27</sup>, reforzando el significado la una de la otra, llegando incluso a la redundancia.

3. Lo mismo sucede con la estructura del políptico, metáfora de esa nueva concepción del sujeto. Siendo una única imagen, desde un punto de vista fijo, incompleta e insuficiente en relación al retratado, los polípticos ofrecen una visión opuesta y más aproximada: la fragmentación y acumulación como reflejo de un nuevo individuo caracterizado por:

-su multiplicidad, pues se compone a partir de rasgos prestados de otros y de su interacción con los mismos. Y ya no sólo con diferentes personas, sino

---

27. CARRERE, A y SABORIT, J. Retórica de la pintura. Madrid. Cátedra, 2000

con todo el conjunto de elementos, lugares, sensaciones... que experimenta.

-su carácter incompleto, en continua transformación. En relación al mundo que lo rodea, también sujeto a un cambio continuo e imparable, el individuo se adapta a ese movimiento transformándose a él mismo.

-la relación de subordinación de cada parte respecto al conjunto; aún cuando una parte del sujeto (una pieza del políptico) pueda funcionar por sí sola, no es un ente aislado sino que pertenece a un conjunto con el que necesita ser coherente<sup>28</sup>. No obstante, si bien es necesaria esa unificación entre todas las partes, también lo son algunos puntos de contraste. Una personalidad, una vida sin ciertos altibajos cae en la monotonía: del mismo modo los polípticos requieren de piezas contrastadas que generen vida e interés, que nos inviten a acercarnos y recorrerlos.

Por último, decir que durante el proceso he aprendido a percibir a las personas retratadas de otro modo más veraz. Y no sólo a ellas, también a las demás e incluso a mi misma.

En ese sentido estoy satisfecha con el resultado. Aun cuando no esté segura de haber conseguido el objetivo de traducir metafóricamente la relación del individuo con el signo plástico, he aprendido mucho acerca de éste durante el proceso. Se trata de un proceso de aprendizaje en marcha, inconcluso. Del mismo modo en que los polípticos podrían crecer y desarrollarse para referirse mejor a los sujetos que representan y a sus cambios y evoluciones, también este trabajo podría seguir creciendo, aunque de momento tenga que poner aquí el punto final.

