

**TFM**

---

**RETRATOS Y FRAGMENTOS DEL YO**  
TESTIMONIO DE LA IDENTIDAD PERSONAL

**PRESENTADO POR FRANCESCO DEVICIENTI LÓPEZ**  
**TUTOR: CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS**  
**MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**  
**CURSO 2016-2017**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



## RESUMEN

Este proyecto busca la generación de un testimonio visual de aquellas personas, lugares y cosas que participan y construyen mi identidad propia. Esta muestra nace de la recopilación de retratos y autorretratos constituidos a partir de la unidad mínima del fragmento, los cuales son extraídos de las relaciones de carácter más íntimo y personal que se establecen entre el yo y estas personas, lugares y cosas.

En este dossier-memoria se puede observar la metodología que se ha seguido con el fin de alcanzar los objetivos a continuación planteados. Se hará un breve recorrido por el proceso de trabajo realizado, partiendo desde la motivación del proyecto, sus objetivos y la metodología seguida. Se continuará por la presentación de las obras y series presentadas, siguiendo con los recursos retóricos y simbólicos estudiados. Se finalizará con un análisis de las obras realizadas. La naturaleza del proyecto es de carácter visual, principalmente gráfico. Para su desarrollo se ha utilizado la hibridación entre distintas técnicas del campo de la gráfica, buscando así el enriquecimiento de los resultados finales.

Palabras clave: Autorretrato, fragmento, identidad, hibridación, fotomontaje.

## ABSTRACT

This project tries to generate a visual testimony about people, places and things who participate and build my self-identity. This piece of work comes from the recopilation of portraits and self portraits made by the minimal constitutive unit: fragments. They are taken from the intimate and personal relationships established between the Ego and those people, places and things.

In this dossier-report we can observe the following methodology used with the purpose of getting the planned objectives. Here we will do a brief route along the process of work, from the project motivation and objectives to the followed methodology. We will continue discovering the realized works and series, following by the rhetorical and symbolic resources studied. We will conclude with an analysis of the works. The point of the project remains on the visual and graphic character. The hibridation between graph technics is been used for his developement, looking for an enrichment of final results.

Key words: Self portrait, fragment, identity, hibridation, photomontage.

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría agradecer este trabajo a mi tutor Carlos Martínez Barragán, pues gracias a él he conseguido ordenar y madurar muchas ideas dormidas.

También dar las gracias a toda la gente que ha hecho posible dar forma a este proyecto interviniendo y participando de un modo u otro. Y, por supuesto, gracias a mi familia y amigos.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS	8
2.1. OBJETIVO PRINCIPAL	8
2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	11
4.1. REFERENTES	11
4.1.1. ARTHUR BATUT	11
4.1.2. ARMIN SMAILOVIC	11
4.1.3. ANTONI CLAVÉ	11
4.1.4. HOWARD SCHATZ	12
4.1.5. EDUARDO CHILLIDA (MANOS):	12
4.1.6. MAYA BEANO	12
4.1.7. GORDON MATTA-CLARK	13
4.1.8. KAREN MOLLOY	13
4.1.9. ED RUSCHA:	14
4.2. NÚMERO DE SERIES Y OBRAS QUE PRESENTO	14
4.2.1. NO QUARTER	14
4.2.2. DOBRA KAWA O BUEN CAFÉ:	14
4.2.3. ¿VUELVE OTRO?	15
4.2.4. MANS	15
4.2.5. ¿QUIÉN?	15
4.2.6. NO CASES	15
5. RETÓRICA DE LA IMAGEN	16
5.1. EL FRAGMENTO EN LA GRÁFICA	16
5.2. FIGURAS RETÓRICAS: METÁFORA, METONIMIA, SINÉCDOQUE, REPETICIÓN, HIPÉRBOLE Y OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN	18
5.2.1. METÁFORA	18
5.2.2. METONIMIA	19
5.2.2.1 METONIMIAS ICÓNICAS	20
5.2.2.2. DESPLAZAMIENTO METONÍMICO ENTRE DISTINTAS PARTES DE LA OBRA BIDIMENSIONAL	20
5.2.3. SINÉCDOQUE	20
5.2.3.1. SINÉCDOQUES ICÓNICAS	21
5.2.3.2. SINÉCDOQUES PLÁSTICAS	21
5.2.4. HIPÉRBOLE VISUAL	21
5.2.5. REPETICIÓN	22
5.2.6. ADJUNCIÓN O ADICIÓN	22
5.2.6.1 ANÁFORA	23
5.2.6.2. PARALELISMO	23

5.2.7. ACUMULACIÓN	23
5.2.8. SUPRESIÓN	23
5.2.9. SUSTITUCIÓN	23
5.2.9.1. SINONIMIA	24
5.2.10. INTERCAMBIO	24
5.2.11. ANACOLUTO	24
6. SÍMBOLOS	25
6.1. SIGNIFICADO-DEFINICIÓN	25
6.2. SÍMBOLOS PERSONALES (MUESTRA) Y SU DEFINICIÓN CONCEBIDA Y LA QUE LE OTORGO	26
6.2.1. DEFINICIÓN CONCEBIDA DE LAS MANOS COMO SÍMBOLO A LO LARGO DE LA HISTORIA	26
6.2.2. SIGNIFICADO DE LAS MANOS COMO SÍMBOLO EN EL ARTE DEL SIGLO XX	27
6.2.2.1 MANOS FRAGMENTADAS	27
6.2.2.2. MANOS ESCINDIDAS	28
6.2.2.3. LA HUELLA DE LA MANO	28
6.2.3. SIGNIFICACIÓN PROPIA	29
7. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	31
7.1. HIBRIDACIÓN Y REFERENTES	31
7.1.1. ANTONI CLAVÉ	32
7.1.2. KAREN MOLLOY	33
7.1.3. ROBERT RAUSCHEMBERG	34
7.2. PROCESO DE PRODUCCIÓN PERSONAL	36
7.2.1. HERRAMIENTAS UTILIZADAS	36
7.2.1.1. CÁMARAS FOTOGRÁFICAS	36
7.2.1.2. ESCÁNER DE MANO	37
7.2.1.3. MAQUINARIA DE TALLER	38
7.2.2. PROCESO GENERAL	39
7.2.2.1. AZAR	39
7.2.2.2. IMPROVISACIÓN	40
7.2.3. PROCESO ESPECÍFICO	41
7.2.3.1 NO QUARTER	41
7.2.3.2. DOBRA KAWA O BUEN CAFÉ	43
7.2.3.3. ¿VUELVE OTRO?	45
7.2.3.4. MANS	47
7.2.3.5. ¿QUIÉN?	49
7.2.3.7. NO CASES	51
8. CONCLUSIÓN	53
9. BIBLIOGRAFÍA	54
9.1. FUENTES	54
9.2. WEBGRAFÍA	55
10. ÍNDICE DE IMÁGENES	57

# 1. INTRODUCCIÓN



En primer lugar, la realización de este trabajo viene motivada por una serie de inquietudes relacionadas con el yo personal, es decir con la identidad propia. Desde un principio he abordado estas inquietudes -de modo inconsciente en un inicio- produciendo una serie de trabajos plásticos en los que se ha visto reflejado el interés por mi entorno más cercano: retratos de familiares y amigos, paisajes habituales, diarios de viaje, etc. Pero cuando comencé a cuestionarme la temática de mi proyecto de final de máster y comencé el trabajo guiado por mi tutor, todo se comenzó a esclarecer: quería juntar esa sensibilidad por mi entorno y generar distintas series y composiciones en las que se reflejase todo aquello que me pertenece y que, a su vez, ha dado (y da) lugar a aquello que soy.

En cuanto empecé a documentarme leí una frase que Michel de Montaigne escribe en uno de sus Ensayos: *“No estamos hechos más que de piezas añadidas”*<sup>1</sup>. Esta cita encajaba con el hilo de mis pensamientos y me hizo avanzar un paso más: ¿por qué no abordar estos retratos/autorretratos desde el “fragmento”?

Finalmente, todas estas inquietudes derivan en la intención de dar testimonio de esa parte propia que se aloja en lo ajeno y viceversa -aquella parte de la otredad que nutre al yo-. Mediante estas muestras se pretende visibilizar a las personas, lugares y cosas que son partícipes de mi identidad -es decir, esas piezas que van generando el constructo que es el yo-, convirtiéndolas en un autorretrato.

En última instancia, se podría decir que la intención final no es otra que plasmar y dejar constancia del entorno propio y de las relaciones establecidas entre este y yo.

[1] APUNTE CON ACUARELA, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

[2] APUNTE A LÁPIZ DE UN CUADERNO DE VIAJE, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

1 MONTAIGNE, Michel. Ensayos de Montaigne [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. París: Garnier Hermanos, 1912.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVO PRINCIPAL

Mediante este proyecto se pretende llevar a cabo la producción de obra artística fundamentada en una base teórica coherente acorde a la información que nos ha sido proporcionada durante el curso.

Partiendo de los estudios realizados para llevar a cabo este proyecto se busca generar una simbología propia -a partir del uso del fragmento y su repetición- que pueda ser una herramienta recurrente; así como crear una rama de trabajo que se pueda ampliar a distintas disciplinas y hacerlas partícipes unas de otras, fomentando la hibridación de técnicas y enriqueciendo así las obras haciendo un correcto uso de los tropos estudiados.

Finalmente, tras el proceso de estudio y producción, se busca que la obra producida recopile una serie de autorretratos en los que, a través de los fragmentos extraídos de relaciones de carácter más íntimo y personal, se haga testimonio del conjunto que da lugar a la identidad personal.

### 2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Realizar un estudio de la Sinécdoque como estrategia principal de formalización, así como de otras figuras retóricas de interés.
- Generar una simbología a partir de las imágenes representadas.
- Crear una rama de trabajo que se pueda ampliar a distintas disciplinas pudiendo hacerlas partícipes unas de otras, fomentando así la hibridación.
- Llevar a cabo la realización de distintas series de carácter individual unidas por un tema principal: aquello que participa y contribuye a la formación de la identidad propia.



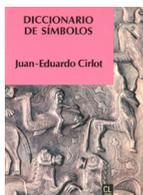
### 3. METODOLOGÍA

La metodología seguida para la elaboración de este trabajo se puede dividir en tres fases: cuestionamiento, documentación y práctica.

Se ha comenzado por la fase de cuestionamiento previo, en la cual, tal y como se ha explicado antes, se ha buscado un tema coherente acorde a mis intereses e inquietudes.

Posteriormente, se ha llevado a cabo una documentación teórica específica a través de distintas monografías, trabajos académicos o artículos (*Retórica de la pintura*<sup>1</sup>, *La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal*<sup>2</sup>, *Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte*<sup>3</sup>, etc.) y mediante la búsqueda de referentes visuales. Este proceso de búsqueda y recopilación de información -ya fueran lecturas recomendadas por mi tutor, facilitadas por el master o por terceros- ha sido realizado gracias a los recursos disponibles en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la biblioteca Central de la UPV y a través de los recursos web. Otros textos, como el artículo de Sol Astrid, fueron conseguidos gracias a la ayuda de compañeros y de amigas. La mayoría de las lecturas que han sido realizadas han servido de gran ayuda a la hora de aclarar ideas, obtener inspiración y ampliar conocimientos, ya que a medida que descubría textos, avanzaba y encarrilaba o enfocaba desde otro punto de vista el trabajo. También ha sido de gran ayuda la bibliografía de otros trabajos académicos, la cual me ha encaminado hacia textos de verdadera utilidad para mi proyecto.

Simultáneamente se ha estado realizando pruebas con distintas técnicas gráficas y plásticas. Estas pruebas se han basado en el método de ensayo-error, buscando un resultado final que funcione y encaje con aquello que se quiere expresar. Las pruebas se han realizado a través de diferentes técnicas -en su mayoría pertenecientes al campo de la gráfica-, tales como la xilografía, litografía/offsetgrafía, serigrafía, cianotipia, fotografía y pintura.



[3] ESQUEMA Y APUNTES PARA EL TRABAJO.

[4] MUESTRA DE BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA DURANTE LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO.

1 SABORIT, José y CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

2 CERRADA, Mónica. *La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Trabajo de titulación de (Grado de Doctor en Bellas Artes). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Escuela de Bellas Artes. 2007.

3 SOL ASTRID, Giraldo E. *Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte*. Revista Universidad de Antioquia, (296): 97-101, 2009.

Dado el grado de interdisciplinariedad que se busca -y que existe debido a las diferentes asignaturas que se han cursado-, se ha planteado una variedad de resoluciones formales mediante distintos medios, pretendiendo concluir el trabajo con distintas series y proyectos híbridos, los cuales puedan nutrirse unos de otros.



## 4. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

Este proyecto está formado por varias series de distinta naturaleza, en su mayoría pertenecientes al ámbito de la gráfica, pero unificadas por la temática que abordan. A continuación se muestran los referentes que se han tenido en cuenta para la realización del proyecto.

