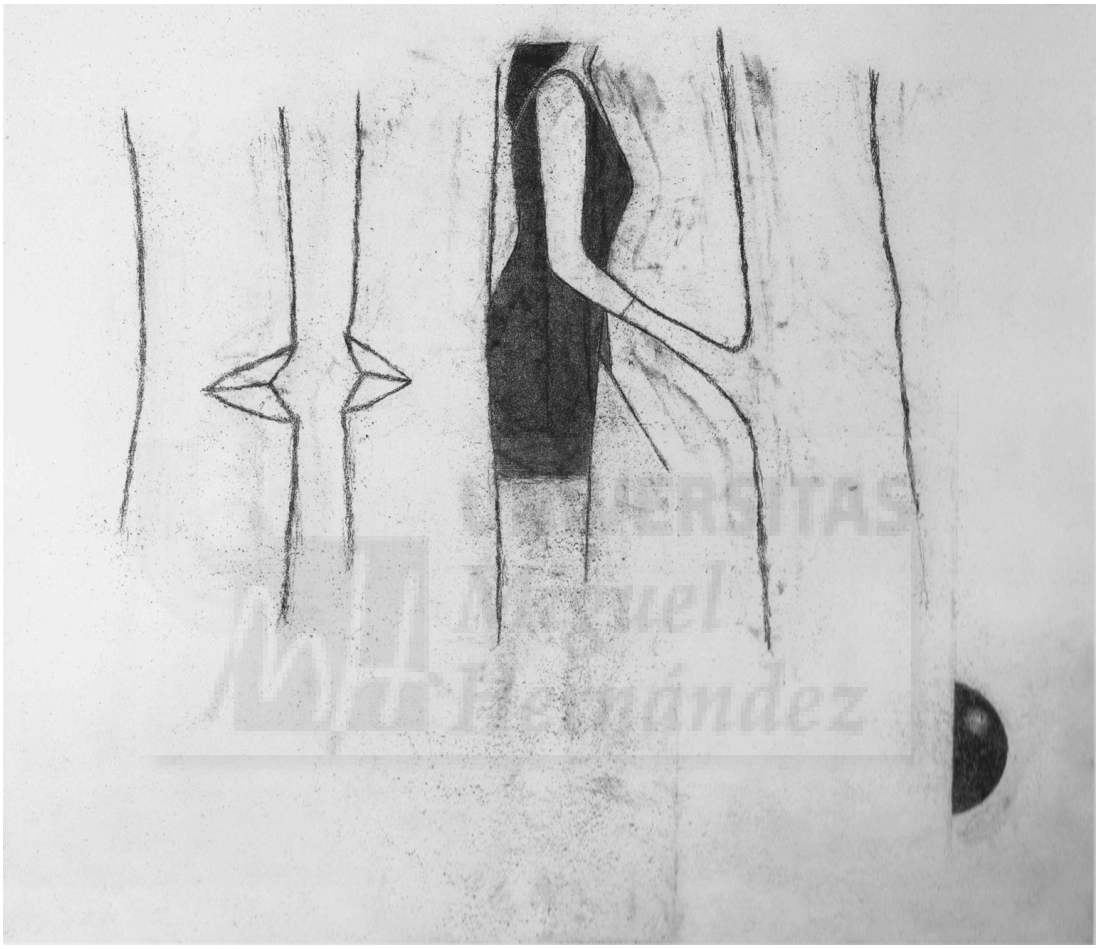
EL CUERPO HUMANO EN LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN. RECURSOS Y ESTRATEGIAS DE OCULTACIÓN EN EL ARTE



Tesis doctoral de **Teresa Bonastre Montilla**
Directora: Mª Pilar Viviente Solé

Programa de Doctorado: “La especificidad del conocimiento artístico”
Departamento de Arte
Universidad Miguel Hernández de Elche
Marzo de 2014

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

EL CUERPO HUMANO EN LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN. RECURSOS Y ESTRATEGIAS DE OCULTACIÓN EN EL ARTE

Tesis doctoral de Teresa Bonastre Montilla
Directora: Mª Pilar Viviente Solé

Programa de Doctorado: "La especificidad del conocimiento artístico"
Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche
Marzo de 2014

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos artistas que me han "desvelado" una nueva manera de mirar la obra de arte al considerar la "negación de lo visible" como estrategia creativa. A todos los creadores que buscan una nueva sensibilidad perceptiva que se opone a la hipervisualización y saturación icónica del mundo actual.

A mi directora Pilar Viviente, por sus sabias y oportunas directrices.
A todos los amigos, compañeros y colegas que han colaborado en esta investigación: gracias por sus valiosas aportaciones y consejos prácticos.

A mi familia, padres y hermanos, por su comprensión y apoyo.

A mi hermana Victoria por su empatía, por escuchar siempre mis preocupaciones e inquietudes y por darme, en todo momento, ánimos para seguir adelante con este proyecto.

A Alejandro, por su inestimable ayuda y por estar siempre ahí.
Gracias!

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

ÍNDICE

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE ESTUDIO....13
2. ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN....14
3. JUSTIFICACIÓN, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS....15
4. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO....17
5. ESTRUCTURA DE TRABAJO, DESCRIPCIÓN Y LÍMITES DEL ANÁLISIS....19
6. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS....22

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN: RECURSOS Y ESTRATEGIAS

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: OCULTACIÓN Y REDUCCIÓN DE LO VISIBLE EN EL ARTE

Introducción....25
1.1. La negación de lo visible: "nada" para ver....26
1.2. Más allá del velo, más allá del cuerpo....28
1.3. Impulso des-figurativo de la pintura: negar el rostro....32
1.4. Ocultar la identidad: el sujeto de espaldas....35
1.5. La negación del cuerpo entero: el fragmento....39
1.6. A modo de conclusión....44

CAPÍTULO 2

LA PERCEPCIÓN VISUAL: FENÓMENOS PERCEPTIVOS EN LA OCULTACIÓN DE LA FORMA

Introducción....47
2.1. El proceso de la visión y la formación de la imagen....48

2.2. La percepción: "construcción" del conocimiento ... 49
2.3. La "proyección" como proceso de construcción ... 51
2.4. La aportación del espectador en las formas incompletas ... 53
2.5. Percepción visual y formas ocultas ... 55
2.5.1. Las formas interpuestas
2.5.2. Las formas camufladas
2.5.3. Las formas reversibles o ambiguas
2.6. Reconocimiento e identificación de las formas ocultas ... 62
2.6.1. En la interposición
2.6.2. En el camuflaje
2.6.3. En la reversibilidad
2.6.4. En el cambio de orientación
2.7. Percepción visual y ocultación en la imagen surrealista ... 65
2.7.1. Los *overpaintings* de Max Ernst
2.7.2. Las imágenes dobles de Salvador Dalí
2.8. La "percepción anortoscópica": percibir un objeto semioculto a través de una rendija ... 69
2.9. A modo de conclusión ... 72

CAPÍTULO 3

RETÓRICA VISUAL: RECURSOS RETÓRICOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA SEMIOCULTA

Introducción ... 75
3.1. El espectador en la "realización" pictórica ... 76
3.2. Signos pictóricos en el lenguaje visual: signo plástico y signo icónico ... 77
3.3. Retórica de la imagen: función persuasiva, función estética ... 79
3.4. El recurso de la ocultación como desvío en el lenguaje retórico ... 80
3.5. Figuras retóricas y tropos: *in praesentia-in absentia* ... 82
3.6. Tipos de figuras retóricas y tropos para la ocultación: estrategias persuasivas ... 83
3.6.1. Acumulación ... 83
3.6.2. Interpenetración ... 85
3.6.2.1. Interpenetración adherente
3.6.2.2. Interpenetración fundente
3.6.2.3. Interpenetración constructiva
3.6.3. Elipsis ... 89
3.6.3.1. Elipsis icónica y elipsis plástica
3.6.3.1.1. Elipsis icónica
3.6.3.1.2. Elipsis plástica

3.6.3.2. El siluetaje
3.6.3.3. El viñetaje
3.6.3.4. La elipsis visual en el lenguaje publicitario y cinematográfico
3.6.3.4.1. Elipsis y fuera de campo
3.6.4. La sinécdoque ... 101
3.6.4.1. Sinécdoque icónica
3.6.4.2. Sinécdoque plástica
3.6.5. Perífrasis o circunloquio ... 105
3.7. De la retórica a las técnicas de comunicación visual ... 107
3.8. A modo de conclusión ... 110

CAPÍTULO 4

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: RECURSOS FOTOGRÁFICOS PARA LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO VELADO

Introducción ... 113
4.1. Entre la presencia y la ausencia: *La cámara lúcida* de Barthes ... 114
4.2. Recursos fotográficos para la ocultación parcial de la forma
4.2.1. Encuadre y fragmentación: la esencia de la imagen fotográfica ... 115
4.2.1.1. Primer plano y primerísimo primer plano
4.2.1.2. Recorte y ampliación: John Coplans
4.2.1.3. Desencuadre
4.2.2. Fuera de campo ... 123
4.2.3. Del error técnico a las nuevas formas de representación ... 125
4.2.3.1. La imagen borrosa o el desenfoque
4.2.3.2. La deformación
4.2.4. Luz y oscuridad: la invasión del espacio ... 133
4.3. Fotografía y cine surrealista: Bataille y la crisis del ocularcentrismo ... 137
4.4. Hacia la imagen mental: la ocultación del motivo de la representación ... 140
4.5. Hacia la interdisciplinariedad artística: entre la fotografía y otros medios ... 142
4.6. Hacia las nuevas tecnologías en el arte: de la realidad al simulacro ... 144
4.7. A modo de conclusión ... 146

SEGUNDA PARTE

SIGNIFICACIÓN DE LA OCULTACIÓN COMO ESTRATEGIA ARTÍSTICA EN LOS PRINCIPALES MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA

CAPÍTULO 5

LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX: MECANISMOS DE OCULTACIÓN PARA LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO HUMANO

Introducción 151

5.1. Recursos de ocultación en el surrealismo

5.1.1. Consideraciones previas: ocultación como cuestionamiento de "lo real" (según Magritte) 153

5.1.2. Ocultación del origen del objeto 156

5.1.2.1. Aislamiento

5.1.2.2. Fragmentación

5.1.3. Ocultación de la "forma" del objeto 158

5.1.3.1. Velamiento o antonimia presencia/ausencia

5.1.4. Subversión de las imágenes y ocultación: Paul Nougé 162

5.1.4.1. Ocultación del autor

5.1.4.2. Ocultación del origen del objeto

5.1.5. Ocultación como visibilidad suspendida: René Magritte 166

5.1.5.1. Ocultación del sujeto

5.1.5.2. Ocultación de la forma del objeto

5.1.5.2.1. Ocultación total

5.1.5.2.2. Ocultación parcial

5.1.5.2.2.1. *Wrapping*

5.1.5.2.2.2. Interposición

5.1.5.2.2.3. Imágenes dobles

5.2. Recursos de ocultación en el *pop art* y los nuevos realismos

5.2.1. Consideraciones previas: ocultación para la búsqueda de los dobles sentidos y el simulacro 177

5.2.2. Ocultación del autor: "el disfraz" en el autorretrato de Andy Warhol 177

5.2.3. Ocultación del origen del objeto 179

5.2.3.1. Aislamiento: Allen Jones y James Rosenquist

5.2.3.2. Fragmentación y *collage*: James Rosenquist

5.2.3.2.1. Camuflaje: Alain Jacquet

5.2.4. Ocultación de la forma del objeto 184

5.2.4.1. Elipsis

5.2.4.1.1. Vacío como forma: Tom Wesselmann

5.2.4.1.2. Traslapo: Roy Lichtenstein

5.2.4.1.2.1. Tachadura: Richard Hamilton

5.2.4.1.3. *Wrapping:* Christo

5.2.4.1.4. Desenfoque y tachadura: Gerhard Richter
5.3. Recursos de ocultación en el arte conceptual
5.3.1. Consideraciones previas: ocultación para el juego y la insinuación (según Marcel Duchamp)..... 201
5.3.2. Revisión de la tradición pictórica y ocultación: Art & Language..... 205
5.3.2.1. Ocultación del origen del objeto
5.3.2.1.1. Camuflaje: en el retrato
5.3.2.2. Ocultación de la forma del objeto
5.3.2.2.1. Traslapo: en el paisaje y el desnudo
5.3.3. Apropiación de la imagen y ocultación: John Baldessari..... 210
5.3.3.1. Ocultación del autor: fisonomía sin rostro
5.3.3.2. Ocultación de la forma del objeto: combinación de imágenes y medios
5.3.3.2.1. Técnica de sobrepintado en fotografías
5.3.3.2.2. Traslapo y obliteración
5.3.3.2.2.1. Siluetaje
5.3.3.2.3. Elipsis y abstracción
5.3.3.3. Ocultación del origen del objeto
5.3.3.3.1. Aislamiento
5.3.3.3.2. Fragmentación y *collage*
5.3.3.4. Ocultar para desvelar
5.4. Recursos de ocultación en el *body art*
5.4.1. Consideraciones previas: ocultación para la búsqueda, transformación o cuestionamiento de la identidad..... 223
5.4.2. Ocultación del autor..... 224
5.4.2.1. Disfraz para la ficción del yo: Cindy Sherman
5.4.2.2. Máscara y maquillaje para la transformación del yo: Bruce Nauman
5.4.2.3. Vestido para el descubrimiento de una nueva identidad
5.4.2.3.1. Los "parangolés" de Hélio Oiticica
5.4.2.3.2. Los "trajes sensoriales" de Lygia Clark
5.4.2.3.3. Los envoltorios radicales de Otto Mühl y Günter Brus
5.4.3. Ocultación del origen del cuerpo y camuflaje para el abandono de la identidad..... 237
5.4.3.1. *Land art* y mimetismo: Ana Mendieta
5.4.3.2. *Body painting* y mimetismo: Vera von Lehndorff
5.4.4. Ocultación del origen y de la forma del cuerpo para la disolución del yo..... 243
5.4.4.1. Recursos fotográficos para velar el cuerpo: Francesa Woodman
5.4.4.1.1. Aislamiento del fragmento: pérdida de la unidad corporal
5.5. A modo de balance: esquemas y mapas conceptuales..... 249
5.6. A modo de conclusión..... 259