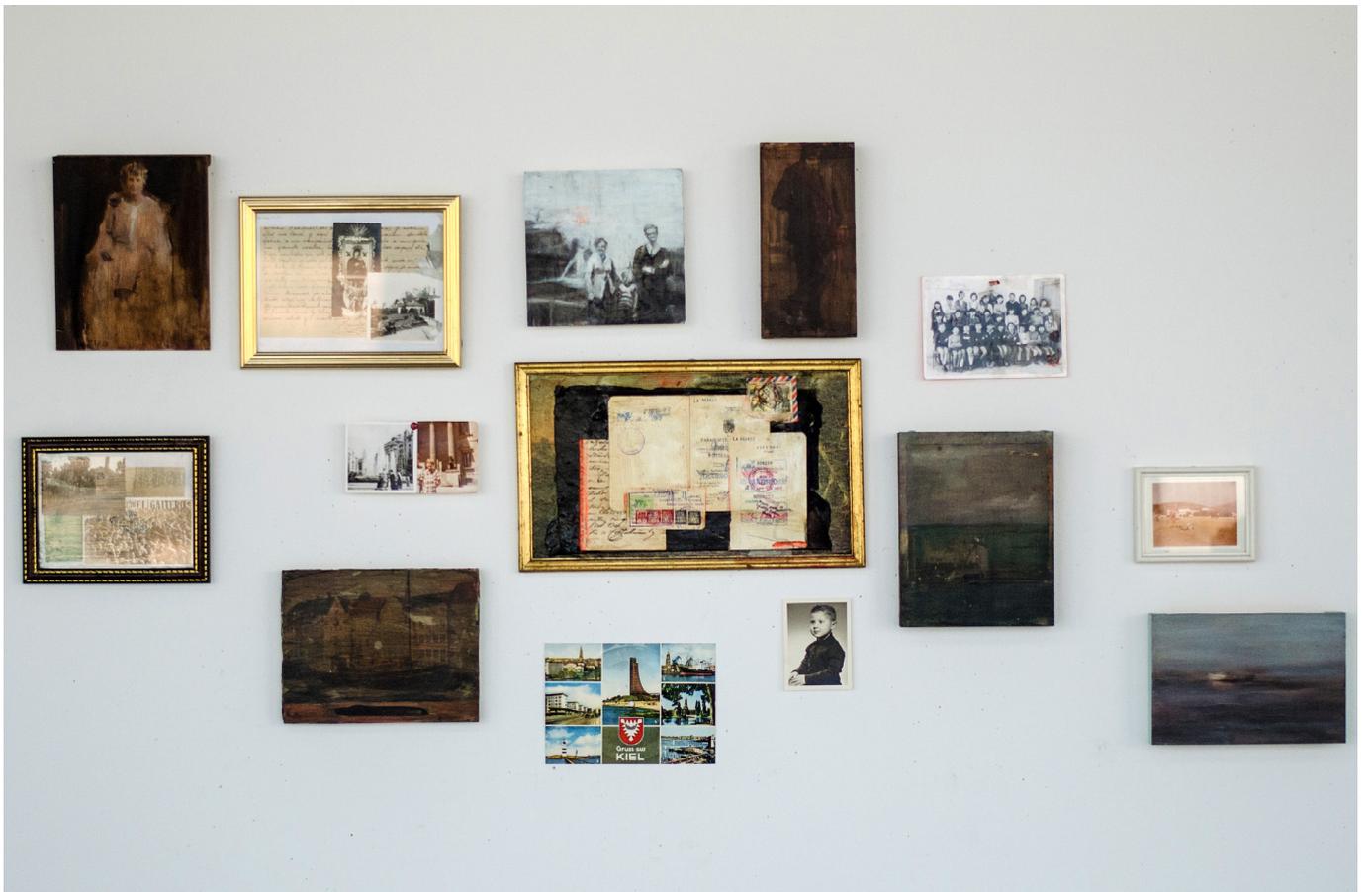
---

28. "Cuando deseo ver bien una cosa, me inclino a contemplarla al mismo tiempo con cuanto la rodea. Si deseo conocer ese lápiz que tengo sobre la mesa, no fijo mi mirada en el lápiz sino en el centro de la habitación, procurando ver, conjuntamente, el mayor número posible de objetos." DUBUFFET, J. *Escritos sobre arte*. Barcelona. Barral, 1975 p. 84





61. Políptico nº2



62. Políptico nº3

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ANAUT, A; ARROYO, E. *Exposición individual: 24 horas con Eduardo Arroyo*. Madrid. La Fábrica, 2012
- ARROYO FERMNÁNDEZ, M.D. *Diccionario de términos artísticos*. Madrid. Alderabán, 1997
- AUSTER, P. *Leviatán*. Barcelona. Anagrama, 1993
- AZÚA, F. *Diccionario de las Artes*. Barcelona. Planeta, 1995-99
- CAMPILLO, A. *La invención del sujeto*. Madrid. Biblioteca nueva. 2001
- CARRERE, A y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid. Cátedra, 2000
- DUBUFFET, J. *Escritos sobre arte*. Barcelona. Barral, 1975
- El abc del arte*. Madrid. Debate, 2007
- FRANCASTEL, G y P. *El Retrato*. Madrid. Cátedra, 1978.
- HUME, D. *Tratado de la naturaleza humana*, Libro I, Parte IV, Sección VI
- MARTÍNEZ ARTERO, R. *El Retrato: del sujeto en el Retrato*. Barcelona. Montesinos, 2004
- MILLER, W. *Anatomía del asco*. Madrid. Taurus, 1998
- ORWELL, G. 1984. Barcelona. Destino, 2012
- ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Marbot, 2007
- SAURA, A. *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica: 1950-1994*. Barcelona. Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2004.
- SYLVESTER, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona. Debolsillo, 2003
- TODOROV, Z. *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona. Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, cop. 2006
- WALTHER, F.; HONNEF, K; RUHRBERG, K; SCHNECKENBURGER, M; FRICKE, C. *Arte del siglo XX. Volumen I, Pintura*. Madrid. Taschen, 2005

## WEBGRAFÍA

- Enric Corbera Institute. Recuperado de: <https://www.enriccorberainstitute.com/bioneuroemocion>
- ARTIGAS, M. (15/4/1992). *La cosmología cuántica y el origen del universo, Física y creación*. Universidad de Navarra. Aceprensa. Recuperado de: <http://www.unav.es/cryf/fisicaycreacion.html>)
- BERKOWITZ, S. (26/09/2014). *La física cuántica, para entenderla por fin*. Quo. Recuperado de: <http://www.quo.es/ciencia/la-fisica-cuantica-para-entenderla-por-fin>
- Entrevista a Carmen Calvo por José Luis Clemente. El Cultural. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Carmen-Calvo/5658>
- <http://www.wordreference.com>
- <http://www.rae.es>
- <http://lexicoon.org>
- <https://monumentosedmalaga.wordpress.com/tag/polipticos/>
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación del marco*