### 4.1. REFERENTES

Los principales referentes que me han aportado ideas, aspectos de interés y otras perspectivas durante la elaboración de este trabajo son:

#### 4.1.1. ARTHUR BATUT



Artista del siglo XIX a través del cual obtuve la inspiración para comenzar a trabajar con la superposición fotográfica gracias a sus retratos-tipo. Referente en cuanto a los temas de identidad tratados en su obra a través de la generación de retratos mediante la superposición fotográfica.

#### 4.1.2. ARMIN SMAILOVIC



Se trata de un artista que trabaja en el ámbito de la fotografía, este autor llegó a mí a través de un compañero, pues lo encontró en una revista y me comentó que le recordaba mucho a mi trabajo, así que decidí averiguar algo más sobre él. Sobre todo me interesan sus obras de superposición fotográfica en blanco y negro que aparecen en la publicación *Atlas der Angst* (16/03/2017), pues se acerca mucho a una línea en la que actualmente estoy experimentando, así como con las obras de mi serie *¿Vuelve otro?* (ver pág. 45 y 46).

#### 4.1.3. ANTONI CLAVÉ

Este autor, prácticamente desconocido para mí hasta que leí sobre él en la tesis de Mónica Cerrada<sup>1</sup>, es un artista multidisciplinar que trabaja con

[5] RETRATO TIPO, POR ARTHUR BATUT.

[6] Y [7] SUPERPOSICIONES DE *ATLAS DER ANGST* (16/03/2017), POR ARMIN SMAILOVIC.

<sup>1</sup> CERRADA, Mónica. La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal. Trabajo de titulación de (Grado de Doctor en Bellas Artes). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Escuela de Bellas Artes. 2007.



múltiples técnicas como el collage, la pintura o la obra gráfica. Algo recurrente en sus obras, y de gran interés para mi trabajo, es la hibridación de técnicas. También las manos aparecen muy a menudo en sus obras, aportando un peso simbólico, y el azar es un elemento clave en su proceso de creación.

Más adelante se explica más ampliamente el por qué de mi interés.

#### 4.1.4. HOWARD SCHATZ

Schatz es un famoso fotógrafo que ha trabajado mucho en el mundo de la danza, tal y como se puede observar en su libro *Passion and Line: Photographs of Dancers*. Este fotógrafo toma a bailarinas y bailarines como modelo, captando momentos en los que muchas veces se pierde la noción del cuerpo y tan solo se distinguen formas o zonas concretas. De su línea de trabajo, lo que más me interesa son las fotografías de manos, pues estas contienen mucha potencia y expresividad. Me interesa en especial la semejanza entre las fotografías que he puesto de ejemplo, por su potencia del juego entre el motivo principal y el fondo oscuro, y algunas imágenes de mi serie *Mans* (ver pág. 47 y 48).



#### 4.1.5. EDUARDO CHILLIDA (MANOS):

De este escultor me interesa la faceta -totalmente desconocida para mí hasta que comencé este trabajo- en que desarrolla su interés por las manos. Me llamó la atención la gran cantidad de obra gráfica sobre el motivo de las manos que ha elaborado. Así como por su tratamiento gráfico y su carga simbólica.

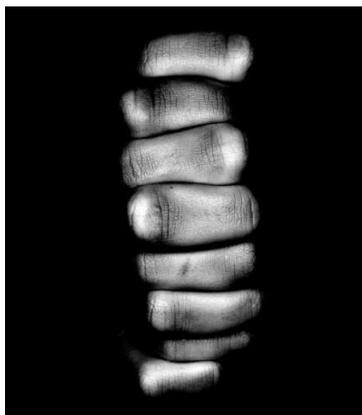
#### 4.1.6. MAYA BEANO

Esta artista se dedica a la fotografía. Es la superposición de imágenes y

[8] PINTURA Y COLLAGE, POR ANTONI CLAVÉ.

[9] Y [10] FOTOGRAFÍAS DE MANOS POR HOWARD SCHATZ.

[11] DIBUJO DE MANO, POR EDUARDO CHILLIDA.





sus paisajes lo que más interesante encuentro en su obra. Trabaja mediante la fotografía analógica, aspecto con el que se consiguen, en mi opinión, unos resultados muy atractivos. Sus trabajos de superposición de figuras y paisajes me resultan interesantes y en ellos encuentro ciertas semejanzas con obras de mi serie *¿Vuelve otro?*. Me llama la atención la luz y la gama cromática tan unificada de sus obras, pues en mi serie ocurre lo contrario: las superposiciones pertenecientes a cada viaje presentan una luz y unos colores claramente diferenciados, siendo algo con lo que estoy contento (ver pág. 45 y 46).



#### 4.1.7. GORDON MATTA-CLARK

De este artista estadounidense, que destacó por sus intervenciones de carácter arquitectónico, me interesan especialmente las composiciones que llevaba a cabo mediante fotografía y collage, entre otras herramientas, con el fin de documentar sus acciones. La aparición de la cinta adhesiva como elemento integrante de sus obras es un aspecto de interés para mi obra (ver pág. 41 y 42).

#### 4.1.8. KAREN MOLLOY

Se trata de una artista gráfica que trabaja con la técnica de la cianotipia. Investigando sobre las posibilidades técnicas de esta técnica fue como la hallé. Me llamó la atención la semejanza entre algunas de sus obras y una de las series que presento con este trabajo (ver pág. 43 y 44), pues ella juega con el contraste entre los colores cálidos (amarillo, naranja) aplicados con pintura acrílica y el azul de la cianotipia. Molloy construye composiciones a partir de distintas fotografías organizadas en retícula o a través de tiras de papel entrelazadas, integradas entre sí mediante la cianotipia -en cuanto a técnica y a estética- y a través de los motivos del acrílico. También juega con el fotomontaje y otras técnicas de revelado como el Marrón Van Dyke. Me ha servido de inspiración en cuanto a algunos aspectos compositivos de sus fotomontajes. Más adelante se habla más sobre esta artista y su obra.



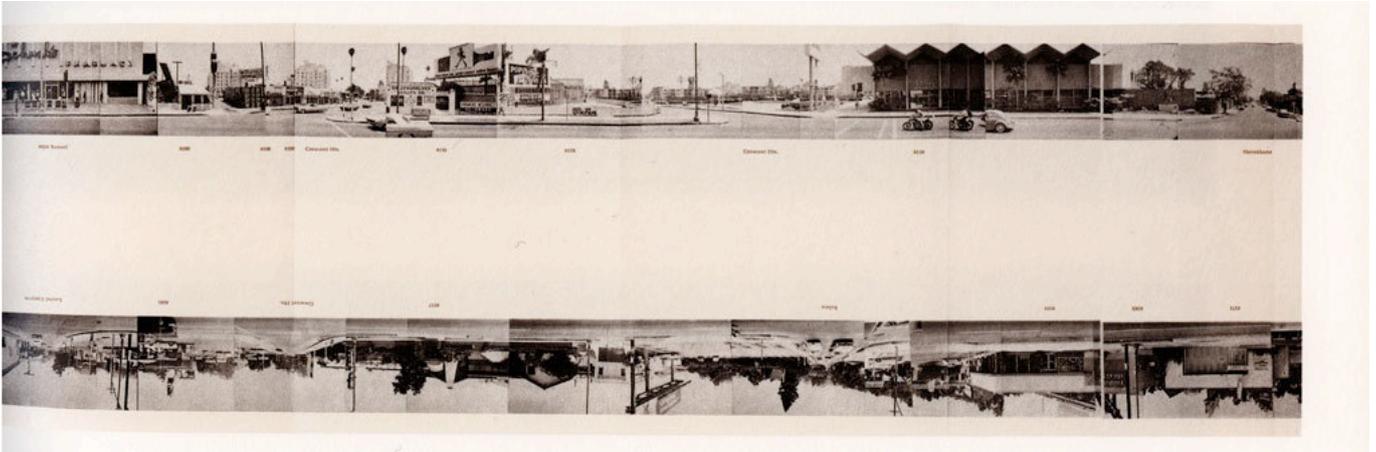
[12] SUPERPOSICIÓN FOTOGRÁFICA DE LA SERIE *THE VALLEY OF THE MOON*, POR MAYA BEANO.

[13] COLLAGE DE UNA DE LAS INTERVENCIONES, POR GORDON MATTA-CLARK.

[14] COMPOSICIÓN CON MARRÓN VAN DYKE, POR KAREN MOLLOY

[15] Y [16] COMPOSICIONES DE CIANOTIPIA Y ACRÍLICO, POR KAREN MOLLOY.





[17] LIBRO DE ARTISTA: SOME LOS ANGELES APARTMENTS, POR ED RUSCHA.

#### 4.1.9. ED RUSCHA:

De este artista me ha inspirado el formato alargado sus libros de artista, en los que organiza y expone sus distintas series fotográficas. El montaje de las fotografías a modo de panorámica y la limpieza y el respeto de los espacios en blanco han sido un claro referente para algunas de mis obras (ver pág. 49 a 52).



## 4.2. NÚMERO DE SERIES Y OBRAS QUE PRESENTO

Este trabajo está compuesto por cuatro series -dos de ellas acabadas y el resto en continuo crecimiento, pues pretendo ampliarlas a medida que se nutre y evoluciona mi yo personal- y dos obras más. A continuación presento brevemente las obras, pero más adelante se analizarán con mayor detalle.

Las dos series acabadas son:

#### 4.2.1. NO QUARTER

Obra gráfica, consta de siete obras elaboradas con la técnica de la offsetgrafía. Fotomontajes manuales. De dos a tres tintas. Estampación sobre papel *Popset*. 50 x 70 cm.

#### 4.2.2. DOBRA KAWA O BUEN CAFÉ:

Obra gráfica, cuenta con 47 obras trabajadas con offsetgrafía y cianotipia. Fotomontajes manuales. Estampación y revelado sobre papel *Popset*. 20 x 20 cm.

[18] ESTAMPA LITOGRAFICA DE LA SERIE *NO QUARTER*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

[19] COMPOSICIÓN DE CIANOTIPIA Y OFFSET DE LA SERIE *DOBRA KAWA O BUEN CAFÉ*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



[20] DETALLE DE SUPERPOSICIÓN DE LA SERIE *¿VUELVE OTRO?*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



Las otras series en proceso son:

#### 4.2.3. *¿VUELVE OTRO?*

Superposición de imágenes fotográficas de paisajes, lugares y espacios tomadas durante viajes realizados. Por ahora se han materializado solo algunas pruebas, el resto está en formato digital.

#### 4.2.4. *MANS*

Recopilación de manos mediante técnicas de captura de imagen no retiniana: escaneadas. Esta serie tampoco está materializada, por ahora solo está recopilada y almacenada digitalmente.

Y las dos obras acabadas son las siguientes:

#### 4.2.5. *¿QUIÉN?*

Libro de artista hecho con xilografía y serigrafía. Estampación en negro sobre papel *Fabriano Rosaspina*. El libro plegado tiene unas dimensiones de 20 x 20 cm y la composición sin plegar mide 80 x 60 cm. Las nueve matrices de DM miden 20 x 20 x 1 cm.

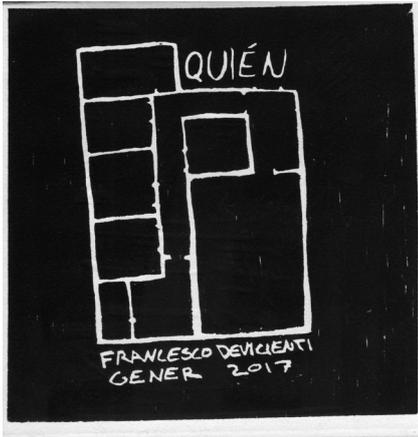
#### 4.2.6. *NO CASES*

Libro de artista hecho con serigrafía. Estampación a dos tintas sobre papel *Popset*. Plegado de acordeón sencillo. Mide 26 x 18 cm.

[21] MANOS DE LA SERIE *MANS*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

[22] PORTADA DEL LIBRO DE ARTISTA *QUIÉN*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

[23] ESTAMPA INTERIOR DEL LIBRO DE ARTISTA *NO CASES*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



## 5. RETÓRICA DE LA IMAGEN

El estudio de las figuras retóricas es una de las estrategias principales para la formalización de este proyecto, pues mediante estas se consigue establecer una relación mucho más amplia de significados que aquello que solamente se ve a través de una simple lectura. Es decir, gracias a la retórica de la imagen, se amplía la significación de la obra, enriqueciendo así los resultados y la dialéctica con el receptor.