TERCERA PARTE

APLICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN A LA DIDÁCTICA DEL DIBUJO

CAPÍTULO 6

EL DIBUJO DEL CUERPO HUMANO: PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS DE ARTE INTERDISCIPLINARES BASADAS EN RECURSOS DE OCULTACIÓN

Introducción 263
6.1. *Dentro de mim*, Helena Almeida: traslapo para la ocultación de la identidad 267
6.2. *Pinturas blancas* de Julião Sarmento: la elipsis como recurso para la representación de lo incompleto 277
6.3. *Pornstar* de Julião Sarmento: el siluetaje para el velamiento del cuerpo desnudo 289
6.4. *Back drawing* de Juan Muñoz: el sujeto de espaldas, un ejemplo de sinécdoque corporal 299
6.5. *Conversation Piece* de Juan Muñoz: la técnica del *wrapping* para el velamiento y la transformación del cuerpo 309
6.6. *Double-Blind* de Moisés Mahiques: la acumulación como recurso retórico para la desaparición de la figura humana 321
6.7. *Crisálidas* de Fernando Gutiérrez: el recurso retórico de la interpenetración para la metamorfosis 335
6.8. *Barridas* (*El ombligo del mundo*) de Eulalia Valldosera: un caso radical de imagen borrosa para la desmaterialización del cuerpo 347
6.9. A modo de conclusión 359

CAPÍTULO 7

UNA PROPUESTA DE PROGRAMA DIDÁCTICO: EL RECURSO DEL *WRAPPING* COMO VEHÍCULO PARA EL APRENDIZAJE DEL DIBUJO Y LA COMPRENSIÓN DEL ARTE ACTUAL

Introducción 363
7.1. La ocultación del referente para la motivación, el aprendizaje del dibujo y el desarrollo creativo del alumno 364
7.1.1. Motivación 364

7.1.2. Aprendizaje del dibujo..... 366
7.1.3. Desarrollo creativo del alumno..... 367
7.2. Seminario de Dibujo Básico: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo"..... 368
7.2.1. Objetivos generales..... 369
7.2.2. Contenidos..... 370
7.2.3. Estrategias metodológicas..... 372
7.2.4. Planificación general del seminario..... 373
7.2.4.1. Planificación del seminario: referente "estatua clásica"
7.2.4.2. Planificación del seminario: referente "cuerpo humano"
7.2.5. Materiales..... 377
7.2.6. Actividades y ejemplos..... 377
7.2.6.1. Actividades y ejemplos sobre *wrapping* de "estatua clásica"
7.2.6.2. Actividades y ejemplos sobre *wrapping* de "cuerpo humano"
7.2.7. Cuestionario realizado a los alumnos..... 399
7.2.7.1. Resultados gráficos del cuestionario
7.2.7.2. Análisis de los resultados del cuestionario
7.2.8. Conclusiones del seminario y valoraciones didácticas..... 430
7.3. A modo de conclusión..... 431

CONCLUSIONES..... 435

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general..... 453
Bibliografía específica..... 460

ÍNDICE DE IMÁGENES..... 471

ÍNDICE DE GRÁFICOS..... 491

ANEXOS

1. Escala de iconicidad propuesta..... 495
2. Material docente curricular
2.1. Guía para el seminario: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo"..... 496
2.2. Encuesta del seminario..... 506
2.3. Tabla-sumario de estrategias de ocultación..... 519

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE ESTUDIO

Este trabajo de investigación nace del interés por el tema de la representación del cuerpo humano en el siglo XXI unido a una estrategia artística: "la ocultación", a la que acuden creadores de las más diversas tendencias y disciplinas fascinados por sus posibilidades expresivas.

Si en la actualidad gran cantidad de artistas basan su obra en la exageración y provocación para atraer al público, también muchos otros muestran una clara preferencia por la tendencia opuesta: se interesan por lo oculto como reacción ante la saturación de imágenes existente. No son pocos los artistas que desde los años cincuenta del siglo XX apuestan por mostrar aquello que normalmente pasa desapercibido. Cuando Christo Javacheff (1935) empaqueta grandes monumentos, parques, edificios, pequeños objetos como sillas o incluso el cuerpo humano (*Wrapping a Girl*, 1962), deposita una nueva mirada sobre estos objetos que pasan a poseer un valor o interés que no tenían antes de ser tapados. A través de los envoltorios, cubrimientos, enterramientos, etc. numerosos creadores consiguen que la obra de arte deba ser visualizada a través de otra mirada, una mirada al interior, una "mirada mental".

En este contexto la representación del cuerpo velado es una fuente inagotable de nuevas investigaciones. Si en la historia del arte la figura humana ha sido siempre una de las principales fuentes de inspiración, en el arte moderno la ocultación se consolida como una de las estrategias para reflexionar sobre las posibilidades y los límites del cuerpo. En la actualidad, mientras éste se proyecta, fragmentado, una y otra vez en miles de pantallas de televisión y está más presente que nunca, también asistimos a un proceso de descorporalización del mismo, pues cada vez somos más virtuales e incorpóreos. El artista se cuestiona sobre su propia identidad y trata de representar su existencia basada en una falta de estabilidad que le es desconocida; este proceso se ve reflejado en los numerosos recursos artísticos que emplea para hacer desaparecer la imagen del cuerpo total o parcialmente.

Todos los artistas que fundamentan su trayectoria artística en la aplicación de recursos y técnicas para esconder, velar, disfrazar o camuflar el cuerpo humano (o cualquier objeto) pretenden generar un cambio en la percepción del espectador. En este sentido, persiguen que "la negación de lo visible" sea una llamada para el "reconocimiento" o "descubrimiento de la imagen" y, como pretendemos comprobar en esta investigación,

logran que el observador se detenga y mire de nuevo haciendo lo oculto más visible por oposición al simple consumo de imágenes.

2. ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

A pesar de que podemos encontrar, en numerosas obras de arte, la ocultación como estrategia artística o como recurso expresivo, observamos que hay muy pocas investigaciones que se dedican al análisis del tema de una manera exhaustiva, empezando porque el fenómeno de la ocultación es un tema poco estudiado. Hemos hallado ensayos o artículos que abordan la cuestión pero de una manera muy poco profunda, donde advertimos una hibridación de ideas, técnicas y lenguajes (unida a una gran dosis de subjetividad) que provoca la dispersión en los conceptos estructurales y una gran ambigüedad. Hay que destacar que en ningún caso vemos la intención de sistematizar estrategias, recursos o técnicas.

Es el caso de "Antivisión", de Rosalind Krauss (1986), breve texto situado al final de un número especial de la revista *October* dedicado a Georges Bataille, donde la autora examina el término de "antivision". Krauss relaciona la "teoría" artística de este pensador francés con la idea de "antivisualidad". Pero se refiere más bien al "antiformalismo" o a lo "informe", y no tanto a "la negación de lo visible". Sólo describe la cualidad de ciertas obras de arte que apelan al desvanecimiento de las huellas de lo visible, algunas de ellas pertenecientes a los orígenes de la abstracción.

En "La cara oculta de la luna. En torno a la 'obra velada': idea y ocultación en la práctica artística", Galder Reguera (2008) define el concepto de "obra velada" en relación al lenguaje; considera que toda obra velada, que es una obra de arte que se oculta totalmente o parcialmente, necesita de la palabra para que el espectador pueda acceder a la parte escondida (por el título, por una explicación, etc.). Sin embargo, no profundiza sobre esta idea y no realiza ningún análisis sistemático de los ejemplos que utiliza, pertenecientes únicamente al ámbito de la escultura y la instalación.

Otros textos como "Percepción anortoscópica" de Irvin Rock (1981); "Lo entrevisto", en *Un paisaje de acontecimientos* de Paul Virilio (1996)*; Ver y no ver* de Victor I. Stoichita (2005) y *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, de Maite Méndez Baiges (2007), aunque son breves y no tratan el tema de la figura humana de una manera específica, reflexionan sobre la visión, y sobre los límites de la visión y la percepción visual. Este enfoque los convierte en textos determinantes para esta investigación, imprescindibles para entretejer la estructura de la tesis.

En cuanto a los trabajos de investigación que hay sobre el tema, sólo podemos mencionar la tesis de Miguel Ángel Hernández-Navarro titulada *Más allá del ocularcentrismo: antivisión en el arte contemporáneo* (Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 2006), que analiza el tema desde la perspectiva de la Filosofía y la Historia del Arte. Esta tesis ahonda en conceptos teóricos relacionados con "la antivisión" desde el campo de la Estética, pero deja poco lugar para el análisis razonado y/o científico de las estrategias que nombra, entre las que se encuentra la ocultación. Éstas son: 1. Reducción, 2. Ocultación, 3. Desmaterialización. Nuestro interés, por el contrario, se centra en la búsqueda de estrategias y recursos concretos, pertenecientes a distintos ámbitos del conocimiento, para ser aplicados con una mayor precisión tanto en el campo de la práctica como en la didáctica de las Bellas Artes.

Hay que añadir que este tema es tratado desde diversas áreas de conocimiento que son ajenas a nuestra competencia, como la Filosofía, la Psicología o la Antropología, lo cual hace más complejo su análisis. En este sentido es reveladora la obra de Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden. Apocalypse, Vision and Totality* (1999) que, estableciendo previamente una clasificación de los tipos de ocultación existentes, aborda la cuestión mediante textos literarios y filosóficos. Este trabajo persigue un enfoque poliédrico mediante el estudio de distintas disciplinas con la intención de alcanzar una visión más amplia para una mejor asimilación y aplicación de los contenidos.

3. JUSTIFICACIÓN, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La presente tesis se enmarca en el Programa de Doctorado "La especificidad del conocimiento artístico" del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche y dentro del campo de aplicación del Área de Conocimiento de Dibujo, siendo la investigadora Profesora Asociada desde el año 2004 hasta la actualidad. A lo largo de este período nuestra docencia se ha adscrito a la asignatura de Dibujo I, del Primer curso del Plan de Estudios de la Licenciatura en Bellas Artes (1997) y a las asignaturas de Dibujo Básico. Introducción a la representación de las formas y Fundamentos del Dibujo, ambas también del Primer curso del nuevo título oficial de Grado en Bellas Artes (2010) ajustado a la normativa del EEES (Espacio Europeo de Educación Superior). En este contexto de transformación y actualización de los programas docentes, y de la obligada aplicación de la actividad investigadora del PDI a la transferencia de conocimiento, es donde se desarrolla este trabajo de investigación.

Las motivaciones que activan el proceso de investigación surgen de la labor de la autora como docente e investigadora, pero también como artista. La observación de una carencia documental sobre el tema, y la experiencia artística y profesional nos lleva a la

necesidad de contribuir al legado documental existente, mediante el análisis y la reflexión, para la posterior puesta en práctica.

Las hipótesis del presente estudio que pretendemos demostrar a lo largo de esta investigación son las siguientes:

1. Que la estrategia artística de la ocultación, que niega parte de la imagen, logra paradójicamente todo lo contrario, un renovado interés y atracción por la misma; sus formas de expresión abren una nueva dimensión acorde con una sensibilidad artística avanzada para la estimulación perceptiva y creativa, logrando un mayor acercamiento y participación del espectador en el arte contemporáneo.

2. Que los recursos de ocultación son idóneos para la interdisciplinariedad del conocimiento artístico, donde el dibujo juega un papel esencial en relación a otros medios como la pintura, la fotografía, la escultura, el vídeo arte o la *performance*, y otras disciplinas, como la Retórica y la Psicología de la Percepción; si el dibujo ha ido evolucionando a lo largo de los siglos para construir un lenguaje propio, en la actualidad da muestras de hibridación y permeabilidad. La influencia de otros sistemas expresivos influyen activamente en su desarrollo. Cuando se ponen en contacto varias de estas disciplinas en una obra artística, las particularidades de sus recursos de ocultación se transfieren entre sí para producir una mayor riqueza formal y de significado.

A partir de estas hipótesis, el objetivo central de esta tesis es confeccionar un mapa de recursos y técnicas de ocultación para que puedan ser aplicados tanto en la realización de manifestaciones artísticas interdisciplinares, que utilizan el dibujo como medio de expresión fundamental, como en la didáctica.

Para llevar a cabo tal empresa, citamos los objetivos específicos que dan origen al plan de trabajo, a la estructura y al conjunto de métodos para la investigación científica:

1. Analizar la implicación de los mecanismos de ocultación en manifestaciones interdisciplinares contemporáneas que emplean el dibujo en relación a otros medios, como la fotografía, la pintura, la escultura, la *performance* o el vídeo arte.

2. Estudiar los nexos de unión que se producen entre los diversos recursos y técnicas de ocultación de diferentes áreas de conocimiento o disciplinas (Historia del Arte, Psicología, Lingüística, Retórica de la imagen, Fotografía…) para ser aplicados tanto en el análisis como en la realización de obras artísticas.

3. Detectar, a lo largo de la historia del arte, los recursos de ocultación más destacados por estar vinculados a la representación del cuerpo humano, con la intención de revisar y actualizar el género tradicional de la figura humana.

4. Aplicar las conclusiones parciales de la investigación a la didáctica del dibujo mediante la realización de una propuesta pedagógica que parta de la experiencia de la autora, que sea útil para la motivación, el aprendizaje y el desarrollo creativo del alumno, y que se pueda poner en práctica en el campo de la enseñanza universitaria.

4. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

El desarrollo de esta investigación está basado en un enfoque multidisciplinar que pone de manifiesto la dificultad del tema. La investigación se fundamenta en el trabajo con diferentes fuentes bibliográficas de distintas disciplinas donde concurren los mismos conceptos pero tratados desde diferentes puntos de vista. Estos contenidos son los que articulan la estructura de la tesis, estableciendo recorridos que convergen en una unidad compleja que afecta a la manera de analizar las diferentes manifestaciones artísticas que se proponen como ejemplos.

Debemos señalar que para conseguir los objetivos marcados es necesario que la investigación sea tanto teórica como empírica; el estudio evoluciona progresivamente de lo más teórico a lo más empírico o experimental. Se hace necesaria la experimentación al considerar que un trabajo únicamente teórico no probaría la primera hipótesis planteada, que plantea la participación del espectador como factor imprescindible.

En los comienzos de la investigación, la lectura de textos pertenecientes a la Historia del Arte persigue, en primer lugar, comprobar la existencia de la estrategia estudiada en el campo del arte, para después focalizar su estudio en el arte moderno y en relación a la representación del cuerpo humano. Es indispensable destacar varias fuentes primarias que van a ser determinantes para el desarrollo del trabajo y a partir de las cuales se va a ir entretejiendo la estructura de la tesis: es el caso de *Escritos* (2003) y *Photographies de Magritte* (1982*)*, ambas del autor René Magritte, así como las fotografías de Paul Nougé publicadas en *Subversion des images. Notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur* (1968), que colocan al surrealismo belga como base y referencia imprescindible para el desarrollo de los objetivos marcados. Estas fuentes son especialmente valiosas porque en ellas estos autores teorizan sobre el concepto de ocultación y ponen en práctica sus reflexiones plasmando sus ideas en su propia obra fotográfica.

Tomando como punto de partida los recursos de ocultación estudiados en el surrealismo, seleccionamos las vanguardias artísticas del siglo XX que utilizan los mismos mecanismos (*pop art*, arte conceptual, y *body art*) e intentamos definir las semejanzas y diferencias que se producen tanto formales como de significado. La metodología empleada se basa en la elaboración de mapas conceptuales y esquemas como técnica para analizar y comparar los recursos de ocultación observados en los diferentes movimientos. Los mapas conceptuales son una herramienta metodológica que, siendo idónea para sintetizar y relacionar la información relevante, nos facilita el análisis y la comprensión del tema. En dichos mapas, los recursos y técnicas estudiados se agrupan según el vínculo que comparten; se ordenan del más abstracto y genérico al más concreto y específico; y se conectan creando relaciones. Una vez configurados todos ellos, la observación y el análisis de cada uno genera similitudes y diferencias con los demás mapas basados en los mismos conceptos genéricos, lo cual permite las reflexiones oportunas para establecer conclusiones determinantes.

Otras fuentes primarias pertenecientes a disciplinas como Psicología de la percepción, Lingüística, Retórica de la imagen, Estética y Fotografía son las que nos proporcionan las técnicas y recursos necesarios para profundizar en los mecanismos de ocultación observados en la historia del arte. Para comprobar la segunda hipótesis, es decir, que estos recursos son idóneos para la interdisciplinariedad del conocimiento artístico, se explora la interrelación de los mismos en las diferentes disciplinas, considerando sus características peculiares.

Para la investigación empírica se emplean fuentes variadas: por una parte, fuentes secundarias que abordan la obra de artistas contemporáneos y por otra, literatura básica de Pedagogía y Didáctica de la Expresión Plástica que será relacionada con la información primaria obtenida en la investigación práctica. En primer lugar, diseñamos una ficha-modelo, con distintas pautas de lectura y variables, para utilizar en todos los análisis de las obras contemporáneas propuestas (necesariamente interdisciplinares y que utilizan el dibujo como medio esencial). Los indicadores de esta ficha son los que se tienen en cuenta para la confección de un programa didáctico que se lleva a cabo posteriormente en un seminario universitario. La aplicación de este programa en dos grupos de primero de Grado de Bellas Artes permite investigar dos variables distintas. Como instrumento metodológico para la recogida de datos primarios, se elabora un cuestionario que completan los alumnos y que es determinante para concluir la investigación. El diseño del cuestionario combina la "forma cerrada" y la "forma abierta". Las preguntas cerradas, limitan las respuestas para que el interrogado tome posiciones y opiniones concretas sobre el tema; las preguntas abiertas, por el contrario, pretenden conocer los

sentimientos, opiniones y experiencias generales. Éstas son necesarias para que el estudiante profundice sobre cuestiones imprescindibles sobre "creatividad", "motivación" y "aprendizaje". Los resultados se muestran mediante gráficas, lo cual facilita el estudio de los datos obtenidos.

Por ser éste un fenómeno complejo, no se pretende dirigir el objeto mismo de la investigación hacia unas conclusiones cerradas, sino por el contrario, siendo conscientes de sus múltiples combinaciones y matices, pretendemos poner en juego los elementos necesarios para poder desplegar el tema y reflexionar sobre las claves propuestas.

Con respecto al plan de trabajo, podemos destacar diversas fases ejecutadas secuencialmente:

1. Lectura de textos significativos sobre la estrategia artística de la ocultación en el arte contemporáneo en una búsqueda de posibles vías de investigación.

2. Selección y análisis de los estilos artísticos que dedican un lugar destacado al tema de la ocultación en relación a la representación del cuerpo humano, desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea.

3. Análisis de textos relevantes de artistas de las vanguardias artísticas del siglo XX que teorizan sobre el tema y llevan sus reflexiones a la práctica artística.

4. Estudio de los antecedentes históricos del tema mediante el manejo de libros de Historia del Arte para extraer aquellos conceptos y procedimientos que son determinantes en la estrategia artística tratada.

5. Estudio de recursos y técnicas pertenecientes a diferentes disciplinas (Psicología de la percepción, Retórica de la imagen y Fotografía) que utilizan los mecanismos de ocultación observados en las vanguardias artísticas del siglo XX.

6. Análisis de obras de arte contemporáneas interdisciplinares, basadas en el dibujo como medio de expresión, a partir de los conceptos estudiados en la investigación.

7. Elaboración de una propuesta de programa didáctico para ser aplicada en el aula y en la asignatura de Dibujo Básico del Primer curso del Grado en Bellas Artes, de la que la autora de esta tesis es docente, a partir de los conceptos estudiados y de otros nuevos como "creatividad", "motivación" y "aprendizaje".

5. ESTRUCTURA DE TRABAJO, DESCRIPCIÓN Y LÍMITES DEL ANÁLISIS

La tesis se estructura en tres partes: la primera consta de cuatro capítulos, la segunda de un capítulo y la tercera de dos, quedando rematada por la bibliografía y los anexos, una configuración que no coincide con el orden cronológico de las fases del plan de trabajo pero que proporciona un mayor entendimiento del tema.

En la primera parte y en primer lugar, abordamos los antecedentes históricos de la estrategia artística de la ocultación; intentamos aproximarnos al objeto de estudio por medio de una breve acotación de los significados más relevantes que definen el concepto tratado y llevamos a cabo la contextualización de este fenómeno en el terreno artístico, introduciendo el tema de la representación del cuerpo humano. Tras este primer esbozo, analizamos los recursos pertenecientes o inherentes a distintas disciplinas que definen la estrategia estudiada. Siendo conscientes de la dificultad que conlleva el término "ocultación" por su amplitud e imprecisión, en este apartado intentamos clarificar y concretar las claves necesarias para desarrollar la siguiente sección.

La segunda parte trata de reflexionar sobre el tema en las vanguardias artísticas del siglo XX desde la perspectiva de la Historia del Arte. En este capítulo se procede a la selección y análisis de movimientos y artistas, de cualquier disciplina artística, que son significativos por utilizar alguno de los recursos estudiados en la primera parte.
En el estudio de los distintos estilos y artistas valoramos tanto los orígenes como la evolución de cada uno de ellos por ser relevantes para la investigación. El orden propuesto de las cuatro vanguardias facilita una observación clara del desarrollo y transformación de los métodos de ocultación empleados, sobre todo en cuanto a las semejanzas y diferencias: cada vanguardia se nutre de ideas o particularidades que provienen de la vanguardia precedente y además aporta innovaciones que enriquecen el sentido o significado de las obras que produce.

En la tercera parte, seleccionamos los recursos que mejor explican la ocultación en cualquier manifestación artística y ahondamos en sus procedimientos interpretando obras de arte contemporáneas a partir de unas pautas y variables concretas, obtenidas como resultado de las conclusiones de la primera y segunda parte. En este bloque analizamos un conjunto de obras que se caracterizan porque cada una de ellas se fundamenta en un recurso distinto. En el último capítulo, elegimos uno de estos recursos, "el *wrapping*", para realizar una propuesta de programa didáctico en el ámbito del dibujo. El programa se lleva a cabo mediante un seminario que impartimos en la asignatura de Dibujo Básico. Esta parte es concluyente para establecer las últimas conclusiones de la investigación y abrir posibles vías de investigación.

En cuanto a los límites del estudio destacamos:

a) Que los recursos con los que trabajamos durante toda la investigación son consecuencia de la observación de una repetición de los mismos conceptos estructurales en la lectura de textos de diferentes disciplinas.

b) Que la selección de las cuatro vanguardias del siglo XX estudiadas en la segunda parte de la tesis surge de las dos primeras fases del plan de trabajo. Hay que destacar que estas vanguardias son conceptualmente complejas y que un estudio pormenorizado de sus orígenes y desarrollo supondría un estudio aparte que escapa de nuestros objetivos; por lo tanto, únicamente seleccionamos las ideas y autores que mejor se ocupan de la estrategia estudiada.

c) Que el análisis de estas vanguardias nos lleva a la conclusión de tomar al surrealismo como base y referencia para abordar los demás movimientos.

d) Que muchos de los autores que citamos merecerían un trabajo de investigación aparte por su relevancia, pero debemos dejar claro que dicha empresa no se corresponde con la finalidad de este trabajo.

e) Que, por el interés de revisión y actualización de la estrategia de la ocultación en relación al tema del cuerpo humano, a lo largo de toda la investigación nos basamos en la elección y análisis de obras que utilizan la figura humana como tema principal.

f) Que seleccionamos obras interdisciplinares para el desarrollo del sexto capítulo a partir de los siguientes criterios: que utilicen el dibujo en relación a otras disciplinas artísticas; que estén realizadas desde los años 90 del siglo XX hasta la actualidad; que pertenezcan a autores españoles o portugueses de diferentes generaciones; que sean "series" y no piezas únicas; que cada análisis se centre en un recurso distinto y a partir de unas pautas comunes.

g) Que en el último capítulo elegimos sólo un recurso, el *wrapping,* para realizar la propuesta de programa didáctico, considerando que es el mejor que se adapta tanto a las necesidades de los alumnos como a los recursos de la asignatura de Dibujo Básico y a las instalaciones de la universidad.

Reconocemos las limitaciones de una labor de este tipo, por lo que nos sentiremos satisfechos con tal de poder aportar algunos datos útiles al campo de las Bellas Artes que proporcionen ciertas pautas con las que organizar la enseñanza del arte o como

propuesta metodológica para la comprensión de la obra artística. Así mismo, confiamos en que este estudio pueda ser provechoso para los historiadores, psicólogos, lingüistas, pedagogos, críticos de arte u otros especialistas interesados en la interpretación o creación de la obra de arte, y en general, en el conocimiento a través del arte.

6. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

La tipología de las fuentes consultadas es variada y abarca desde monografías, catálogos de exposiciones, publicaciones periódicas de arte y de educación artística, colecciones digitales (como la Colección Digital Complutense, de la Universidad Complutense de Madrid), publicaciones especializadas de investigación universitaria hasta la documentación videográfica en algunos casos. Los soportes de dichas fuentes son tanto impresos como electrónicos.

Con procedencia diversa, las fuentes bibliográficas se subdividen en: bibliotecas internacionales como Biblioteque Centre Pompidou de París; bibliotecas nacionales como la de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la de La Residencia de Estudiantes del CSIC de Madrid, Universidad de Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Murcia (CENDEAC), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras de Alicante, Facultad de Educación de Alicante y Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH).

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN: RECURSOS Y ESTRATEGIAS

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Se ve mucho mejor el infierno por un tragaluz que si se lo viera completo.

(Jules Barbey D'Aurevilly)[1]

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: OCULTACIÓN Y REDUCCIÓN DE LO VISIBLE EN EL ARTE

Introducción

Como decíamos al comenzar este trabajo, en la actualidad muchos artistas basan su obra en el exceso y provocación de la imagen para conseguir la atención del público. Sin embargo no pocos artistas persiguen la tendencia opuesta: utilizan lo oculto, invisible, intangible o incorpóreo como ingrediente esencial de sus obras. Interesados por este fenómeno artístico, en este capítulo y como punto de partida, pretendemos realizar un esbozo de los antecedentes históricos de "la ocultación" como estrategia artística. A partir del significado o simbología que puede entrañar el término, vamos a tratar de aproximarnos al objeto de estudio mediante una breve acotación y contextualización del concepto. Así mismo, consideramos oportuno relacionar esta estrategia con los diferentes estilos artísticos que buscan la "abstracción" o "reducción de lo visible" como una forma de negación de lo visible.

En este panorama introducimos el tema de la representación del cuerpo humano para vincularlo a la ocultación, procurando poner las bases de los contenidos que se estudian en los siguientes capítulos. Así mismo y de una manera muy genérica, intentamos acercarnos a los diferentes procedimientos de ocultación de la figura humana en la obra artística: velamiento, imagen borrosa, desfiguración, sujeto de espaldas y fragmentación del cuerpo, buscando los antecedentes en la Historia del Arte y en obras que pertenecen ante todo al campo de la pintura.