## 9. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. *La Europea*. Antinoé, siglo II d. C. Encaústica. París. Museo del Louvre
2. Momia y retrato de Eudaimonis. Antinoé, siglo II d. C. Vendas de lino y encaústica. París. Museo del Louvre
3. Detalle del políptico nº3. Fotografía analógica antigua intervenida.
4. Detalle del políptico nº3. Óleo sobre chapa.
5. Frank Auerbach. *Cabeza de J.Y.M IV*. Óleo sobre tabla 51'1x40'9 cm. 1986
6. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Rembrandt*. Técnica mixta sobre papel. 69'7x49'8 cm. 1982
7. Arnulf Rainer. *S/T*. Técnica mixta.
8. Vincent Van Gogh. *Silla de Gauguin*. Óleo sobre liezo. 90'5x72'5 cm. 1888
9. David Hockney. *Mother I, Yorkshire Moors, August 1985*. Collage fotográfico. 1985
10. Alberto Giacometti. Dibujo sobre papel.
11. Carmen Calvo. De la serie *El festín de la araña*. Técnica mixta. 2013
12. Francis Picabia. *Portrait pour rire de Max Jacob*. 1915
13. Frida Kahlo. *Lo que el agua me dió*. Óleo sobre tela. 70'5x91 cm. 1938
14. Sophie Calle. *The Hotel, room 47*. Fotografías. 1981
15. Detalle del políptico nº1. Pintura acrílica sobre chapa
16. Detalle del políptico nº2. Técnica mixta: pintura acrílica sobre tela, transferencia y óleo.
17. Detalle del políptico nº1.
18. Gustave Courbet. *La Trucha*. Óleo sobre lienzo. 1873
19. Detalle del políptico nº1. Óleo sobre chapa
20. Detalle del políptico nº1. Óleo sobre chapa
21. Detalle de profundidad del políptico 2.
22. Detalle de profundidad del políptico 3
23. Detalle del políptico nº1. Técnica mixta, fotografía y óleo sobre cristal.
24. Detalle del políptico nº1. Óleo sobre dm .
25. Detalle del políptico nº3.
26. Detalle del políptico nº2.
27. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onetti*. Segundo panel. 1483
28. Sandro Botticelli. *Historia de Nastagio degli Onetti*. Segundo panel. 1483 (Detalle)
29. Luis Gordillo. Fragmentos *Serie Limo*. Políptico. 1991
30. Javier Joven. *Soy*. Óleo sobre madera. 80x130 cm. 2003
31. Sandra Pani. *Ramas y cuerpos*. Políptico. 2007
32. Exposición *Javier Chapa* en el Almudín de Valencia. 2016
33. Exposición *Historial Natural* de Nuria Rodríguez en el Colegio Rector Peset. 2016
34. Nuria Rodríguez. *Perder teorías*. Óleo sobre papel. 2014
35. Wolfgang Tillmanns. Installation view. Mavi, Museo de artes visuales Santiago de Chile 2013
36. Allan Mcollum. *Perpetual Photos*. Plaster Surrogates. 1983-85. Medidas variables
37. Christian Boltansky. *Humans*. Instalación en el Guggenheim de Bilbao. 1100 fotografías. 1994
38. Jefferson Hayman. Pittsburgh installation. Fotografía. 2016
39. Joseph Cornell. Detalle acumulación.
40. Carmen Calvo. *Por delicadeza* (detalle) Técnica mixta: collage y tapiz. 53x103 cm. 2006
41. Carmen Calvo. *Les amis*. Técnica mixta: collage, dibujo y papel. 100x100 cm. 1999
42. Tony Cragg. *Britain seen from the north*. Técnica mixta: plástico, madera, goma, papel, etc. 1981
43. Foto de familia del archivo de referentes.
44. Foto de familia del archivo de referentes.
45. Foto de familia del archivo de referentes.
46. Detalle del políptico nº1.
47. Detalle del políptico nº1.

48. Detalle del políptico nº1.
49. Detalle del políptico nº1.
50. De la selección de fotos de referencia.
51. De la selección de fotos de referencia.
52. De la selección de fotos de referencia.
53. Detalle del políptico nº2
54. Detalle del políptico nº2
55. De la selección de fotos de referencia.
56. De la selección de fotos de referencia.
57. De la selección de fotos de referencia.
58. Detalle del políptico nº3.
59. Detalle del políptico nº3.
60. Políptico nº1. Técnicas mixtas. Medidas variables.
61. Políptico nº2. Técnicas mixtas. Medidas variables.
62. Políptico nº3. Técnicas mixtas. Medidas variables.