En la realización de este trabajo se parte de elementos mínimos con el fin de llevar a cabo la construcción de retratos. Estos elementos mínimos son los fragmentos, los cuales, desprovistos de significado se quedan tan solo en eso, en fragmentos. Son los motivos empleados en cada serie, estos son pedazos de geografía corporal, objetos, textos, fotografías de paisajes, etc. Descontextualizados o presentados por sí solos pueden perder el significado que obtienen gracias al conjunto: un significado íntimo que hace referencia a una parte mayor -situaciones, sentimientos, relaciones, etc. En las que existe una conexión directa con la identidad propia y personal- que se quiere reflejar. A través de una sustitución o desplazamiento retórico es cuando consiguen un significado mayor, relevante y coherente.

*Lo que la retórica puede aportar a la creación artística es ante todo un método de lectura pero también un método de creación. La retórica es, en este sentido, el repertorio de las diferentes maneras con las que se puede ser persuasivo al intentar transmitir una imagen y con ella una idea o un conjunto de ellas.<sup>1</sup>*

A continuación se realiza un breve repaso de la posición del fragmento en el arte desde el Barroco hasta la Contemporaneidad.

### 5.1. EL FRAGMENTO EN LA GRÁFICA

De acuerdo con los artículos de Nausica Caniglia: *El encanto del fragmento*<sup>2</sup> y Sol Astrid: *Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte*<sup>3</sup>, la fragmentación anatómica lleva presente en la historia del arte desde la Antigüedad, época de la que se conservan clásicos en los que el fragmento tuvo tanta repercusión

---

1 L. F. CAO, Marian. *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen*. Revista Arte, Individuo y Sociedad, (10): 40-62, 1998, p. 61.

2 CANIGLIA, Nausica. *El encanto del fragmento*. Revista Escuela de Arquitectura Usach, (20): 19-21, 2007.

3 SOL ASTRID, Giraldo E. *Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte*. Revista Universidad de Antioquia, (296): 97-101, 2009.

que se establecieron como modelos de estudio, a pesar de su fragmentación provocado por el deterioro y el paso del tiempo. Pero no es hasta el Barroco que se concibe y representa la fragmentación conscientemente -aunque esta sea resultado del arte religioso- mediante representaciones de miembros del cuerpo humano pertenecientes a santos o a modo de relicarios. Sol Astrid establece en su artículo una distinción entre este tipo de fragmentos y los que aparecerán durante la Modernidad y la Contemporaneidad. *“Cuando se habla de fragmento, se tiene al otro lado como contrapartida lógica una totalidad. El fragmento siempre lo es de algo.”*<sup>4</sup> Pues como en el caso de la época barroca, estos miembros refieren al resto del cuerpo, de un cuerpo concreto, es decir, a una identidad. Son fragmentos cargados de referencias retóricas y con una simbología propia. Durante el Barroco, los cuerpos tenían una jerarquía, pues no todos los miembros ostentaban el mismo nivel. Se privilegiaba a las partes superiores, despreciando a las inferiores. *“Los órganos respetados, elevados, eran el corazón, el rostro, los ojos, la frente, el cuello, los labios, los senos, la garganta, y un órgano que fue especialmente destacado en esta toponimia espacial: la mano.”*<sup>5</sup> A causa de la tradición relicaria, los cuerpos de los mártires y santos pasan a ser un todo a partir de las piezas que los componen, aunque algunas tengan mayor interés que otras. Esto genera aspectos selectivos de cara a los fragmentos, dotándolos de simbolismo y de valor, pues, como se ha dicho anteriormente, había órganos privilegiados y despreciados, ya que no todos aparecen en las historias religiosas. En resumen, se trata de una fragmentación selectiva que remite a un todo mayor, a una identidad concreta cargada de simbolismo.

En cambio, si avanzamos a través de la historia del arte, *“el fragmento en la Modernidad se asume como un todo.”*<sup>6</sup> Esto es debido a la concepción del ser humano y el cambio de paradigma. Sol Astrid dice que *“El mundo ya no es lineal ni pleno, y cuando éste se convierte en una sucesión de formas desarticuladas, necesariamente surgen otras maneras de representarlo.”*<sup>7</sup> Es por ello que el fragmento deja de ser un recurso para convertirse en la esencia de muchas de las obras de arte de la Modernidad. Esto refiere a la potencia del fragmento en sí mismo y de su ambivalencia. Este es capaz de actuar por su cuenta y poseer el carácter de retrato sin necesidad de el resto del cuerpo así como simplemente estar, sin hacer referencia a nada más, tan solo su presencia, su forma, lo inacabado.

En cuanto al lugar que ocupa el fragmento en la contemporaneidad, se puede decir que los miembros del cuerpo mostrados de forma independiente

---

4 SOL ASTRID, Giraldo E. Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte. Revista Universidad de Antioquia, (296): 97-101, 2009, p. 97.

5 *Ibíd.*, p. 98.

6 *Ibíd.*, p. 99.

7 *Ibíd.*, p. 99.

tienen la capacidad de ser percibidos como iconos simbólicos, al contrario que el cuerpo presentado en su totalidad. Mónica Cerrada escribe en su tesis que

*“El fragmento puede no mostrarse con carga dolorosa, por ser un trozo cortado del cuerpo, pues generalmente hace referencia a la totalidad, es una parte del todo. Una parte del cuerpo que, en sí misma, expresa emociones y sentimientos. Estos pueden ser relativos al amor, a las relaciones personales, a la tensión, frustración o quietud internas, etc., todos los aspectos humanos internos que se exteriorizan en ellas.”<sup>8</sup>*

Es por esto que la contemporaneidad utiliza el fragmento como medio de transmisión de mensajes.

## **5.2. FIGURAS RETÓRICAS: METÁFORA, METONIMIA, SINÉCDOQUE, REPETICIÓN, HIPÉRBOLE Y OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN**

A continuación desarrollo un breve estudio de las figuras retóricas que presentan mayor interés de cara a este trabajo.

El tropo que considero de mayor utilidad es la sinécdoque, pero para poder realizar un correcto estudio de esta, previamente se ha de conocer otras figuras tales como la metáfora y la metonimia, pues las tres están estrechamente relacionadas entre sí, siendo partícipes unas de las otras.

### **5.2.1. METÁFORA**

La metáfora, entendida como salto y semejanza, es el tropo más complicado de definir, pero tal y como se explica en el libro de Carrere y Saborit, se trata de *“un mecanismo retórico fácil de activar y reconocer intuitivamente.”<sup>9</sup>* En este mismo libro se hace referencia a la definición de metáfora que propone Aristóteles: *“transferir a un objeto el nombre que es propio de otro”<sup>10</sup>*, pudiendo tratarse de una transferencia del ámbito de lo general a lo específico, de lo específico a lo general, de especie a especie o por analogía. Personalmente mi interés se centra en esta última. En

8 CERRADA, Mónica. La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal. Trabajo de titulación de (Grado de Doctor en Bellas Artes). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Escuela de Bellas Artes. 2007, p. 367.

9 SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 297.

10 *Ibíd.*, p. 298.

referencia la transferencia por analogía, Aristóteles dice: *“llamo relación de analogía cuando un segundo término es al primero lo que el cuarto es al tercero; porque se usará entonces el cuarto en vez del segundo y el segundo en vez del cuarto”*.<sup>11</sup> A lo que en Retórica de la pintura se aclara que esta forma puede darse cuando existen dos relaciones de correspondencia entre términos intercambiables, gracias a la posesión de rasgos comunes entre los términos<sup>12</sup>. Esta definición nos traslada a la siguiente figura retórica, la metonimia.

### 5.2.2. METONIMIA

La metonimia corresponde a una relación de contigüidad y desplazamiento entre los términos empleados. Según la definición que Jiménez Patón otorga a este tropo: *“metonimia es cuando se muda el significado de las causas a los efectos o de los efectos a las causas; de los adjuntos a los sujetos, de los sujetos a los adjuntos, y de unas cosas a otras que con ellas tienen cercanía”*.<sup>13</sup>

Pero la definición que encuentro más completa es la que enuncian Carrere y Saborit:

*“Hablaemos de metonimia para referirnos a la sustitución de una magnitud por otra, de modo que entre ambas se establezca una relación no de similitud, semejanza o salto, condición que reservamos para la metáfora, sino de contigüidad, de cierta dependencia recíproca, como por obra de un desplazamiento.”*<sup>14</sup>

Las relaciones de contigüidad que pueden darse serán las siguientes: relaciones de causa-efecto, continente-contenido, productor-producto o portador-cualidad. Esta última puede dar lugar a otro tropo como es la personificación.

Como hemos observado, dentro de las figuras retóricas existen variantes y clasificaciones. Dentro de la metonimia encontramos distintos tipos y maneras de ser presentas ante nosotros:

11 SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 298.

12 *La metáfora por analogía o de cuatro términos está formada por la suma de dos sinécdoques: la primera generalizante (el todo se traslada a una parte) y la segunda particularizante (la parte se traslada de nuevo al primer todo)*. (Carrere y Saborit, 2000).

13 *Ibíd.*, p. 304.

14 *Ibíd.*, p. 305.

### 5.2.2.1 METONIMIAS ICÓNICAS

Basadas en las relaciones de contigüidad producidas entre propiedad-propietario, causa-efecto o continente-contenido. Este tipo de metonimia genera referencias a identidades concretas.

### 5.2.2.2. DESPLAZAMIENTO METONÍMICO ENTRE DISTINTAS PARTES DE LA OBRA BIDIMENSIONAL

Tal y como se explica en Retórica de la pintura, entre las distintas partes integrantes de una obra existe un orden y a menudo se establecen relaciones de contigüidad. Cuando estas relaciones se ven alteradas respecto al orden lógico que deberían seguir y al lugar que deberían ocupar, dando paso a que un elemento esté en el lugar de otro -ya sea por profundidad, altitud o latitud-, se reconocerá un desplazamiento, es decir, una sustitución metonímica. Este método se suele producir con mediación icónica.

Este desplazamiento metonímico es algo que encuentro visualmente atractivo, por lo que es frecuentemente utilizado en mi obra. Por ejemplo, en la serie *¿Vuelve otro?*, en la que trabajo con la superposición de imágenes fotográficas, al aparecer elementos donde no deberían me adentro en el territorio de la metonimia (ver pág. 45 y 46).

### 5.2.3. SINÉCDOQUE

La figura retórica de la sinécdoque deriva de las dos figuras anteriores: de la metáfora y de la metonimia. Se trata de un tipo concreto de metonimia, aquella en que el desplazamiento es producido de lo general a lo particular y viceversa. Esta relación de contigüidad entre los dos términos es de carácter cuantitativo.

Llegando un poco más allá, podemos resumir que el último tipo de metáfora explicado: la metáfora por analogía, se denomina metonimia y, en concreto, sinécdoque.

La sinécdoque puede ser de dos tipos: generalizante (el todo por la parte) y particularizante (la parte por el todo).

Dado que este tropo se encuentra estrechamente relacionado con los anteriores, gracias a la sucesión de dos desplazamientos sinecdóquicos, se

obtiene como resultado el salto metafórico: *Genus pro specie y species pro genere*<sup>15</sup>.

A continuación se explican dos tipos de sinécdoque de interés:

#### 5.2.3.1. SINÉCDOQUES ICÓNICAS

Esta tipología de sinécdoque viene derivada de la tradición. La cual las aporta ya codificadas, ya sea en mayor o menor medida. Las modalidades sinecdóquicas de signo icónico suelen poner en juego otras dimensiones del enunciado pictórico: dimensiones lingüísticas, narrativas, citacionales, etc. También se puede incorporar a la pintura una sinécdoque lingüística.

#### 5.2.3.2. SINÉCDOQUES PLÁSTICAS

Esta clase de sinécdoque se basa en la reducción de la pintura a alguna de sus partes, es decir, la parte a la que se ha reducido logra ponerse en el lugar del todo (una mancha, un gesto, el concepto mismo...).

Volviendo a la serie que anteriormente he planteado como ejemplo (*¿Vuelve otro?*) y ya expuesta la definición de sinécdoque: al generar un conjunto -un paisaje, una composición ficticia- que hace referencia a un "general" (resultado de la suma de experiencias, sensaciones, recuerdos, etc.) desde un particular, se establece una relación sinecdóquica generalizante, puesto que el todo está representado por una parte.