[1] Cita de Paul Virilio, en Virilio, Paul, "Lo entrevisto", en *Un paisaje de acontecimientos*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, p. 97.

1.1. La negación de lo visible: "nada" para ver

Como decíamos más arriba, muchos de los artistas del siglo XX basan su obra en lo oculto como componente fundamental de sus creaciones. Cuando Christo Javacheff (Gabrovo, 1935), en sus proyectos emprendidos junto a su esposa Jean-Claude, empaqueta pinturas, objetos, monumentos e incluso personas, con las más variadas técnicas y materiales, pretende dignificar al objeto, atribuirle una importancia que no poseía antes de ser tapado, persigue un cambio en la percepción del espectador. En estos casos el artista "obstaculiza la mirada", ya que la imagen queda velada, escondida o inaccesible. Victor I. Stoichita, en su libro *Ver y no ver*[2], analiza algunas obras que desde la pintura del Quattrocento abordan este tema. No obstante, estas formas "límites" de visualidad se producen, sobre todo, desde el arte moderno. Las vanguardias del siglo XX nacen con un impulso reductor y simplificador, y el recurso de la ocultación se utiliza con la intención de buscar nuevas formas de percepción de la imagen y de reducción de lo visible.

Nos vamos a detener en Malevich **[1]** porque culmina este proceso de reducción. Del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) el autor dijo: "Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la experiencia de la ausencia de objeto"[3]. Matizando, no es un cuadro sin nada, sino un cuadro con la nada, la ausencia misma se pinta. El cuadrado no es una imagen o un signo, es una ausencia real, opaca, con espesor. Como afirma Gérard Wajcman, en el *Cuadrado negro* "hay Nada para ver"[4].

En la historiografía, encontramos que la abstracción no se debe sólo al triunfo de la forma y el color, sino a una búsqueda de aquello que no se halla en lo visible[5]. Según el historiador Robert Rosenblum[6], la obra de Caspar David Friedrich, y sus cuadros de grandes superficies vastas, casi vacías, en los que la figura humana aparece casi absorbida por la naturaleza, es el inicio de una tradición que va a culminar en el expresionismo abstracto, con obras como la de Rothko. El romanticismo nórdico se interesa por las superficies vastas, casi vacías, con un brillo desmaterializado y Rosenblum defiende el nacimiento de la modernidad a partir de este espíritu del vacío.

---

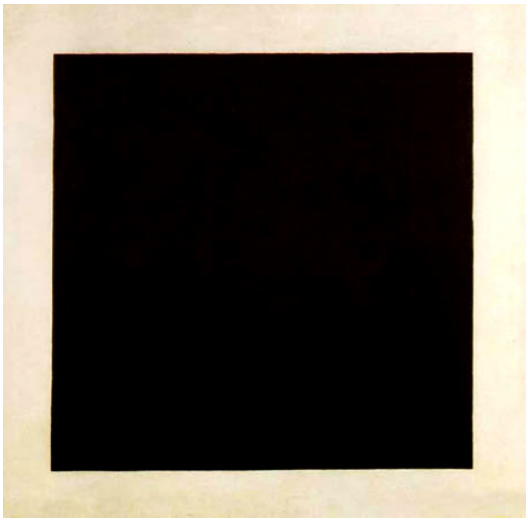
[2] Stoichita, Victor I., *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

[3] H. Barr, Alfred, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1936, citado por Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu editors, Buenos Aires, 2001, p. 91.

[4] Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, *ibíd.*, p. 93.

[5] La historiografía muestra dos formas esenciales de ver la abstracción: una visible y otra invisible. La lectura de lo visible estaría ejemplificada por el crítico de arte Clement Greenberg, que atribuye el reduccionismo del arte a la progresiva voluntad de planitud y autonomía del cuadro, y que se produce en Manet. Por otro lado, Rosenblum enfatiza sobre la importancia de lo espiritual, invisible y no puramente formal en el arte.

[6] Rosenblum, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko,* Alianza Editorial, Madrid, 1993.



1. Kasimir Malévitch,
Cuadrado negro sobre fondo blanco,
Óleo sobre lienzo, 106,2 x 106,5 cm
(1913)

En otra línea de investigación, Rosalind Krauss advierte[7] en relación a la retícula (puramente formal y visual) que es posible observar una tendencia a lo invisible, hacia lo que está fuera del lienzo, y pone el acento en artistas como Mondrian y Malevich. La retícula aunque reclamaba la autonomía del arte frente a las demás esferas y la pura opticalidad, fue utilizada por estos artistas como un camino hacia lo espiritual.

Amador Vega[8], por su parte, interesado en las formas de nihilismo religioso, busca las raíces de la abstracción en la estética de la negación de lo visible. Establece dos formas de acercarse a lo divino: por medio de la búsqueda de la imagen o mediante "la desfiguración" de ésta. La pintura de Rothko se basaría en negar lo visible representando lo que no se puede representar.

Incluso Alain Besançon[9] relaciona la abstracción con la iconoclasia: se puede asociar el nacimiento del arte llamado abstracto a una oleada iconoclasta, en el sentido estricto del término. Esta relación con la iconoclasia se basa en la creencia de un "más allá" de la imagen, considerando que en la imagen no se puede hallar dicho más allá. Tanto Malevich como Kandinsky rechazan la representación, aunque por caminos distintos. Las justificaciones de sus decisiones pictóricas, que les llevan a la elección iconoclasta, son igual de religiosas en los dos. "Dios rebasa toda representación y sólo es posible acercarse a él a través del camino negativo de lo sin objeto, de lo no figurativo"[10].

[7] Krauss, Rosalind, "Retículas", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos,* Alianza Editorial, Madrid, 1996.
[8] Vega, Amador, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Editorial Trotta, Madrid, 2002.
[9] Besançon, Alain, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, Editorial Siruela, Madrid, 2003.
[10] *Ibíd.,* p. 453.

1.2. Más allá del velo, más allá del cuerpo

Ahora bien, es importante añadir, volviendo al *Cuadrado negro*, que la obra de Malevich juega con lo de arriba y lo de abajo. Hay un cuadrado sobre un fondo. Según afirma Wajcman , "La pintura cuya superficie contemplamos, esta pintura, simplemente tiene un espesor. Vale decir que la pintura tiene sus interiores"[11]. Todo cuadro oculta algo. Toda superficie de pintura tiene algo "detrás", no solamente detrás del lienzo, detrás de la misma superficie. En síntesis, "lo que se ve, simultáneamente oculta"[12].

"Ocultar" según el Diccionario de la RAE (Real Academia Española) significa "esconder, tapar, disfrazar, encubrir a la vista". El ojo está implicado en esta lógica, toda marca que surge de lo visible, oculta lo que está detrás de ella. El ojo sabe que hay algo detrás, pero no lo ve. Y sobre esta idea podemos nombrar el célebre cuento de Plinio el Antiguo, en el que Zeuxis se aproxima al cuadro de su rival Parrasio y reclama que le quiten el velo que lo cubre para poder admirarlo, a lo que Parrasio contesta que ese velo es el cuadro pintado por él[13]. Esta historia enfatiza en la idea que la pintura más que ser una ventana abierta es un "velo".

A pesar de esta lógica, que todas las cosas se ocultan mutuamente, la pintura puede ser la causante de que no veamos aquello que queremos ver. En otro relato, *La obra de arte desconocida* de Balzac (1834)[14], los pintores Poussin y Porbus, consiguen que el anciano Frenhofer les muestre su obra secreta, *La Belle Noiseuse*, que permanecía oculta diez años a los ojos de los demás. Los artistas entran en su estudio para ver aquella pintura cuya belleza y perfección no podía competir con ninguna belleza viva. El maestro Frenhofer les enseña la obra por fin, pero:

> *— ¿Veis algo? —preguntó Poussin a Porbus.*
> *—No. ¿Y vos?*
> *—Nada.*
> *[…]*
> *—El viejo lansquenete se burla de nosotros —dijo Poussin volviendo ante el presunto cuadro—. Yo no veo ahí más que colores confusamente aglomerados y contenidos por una multitud de líneas extrañas que forman una muralla de pintura.*

[11] Wajcman, Gérard, (2001), *op. cit.,* p. 99. Según nos indica el autor de este libro, esta idea del espesor de la pintura la desarrolla Hubert Damisch en su libro *Fenêtre jaune cadmium*, Seuil, 1984.
[12] *Ibíd.,* p. 100.
[13] Plinio, *Textos de Historia del arte*, Edición de Esperanza Borrego, Visor, Madrid, 1988, p. 45.
[14] Aragó, Daniel (ed.), *Relatos célebres sobre la pintura*, Ediciones Áltera, Barcelona, 1997.

> *—Nos estamos equivocando, mirad —repuso Porbus.*
> *Acercándose, distinguieron en un rincón del lienzo la punta de un pie desnudo que salía de aquel caos de colores, de tonos, de matices indecisos, especie de bruma sin forma; ¡pero era un pie delicioso, un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante aquel fragmento salvado de una increíble, de una lenta destrucción. […]* [15]

Con este ejemplo podemos observar, al igual que en la obra de Malevich, cómo esta pintura es una ausencia con espesor que oculta lo que deseamos ver. En el lienzo de Frenhofer hay dos mundos: el visible, que es el que está a la vista, y el invisible, que es el que está oculto. El intento de perfección, imposible de alcanzar, es el que lleva a Frenhofer a la nada. Aún así, deja una huella, un resquicio, lo que nos permite hacernos creer que hay algo debajo, que hay algo "velado".

El "velamiento," como recurso para la ocultación, niega a la vista el asunto principal (de una manera parcial) en una búsqueda hacia a lo invisible, hacia lo que está fuera del lienzo. Esta práctica, habitual sobre todo en el arte moderno y contemporáneo, nos lleva en muchos casos a la frustración o insatisfacción por no poder ver lo que desearíamos ver.

"Velar", según el diccionario de la RAE, significa en la primera acepción: "cubrir, ocultar a medias algo, atenuarlo, disimularlo", y en la tercera: "cubrir con velo"; y "velo", una "cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra. Con estas definiciones comprobamos cómo en el velamiento la ocultación no se produce del todo.

"Velado", en el Diccionario Akal de Estética, quiere decir en su *significado propio*, "cubierto con un velo; y, por extensión, medio escondido a la vista con algo que no permita una visión clara y completa". Y en su *significado figurado*, "escondido, al menos en parte, al conocimiento. Lo velado puede producir grandes efectos estéticos de misterio"[16].

A su vez, el Diccionario de los símbolos de Chevalier nos dice sobre la palabra "velo": "el velo evoca la disimulación de las cosas secretas; el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación". Es interesante que nos detengamos en los significados de este vocablo. Según Novalis, en sus Lehrlinge zu Sais, "conseguir levantar el velo es hacerse inmortal". En el islam, "la paz de Dios está velada por setenta mil 'cortinas de luz y de tinieblas' (hijab), a falta de las cuales se consumiría todo aquello que su mirada alcanzase". Chevalier indica[17] que, según el simbolismo del hijab, el velo puede ser el

[15] *Ibíd.,* pp. 62, 63.
[16] Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 1998.
[17] Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1991.

intermediario necesario para acceder al conocimiento: tamiza la luz para hacerla perceptible. Moisés tuvo que velar su cara para hablar al pueblo hebreo. Las obras de arte que ocultan, que velan, que quitan de la vista, esconden algún secreto. En este sentido podemos definir, según la RAE, el término "esconder": "Retirar a alguien o algo a lugar o sitio secreto", así como: "Incluir y contener en sí algo que no es manifiesto a todos".

Esta idea se puede explicar, por ejemplo, con el *Retrato del Arzobispo Filippo Archinto* (1559) de Tiziano Vecellio, en el que un "velo" (pintado mediante "veladuras"[18]) oculta la mitad de su rostro **[3].** Esta inusual representación se debe al secreto que oculta, a la ocultación de ciertos aspectos de la verdad: después de ser nombrado arzobispo de Milán en 1556, Archinto no pudo tomar posesión de su cargo por problemas políticos y murió antes de que fuera terminado su cuadro. El velo que lo tapa sostiene estas dificultades. El artista muestra el anillo episcopal fuera del velo, simbolizando el derecho legal de Archinto a ejercer su cargo. Vemos aquí como el "desvelamiento" del anillo es una revelación, siguiendo la definición de Chevalier.

Tanto la obra de Tiziano como *La obra maestra desconocida* velan lo que hay detrás, dejando ver algún rastro. La imagen del cuerpo es y ha sido siempre un lugar de velamientos y enmascaramientos. El cuerpo no sólo es portador de imágenes, sino productor. Oculta y a la vez revela, igual que la obra de Malevich.

Por último, el velo puede ser también un elemento para destacar o señalar el cuerpo (mediante la transparencia) y no tanto para esconderlo. En la escultura griega encontramos, por primera vez, la utilización del velo como elemento de visualización del cuerpo[19], de hacerlo mas "táctil" a la mirada frente al desnudo integral.

La *venus de Fréjus* (h. 420 a.C.) o las esculturas *Leto, Dione y Afrodita* del frontón oriental del Partenón (s. V a.C.) pertenecen al amplio conjunto de esculturas griegas que comparten el uso de este objeto, un velo que señala los volúmenes del cuerpo humano amoldándose a la forma que cubre, sin intentar ocultarnos nada. Es lo que Wincklemann denomina *draperie:*

[18] "Veladura", según el Diccionario Akal de Estética "designa, en pintura, un velo coloreado de un espesor ínfimo, muy diluido en su vehículo, y cuya transparencia contribuye al logro definitivo de la tonalidad deseada. Son difíciles de distinguir de los barnices, y plantean serios problemas de restauración […]".