#### 5.2.4. HIPÉRBOLE VISUAL

Este tropo se caracteriza por la presentación de un exceso en el plano expresivo, el cual traspasa los límites de lo verosímil en cuanto a lo que a representación icónica refiere, o las expectativas generadas respecto a la regularidad plástica. En palabras de Carrere y Saborit "*La hipérbole percibida debe remitir a un grado concebido verosímil, al contenido equilibrado de lo que se expresó en exceso. Cuando lo que se muestra a nuestros ojos no invoca más que su propia literalidad no podemos hablar en sentido estricto de hipérbole, sino de provocación o documento de una realidad que se ha convertido ella misma en exceso, en simulacro, en signo.*"<sup>16</sup>

15 SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 298.

16 SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p.

### 5.2.5. REPETICIÓN

Como enuncian Carrere y Saborit en el capítulo x de Retórica de la pintura, la repetición es una figura generada por adición, la cual da lugar a la sucesión de iguales o distintos elementos generados a partir de la alteración de alguno de los niveles de expresión que los conforman, tal y como Gilles Deleuze dice: *“La variación resulta el complemento antitético que modifica la presencia de la repetición”*<sup>17</sup>. Estos autores establecen un símil entre la retórica de la repetición de la escritura con la de la pintura: *“En obra plástica las repeticiones de cualquier nivel expresivo suelen implicar variaciones importantes, pues como en la escritura, en la cual se puede repetir la misma palabra variando el tono pero manteniendo la forma, en la plástica no puedes cambiar el tono si no alteras la forma”*<sup>18</sup>.

De acuerdo con estas palabras, en algunas de mis obras se ve reflejado este juego de la variación dentro de la estrategia de la repetición, pues incorporo a la composición motivos iguales pero alterados en positivo y negativo, como es en el caso de *No Quarter* o *Dobra Kawa* o *Buen Café* (ver pág. 41 a 44).

A continuación explico varias operaciones de construcción de figuras retóricas en el fotomontaje. Estas operaciones también son recurrentes en mis trabajos.

### 5.2.6. ADJUNCIÓN O ADICIÓN

Operación generada a causa de añadir uno o más elementos a la propuesta principal. Este proceso da como resultado un incremento de la información en cuanto a lo que la comunicación visual refiere. Gracias a este proceso se pueden conseguir efectos tales como la hipérbole o la redundancia entre otros. También se puede conseguir la acentuación de zonas concretas o establecer gradaciones y rimas visuales.

---

446.

17 SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 235.

18 SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000,

#### 5.2.6.1 ANÁFORA

Esta figura de adjunción trata de la repetición intermitente de una idea en distintos sintagmas. Aplicado a la retórica visual, se podría definir como la repetición de un motivo o idea en distintas obras<sup>19</sup>.

#### 5.2.6.2. PARALELISMO

Se trata de otro tropo basado en la adjunción. Es la construcción de secuencias que por contenido o forma establecen relaciones de similitud<sup>20</sup>.

#### 5.2.7. ACUMULACIÓN

El proceso de acumulación es derivado del de adjunción, comúnmente generada por la repetición de motivos, aunque puede partir simplemente de la agrupación.

#### 5.2.8. SUPRESIÓN

Esta operación es la opuesta a la de adjunción, pues consiste en eliminar uno o varios elementos de la composición. Gracias a la supresión se puede dar lugar a la generación de figuras retóricas tales como la elipsis, el resumen, la reducción, la interrupción, la suspensión, la sinécdoque o el encabalgamiento<sup>21</sup>. Todo esto es utilizado con el fin de liberar y despejar el contenido del mensaje principal. La falta de información que este proceso provoca a veces necesita ser completada con conocimientos y nociones previas del planteamiento de la propuesta.

#### 5.2.9. SUSTITUCIÓN

El proceso de sustitución es causado por la sucesión de una adjunción a una supresión, es decir, por el reemplazamiento de un elemento integrante de la composición por otro. Con la utilización de esta operación se consigue establecer procesos metafóricos, metonímicos, antonomásticos o paradójicos. Es de gran utilidad para la generación de símbolos y

---

19 L. F. CAO, Marian. *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen*. Revista Arte, Individuo y Sociedad, (10): 40-62, 1998, p. 47.

20 *Ibíd.*, p. 49.

21 GRUPO  $\mu$ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.



comparaciones.

#### 5.2.9.1. SINONIMIA

Esta figura retórica está basada en la colocación de un elemento de forma distinta pero con el mismo significado<sup>22</sup>.

#### 5.2.10. INTERCAMBIO

Esta operación viene dada a partir de dos procesos de sustitución recíprocos, en los cuales se permutan dos elementos de la proposición<sup>23</sup>. Estos procesos se utilizan para potenciar efectos potencialmente sutiles, es decir, sirven para crear puntos de atención o para alterar el discurso narrativo.



#### 5.2.11. ANACOLUTO

Se trata de la realización de una imagen imposible, es decir, algo que no aparece de modo natural, pues es un producto alterado mediante la inventiva<sup>24</sup>. Por ejemplo, las superposiciones fotográficas que realizo en la serie *¿Vuelve otro?* dan como resultado paisajes imposibles en los que aparecen casas en el cielo o en el agua (imágenes x y x).

Todas estas operaciones de construcción generan -como dice Varela<sup>25</sup> en el capítulo tercero de *La fotografía como mensaje y significación*- relaciones de identidad, similitud, oposición y diferencia. Es por esto que la utilización de las figuras retóricas en mi obra se convierte en una herramienta de gran utilidad a la hora de enriquecer y expresar el mensaje que quiero transmitir: generar un testimonio visual de la participación de lo ajeno en el conjunto que forma mi propia identidad.

[24] REFERENTE A. PRUEBA DE PERSONAJE.

[25] COPIA DEL REFERENTE A, REALIZADA POR LEO LOZANO.

22 L. F. CAO, Marian. *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen*. Revista Arte, Individuo y Sociedad, (10): 40-62, 1998, p. 50.

23 GRUPO μ. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.

24 L. F. CAO, Marian. *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen*. Revista Arte, Individuo y Sociedad, (10): 40-62, 1998, p. 60.

25 VARELA, Gabriel Vargas. Capítulo 3: El sentido en la producción de imagen. *La fotografía como mensaje y significación*.

## 6. SÍMBOLOS

### 6.1. SIGNIFICADO-DEFINICIÓN

Se puede definir símbolo como signo que establece una relación de identidad con una realidad, generalmente abstracta, a la que representa. Se trata de una figura retórica que establece una relación de correspondencia entre un concepto abstracto y otro real. Al nombrar al abstracto se consigue evocar al real. Como Carl G. Jung dice: *“Llamamos símbolo a un término, un nombre o una imagen que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio”*<sup>1</sup>. Los símbolos no poseen rasgos de semejanza ni de contigüidad con los conceptos que relacionan, pero sí que tienen rasgos vinculados a convenciones aceptadas socialmente, es decir, cuentan con vínculos convencionales entre significante y el denotado. Es por esto que gracias a ellos se puede representar, perceptiblemente, las ideas.

Como dice Gombrich, el contexto y la convención social es aquello que dota de significado al símbolo, pues sin esto no sería posible su existencia: *“El símbolo funciona nuevamente como metáfora que sólo adquiere su sentido específico en un contexto dado”*<sup>2</sup>. A causa de esto, la interpretación de los símbolos deberá tener en cuenta las orientaciones contextuales en las que se ha originado, no siendo válida cualquier significación para cada caso.

Por otra parte, en el Diccionario de símbolos de Cirlot, se habla de cierta precaución a la hora de considerar aquello que tiene o no función simbólica, pues esta puede existir en todo, pero *“esa posesión transitoria del ser o del objeto por lo simbólico no lo transforma totalmente en un símbolo”*<sup>3</sup>.

En cuanto a los símbolos en la plástica, podemos dotar simbólicamente a un objeto sin invalidar su existencia, sino con el fin de enriquecer su significado. Pero siempre hay que tener conciencia del contexto, pues en cuanto a lo que al simbolismo cromático refiere, según el Grupo  $\mu$ , este *“varía, evidentemente, según el contexto pragmático del enunciado: incluso en una cultura idéntica, no crea las mismas estructuras de sentido cuando se trata de la correspondencia amoroso, de la heráldica, la alquimia, de la propaganda política o de las vestiduras litúrgicas cristianas”*<sup>4</sup>.

[16] BOCETO 1, PARA PERSONAJE PRINCIPAL.

[17] BOCETO 2, PARA PERSONAJE PRINCIPAL.

[18] BOCETO 3, PARA PERSONAJE PRINCIPAL.

1 JUNG, Carl Gustav; VON FRANZ, Marie-Louise; HENDERSON, Joseph L. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

2 GOMBRICH, Ernst Hans; DÍAZ, Remigio Gómez. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza, 1983.

3 CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2004, p. 15.

4 GRUPO  $\mu$ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 176.

## **6.2. SÍMBOLOS PERSONALES (MUESTRA) Y SU DEFINICIÓN CONCEBIDA Y LA QUE LE OTORGO**

En este proyecto se utiliza un símbolo principal: las manos. A continuación se muestra la diversidad de significados que se les otorga a lo largo de la historia. Al final de este apartado explicaré la definición personal que les otorgo.

### **6.2.1. DEFINICIÓN CONCEBIDA DE LAS MANOS COMO SÍMBOLO A LO LARGO DE LA HISTORIA**

Del diccionario de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot he podido extraer la siguiente información:

Las manos son la parte del cuerpo humano que más aparecen en el simbolismo, desde las pinturas rupestres hasta la contemporaneidad y alrededor de todo el mundo. A lo largo de la historia y de las diferentes culturas, se les ha otorgado distintos significados, ya sean positivos o negativos. Y se han relacionado con diferentes facultades.

Los egipcios compartían la definición de mano con la de pilar, soporte y fuerza. Para ellos significaban el principio manifestado, la acción, la donación y la labor.

En China la mano elevada era símbolo de voz y canto. Los cinco dedos que forman parte de la mano representan una analogía de las extremidades y cabeza, significando así amor, salud y humanidad. La mano extendida también tiene el valor de la tarea humana y la fuerza magnética. Por otro lado, las manos colocadas sobre los ojos o las manos con ojos son símbolo de clarividencia.

Para la tradición Beréber, las manos significan protección, autoridad, poder y fuerza.

A lo largo de la historia, las manos enlazadas han simbolizado la unión ante el peligro, la fraternidad viril. En cambio, en relación a la capacidad de creación, las manos cuentan también con una significación generadora.

Del otro Diccionario de símbolos<sup>5</sup>, escrito por Hans Biedermann, he extraído lo siguiente:

---

5 BIEDERMANN, Hans; COSTA, Juan Godó. *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*. Paidós, 1993.

La mano está estrechamente relacionada con el poder en culturas semíticas. La facultad del tacto es inherente a las manos, por lo que el tacto se ha relacionado con la magia y con la capacidad de transmisión de energía. Acciones específicas de las manos como el aplauso se relacionan con la aceptación amistosa.

A parte de la concepción China para el gesto de las manos levantadas, en otros lugares se relaciona con la oración y la bendición. También existen relaciones positivas y negativas como los gestos de ofrecimiento y rechazo o la dualidad entre diestra y siniestra.

Asociadas a las manos también se han generado gran cantidad de expresiones orales como “poner la mano en el fuego por alguien”...

Y en la cultura gitana existe el noble arte de leer las manos, asociando su configuración al destino del individuo propietario de los miembros.

### **6.2.2. SIGNIFICADO DE LAS MANOS COMO SÍMBOLO EN EL ARTE DEL SIGLO XX**

Gran parte de la información de los puntos siguientes ha sido extraída de la tesis doctoral de Mónica Cerrada, *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*<sup>6</sup>.

#### **6.2.2.1 MANOS FRAGMENTADAS**

La aparición de manos fragmentadas -separadas del resto del cuerpo- en el arte del siglo XX establece una relación directa entre la creación divina, la creación de la Naturaleza y la creación por parte del artista. Estas manos pueden establecer una relación directa con la idea del “genio creador”, refiriendo así a la idea de origen y de unión, así como al opuesto de origen y creación: la destrucción -en ocasiones vista o entendida como otro tipo de creación-.

Por otra parte, junto a la idea de creación aparece la diferencia entre la creación humana y creación por parte de la Naturaleza. Aquello que las separa son las manos, pues estas son las herramientas e instrumentos para crear. Sin mente no hay ideas, y sin ideas no hay creación, es por ello que las

---

<sup>6</sup> CERRADA, Mónica. *La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Trabajo de titulación de (Grado de Doctor en Bellas Artes). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Escuela de Bellas Artes. 2007.

manos albergan una unión entre el conocimiento y los miembros, es decir, el vehículo de materialización de las ideas.

A todo esto cabe sumar los conceptos de evolución y transformación, ya sea en referencia a la creación de objetos como al propio paso del tiempo en los dueños de las manos.

#### 6.2.2.2. MANOS ESCINDIDAS

Según Mónica, *“La mano es una parte del cuerpo donde la mente y la psique se reflejan.”*<sup>7</sup> Es por esto mismo que podemos decir que las manos solas pueden remitir a sentimientos y emociones sin necesidad del resto del cuerpo, estableciendo así una relación de contigüidad (sinecdóquica) en la que un particular referencia a un general.