[19] El uso de los pliegues de los ropajes o paños de las figuras es uno de los recursos formales utilizado inicialmente por Fidias y sus seguidores para conseguir contraste de luminosidad y sombras, pero que produce también otros efectos complementarios como el ritmo y la sensación final de movimiento en las obras. Este recurso se seguirá empleando con éxito en épocas posteriores mediante la técnica de *paños mojados*, utilizada en representaciones femeninas, por la que las telas, muy delgadas y suaves, se adhieren al cuerpo como si realmente se hubieran mojado. Con ello aumenta considerablemente la sensación de sensualidad y delicadeza de las figuras.

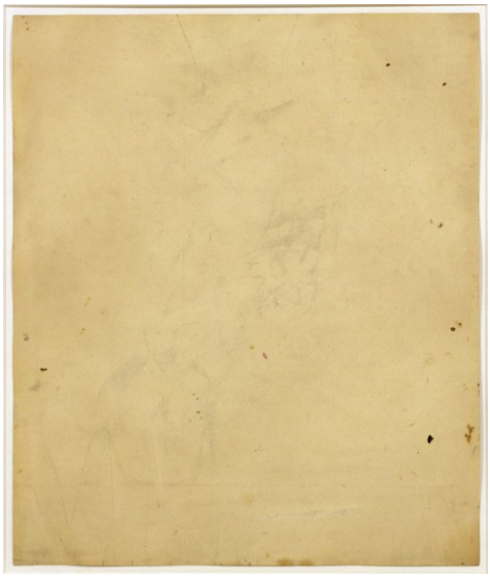
> *Se entiende por draperie todo lo que el arte nos enseña acerca del cubrimiento del desnudo en las figuras y sobre los pliegues de sus vestidos. Tras la bella naturaleza y el noble contorno, esta ciencia es la tercera cualidad que hace superiores las obras de arte de la Antigüedad. […] La draperie de las Vestales es del más elevado estilo: los pequeños pliegues nacen de una suave ondulación de las grandes superficies, en las cuales vuelven a perderse con una libertad noble y una dulce armonía del conjunto, sin ocultar el bello contorno del desnudo que aparece ante los ojos sin violencia. […] La draperie de los griegos está elaborada, la mayoría de las veces, a partir de unos hábitos húmedos y estrechos que, en consecuencia, como saben los artistas, se adhieren ajustadamente a la piel y al cuerpo, dejando ver su desnudez. Toda la indumentaria exterior de la mujer griega era de un ligerísimo tejido, y es por ello por lo que se la llamaba peplum, es decir, velo"* [20].

Hasta el siglo XVI el velo se adapta a los contornos del cuerpo. Es en la segunda mitad del siglo XVI, cuando se sientan las bases para que el *drapeado* se emancipe de cualquier preocupación realista. Se impone como modelo la figura humana envuelta completamente en la túnica. Hay que mencionar aquí el extraordinario encanto erótico que provoca *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1651), obra maestra de Bernini. El cuerpo de la santa se disuelve en el drapeado de la túnica. El velo, como recurso estético, evoluciona hasta la actualidad con la técnica del *wrapping* (envoltorio), sobre el que profundizaremos en esta investigación[21]. Artistas como Christo y Jean-Claude explotan este recurso en acciones efímeras. Como veíamos al comenzar este capítulo (véase 1.1.), empaquetan o "velan" cualquier objeto, desde una flor hasta un monumento.

Al igual que Bernini, que hace desaparecer el cuerpo por completo otorgándole al drapeado la máxima autonomía, en el arte moderno el velamiento puede ser un instrumento para la destrucción completa del motivo principal de la obra de arte. Como ya lo advirtieron los pintores que contemplaron el cuadro de Frenhofer, artistas como Robert Rauschenberg consiguen eliminar cualquier rastro de la representación mediante la pintura. En el *Dibujo borrado de W. De Kooning* **[2]**, este artista esconde un dibujo de De Kooning mediante una capa monocromática de pintura blanca. La única huella que deja de aquello que "debería estar allí" es el título de la obra (además de un lienzo monocromático blanco).

[20] Winckelmann, J. J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Editorial península, Barcelona, 1987, pp. 35-57.

[21] Este recurso se abordará en la tercera parte de esta tesis, en el capítulo 7: "Una propuesta de programa didáctico: el recurso del *wrapping* como vehículo para el aprendizaje del dibujo y la comprensión del arte actual".



2. Robert Rauschenberg,
Dibujo borrado de W. De Kooning
(1953)

1.3. Impulso des-figurativo de la pintura: negar el rostro

La obra maestra desconocida ilustra cómo el intento de plasmar lo inaccesible de un sujeto en un lienzo, "lo invisible", puede conducir a la abstracción. Es el riesgo que asume la pintura figurativa al pintar un retrato, el riesgo des-figurativo que puede provocar la pérdida de semejanza del retratado. Velázquez (siglo XVII) asume ese riesgo en el retrato de *La familia de Felipe IV (Las Meninas)* cuando representa en un espejo situado en el último plano del cuadro y con unas cuantas manchas lo que no se encuentra en la escena, el rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria; Rembrandt (siglo XVII) utiliza densas y atmosféricas texturas, omitiendo formas, como se observa en sus pinturas y aguafuertes; Goya (siglo XVIII-XIX), en sus últimos rostros, utiliza el claroscuro y el empaste brutal deformando las figuras y llevándolas a la abstracción. Como afirma Martínez-Artero[22], se produce así la liberación de los contornos y el predominio de trazos sueltos, una valentía de la pintura que lleva al retrato en muchas ocasiones a omitir datos que el espectador tendrá que completar.

Desde los años sesenta y setenta del siglo XIX, los grandes artistas empiezan a observar lo vivo dentro del medio que les rodea y dejan de utilizar el modelo, el desnudo académico o la representación específica de los individuos. Esto supone un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. Los pintores, más que por la pose y la estabilidad, se interesan por el movimiento, lo efímero, lo instantáneo. Su atención ya no se dirige tanto hacia la forma de los objetos; se fijan más en sus percepciones. El rostro,

[22] Cfr. Martínez-Artero, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Editor Montesinos, Barcelona, 2004, p. 198.

ahora es considerado como un elemento más, y al igual que los demás elementos, sus límites pueden ser "desdibujados".

Pierre Francastel asegura que en la obra de Cézanne "una figura humana constituye un conjunto de superficies y de líneas situadas en el espacio, en la profundidad bajo una cierta luz, bajo las mismas condiciones que una montaña o una cesta de manzanas. Los objetos del mundo exterior que capta a través de su sensibilidad ya no tienen interés por ellos mismos, sino únicamente cuando reclaman un deseo de interpretación"[23]. Este autor considera que con Cézanne y Gauguin se da el paso definitivo hacia la abstracción, que no consiste en rechazar el mundo de los fenómenos, sino en ajustar las líneas, las superficies y los volúmenes de este mundo exterior a los intereses de cada uno. Y este interés lleva a los artistas a simplificar los objetos o a "desfigurar" las formas.

En los primeros treinta años del siglo XX no faltan obras de una gran calidad que se basan en la idea de la deformación y desfiguración. La expresión se impone al reconocimiento del modelo. Pongamos el ejemplo de la serie *La Guerra* de Otto Dix. El uso del trazo suelto destruye los rostros. En *Soldado muriendo* (1924) se observa la disolución de la forma, la destrucción de la materia, la pérdida de la identidad asociada a la muerte. Se produce una pérdida de las referencias físicas, de la descripción de la apariencia física: el sujeto del retrato ya no cuenta en la obra. El cuerpo se representa fragmentario y borroso, nunca completo y nítido. Desde los estudios de Sigmund Freud y el psicoanálisis, el tema de la identidad se plantea en los siguientes términos: "somos un vacío, una incógnita, un 'ello' que a partir de un cuerpo y sus pulsiones se convierte simbólicamente en yo"[24]. Desde Freud se ha desbordado el discurso del "yo"[25].

En el siglo XX, además de "la desintegración de la idea del sujeto y la pérdida de iconicidad"[26], el cuerpo humano se contempla como forma manipulable. Con la pintura, se logra negar el reconocimiento del sujeto: muchos artistas basan su obra en una intervención plástica de índole negativa sobre la imagen, con acciones como tapar, omitir, tachar, esconder, camuflar y alterar. Se puede emborronar un rostro, aunque también se puede enmascarar o disfrazar. El rostro se enmascara en obras como *El infante Don Fernando* (1980-86) **[4]** o *Velázquez como pretexto* (2000) de Manuel Valdés, con la

[23] Francastel, Galienne y Pierre, *El retrato*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, p. 224.
[24] Guattari, Félix y Deleuze, Gilles, *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 1997, citado por Martínez-Artero, Rosa, (2004), *op. cit*, p. 213.
[25] Desde *La Interpretación de los sueños* de Freud en 1889 a *Rizoma,* escrito por Félix Guattari y Gilles Deleuze en 1976, transcurre casi un siglo en el que el discurso del "yo" es tratado con un interés desmedido: lo vemos en autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard…
[26] Martínez-Artero, Rosa, (2004), *op. cit.,* p. 221.

intención de ocultar la pintura naturalista para dejar ver la materia, un efecto similar al producido por el velo del cuadro de Tiziano: ocultar, para mostrar. Sin embargo el rostro se destruye en el caso de Arnulf Rainer, que mediante la fotografía y la pintura realiza tachaduras, repintados y enmascarados.

Como veremos más adelante (5.4.), desde los años sesenta del siglo XX (con el *body art*) hasta la actualidad, el tema de la identidad, con sus múltiples "yoes", se va a interpretar cada vez más con la máscara, el disfraz y el camuflaje, negando así la representación de un sujeto reconocible. Aquí la visión que se tiene del cuerpo no es sólo de "contenido", sino de soporte manipulable, lo cual amplía las posibilidades de expresión. La fotografía y el tratamiento digital de la imagen contribuyen a explotar recursos que en muchos casos consiguen la negación del rostro o la reducción del cuerpo a la mínima expresión: fragmentación, desfiguración, velamiento, etc.

3. Tiziano Vecellio,
Retrato del Arzobispo Filippo Archinto,
Óleo sobre lienzo (1559)

4. Manuel Valdés,
*El infante Don Fernando,*Óleo
y *collage* en arpillera sobre panel,
100 x 81,2 cm (1980-86)

En el libro de Carlos Thiebaut *Historia del nombrar*[27], se considera como inevitable "el fragmento" en los discursos sobre la subjetividad. "El cuerpo es visto como continente de

[27] Thiebaut, Carlos, *Historia del nombrar*, Editorial Visor, Madrid, 1990, p. 125.

infinito e indefinición"[28]. Según Martínez-Artero, en la posmodernidad, la forma del sujeto es "la acumulación de una serie de fragmentos de acontecimientos, percepciones, sentimientos, imágenes… todo ello hilado por la memoria y el estilo pictórico"[29]. Visto así, es irremediable que el artista no muestre una presencia coherente de su personaje. Como en *La obra maestra desconocida,* el artista, en su intento de plasmar lo inaccesible del sujeto, no es capaz de representar las características formales del cuerpo como un todo unitario. El cuerpo ya no es el rostro de la identidad humana, es una ficción inacabada que se reconstruye y construye continuamente.

1.4. Ocultar la identidad: el sujeto de espaldas

Además de los recursos del velamiento, la imagen borrosa y la desfiguración (como formas de negación del yo), el sujeto se representa de espaldas. Este procedimiento ya se observa en la historia del arte desde el barroco. Por ejemplo, en la obra de Johannes Vermeer *El Taller* (1666) **[5]**, el artista se autorretrata de espaldas en el taller donde está pintando. Como afirma Climent Roset, "de alguna manera el pintor de *El Taller*, ha conseguido hacer visible lo invisible: en el cuadro ha pintado su ausencia, mejor reflejada de esta manera que si se hubiera contentado simplemente con renunciar a cualquier forma de autorretrato"[30]. El artista renuncia a pintarse de frente, se da la vuelta y se retrata como un pintor cualquiera, ocupado en el lienzo que está pintando.

Esta intención de ocultar se potencia en el romanticismo alemán. Frente a la *mímesis* realista, el romántico explora el inconsciente y la imaginación para destruir, ampliar y recrear el campo de lo real. Si pensamos en Caspar David Friedrich (1774-1840) y en sus figuras de espaldas, por ejemplo *Viajero frente al mar de niebla* (1818) **[6]**, vemos cómo el pintor nos niega la identidad del personaje. La intención que persigue Friedrich es encauzar la atención del espectador para que éste se identifique con la persona anónima que contempla la naturaleza y se adentre así en el cuadro y en la magnificencia del paisaje. En sus escritos, Friedrich nos dice al respecto que "la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla"[31]. Tanto Friedrich como Runge opinaban que "la obra de arte ha de 'mantener

[28] *Ibíd.*, p. 216.
[29] Martínez-Artero, Rosa, (2004), *op. cit.,* p. 217.
[30] Rosset, Climent, *Lo real y su doble*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1993.
[31] Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán,* Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1990, p. 71.

la conversación' con el que la contempla, valiendo de espacio continuo a la vida de la imaginación y reverberando una y otra vez el sino del sentimiento provocado"[32].

5. Johannes Vermeer,
El Taller del artista,
Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm (1666)

6. Caspar David Friedrich,
Viajero frente al mar de niebla,
Óleo sobre lienzo, 94,8 x 74,8 cm (1818)

La ocultación de la figura humana se produce a causa de la automatización total del paisaje respecto al protagonismo humano, que no se da hasta la pintura del Romanticismo[33]. El Romanticismo, extremando las herencias renacentistas y barrocas, difumina además las formas de la Naturaleza, lo que produce el "velamiento" del paisaje. Esta idea la veremos más adelante, con las imágenes borrosas de Leonardo Da Vinci y el *sfumato* (véase 2.3).

Edmund Burke escribe: "En la naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación las grandes pasiones que aquellas

[32] *Ibíd.*, p. 71.
[33] *Ibíd.*, p. 42.

que son claras y límpidas"[34]. El romántico considera que las formas de la Naturaleza están semiveladas por las nubes, la niebla, el claroscuro, y que sólo pueden ser traspasadas por la imaginación[35]. Friedrich lo dice explícitamente: "Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita la imaginación (…) El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada"[36]. En *Viajero frente al mar de niebla*, las formas de la naturaleza, al igual que el personaje que nos da la espalda, están veladas, pero a la vez sugieren una inmensidad y una ambigüedad absolutas.

En la pintura impresionista encontramos también ejemplos de figuras que se dan la vuelta: artistas como Manet, Degas o Caillebotte reflexionan sobre la visión con sus personajes de espaldas. Victor I. Stoichita propone una nueva lectura de la emergencia de la pintura moderna basada en el cambio que se produce en el impresionismo, no sólo en la "factura pictórica" sino también en la "tematización de la mirada", la reflexión de la mirada como uno de los temas principales.

Como hemos comentado anteriormente (véase 1.1.), Stoichita analiza algunos casos límite en los que se obstaculiza la mirada. Es el caso de la obra de Manet (1832-1883) *El ferrocarril* (1872-1873) **[7]**, donde vemos a una mujer que está sentada mirando de frente y junto a ella una niña que nos muestra la espalda. Llama la atención la ausencia del ferrocarril que anuncia el título. A través de unas rejas, la niña intenta inútilmente ver algo, pero lo único que percibe es la humareda de la locomotora. La niña nos da la espalda para introducirnos en el interior de la obra. Al igual que la joven, el espectador se encuentra con una barrera visual que le causa frustración. Como asegura Stoichita[37], Manet juega con la paradoja del "ver y no ver", un caso de retórica de la imagen. Foucault, en su libro *La pintura de Manet* [38], explica que en *El ferrocarril* lo que la mujer contempla es una escena que el espectador no ve porque se desarrolla frente al cuadro, como tampoco ve lo que la niña está mirando, ya que el pintor extiende una nube de vapor. Foucault resalta la propiedad material del lienzo con la que Manet juega: que el lienzo tenga un envés y un revés. Manet no pinta lo que hay delante y detrás de la tela, sino fuerza al espectador a dar la vuelta a la tela para poder ver aquello que debería ver y que por el contrario no se encuentra en el cuadro. "Es este juego de la invisibilidad

[34] Burke, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, J. Dodsley, Londres, 1764, II, cap. IV, citado por Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Ediciones destino, Barcelona, 1991.
[35] Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, *ibíd*., p. 92.
[36] Friedrich, Caspar David: *Friedrich der Landschaftsmaler Gedachtniss*. Comentarios de C. G. Carus, Dresed, 184, p. 19, citado por Argullol, Rafael, *ibíd*., p. 93.
[37] Stoichita, Victor I., (2005), *op. cit.*, p. 27.
[38] Foucault, Michel, *La pintura de Manet*, Ediciones Alpha Deacay, Barcelona, 2005.

inherente a la propia superficie de la tela lo que Manet representa dentro mismo del cuadro"[39]. Es la primera vez que la pintura representa algo invisible[40].

Sin embargo, si en la pintura de Manet casi siempre hay un contacto óptico entre uno de los personajes del cuadro y el espectador, en las obras de Degas (1834-1917), los personajes se esconden de nuestra mirada e incluso nos dan la espalda. Esto sucede en la serie de desnudos femeninos lavándose o secándose. En estas obras, aunque no se observa ninguna mirada, se sugiere la presencia invisible de un espectador que observa sin ser observado; un *voyeur* (el autor, Degas) que se sitúa más allá de los límites de la imagen[41]. Si en la historia del arte el desnudo femenino había sido una forma que había que idealizar, ahora Degas representa a sus modelos sin ningún prejuicio, en las tareas que nos impone nuestro cuerpo, mediante gestos nada voluptuosos. Los rostros quedan casi siempre ocultos por las posturas que adoptan.

Gustave Caillebotte (1848-1894), pintor impresionista menos conocido que Manet y Degas[42], realiza una serie de interesantes cuadros en los que destacan las figuras de espaldas. Al igual que en la obra de Manet, en *El Puente de Europa, versión* (1876- 1877) **[8]**, *Hombre asomado al balcón* (1880) o *Interior* (1880), el tema es también la obstaculización de la mirada y se produce la misma relación dialéctica entre el "ver" y el "no ver". En *Interior*, se fragmenta la escena y el personaje principal, una mujer de espaldas que está mirando a través de una ventana, nos invita a adoptar su limitado ángulo de visión. Este personaje consigue atraer nuestra mirada hacia lo profundo del cuadro, haciéndonos olvidar el "primer plano" en el que el otro personaje, un hombre, lee atentamente el periódico. Se nos invita a mirar a través de sus ojos pero su silueta obstaculiza nuestra visión, dejando ver únicamente una pequeña parte de la fachada del edificio que está en el otro lado. Como manifiesta Stoichita, "el espectador no se ve conducido hacia un espacio abierto, sino que es detenido bruscamente por la pared de enfrente"[43]. La mujer, que es el *personaje-filtro*[44], "canaliza nuestra mirada hacia el rectángulo semitransparente de la ventana de enfrente, lo que repite en miniatura y a la inversa el sistema de filtros que se superponen: marco/ cristal/cortina/ personaje"[45].

[39] *Ibíd.*, p. 35.
[40] *Ibíd.*, p. 36.
[41] Stoichita, Victor I., (2005), *op. cit.,* p. 76.
[42] La figura de Gustave Caillebotte es conocida en la historia del arte moderno sobre todo por su labor como coleccionista.
[43] Stoichita, Victor I., (2005), *op. cit.,* p. 53.
[44] Expresión que utiliza el autor de este libro para referirse al carácter particular de la pintura. En literatura, mediante el uso de estas figuras, "el lector participa de la descripción realizándola, por decirlo así, 'a través de los ojos' de un personaje de la novela. […] En la literatura, la figura-filtro focaliza la descripción, traduce una mirada personal y aumenta la tensión narrativa". *Ibíd.*, p. 27.
[45] *Ibíd.*, p. 53.

Por último, si nos adentramos en el siglo XX, descubrimos en la obra de René Magritte (1898-1967) todo un subgénero de "hombres de espalda". Como veremos más adelante (véase 5.1.5.), Magritte explota este recurso dejándose influenciar por las conocidas figuras del pintor romántico Friedrich. Si comparamos cuadros como *La tarjeta postal* de Magritte con obras de Friedrich, podemos ver que el surrealismo se inicia plenamente en la pintura romántica[46]. Pero, como puntualiza Luis Puelles Romero, Magritte se diferencia del alemán porque no representa la distancia entre sujeto y objeto, esa distancia trágica que llenará de nostalgia al hombre romántico. "La representación no es más que el objeto del sujeto estético. No hay nada fuera; todo está tomado por la subjetividad"[47].

7. Édouard Manet,
El ferrocarril,
Óleo sobre lienzo, 93 x 114 cm (1872-1873)

8. Gustave Caillebotte,
El Puente de Europa, versión,
Óleo sobre lienzo, 105 x 131 cm (1876-1877)

1.5. La negación del cuerpo entero: el fragmento

Esta intención de ocultar la figura humana se observa también mediante la representación de lo incompleto y a través de la fragmentación corporal (imprescindible, como decíamos, en los discursos sobre la subjetividad). El fragmento puede designar la totalidad orgánica (sinécdoque) o ser considerado como un ente animado con autonomía propia. En el primer caso, el fragmento se convierte en la base para una reconstrucción mental por parte del espectador. El fragmento es el punto de partida de diversas conexiones de ideas y provoca la imaginación para completar lo que no se halla en los límites del cuadro.

[46] Argullol, Rafael, (1991), *op. cit*, p. 61.
[47] Puelles Romero, Luis, *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Ediciones Cendeac, Murcia, 2007, p. 110.

Según José Miguel G. Cortés, "invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece"[48]. Convierte al espectador en creador.

La fragmentación del cuerpo se utiliza, entre otros motivos, para potenciar lo que se quiere mostrar (siendo necesario ocultar los elementos que puedan resultar accesorios o distraer la atención del público), pero también para esconder determinadas partes del cuerpo desnudo por ser censurables. Estas dos vías se pueden observar sobre todo en el campo de la Fotografía, como veremos en el capítulo dedicado a esta disciplina (capítulo 4). Aquí vamos a destacar sólo la primera.

La fragmentación del cuerpo se observa en los repertorios fotográficos para el dibujo académico desde principios del siglo XX con la intención de resaltar los detalles anatómicos. Desde la invención de la fotografía, cada vez se fragmenta más el cuerpo humano. La fotografía es utilizada por los artistas desde sus orígenes como documentación auxiliar sustituyendo el modelo natural (pensemos en Courbet o Delacroix). Pero "el cuerpo fragmentado" aparece a lo largo de toda la historia del arte, sobre todo en el Dibujo académico, como instrumento para aprender a dibujar. La tradición académica consideraba que el cuerpo humano era perfecto pero, para conseguir esta perfección, los alumnos de las academias tenían que ejercitarse dibujando o esculpiendo fragmentos de cuerpos como ojos, manos, piernas, torsos, etc. El cuerpo entero era la culminación ideal de múltiples ensayos previos[49]. Heinrich Eickmann o Adolph Armand Braun (comienzos del siglo XX) realizan la misma disección plástica de la figura humana característica de las primitivas "cartillas"[50] pero con fotografías.

Auguste Rodin (1840-1917) es determinante para la comprensión de que cualquier parte de la figura humana puede ser entendida como una totalidad con entidad propia. Rodin considera el cuerpo como un conjunto fragmentado, dolido, de partes incluso inconexas. La representación del "cuerpo parcial" no supone una etapa de su obra, es un método y un fin. Para Rodin la mutilación de sus obras es como si el cuerpo aceptara desprenderse

[48] Cortés, José Miguel G., "Diversos acercamientos a la mutilación del cuerpo", en *El cuerpo mutilado. (La angustia de Muerte en el Arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, capítulo 2.

[49] Muchas estatuas clásicas fueron encontradas en la Edad Moderna en estado fragmentario. Esta mutilación que se consideró como el estado natural de las representaciones humanas más prestigiosas, sirvió de estímulo para estas prácticas en las academias.

[50] Podemos encontrar en la bibliografía tres formas genéricas para el aprendizaje del dibujo: ensayos, tratados y "cartillas"; se distinguen porque las primeras contienen sólo reflexiones escritas, las segundas buscan el equilibrio entre texto e ilustraciones, y las últimas se basan en la preeminencia de ilustraciones. "Una cartilla puede tener origen en la iniciativa de un pintor, que produce una secuencia de modelos graduados con el objetivo de ser estampados como principios de dibujo, o provenir de un grabador que selecciona los detalles de la obra pictórica de un maestro". Véase Bordes, Juan, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo. La anatomía. La proporción. La fisiognomía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, p. 26.

de ciertas partes superfluas. Procediendo mediante la reducción formal, busca la estructura del cuerpo y halla una economía formal llena de sugerencias.

El troceamiento del cuerpo no es para Rodin algo indiscriminado, al contrario, nunca corta un torso, una cabeza o una extremidad con una mera operación de despiece, sino de una manera consciente y premeditada. Reduciendo el cuerpo de esta manera, Rodin rompe con la tradición escultórica que hace del cuerpo un lugar intocable por ser perfecto. Rodin, mostrando lo maravilloso de cada parte, además de influenciar profundamente la representación posterior del cuerpo humano, llama la atención del espectador sobre el mismo proceso de creación[51].

La escultura *El hombre que camina* (1877) es una figura de un hombre decapitado al que le faltan los dos brazos, un cuerpo atlético que parece lleno de cicatrices, un hombre que parece querer caminar pero que le es imposible dar un paso. Con el cuerpo humano, Rodin intenta expresar sus pensamientos y sentimientos más íntimos. El mismo autor, comentando la obra *Figura de medio cuerpo de una mujer,* dice: "Mi figura representa la meditación. Es por eso que no tiene brazos para actuar, ni piernas para caminar"[52].

En el siglo XX ya queda muy atrás el afán de construir un cuerpo ideal a partir de cánones clásicos o como ensayo previo para la obra definitiva[53]. El primer plano fotográfico o cinematográfico (capítulo 4) y el cubismo sintético, que derivará en el dadaísmo y el surrealismo, van a ser esenciales para la potenciación de la fragmentación en el arte contemporáneo. Éste último movimiento pondrá un énfasis especial en la fragmentación corporal y en el ocultamiento de determinados elementos anatómicos (véase 5.1.).