*El profuso movimiento que la mano tiene en la realidad, se pierde cuando figura en el arte, por lo menos en las representaciones escultóricas, pictóricas o fotográficas, pues el artista la congela en un gesto. No obstante puede ser más o menos insinuado, pues algunas imágenes entendemos que en su quietud muestran tan sólo un momento, y lo evocan como el punto álgido, por así decir, de su expresión.*<sup>8</sup>

La aparición de la mano escindida modifica su significado en relación al gesto que muestra, pues según la posición que adopte se pueden hallar diferentes acepciones simbólicas. Las manos agarrotadas y en tensión tienen la capacidad de remitir al dolor, a la muerte y al temor.

#### 6.2.2.3. LA HUELLA DE LA MANO

Así como las manos tienen su simbología, su huella también tiene una propia con variedad de significados. La representación de la huella de la mano remite a la singularidad, a la identidad, a lo propio. También denota-incluye la presencia del propio creador de la obra en la misma, así como la posible intención de fusión entre obra y creador. Esta misma se puede encontrar, en algunas obras, como un sinónimo de firma. Remite a la capacidad creadora del artista, pues son las manos con las que se trabaja o se manejan los utensilios y herramientas, y las huellas hacen referencia directa a estas.

---

7 CERRADA, Mónica. *La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Trabajo de titulación de (Grado de Doctor en Bellas Artes). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Escuela de Bellas Artes. 2007, p. 367.

8 *Ibíd.*, p. 367.

A través de la imprenta que dejan se puede distinguir el rastro del gesto con que se ha trabajado, relacionando la gestualidad con la propia identidad del autor en un momento concreto, ya que esa direccionalidad es de carácter único e irreproducible. Sin duda tienen la capacidad de evocar la imprenta de los cavernícolas, es decir, las huellas también pueden ser sinónimo de historia. Ineludiblemente y en última instancia, corresponden al acto humano.

### **6.2.3. SIGNIFICACIÓN PROPIA**

Dentro de mi obra, la aparición de manos tiene como significado principal la participación y contribución. Según la mención a Böckler en el Diccionario de Símbolos de Biedermann, "*Las manos nos alimentan, nos visten y nos consuelan; en todas las obras humanas intervienen las manos*"<sup>9</sup>. A través de la realización de un ejercicio retórico, las personas a quién pertenecen las manos representadas se ven reflejadas con el fin de mostrarlas como partícipes y contribuyentes a mi identidad personal y viceversa, pues como dice Böckler, es con estos miembros con los que se comparten muchas de las emociones. Con las manos aprendemos, sentimos, expresamos y compartimos. Es por esto que las manos escindidas aparecen en la serie *Mans* como elemento principal, como fragmento, como retrato y como huella de la experiencia. Estas manos en posición de ofrecimiento, de dar, compartir y recibir emulan la retribución y reciprocidad en cuanto a las relaciones personales. Pues cada uno ofrece y toma de otros aquello que puede (o que se le regala) con el fin de conocer.

La suma de las partes representadas construyen mi identidad:

Las partes representadas -esos fragmentos pertenecientes a lugares, personas o cosas- actúan como piezas que, a medida que intervienen y participan en mi día a día, se van ensamblando para formar el constructo que da lugar a mi identidad personal. Formalmente, se presentan de distinto modo, ya sea aislados o en conjunto, depende de la serie y el tema en que ésta se centre, pues no muestro lo mismo en la serie de *Mans* (en la que hago testimonio directo de las personas que participan y ayudan en el desarrollo de mi ser a partir de la acumulación de manos) que en la de *No quarter* (en la cual se evoca un conjunto de vivencias a partir de un contexto espacio-temporal formado por lugares y personas). Pero sí que es a partir de la acumulación de referencias íntimas y mediante las herramientas de la

---

9 BIEDERMANN, Hans; COSTA, Juan Godó. *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*. Paidós, 1993.

retórica como se consigue mostrar este constructo. Es decir, presentando estos espacios, partes de la geografía corporal, objetos, etc. Permito al espectador que vea todo aquello que me forma, todo aquello que nutre mi yo propio.

## 7. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

### 7.1. HIBRIDACIÓN Y REFERENTES

A continuación expongo el actual paradigma en que nos hallamos en relación al tema de la hibridación y la multidisciplinariedad. Parte de la información ha sido extraída de varios artículos escritos por Rosa Maribel Rojas Cuevas, Gisela Ivonne Cázares Cerda<sup>1</sup>, Miguel Ledezma Campos y Julia Caporal Gaytán<sup>2</sup> pertenecientes a publicaciones de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, consultadas en línea.

A medida que la tecnología y los medios de reproducibilidad de la imagen han avanzado, los artistas contemporáneos se han metido de lleno en el proceso de creación en busca de nuevos medios y modos de expresar sus inquietudes. En esta búsqueda motivada por el interés sobre los mecanismos del significado y la comunicación, así como el deseo por explorar el contexto que rodea la sociedad actual, se ha optado por la total libertad de técnica, fomentando así la hibridación entre las diferentes disciplinas del arte y echando abajo las fronteras antiguamente establecidas; intentando darle un sentido a la vida y a la cultura que nos rodea.

Poco a poco se ha ido normalizando el mestizaje entre los medios tradicionales y los electrónicos, lo cual nos sitúa en un contexto en que la transdisciplinariedad es algo habitual. Se trata de la fusión de distintas disciplinas con la finalidad de dar un resultado único e indivisible, es decir, una obra en la que no se puede separar los distintos elementos que la integran sin destruirla.

Gracias a esta multidisciplinariedad se puede convivir con otras estrategias de creación de manera contemporánea, no siendo un avance sino una de las varias respuestas a la crisis de la representación pictórica. El mestizaje por sí solo no enriquece, pero sí que puede dejar atrás planteamientos anteriores con la finalidad de aumentar las posibilidades técnicas y procesuales a la hora de la creación artística.

Por ello me interesa trabajar dentro de este ámbito y las múltiples posibilidades técnicas que permite. A continuación presento varios referentes dentro del mestizaje.

---

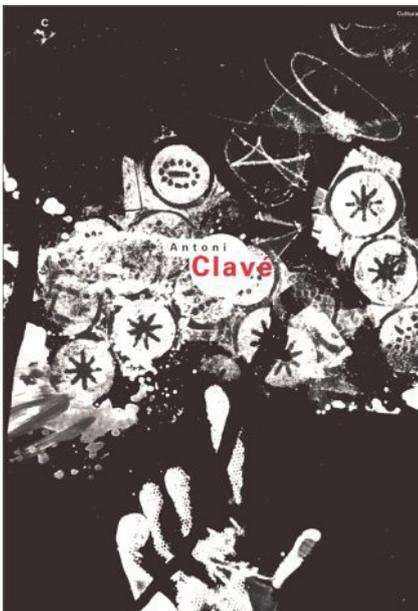
1 MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA, *Aspectos sintácticos de la gráfica contemporánea*. [consulta: 31-05-2017].

2 MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA, *Más allá de la fotografía: la utilización de la imagen fotográfica en la pintura y la gráfica*. [consulta: 31-05-2017].



### 7.1.1. ANTONI CLAVÉ

Este artista, coetáneo de Picasso, se mueve entre la pintura, el grabado y la escultura. Gracias a la transdisciplinariedad y el azar -aspecto muy presente en sus obras-, Clavé llegó a inventar nuevas técnicas, tales como la del *Papier Froissé*<sup>3</sup>, fruto de una casualidad técnica durante el uso del aerosol sobre papeles arrugados.



Durante la época de los años setenta, sus obras se caracterizan por el uso del *collage* y la mezcla de técnicas y materiales. La incorporación de elementos de distinta naturaleza, como guantes de trabajo, integrados en composiciones pictóricas con papeles pegados y gran carga matérica es algo muy recurrente en su trabajo. Este artista juega con la abstracción, aunque siempre mantiene el carácter figurativo en sus obras.

En su obra aparecen gran cantidad de recursos multidisciplinares, se puede observar en su serie de fotogramas<sup>4</sup> y en gran parte de su obra gráfica la hibridación de técnicas y materiales. En sus fotogramas, por ejemplo, Clavé juega con cantidad de objetos y materiales con el fin de obtener imágenes y composiciones de gran potencia y alto contraste. Esta técnica de obtención de imágenes mediante el proceso de ampliado y revelado fotográfico a partir del uso de fotolitos, permite el uso de infinidad de materiales, siempre y cuando bloqueen el paso de la luz de algún modo. Estos fotolitos pueden ser de distinta naturaleza: materiales de uso común como tintas, líquidos varios, extencils o incluso objetos varios, como los guantes (algo muy recurrente y de gran peso simbólico a lo largo de su obra).

Mediante la repetición de texturas, objetos varios y motivos como las manos (ya sea la huella de estas o guantes), Clavé abre campo hacia la retórica utilizando figuras como anáforas y paralelismos; así como el uso de símbolos, también recurrente en sus obras, como las manos (o la referencia a estas mediante guantes) y su imprenta.

[26] DETALLE DE UN GUANTE Y SU SILUETA EN UNA OBRA DE ANTONI CLAVÉ.

[27] PORTADA DEL CATÁLOGO QUE RECOPILA LOS FOTOGRAMAS DE ANTONI CLAVÉ.

3 Técnica plástica que se basa en el uso de aerosol sobre papel arrugado, dando como resultado una aplicación irregular del color de cierto interés formal.

4 CLAVÉ, Antoni. *Antoni Clavé: photogrammes = fotogrames*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998.

[28] Y [29] OBRAS DE ANTONI CLAVÉ.



Es por todo esto que lo considero un buen referente de hibridación que merecía la pena desarrollar un poco más, siendo motivo de inspiración personal de cara al enfoque de algunos de mis proyectos. A su vez, su serie de fotogramas me parece de gran interés debido a la infinidad de posibilidades que presenta en cuanto a lo que al uso de fotolitos refiere. También ha sido un gran aporte de ideas para mis trabajos en el ámbito de la offset-grafía y para el desarrollo de algunas ideas que aún estoy madurando.

### 7.1.2. KAREN MOLLOY

Esta artista estadounidense trabaja con la obra gráfica. Cabe destacar sus trabajos mediante técnicas de revelado alternativas como la cianotipia o el Marrón Van Dyke, así como sus trabajos de libro de artista.

Son sus obras de cianotipia las que más atractivas encuentro, ya sea por su semejanza a una de mis series (*Dobra Kawa o Buen café*) como se ha mencionado anteriormente, así como por su mezcla de técnicas y materiales, demostrando así que la hibridación y el mestizaje es un vehículo más de formalización.

Molloy interviene sus obras de cianotipia mediante pintura acrílica, generalmente utilizando colores complementarios o de gran contraste con el azul característico de esta técnica. A su vez, genera composiciones mediante distintas imágenes reveladas a través del entrelazado de tiras de papel, emulando un tejido.



[30] CIANOTIPIA SOBRE FOTOGRAFÍA, POR KAREN MOLLOY.



También me resulta interesante las composiciones y fotomontajes que elabora y resuelve con la técnica del Marrón Van Dyke (técnica que no he experimentado y hacia la que tengo gran interés). Los fotolitos que utiliza son fotografías en su mayoría, pero también emplea objetos y elementos con la capacidad de generar texturas de un carácter muy atractivo. Todo esto queda unificado por la gama tonal de marrones de esta técnica, dando lugar a obras muy atractivas para mi gusto e interés.



### 7.1.3. ROBERT RAUSCHEMBERG

Artista estadounidense de la época del expresionismo abstracto y el Pop-Art. Se trata de un artista multidisciplinar que ha jugado con la pintura, la gráfica, la fotografía, el dibujo, la escultura y la performance.

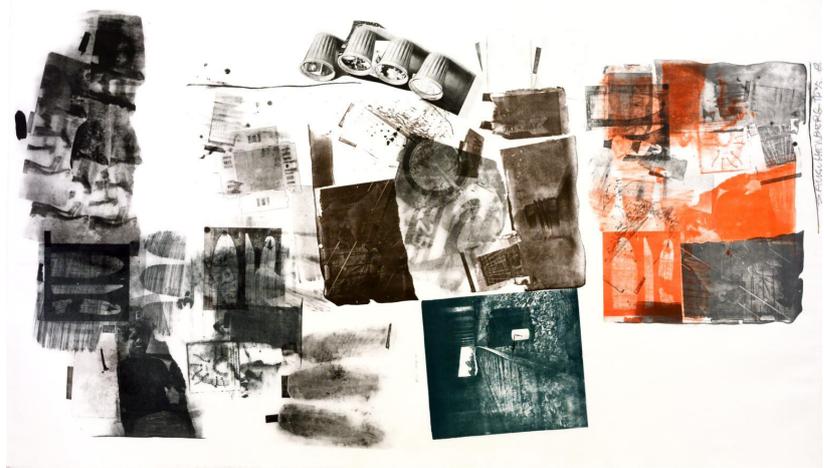
[31] Y [32] LIBROS DE ARTISTA, POR KAREN MOLLOY.

[33] COMPOSICIÓN DE REVELADO POR CIANOTIPIA ENTRELAZADO, POR KAREN MOLLOY.

[34] COMPOSICIÓN DE CIANOTIPIA Y ACRÍLICO, POR KAREN MOLLOY.

En sus obras se puede destacar la utilización de materiales no tradicionales y objetos. Este autor es un claro ejemplo en cuanto a la hibridación de técnicas, ha trabajado con técnicas que potencian la mixtura de elementos, así como de disciplinas, como el collage, el assemblage, el uso de transferencias, etc.

[35] COMPOSICIÓN POR TRANSFERENCIA Y SERIGRAFÍA, POR ROBERT RAUSCHEMBERG.



[36] Y [37] OBRAS SERIGRÁFICAS, POR ROBERT RAUSCHEMBERG.

Como referente, son sus collages y fotomontajes los que más llaman mi atención, pues la línea de trabajo que he seguido durante la elaboración de las obras pertenecientes a la serie *No Quarter* cuenta con un apartado exclusivo en el que organizo las fotografías. Este proceso me recuerda a algunas de sus obras, como la que aparece en la imagen de la zona superior de la página.

Por otro lado, aunque no haya podido trabajar mucho, me interesa la hibridación que lleva a cabo en sus composiciones de transferencias, collage y serigrafía, pues el juego de superposiciones y transparencias que permiten las tintas transparentes serigráficas es algo que encuentro bastante atractivo, tal y como se puede observar en mi obra *No Cases*.

En cuanto al campo de la retórica, Rauschenberg juega mucho con la repetición de motivos a lo largo de distintas obras, generando así tropos como la anáfora o el paralelismo. Como se puede observar en las imágenes del margen, la reutilización de fotolitos es algo recurrente y funcional. En las dos obras se pueden observar imágenes repetidas, aunque el color y la disposición sean distintos. Estos recursos retóricos basados en la repetición y acumulación también son utilizados en mis obras, sobretodo en las series de *Dobra Kawa o Buen Café* y *No Quarter*. Estos tropos son de utilidad para mi trabajo a la hora de remitir a un contexto o recordar algún ambiente concreto. También son elementos unificantes que establecen lazos entre las obras que conforman una misma serie.

Por otra parte, este autor utiliza imágenes de los mass media en sus composiciones, apropiándose de esos motivos y haciéndolos suyos. En cierta medida, algunos de los motivos que aparece en mi obra -que son fotografías importantes para mí y que tienen gran carga personal- han sido tomados de fotografías realizadas por personas cercanas a mí, lo cual, a distinta escala,



viene a ser lo mismo: apropiarse de un motivo para hacerlo tuyo. De este modo doy de importancia a esas imágenes. Al ser de gente cercana a mí y remitir a esas relaciones de crecimiento y desarrollo personal del yo, lo que estoy haciendo es involucrar y acercar más a esas personas. O relacionarlas directamente a esos contextos.

Rauschemberg es un modelo de hibridación de técnicas que ha sido de gran utilidad para mi trabajo, consciente o inconscientemente. Lo que más me ha llamado la atención de su obra, pues también lo es muy importante para la producción de la mía, es lo fundamental que resulta la fotografía para la realización de sus obras. Bien sea porque sirve de para realizar transferencias, porque las utiliza como fotolitos o por su intervención directa en ellas.

Estos tres autores de hibridación suponen un claro referente de cara a mi producción personal. Muchas de sus características se ven reflejadas en mi obra o han servido de inspiración. A continuación se da paso al proceso de producción de mi obra.

## 7.2. PROCESO DE PRODUCCIÓN PERSONAL

### 7.2.1. HERRAMIENTAS UTILIZADAS

La mayoría de las series que estoy realizando se basan en el tratado de imágenes fotográficas a través de distintas técnicas, todas ellas pertenecientes al campo de la gráfica.

A continuación presento los diferentes recursos que sirven para mi trabajo:

#### 7.2.1.1. CÁMARAS FOTOGRÁFICAS

La toma de fotos es una parte esencial para mi trabajo, pues a partir de ellas elaboro casi toda mi producción. Las cámaras utilizadas son tanto digitales como analógicas.

*Lomography Fisheye*: esta cámara con carrete de 35mm cuenta con un objetivo de ojo de pez, el flash, el visor y el disparador, por lo que las capturas dependen mucho del momento -y de la intervención del azar-, pues

[38] FOTOMONTAJE, POR ROBERT RAUSCHEMBERG.



no tiene ninguna posibilidad de modificación de distancia focal ni apertura de diafragma.

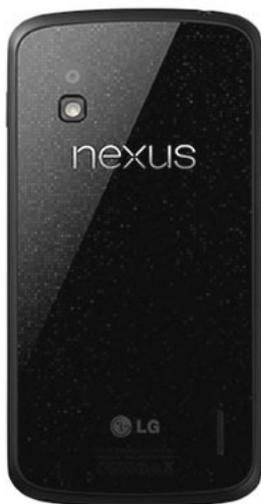
*Yashica Mat 124-G*: esta también es analógica, con película de 6x6. Sí que tiene la posibilidad de modificar los valores del obturador, diafragma y enfoque. Dado el mayor tamaño de la película se consiguen fotografías más detalladas.



*Cámara del móvil*: se trata de una cámara de 8.0 MP. Esta cuenta con la ventaja de poder tomar fotografías panorámicas y cuenta con el factor de la instantaneidad.

#### 7.2.1.2. ESCÁNER DE MANO

Modelo TSN410 900 dpi. Esta herramienta me permite capturar imágenes de modo no retiniano. Proporciona gran cantidad de detalle y de texturas. Gracias a su portabilidad puedo trabajar en cualquier sitio. También cuenta con la intervención del azar en cuanto a la aparición de errores y cortes de imagen, pues si se interrumpe o varía la velocidad de giro del rodillo del mecanismo que permite el escaneado, se generan saltos en la imagen final.



### 7.2.1.3. MAQUINARIA DE TALLER

La maquinaria empleada para la materialización de los distintos proyectos es la disponible de los talleres pertenecientes al Departamento de Dibujo de la UPV. De un modo u otro, esta maquinaria ha influido en el resultado final de las obras.

*Tórculo del taller de xilografía:* este tórculo sencillo está calibrado para planchas de DM de un centímetro de grosor. Las medidas máximas de anchura de soporte que acepta son de sesenta centímetros. Es por esto que para la realización de la obra *¿Quién?* se tuvo que cortar y adaptar el papel a este formato.

*Insoladora para planchas offset Anaca MH 7080:* Debido a la primera insolación, como el tiempo de exposición fue insuficiente, la definición de los motivos revelados era baja, por lo que se optó por utilizar esa plancha para una tinta base. Fue gracias a esto que me planteé el uso de más tintas para la serie de *No Quarter*.

Por otra parte, durante el insolado de la segunda tinta de la segunda obra de la misma serie, el fotolito se deformó debido al vacío generado, lo cual provocó un pequeño desplazamiento de la segunda tinta sobre la primera, pese a todo, este desplazamiento fue beneficioso para el resultado final.

*Prensa de pruebas offset manual:* esta prensa ha sido la que he utilizado para la estampación de las obras pertenecientes a la serie *No Quarter* y *Dobra Kawa o Buen Café*. Debido a un descuido, durante la estampación de las primeras tintas de la primera obra de la serie *No Quarter*, al pasar el rodillo en la posición de recogida de tinta y estampado por el papel ya estampado, las tintas se desdoblaron, quedando una sensación de vibración. Pese a todo, al ser las primeras tintas, tras estampar la segunda tinta negra por encima de estas, este error funcionaba con la composición, resultando algo favorable. Por lo demás, esta prensa ha sido muy cómoda de utilizar.

*Insoladora para pantallas serigráficas:* con esta máquina no existe ningún aspecto relevante o determinante que denotar durante su uso para la preparación de la pantalla para la serie de *No Cases*, con la que se utilizó.

### 7.2.2. PROCESO GENERAL

El proceso de realización que he seguido en cada obra responde a un patrón común:

En primer lugar están las cuestiones y planteamientos previos. Qué hacer, qué decir, cómo materializarlo, cómo presentarlo, etc.

Una vez claras la mayoría de preguntas, preparo los recursos y materiales necesarios para llevarlo a cabo. Es entonces cuando empiezo. Con las primeras pruebas, a base de ensayo-error, sé si voy por buen camino o debo rectificar. Por ejemplo, tratando de formalizar mis ideas mediante la pintura y el collage, me di cuenta de que era un método con el que no llegaba a obtener los resultados buscados, por lo tanto se desechó el óleo como herramienta principal. No solo por el material en sí y sus características, -de hecho, esto era algo de interés, pues la pintura y su materialidad, incluso el gesto que refleja, es algo que proporciona la cualidad de lo propio, lo cual es un factor muy poético en relación con la temática elegida- también la utilización de formatos grandes fue un factor determinante en mi decisión.

Durante el proceso intervienen factores como el azar y la improvisación, a los cuales otorgo bastante importancia, ya que suelen ser favorables para el resultado final.

#### 7.2.2.1. AZAR

El azar, según Leibniz, es una *“apariencia basada en la ignorancia de las causas o en su abstracción”*<sup>5</sup>. Este es un efecto que participa durante el proceso de creación<sup>6</sup> de mis obras. Personalmente lo considero algo atractivo e interesante, pues el desconocimiento o ignorancia de los motivos que provocan esos resultados puntuales, generan situaciones en las que la mente se abre hacia nuevos puntos de vista, detalles, conceptos o resoluciones formales, que muchas veces intervienen en las obras aportando detalles que mejoran el funcionamiento de las mismas o incluso generando particularidades y aspectos característicos que contribuyen a la individualidad, a lo único.

Por otra parte, gracias al azar y llegando a conocer las causas que han hecho favorable que se presente cierto resultado (lo cual desvirtuaría el

---

5 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Escritos en torno a la libertad, el azar y el destino*. Madrid; Tecnos, 1990, p. 44.

6 Por proceso de creación entiendo el tiempo que transcurre desde que empiezo a gestar una idea hasta que la materializo.

carácter azaroso, convirtiéndolo en otro modo de proceder), permite la incorporación de nuevos métodos -basados en la experiencia- de actuación durante el proceso creativo, dando lugar a la incorporación de nuevos conocimientos.

En definitiva, se puede decir que considero el Azar como algo favorable y aceptado, siempre que los efectos derivados de esas causas pasen por una criba, es decir, que los resultados sean favorables para con el trabajo. A *posteriori*, estos podrán formar parte de la “biblioteca” de recursos técnicos, pudiendo acudir a estos en momentos de necesidad.

#### 7.2.2.2. IMPROVISACIÓN

Durante el proceso de creación siempre existe una parte importante que corresponde a la improvisación, pues a la hora de trabajar realizo acciones que creo necesarias en el momento, entrando así en un juego más amplio de experimentación, dando como resultado resoluciones vivas y frescas, así como errores de los que se puede aprender para un futuro.

Por otra parte, las cuestiones planteadas con anterioridad se suelen ir resolviendo a medida que se avanza con el trabajo, pues observo y pienso continuamente cómo abordar esos temas y de qué manera se puede mejorar aquello planteado.

También cuento con la utilización de recursos multidisciplinares:

La utilización de imágenes y motivos mediante distintas técnicas gráficas es algo recurrente durante la realización de mis trabajos, fomentando así la hibridación de técnicas como recurso formal para abordar la resolución de las obras desde un campo más amplio de actuación.

Esta multidisciplinariedad es un factor de interés debido a la variedad y apertura de campo de actuación que ofrece la mixtura de técnicas distintas, así como la facilidad para fomentar la improvisación y el aumento de la probabilidad de intervención del azar, dos factores de interés tal y como he mencionado anteriormente.

### 7.2.3. PROCESO ESPECÍFICO

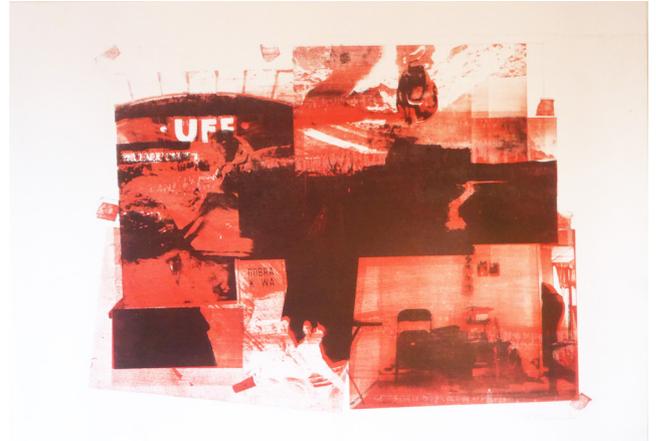
#### 7.2.3.1 NO QUARTER

A partir de la impresión de fotografías en negativo y positivo sobre acetatos, he generado distintas composiciones en las que se combinan lugares, paisajes, espacios, personas y cosas; dando lugar a contextos específicos y de carácter íntimo. Estos fotolitos resultantes sirven para revelar la plancha de offset y poder trabajar en serie.