En el cubismo sintético, artistas como Picasso y Braque (en menor medida) reintroducen la temática del cuerpo humano aislado o combinado con los objetos de naturalezas muertas. Se abre un camino sorprendente para la creación de imágenes múltiples. Las obras más características del cubismo sintético son acumulaciones de sinécdoques

[51] Véase Cortés, José Miguel G., (1996), *op. cit.,* p. 56.
[52] Elsen, A., *Rodin*, Secker and Warburg, Londres, 1974, p. 186, citado por Cortés, José Miguel G, *ibíd.*, p. 58.
[53] Paul Richer, a principios del siglo XX, desarrolla una nueva anatomía para artistas basada en la representación fotográfica sistemática de distintos cuerpos, de ambos sexos y distintas edades en múltiples posiciones, quizás la última tentativa en la historia del arte de sistematizar la representación del cuerpo humano para artistas. Véase Richer, Paul, *Nouvelle anatomie artistique*, 6 vol: 1. *Cours pratique. Éléments d'anatomie. L'homme*, 1906; 2. *Cours supérieur. Morphologie. La femme*, 1920; 3. *Cours supérieur. Physiologie. Attitudes et mouvements*, 1921; 4. *Cours supérieur. Le nu dans l'art de l'Orient classique. Egypte, Chaldée, Assyrie,* 1925*;* 5. *Cours supérieur (suite). Le nu dans l'Art Grec;* 6. *Cours supérieur (suite). Le nu dans l'art chrétien depuis les origins jusqu'à la Renaissance,* 1926. Los dos primeros volúmenes se reeditan en 1949.

visuales: nunca hay seres enteros y es muy difícil que los miembros humanos ocupen la posición que se les venía asignando en la tradición académica del arte.

Del cubismo sintético derivan los *collages* dadaístas y constructivistas. Ahora las obras de arte se realizan con tijeras, en vez de lápiz o pincel, manejando fragmentos de cuerpos independientes que recortados se vuelven a recomponer en un orden totalmente nuevo. El cuerpo se trocea y como un objeto más se mezcla con otros recortes fotográficos de elementos mecánicos, arquitectónicos, humanos, así como fragmentos tipográficos.

Todos estos estímulos son heredados por el surrealismo, que pone un énfasis especial en la fragmentación corporal. Algunas prácticas, como el "cadáver exquisito", favorecen el choque poético de lo inesperado y no es casualidad que en estos juegos abunden tanto los cuerpos despedazados.

Picasso, en su etapa surrealista, explora este ámbito. Pensemos en los dibujos preparatorios para el *Monumento a Apollinaire* (1928), *Bañistas en la playa* (1931) o *El Guernica* (1937). Sin embargo, en esta última obra, "la voluntad de ilustrar un pavoroso acontecimiento histórico se superponía a la iconografía surrealista tradicional del desmembramiento corporal"[54].

Dalí, del mismo modo, considera el tema de la fragmentación corporal como un elemento esencial en su obra. Aplicando su método paranoico-crítico a través de las imágenes dobles y múltiples, utiliza el desgarramiento corporal como una forma de exploración de los contenidos ocultos del inconsciente (véase 2.7.2.). Su obra *El hombre invisible* (1929) es un buen ejemplo de ello.

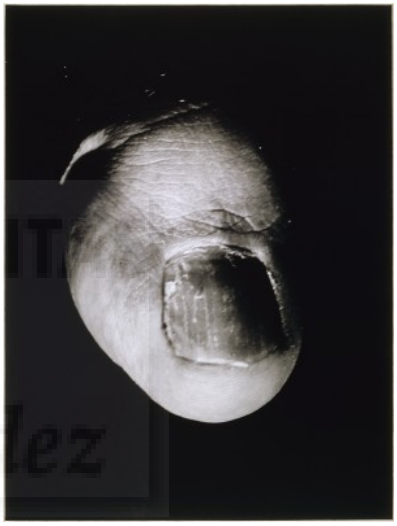
Juan Antonio Ramírez, en su obra *Corpus Solus*, nos hace un mapa del cuerpo para el arte contemporáneo y nos presenta "el cuerpo fragmentado" como uno de los muchos cuerpos[55]. En este estudio, nos muestra las fotografías antropométricas de Alphonse Bertillon (1853-1914) tomadas en los años ochenta del siglo XIX **[9].** Bertillon cree que lo radicalmente distinto en cada ser humano se manifiesta en detalles apenas perceptibles por el observador ordinario, como la configuración de las orejas. La oreja es el factor más importante para la identificación de un delincuente.

Pero los artistas no buscan tanto lo distintivo individual como lo insólito genérico. Ramírez nos presenta además los dedos gordos de los pies de J. A. Boiffard (1929) **[10, 119]**

[54] Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo,* Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2003, p. 217.
[55] *Ibíd.*

fotografiados con la intención de representar unos elementos anatómicos normalmente ocultos o menospreciados para la tradición artística o literaria[56]. En estas fotos una oscuridad total vela el fondo de la imagen aislando estos dedos del resto de los pies y del lugar en el que estaban en el momento de las tomas. Boiffard niega el cuerpo completo y los reivindica como si fueran un ingrediente anatómico trascendental[57]. El fragmento se eleva a la categoría del cuerpo entero. Como explicaremos más adelante (5.1.), uno de los temas preferidos del surrealismo es el extrañamiento ante lo más próximo y la ocultación del origen o procedencia del objeto.

9. Alphonse Bertillon,
Fotografías antropométricas
(h.1885)



10. J. A. Boiffard,
Dedo gordo del pie. Sujeto masculino, 30 años (1929)

Estos son ejemplos de sinécdoques fotográficas del cuerpo. En el siglo XX hay una larga tradición y gran variedad de soluciones: podemos citar a Imogen Cunninham, en los años treinta, Robert Mapplethorpe, en los setenta y ochenta, o Robert Davies, en los noventa. Los primeros planos de este último muestran fragmentos muy similares a los que presentara un siglo antes Bertillon, aunque con fines muy distintos. Juan Antonio Ramírez asegura que estos cuerpos en fragmentos son, con frecuencia, "objetos de deseo, pero también parecen paisajes, cosas, y piezas mecánicas eventualmente intercambiables"[58].

[56] Tres de estos dedos aparecieron reproducidos a toda página en *Documents* (1929) ilustrando el artículo de Georges Bataille "Le gros orteil". *Ibíd.*, p. 210.
[57] Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus, ibíd.*, pp. 209, 210.
[58] *Ibíd.*, p. 212.

1.6. A modo de conclusión

Si analizamos un cuadro a partir de sus componentes intrínsecos de soporte y superficie, observamos que todo cuadro oculta algo. La pintura tapa siempre y como consecuencia juega con lo de arriba y lo de abajo; lo que se ve simultáneamente oculta. Por tanto en un lienzo encontramos dos mundos: el visible, que es el que se puede observar y el invisible, que está oculto por la propia pintura. La pintura más que ser una ventana abierta es un "velo".

Si "ocultar" quiere decir "esconder, tapar, disfrazar o encubrir a la vista", "velar" significa "cubrir, ocultar a medias algo, atenuarlo o disimularlo". La imagen del cuerpo humano es y ha sido siempre en la historia del arte un lugar de velamientos y enmascaramientos. El "velo" es un buen recurso para la disimulación de cosas secretas dejando siempre algún rastro. Este recurso causa en muchos casos la frustración del espectador al no dejarle ver todo lo que desea. El "velamiento" niega a la vista el asunto principal de una manera parcial considerando como parte de la obra lo que está escondido. Pero hay que dejar claro, que no siempre es con la intención de ocultar a la vista: en la escultura griega, el "velo" (la *draperie*) señala o realza justo lo que se halla debajo, es decir, el cuerpo. La utilización del recurso estético del velo evoluciona hasta la actualidad y sienta las bases de una técnica artística que es capaz de destruir o eliminar totalmente la forma del cuerpo: el *wrapping* o envoltorio.

Desde el siglo XVII, la pintura empieza a ocultar u omitir en el retrato datos que el espectador tendrá que completar provocando la pérdida de semejanza del retratado. Artistas como Velázquez, Rembrandt y Goya producen en sus obras densas texturas, empastes y deformaciones llegando incluso a la abstracción de las formas. Desde finales del siglo XIX, con la invención de la fotografía, los artistas dejan de utilizar la representación específica de los individuos para captar el movimiento y lo efímero en una búsqueda de nuevas formas de expresión. El cuerpo se muestra fragmentado, deformado y borroso.

En las vanguardias del siglo XX, el recurso de la ocultación busca en todo momento nuevas formas de percepción de la imagen y la reducción de lo visible. La abstracción responde en algunos casos a la necesidad de encontrar lo que no se ve en el lienzo, porque está oculto o fuera de él. El cuerpo humano se considera cada vez más un objeto manipulable y los artistas ejercen acciones sobre él acciones negativas como omitir, alterar, tachar o esconder. La fotografía y el tratamiento digital favorecen estos recursos para reducir el cuerpo a la mínima expresión.

El cuerpo se representa velado o enmascarado, pero también de espaldas. La intención del autor puede ser encauzar la atención del espectador para que éste se identifique con la persona anónima que se da la vuelta y se adentre en el cuadro. Pero también, crear una barrera visual para causar frustración en el observador, o incluso considerar al espectador como un *voyeur* que observa la escena sin ser visto.

En todos estos casos, la imagen del cuerpo se representa fragmentada o incompleta. El fragmento se convierte en el ingrediente básico para la reconstrucción mental por parte del espectador, el cual debe completar con la imaginación lo que no se halla dentro de los márgenes de la obra de arte.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

CAPÍTULO 2

LA PERCEPCIÓN VISUAL: FENÓMENOS PERCEPTIVOS EN LA OCULTACIÓN DE LA FORMA

Introducción

¿Cómo percibimos las cosas ocultas o semiocultas? ¿Cómo percibimos lo que no se ve? ¿Cómo se construyen las imágenes mentales? ¿Qué mecanismos intervienen en la percepción de las formas incompletas? ¿Qué papel tiene el espectador en la percepción de este tipo de imágenes? Para abordar nuestro tema es fundamental considerar la percepción no como un registro pasivo de lo que nos rodea, sino como una herramienta privilegiada que va a construir el conocimiento a partir de los datos que nos aporta el entorno. Los diferentes procedimientos de ocultación que hemos observado a lo largo de la historia del arte (véase capítulo 1) necesitan la percepción visual como ingrediente fundamental para la construcción de los significados. Conceptos como "pensamiento visual" o "inteligencia visual" van a ser fundamentales para explicar la organización del mundo perceptual. La teoría de la Gestalt nos va a aportar los principios necesarios para analizar la percepción de las formas ocultas.

En 1974, Rudolf Arnheim ya dijo que cada vez más nuestros ojos están quedando reducidos a instrumentos de identificación y medición. Padecemos una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. "Se ha dejado adormecer muestra capacidad innata de entender con los ojos, y hay que volver a despertarla"[59].

Esta motivación es la que nos lleva a estudiar la percepción de la imagen en relación al tema de la investigación, considerando que las formas ocultas, semiocultas o veladas necesitan ser estudiadas desde la psicología de la percepción. Comprender el funcionamiento de la visión humana, entender las formas de observar y percibir el mundo, es profundizar en los procesos mentales que nos llevan a conocer el mundo. El mundo perceptual que nosotros creamos difiere cualitativamente del mundo físico ya que la experiencia depende de nuestros sentidos y se halla construida en nuestro interior como una representación del mundo. Nuestras percepciones son construcciones mentales más que registros directos de la realidad. Las ilusiones, en cuanto perceptos tienen la misma importancia que los hechos y tienen idéntico estatuto.

[59] Arnheim, Rudolf, "Introducción", en *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, Alianza Editorial, 1991, pp. 13, 14.

2.1. El proceso de la visión y la formación de la imagen

Como afirma Joan Costa[60], el ser humano percibe la realidad según dos grandes universos, pero que coexisten en uno solo e indivisible: el mundo de las cosas reales que se ven habitualmente y la realidad que se elabora por alguien con la intención de comunicar un mensaje, y que nosotros reelaboramos y transformamos en conocimiento.

Los dispositivos de la percepción funcionan igual en los dos universos, pero la percepción de la primera realidad (la del entorno natural como un paisaje, o construido como una casa) tiene una base empírica, mientras que la segunda (la imagen, una información visual) tiene un sustrato cultural determinado por la educación visual. Lo que varía en ambos universos "es la *intencionalidad* del individuo perceptor y la *naturaleza* de lo percibido"[61]. Aunque los mecanismos de la percepción son los mismos, la visión no funciona igual cuando observa un paisaje que cuando lee una información visual que un emisor ha elaborado para un destinatario. El aspecto del paisaje no es en realidad una "imagen" de nada. Las imágenes propiamente dichas representan la realidad, son figuras más o menos icónicas, o más o menos abstractas de lo real visible.

Joan Costa sugiere tres tipos de imágenes: la imagen retiniana, la icónica y la mental[62].

- Las imágenes retinianas. Forman parte del campo de la fisiología de la visión. Son funciones del sistema perceptivo ocular que transforma sensaciones luminosas en estímulos eléctricos enviados al cerebro y que éste recodifica en imágenes visuales.

- Las imágenes icónicas. Forman parte del campo de la comunicación. Son objetos materiales del entorno, superficies significantes que son proyectadas hacia nosotros. Se obtienen por medio de instrumentos como el lápiz, el pincel, la cámara fotográfica, el ordenador, etc. Son los componentes principales de la comunicación visual.

-Las imágenes mentales. Forman parte del campo de la memoria visual y la imaginación. Son las representaciones mentales de algo observado en el entorno o de algo imaginado que se convierten en conocimiento.

Si la imagen retiniana es el producto de la visión y la imagen icónica es el soporte de la comunicación visual, la imagen mental constituye el soporte de la memoria visual, del conocimiento y la cultura del individuo. Con ésta última se articula el pensamiento visual y

[60] Costa, Joan, *La esquemática. Visualizar la información*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998, p. 47.
[61] *Ibíd.*, p. 48.
[62] *Ibíd.*, p. 49-51.

se construye la cultura visual.

Las sensaciones retinianas son la materia prima de la visión que es transformada por la mente en productos acabados. Gracias al sentido de la visión la mente conoce y reconoce las formas del mundo exterior. En el proceso de la visión, Costa distingue cinco procesos subsidiarios: la sensación, la selección, la exploración, la percepción y la integración[63]. Es en la integración donde el mensaje visual captado es interpretado y hecho conocimiento.