Se ha llevado a cabo una serie de siete obras -a partir de 5 planchas distintas- que juegan con la superposición de los motivos de los acetatos que componen el fotolito y de las dos tintas: una tinta base -amarilla o roja- con motivos menos discernibles y una tinta final de color negro con los mismos motivos pero más detallada y manualmente intervenida en dos de las obras.

Los resultados obtenidos son un juego de contrastes, la recopilación de motivos de interés personal y la aparición de nuevos espacios debido a la superposición. En esta serie también entra en juego la intuición, gracias a las transparencias generadas a partir de los acetatos. Un detalle significativo que remite a la elaboración manual de los fotomontajes es la aparición de la cinta adhesiva utilizada durante el montaje, pues esta refiere al interés personal por el proceso, dotándolo de importancia al aparecer estampado en la obra.





Los colores y motivos utilizados -algunos de ellos se repiten en las distintas obras o son partes distintas pertenecientes a una misma fotografía fragmentada-, las marcas y diferencias de opacidades de los acetatos, el tipo de composición y la cinta adhesiva son características comunes que unifican esta serie de trabajos.

### 7.2.3.2. DOBRA KAWA O BUEN CAFÉ



Gracias a la reutilización de algunas de las estampas producidas a partir de las planchas correspondientes a las primeras tintas de la serie anterior (*No Quarter*), se ha realizado otra serie de técnica mixta en la que se utiliza el papel estampado con la tinta xilográfica amarilla de las estampas de offset como soporte para el revelado de composiciones -generadas a partir de positivos y negativos de imágenes reutilizadas con motivos pertenecientes a fragmentos de espacios, personas y cosas- mediante la técnica de la cianotipia.



Esta serie de menor formato cuenta con mayor número de obras, 47 para ser exactos, en las cuales existe un potente juego de contrastes entre el amarillo puro de la estampación en offset, el azul de la cianotipia, las reservas blancas del papel y, en ocasiones, el verde resultante de la mezcla óptica del azul y el amarillo, ya sea por superposición o por proximidad.

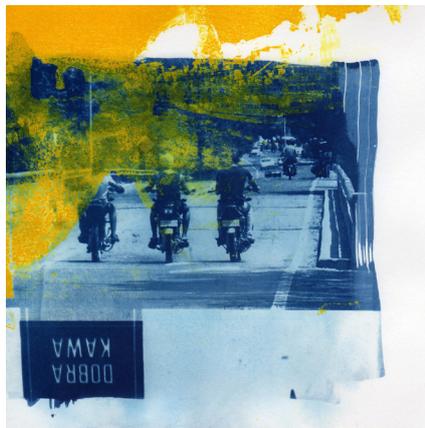
Un aspecto de interés formal y procesual es la mezcla de dos materiales no afines entre sí y la resolución física que se produce entre ellos. Dado que la tinta xilográfica es grasa y la cianotipia es de carácter acuoso, en ciertas zonas no se puede aplicar, esta segunda, de manera uniforme; lo cual potencia algunos detalles del amarillo, que sale a la "superficie" con mucha fuerza, remarcando así algunos detalles.



En cuanto a las figuras retóricas empleadas en esta serie, cabe destacar el uso de la anáfora y del paralelismo. La serie en sí es una sucesión de anáforas, pues en las obras que la conforman aparecen de forma intermitente varios motivos e ideas presentadas en distintas posiciones y de varios modos. A su vez, esto nos lleva al paralelismo gracias a la repetición de los contenidos, los cuales establecen secuencias y relaciones de similitud entre sí. Esta repetición de contenidos enlaza con la serie *No Quarter*, pues la utilización de un soporte previamente estampado con las tintas base de ésta da lugar a un paralelismo que refiere y enlaza con el tema principal de este trabajo -aquello que participa en la construcción de mi identidad personal-, otorgando mayor sentido a la multidisciplinariedad. También se ha utilizado la sinonimia como recurso retórico, ya que el mismo elemento ha sido colocado de forma distinta (invertido, en negativo y positivo, girado, etc.) pero manteniendo su significado.

Por otra parte, desde un punto de vista visual, si la técnica de la cianotipia es realizada con luz solar -pues cabe la posibilidad de seguir otros procesos, como la utilización de una insoladora- el resultado final no es igual en ninguna de las obras resultantes, pues este depende de los parámetros de intensidad y exposición a los que sea sometido. Es decir, según la "fuerza"

con que la luz incida y el tiempo de reacción determinarán la estética final, dando lugar a una gama de distintos azules, más o menos saturados. Esto aporta un grado mayor de particularidad a cada elemento conformante de la serie.



[54], [55], [56], [57], [58] Y [59] IMÁGENES DE OBRAS PERTENECIENTES A LA SERIE *DOBRA KAWA O BUEN CAFÉ*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



### 7.2.3.3. ¿VUELVE OTRO?

En esta serie trabajo la idea del viaje en relación a los conceptos de aprendizaje, cambio y evolución que en él subyacen. Con las imágenes que obtengo de paisajes, entornos y espacios fotografiados durante los viajes que he realizado, trabajo la superposición digital de imágenes.

Estos fotomontajes son generados a partir de dos (como mínimo) o cinco fotografías. Por lo general prefiero realizarlos a partir de tomas panorámicas, pero también lo hago con fotografías de formato común. Trabajo los fotomontajes variando los parámetros de opacidad y jugando con la organización de las imágenes, pues si existen texturas predominantes o detalles significativos que favorecen al conjunto, puedo situar la fotografía que los contiene más adelante que las otras.

Los espacios utilizados en cada superposición corresponden a distintos lugares dotados de carga simbólica personal, sitios donde se desarrollan vivencias y experiencias determinantes que participan en el conjunto que constituye mi identidad personal. Se trata de una serie en continuo crecimiento, pues de cada viaje nace un par de superposiciones como mínimo. Se podría decir que son resúmenes en los que existe gran cantidad de información en un espacio reducido, ya sea la información visible -detalles de las fotografías: elementos que no se observan a simple vista, siluetas, transparencias, etc.- o todas las sensaciones de carácter íntimo y personal que solamente yo conozco y aquellas que se puedan transmitir mediante la propia imagen resultante.



En definitiva, en esta serie prima el uso de la sinécdoque particularizante, pues se reduce a una sola imagen gran cantidad de información, estableciendo relaciones de contigüidad desde lo general: los paisajes y lugares fotografiados y superpuestos; a lo particular: el momento en que se han hecho las capturas, las sensaciones vividas y el aprendizaje que se ha llevado a cabo en esa etapa de crecimiento personal. El anacoluto es otro tropo que participa en esta serie, pues debido a la superposición de imágenes se consiguen espacios imposibles, que a su vez entran en el terreno de la comparación, pues estos nuevos lugares se pueden equiparar a la formación de nuevas ideas y conocimientos.



[63], [64] Y [65] OBRAS DE SUPERPOSICIÓN FOTOGRÁFICA PERTENECIENTES A LA SERIE *¿VUELVE OTRO?*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



#### 7.2.3.4. MANS

En esta obra escaneo las manos de gente cercana a modo de retrato/ autorretrato. La herramienta de trabajo con la que se ha ido recopilando las imágenes pertenecientes a esta serie es el escáner de mano, ya que presenta la ventaja de ser portátil. Gracias a esta técnica de obtención de imágenes no retiniana consigo congelar un momento concreto de esas personas: la textura, sus cicatrices, arrugas, manchas, heridas, callos, accesorios, pecas, tatuajes... todo aquello que los identifica.



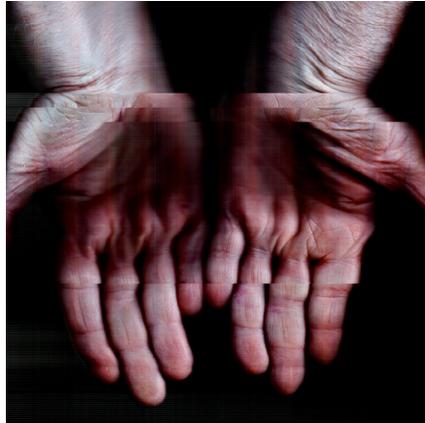
La posición en que se encuentran las manos en el momento en que se registra la imagen tiene un fuerte valor simbólico, pues esta suele coincidir con la postura de ofrecimiento y de recepción de la tradición histórica<sup>7</sup>. Aquí entra la parte poética del juego simbólico entre aquello que las personas representadas por esas manos me han ofrecido y que participa en mi identidad, contribuyendo a su continuo desarrollo; y aquello que ellos reciben, es decir, lo que les es dado por mi parte, ya que las relaciones de aprendizaje suelen ser recíprocas.



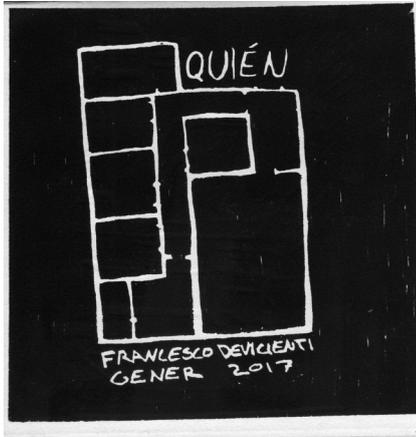
El uso de la sinécdoque particularizante es algo recurrente en esta serie también, pues se reduce desde el general de las manos y su significación simbólica al particular de las relaciones íntimas -y de carácter evolutivo (en el sentido de adquisición de experiencia, crecimiento y desarrollo)- que se establecen entre las personas a quienes pertenecen los miembros y yo. La recopilación y la repetición juegan también un papel importante, dando lugar a paralelismos.

[66], [67] Y [68] IMÁGENES DE MANOS OBTENIDAS MEDIANTE EL ESCANER DE MANO PERTENECIENTES A LA SERIE MANS, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

7 BIEDERMANN, Hans; COSTA, Juan Godó. *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*. Paidós, 1993.



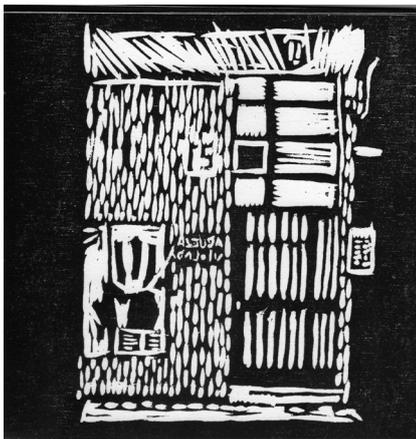
[60], [70], [71], [72], [73] Y [74] IMÁGENES DE MANOS OBTENIDAS MEDIANTE EL ESCANER DE MANO PERTENECIENTES A LA SERIE *MANS*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



### 7.2.3.5. ¿QUIÉN?

Esta obra está realizada mediante la técnica de la xilografía. Se trata de un libro de artista en el que se invita al espectador a descubrir los distintos espacios de mi casa, imitando mediante el despliegue el recorrido por el inmueble.

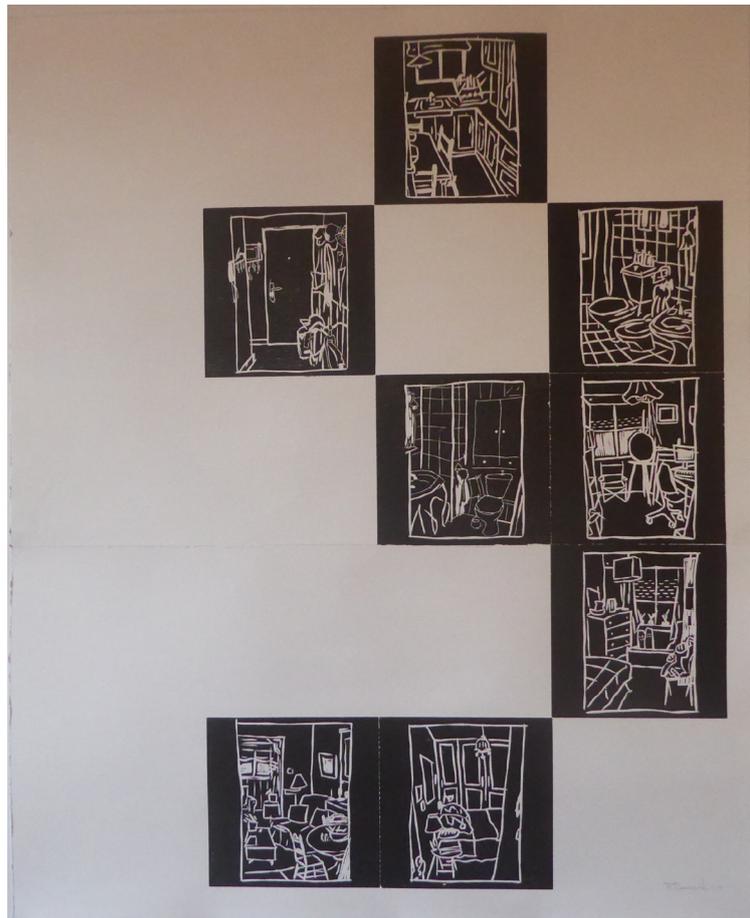
La obra cuenta con nueve estampas pertenecientes a los distintos espacios de mi casa. En cada matriz de DM (de 20 x 20 x 1 cm) se representa cada habitación a través de un dibujo sencillo de línea. Primero se realizaron los dibujos sobre papel vegetal con el fin de invertirlos y conseguir voltear la imagen en la matriz para su correcta orientación tras el estampado. Después de la talla y el tratado con goma-laca de las planchas, se planteó la presentación. Finalmente decidí elaborar un libro plegado que emulara el plano de mi casa, es decir, cada estampa estaría situada en el lugar que le corresponde acorde a los planos de construcción. Para esto, decidí ir un poco más allá y conseguir que las estampas fueran apareciendo durante el desplegado en el orden lógico en que se descubren cuando paseas por mi casa. Tras la realización de una maqueta, corté los papeles Fabriano Rosaspina de 100 x 70 cm para obtener dos de 60 x 30 y 60 x 40, con la intención de montarlos tras la estampación, ya que la medida total tras el montaje (80 x 60) no entraba en el tórculo. Ya estampado y montado siguió el proceso de cortado y plegado, dando lugar a una pequeña edición de dos ejemplares en formato libro y uno desplegado y sin cortar.



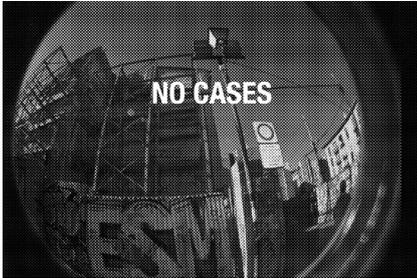
La mancha obtenida de las estampas es predominantemente negra, pues se ha seguido un procedimiento de estampación en relieve y la talla ha seguido, básicamente, un dibujo de línea. En los libros plegados esta ocupa la totalidad del espacio visible, en cambio, en el que se ha mantenido desplegado y sin cortar, se organiza como se observa en la imagen X, generando una composición con las distintas manchas y los espacios en blanco del papel.

En cuanto al despliegue de la obra, es complicado de realizar correctamente, es por esto que se necesita de unas instrucciones o de un guía, estableciendo así un símil entre el desconocimiento de un espacio nuevo y ajeno, y el conocer y descubrir a una persona, pues en ocasiones necesitas de su ayuda para poder avanzar.

Por otra parte, la decisión de representar mi casa fue por motivos obvios: es el hogar uno de los lugares donde más se desarrolla y construye la identidad de cada individuo. En ese espacio es donde he crecido, me he desarrollado y donde guardo muchas vivencias. Es por ello que pensé que era un conjunto importante para ser reflejado.



[77] COMPOSICIÓN XILOGRÁFICA DE LAS ESTAMPAS PERTENECIENTES AL LIBRO DE ARTISTA ¿QUIÉN? DESPLEGADAS, POR FRANCESCO DEVICIENTI.



### 7.2.3.7. NO CASES

Con fotolitos generados a partir de fotografías tomadas con la cámara de objetivo de “ojo de pez” se ha llevado a cabo una pequeña edición de ocho libros de artista con un sistema de apertura de acordeón sencillo.

Estos libros se han producido en base a la superposición de fotografías de solares/descampados. Cada página es la suma de una primera imagen estampada en tinta azul y la segunda, superpuesta en tinta roja. Las imágenes tienen una trama que permite la mezcla óptica de los colores por proximidad o por veladura -en las zonas en que coincide la trama-, pues se trata de tintas transparentes. El resultado final es un espacio nuevo en el que coincide la ausencia de las construcciones que antes ocupaban el lugar del actual solar.

Todas las imágenes pertenecen al barrio del Carme de València, pues se trata de un espacio cercano y personal en el cual he experimentado procesos de desarrollo personal y crecimiento. A su vez, puesto que es una zona por la que guardo especial aprecio, esta serie pretende visibilizar el deterioro y la



[78] Y [79] FOTOLITOS UTILIZADOS PARA LA PORTADA Y CONTRAPORTADA DEL LIBRO DE ARTISTA *NO CASES*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

[80], [81], [82] Y [83] IMÁGENES DE LAS SERIGRAFÍAS DE LAS PÁGINAS INTERIORES DEL LIBRO DE ARTISTA *NO CASES*, POR FRANCESCO DEVICIENTI.

degradación que está experimentando, siendo así una obra con carga crítica, sin dejar de lado el aspecto de lo propio y lo personal.

El total del libro cuenta con la portada, contraportada y cuatro estampas. Su formato es de 26 x 18 cm.



## 8. CONCLUSIÓN

Gracias al planteamiento de este proyecto, a la recopilación de información y a la documentación sobre materia específica que se ha llevado a cabo se han adquirido y ampliado nuevos conocimientos en los campos de la retórica de la imagen y del simbolismo.

Mediante la realización de los distintos trabajos y series se ha conseguido abordar el mismo motivo a través de diferentes temas y técnicas, así como la hibridación de estas en algunos casos, llegando de esta manera a fomentar la multidisciplinariedad, abriendo así el campo de actuación y multiplicando las posibilidades de creación. Este motivo principal no ha sido otro que mostrar aquello que participa e interviene en el conjunto que da lugar a mi identidad personal, tratado a través de temáticas varias, ya sean de carácter paisajístico o mediante composiciones basadas en la acumulación realizadas a través del fotomontaje.

Finalmente, este trabajo concluye con dos obras terminadas, dos series acabadas y otras tres series más en proceso y continuo crecimiento. Así como con muchas ideas y proyectos en proceso de gestación que en un futuro cercano seguramente podrán salir adelante.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### 9.1. FUENTES

BIEDERMANN, Hans; COSTA, Juan Godó. *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*. Paidós, 1993.

CANIGLIA, Nausica. *El encanto del fragmento*. Revista Escuela de Arquitectura Usach, (20): 19-21, 2007

CÁRCAMO, Héctor. *Hermenéutica y Análisis Cualitativo*. Revista Cinta moebio, (23): 204-216, 2005.

CERRADA, Mónica. *La mano a través del arte. Simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Trabajo de titulación de (Grado de Doctor en Bellas Artes). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Escuela de Bellas Artes. 2007.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2004.

CLAVÉ, Antoni. *Antoni Clavé: photogrammes = fotogrames*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998.

GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Península, 1998.

GOMBRICH, Ernst Hans; DÍAZ, Remigio Gómez. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza, 1983.

GRUPO  $\mu$ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.

JUNG, Carl Gustav; VON FRANZ, Marie-Louise; HENDERSON, Joseph L. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

KRAUSS, Rosalind E.; CEDILLO, Adolfo Gómez. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

KUSPIT, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Escritos en torno a la libertad, el azar y el*

*destino*. Madrid; Tecnos, 1990.

L. F. CAO, Marian. *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen*. Revista Arte, Individuo y Sociedad, (10): 40-62, 1998.

LÓPEZ, Elena. *Experimentos plásticos: La Cianotipia sobre poliéster*. Trabajo de investigación (Máster de Gestión y Producción Artística). Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes. 2010.

MONTAIGNE, Michel. *Ensayos de Montaigne* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. París: Garnier Hermanos, 1912. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/>

SABORIT, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

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

SENNET, Richard. *El artesano*. Primera edición, Barcelona: Anagrama, 2009.

SOBCZYK, Marek. *De la fatiga de lo visible*. UPV, 2011.

SOL ASTRID, Giraldo E. *Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte*. Revista Universidad de Antioquia, (296): 97-101, 2009.

VARELA, Gabriel Vargas. Capítulo 3: El sentido en la producción de imagen. *La fotografía como mensaje y significación*.

VERDÚ, Mireia. *Los alrededores del yo. Metáforas plásticas del individuo*. Trabajo de Final de Grado (Grado en Bellas Artes). Valencia: Universidad politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. 2016.

## 9.2. WEBGRAFÍA

ARMIN SMAILOVIK. [consulta: 05-04-2017]. Disponible en: <http://www.arminsmailovic.com/>

KAREN MOLLOY. [consulta: 17-03-2017]. Disponible en: <http://users.rcn.com/kmolloy/index.html>

MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA, *Más allá de la fotografía: la utilización de la de la imagen fotográfica en la pintura y la gráfica*. [consulta: 31-05-2017]. Disponible en: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/2071/2075>

MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA, *Aspectos sintácticos de la gráfica contemporánea*. [consulta: 31-05-2017]. Disponible en: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/645/640>

MAYA BEANO. [consulta: 24-04-2017]. Disponible en: <http://mayabeano.com/>

## 10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Las fotografías tomadas por mi o imágenes pertenecientes a mi obra las nombraré como “imagen propia”, entendiendo que su propiedad me pertenece.

Figura 1: página 7. Imagen propia.

Figura 2: página 7. Imagen propia.

Figura 3: página 9. Imagen propia.

Figura 4: página 9. Portadas extraídas de Google Imágenes.

Figura 5: página 11. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 6: página 11. Imagen extraída de la web de Armin Smailovik.

Figura 7: página 11. Imagen extraída de la web de Armin Smailovik.

Figura 8: página 12. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 9: página 12. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 10: página 12. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 11: página 12. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 12: página 12. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 13: página 13. Imagen extraída de la web de Maya Beano.

Figura 14: página 13. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 15: página 13. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 16: página 13. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 17: página 13. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 18: página 14. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 19: página 14. Imagen propia.

Figura 20: página 14. Imagen propia.

Figura 21: página 15. Imagen propia.

Figura 22: página 15. Imagen propia.

Figura 23: página 15. Imagen propia.

Figura 24: página 24. Imagen propia.

Figura 25: página 24. Imagen propia.

Figura 26: página 32. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 27: página 32. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 28: página 33. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 29: página 33. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 30: página 33. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 31: página 34. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 32: página 34. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 33: página 34. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 34: página 34. Imagen extraída de la web de Karen Molloy.

Figura 35: página 35. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 36: página 35. Imagen extraída de Google Imágenes.

Figura 37: página 35. Imagen extraída de Google Imágenes.  
Figura 38: página 36. Imagen extraída de Google Imágenes.  
Figura 39: página 37. Imagen extraída de Google Imágenes.  
Figura 40: página 37. Imagen extraída de Google Imágenes.  
Figura 41: página 37. Imagen extraída de Google Imágenes.  
Figura 42: página 37. Imagen extraída de Google Imágenes.  
Figura 43: página 41. Imagen propia.  
Figura 44: página 41. Imagen propia.  
Figura 45: página 41. Imagen propia.  
Figura 46: página 42. Imagen propia.  
Figura 47: página 42. Imagen propia.  
Figura 48: página 42. Imagen propia.  
Figura 49: página 42. Imagen propia.  
Figura 50: página 43. Imagen propia.  
Figura 51: página 43. Imagen propia.  
Figura 52: página 43. Imagen propia.  
Figura 53: página 44. Imagen propia.  
Figura 54: página 44. Imagen propia.  
Figura 55: página 44. Imagen propia.  
Figura 56: página 44. Imagen propia.  
Figura 57: página 44. Imagen propia.  
Figura 58: página 44. Imagen propia.  
Figura 59: página 45. Imagen propia.  
Figura 60: página 45. Imagen propia.  
Figura 61: página 45. Imagen propia.  
Figura 62: página 46. Imagen propia.  
Figura 63: página 46. Imagen propia.  
Figura 64: página 46. Imagen propia.  
Figura 65: página 47. Imagen propia.  
Figura 66: página 47. Imagen propia.  
Figura 67: página 47. Imagen propia.  
Figura 68: página 48. Imagen propia.  
Figura 69: página 48. Imagen propia.  
Figura 70: página 48. Imagen propia.  
Figura 71: página 48. Imagen propia.  
Figura 72: página 48. Imagen propia.  
Figura 73: página 48. Imagen propia.  
Figura 74: página 49. Imagen propia.  
Figura 75: página 49. Imagen propia.  
Figura 76: página 50. Imagen propia.  
Figura 77: página 51. Imagen propia.  
Figura 78: página 51. Imagen propia.  
Figura 79: página 51. Imagen propia.  
Figura 80: página 51. Imagen propia.

Figura 81: página 51. Imagen propia.

Figura 82: página 51. Imagen propia.

Figura 83: página 52. Imagen propia.

Figura 84: página 52. Imagen propia.