La experiencia de la imagen es "un acto creador de integración" donde los distintos elementos percibidos son integrados en un todo orgánico, restableciendo la unión entre el ser humano y el conocimiento. Para experimentar lo oculto, lo habitual es considerar las imágenes mentales y lo que no podemos ver como objetos del conocimiento.

Percibir es participar activamente según dos subsistemas: el fisiológico y el psicológico. Si el "ver" implica un proceso de observación que puede ser pasivo, el "mirar" es una participación activa, un acto más intencional. Como afirma Costa[64], detrás de la fisiología óptica, detrás de los ojos que ven o que miran, siempre hay una motivación que puede ser frustrada o estimulada por el contenido del mensaje, por su valor funcional o emocional o por su capacidad de fascinación. En la percepción es fundamental el "*interés psicológico* capaz de implicarse en los actos de percepción-conocimiento"[65]. Estas motivaciones psicológicas determinan lo que vemos y lo que no vemos, incluso la capacidad de experimentar lo oculto.

Percibir una imagen, según dice Kepes, "implica la participación del espectador en un proceso de organización"[66]. Si tenemos en cuenta que la percepción es un acontecimiento cognitivo discriminatorio, entonces muchos de nuestros encuentros con la ocultación son susceptibles de ser de este tipo. Pero incluso entonces, como asegura Malcolm Bull, la percepción no es el único nivel en el cual podemos experimentar lo escondido (además de la sensación), también es el "reconocimiento"[67]; es posible percibir algo sin reconocer qué es lo que se está percibiendo. Este sería el caso de lo que se encuentra disfrazado o disimulado[68].

[63] Joan Costa explica el proceso con detalle. *Ibíd.,* pp. 59, 60.
[64] *Ibíd.*, pp. 57, 58.
[65] *Ibíd.*, p. 49.
[66] Kepes, G., *El Lenguaje de la Visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969, p. 23.
[67] Véase la clasificación que establece Malcolm Bull de tipos de ocultación a partir de la distinción entre "sensación, percepción y reconocimiento". Bull, Malcolm, *Seeing things hidden. Apocalypse, vision and totality*, Editorial Verso, Londres, 1999, capítulo 1.
[68] La diferencia entre "ocultamiento" y "disfraz" se ilustra claramente en el relato *La carta robada,* del escritor Edgar Allan Poe. Malcolm Bull explica que la carta de la que trata el cuento está escondida, pero no por ser imperceptible, sino por ser irreconocible. La carta ha sido manipulada y disfrazada o disimulada para no poder ser reconocida. *Ibíd.*

2.2. La percepción: "construcción" del conocimiento

Según lo descrito en los apartados anteriores, la percepción, más allá de ser un registro pasivo de un mundo dado, es un instrumento privilegiado que construye el conocimiento a partir de los datos que aporta el entorno. Esta capacidad recibe el nombre de "pensamiento visual"[69] o "inteligencia visual"[70].

Según Arnheim, "percepción y pensamiento se exigen mutuamente. Complementan sus funciones de manera recíproca. Se supone que la tarea de la percepción es simplemente la recogida de materia prima para la cognición. Una vez que esta materia ha sido recogida, entra en escena el pensamiento en un nivel cognitivo supuestamente superior y realiza el procesamiento. La percepción sería inútil sin el pensamiento; el pensamiento no tendría nada que pensar sin la percepción"[71]. Para Arnheim, pensar de manera productiva un problema requiere un pensamiento en el que se puedan representar las propiedades de la situación que se explora. Este pensamiento productivo tiene que ser visual, ya que la visión es la única modalidad sensorial en las que las difíciles relaciones espaciales se representan de forma precisa. Sin las imágenes perceptivas es imposible desarrollar el pensamiento o la inteligencia. El pensamiento, por tanto, es ante todo pensamiento visual y las operaciones cognoscitivas del pensamiento, como la exploración activa, la selección, el análisis y la síntesis o la solución de problemas, son los componentes esenciales de la percepción.

La "inteligencia visual" es el concepto que desarrolla Hoffman[72] desde una perspectiva constructivista, según la cual todo lo que vemos lo construimos y además según unos principios: el color, la forma, la textura, la profundidad, el movimiento, los objetos, etc. Todo lo que construimos son manifestaciones de la inteligencia visual y de su genio para construir.

[69] Concepto profundizado por Arnheim. Véase Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988, Ed. orig. *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1969. Véase también Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, (1991), *op. cit.,* Ed. orig. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Versión*, University of California Press, Berkeley, California, 1974. Véase también el ensayo de Arnheim, Rudolf, "En Defensa del Pensamiento Visual", en *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza Editorial, 1989, Ed. orig. *New Essays on the Psychology of Art,* University of California Press, 1986.

[70] Donald D. Hoffman describe, a partir del concepto de "inteligencia visual", la capacidad humana de descubrir el mundo a través de lo que perciben los ojos. Nos presenta el poder constructivo de la visión con toda una gramática de lo visible. Véase Hoffman, Donald. D, *Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000, Ed. orig. *Visual intelligence*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1998.

[71] Arnheim, Rudolf, "En Defensa del Pensamiento Visual", (1989), *op. cit.*, p. 143.

[72] Hoffman, Donald D., (2000), *op. cit.*

"Lo que se ve" tiene dos sentidos, según Hoffman: el sentido *fenomenal* y el sentido *relacional* [73]*:*

-El sentido *fenomenal* se basa en cómo se perciben las cosas según cada individuo, el aspecto visible que presentan y cómo el individuo las experimenta mediante la percepción visual.

-El sentido *relacional* se basa en la interacción de lo que vemos con otros elementos de nuestro entorno.

La inteligencia visual construye lo que ve en el sentido fenomenal: elabora nuestra experiencia visual, aunque también ve de forma relacional, ya que siempre hay algo con lo que poder interactuar.

Hoffman asegura que este proceso activo de la visión, esta inclinación a construir, "es la clave del éxito de los grandes cuadros"[74]. El historiador de arte Gombrich, en su obra *Arte e ilusión*[75]*,* explica que el espectador que contempla un cuadro siempre construye mediante procesos inconscientes y automáticos, que él llama "proyección", y mediante otros procesos conscientes y más elaborados, que llama "inferencia" o "conocimiento". Los cuadros están formados por una acumulación de pigmentos sobre un lienzo que el espectador, el vidente, tiene que colaborar para interpretarlos; es el que tiene que construir lo que ve. En esta interpretación, a veces, el espectador se encuentra con contradicciones o ambigüedades, con ausencias u ocultaciones.

2.3. "La proyección" como proceso de construcción

Tal y como afirma Gombrich, el arte narrativo requiere un "aparato mental"[76] para captar el espacio y los efectos visuales. El contemplador integra forma y contenido como un todo y construye la imagen a partir de métodos preestablecidos. Cuando la imagen está incompleta (porque se muestra una parte oculta, por ejemplo) el espectador realiza una reconstrucción imaginativa que exige el ajuste del instrumental mental; la imaginación proyecta lo que falta.

[73] *Ibíd.,* pp. 25-27.
[74] *Ibíd.,* p. 33.
[75] Gombrich, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Editorial Debate, Madrid, 1997, Ed. orig. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Trustees of the National Gallery of Art, Washington D.C., 1959.
[76] *Ibíd.,* p. 118.

Leonardo da Vinci (1452-1519), conocía esta capacidad de la inteligencia visual de construcción de la imagen como "proyección", y en su obra *Tratado sobre la pintura* realiza una descripción de "cómo animar el espíritu de la invención":

> *Deberías contemplar ciertas paredes manchadas de humedad, o piedras de tonos distintos. Si tienes que inventar algún paisaje de fondo, serás capaz de ver en tales cosas el aspecto de paisajes divinos, adornados con montañas, ruinas, rocas, bosques, grandes llanuras, colinas y valles en gran variedad; y, mirando otra vez, verás batallas y extrañas figuras sumidas en actos violentos, expresiones de rostros y ropajes y una infinidad de cosas que serás capaz de reducir a sus formas completas y correctas. Sucede en esos muros como con el sonar de las campanas, en cuyo tañir podemos percibir todas las palabras que imaginar podamos*[77].

Leonardo considera el poder de las "formas confusas". Llega al extremo de aconsejar al artista que evite el método tradicional de dibujar minuciosamente porque un esbozo rápido y desordenado puede sugerirle nuevas posibilidades. Usa su obra inacabada como una pantalla en la que proyectar sus ideas[78].

Esta facultad, bajo el término de "proyección", es de interés para toda una rama de psicología. Recordemos las manchas utilizadas en el "test de Rorschach"[79] para diagnosticar las reacciones del paciente. El interpretar una mancha como una mariposa o un murciélago depende de la clasificación perceptiva. Las múltiples lecturas de estas imágenes permanecen ocultas esperando a ser desveladas por el observador. Como bien dice Gombrich, "lo que leemos en esas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente"[80].

Este procedimiento ha despertado el interés de los artistas a lo largo de la historia del arte. El dibujante y teórico del arte Alexander Cozens (1717-1786), en su libro titulado *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* ("Nuevo método para ayudar a la inventiva a dibujar composiciones de paisaje originales"), propugna un método llamado "manchado" en el que se utilizan manchas accidentales de tinta para sugerir al aficionado motivos de paisaje. Su método se presenta como un desafío a los métodos tradicionales de enseñar arte[81].

[77] Este fragmento aparece en Hoffman, Donald D., (2000), *op. cit.*, p. 34.
[78] Gombrich, E. H., (1997), *op. cit.*, p. 159.
[79] Véase un interesante análisis de las manchas de Rorschach en Arnheim, Rudolf, "Análisis perceptual de una tarjeta de Rorschach", en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1986, pp. 89-99.
[80] Gombrich, E. H., (1997), *op. cit.*, p. 155.
[81] *Ibíd.,* pp. 155, 156.

En el contexto del Renacimiento, el papel de la inspiración y la imaginación se enlaza con el arte como actividad intelectual suprema. Gombrich explica cómo se forma una idea del arte nuevo donde "la capacidad del artista para sugerir tiene que ser igualada por la capacidad del público para captar insinuaciones"[82]. El espectador que no use la imaginación para proyectar, no será capaz "de apreciar la habilidad oculta y la astucia que se esconden detrás de aquella falta de acabado"[83].

El impresionismo, sin embargo, más que leer las pinceladas, pide leer *a través* de las pinceladas. El contemplador proyecta el recuerdo del mundo visible en el mosaico de pinceladas y manchas del lienzo que tiene ante sí. El principio de proyección guiada alcanza su culmen. "El artista le da al espectador cada vez 'más que hacer', lo trae al círculo mágico de la creación, y le permite experimentar algo del estremecimiento de 'hacer' que fue un día privilegio del artista"[84].

2.4. La aportación del espectador en las formas incompletas

En el impresionismo el espectador proyectaba en las manchas y pinceladas un paisaje. Según Gombrich, "la expectativa crea ilusión"[85]. La ilusión depende de las condiciones psicológicas del espectador, en particular de sus "expectativas". La ilusión es más efectiva, en general, cuando es objeto de espera. El autor ilustra esta idea con el famoso cuento de Plinio (ya mencionado anteriormente, véase 1.2.) que narra cómo Parrasio superó a Zeuxis, quien había pintado unas uvas tan ilusionistas que unos pájaros habían ido a picotearlas. Zeuxis fue invitado por Parrasio a su taller y cuando éste se dispuso a levantar la cortina que cubría su cuadro se encontró con que no era real, sino pintada. Unas cuantas manchas de luz y sombra debieron bastar para hacerle ver la cortina. La probabilidad de encontrarse con una cortina pintada era seguramente nula. Sólo esperaba "ver" el cuadro que se escondía debajo.

La pintura tiene la capacidad de excitar la imaginación del espectador y proyectar "lo que no está en ella". Cuando una obra no muestra lo que deseamos ver, la ilusión se puede imponer. Para que se ponga en funcionamiento el mecanismo de la proyección se tienen que cumplir dos condiciones:

[82] *Ibíd.,* p. 163.
[83] *Ibíd.,* p. 165.
[84] *Ibíd.,* p. 169.
[85] *Ibíd.,* p. 171.

-la primera es que el espectador tiene que saber la manera de llenar el hueco.

-la segunda es que tiene que haber una "pantalla", una zona vacía o mal definida, sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada[86].

En ninguna tradición artística como en la china, encontramos una comprensión mayor de la idea de "pantalla". La teoría china del arte razona sobre la posibilidad de expresar mediante la ausencia de pincel y tinta. "Aunque las figuras estén pintadas sin ojos, tiene que parecer que miran; sin orejas, tiene que parecer que escuchan. […] Ésas son cosas que diez centenas de pinceladas no pueden pintar, pero que unas pocas pinceladas sencillas, si están bien dadas, captan. Esta es la verdadera expresión de lo invisible"[87]. El arte chino estimula al espectador para que complete y proyecte sobre las obras. La superficie vacía de un dibujo es tan importante como los toques del pincel; el "vacío" se considera "forma"[88].

Todas las cosas están incompletas en su representación bidimensional. Una parte de lo representado se nos esconde siempre, y siempre unas formas recubren a otras. Según indica Arnheim, una de las complicaciones que surgen en condiciones naturales es la superposición, por la cual un objeto impide que otro se vea completamente. Pero hay una tendencia en el hombre a ver las formas completas, "buenas"[89] y en especial cuando no aparecen claras. La organización visual no se limita al material directamente dado, sino que "incorpora extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible"[90].

En la obra *La violación de Lucrecia,* Shakespeare describe una pintura de la caída de Troya acentuando esta idea:

> *Porque mucha labor de imaginación había allí:*
> *agudeza engañosa, tan ceñida, tan natural,*
> *que en vez de la imagen de Aquiles estaba su lanza*

[86] *Ibíd.,* p. 174.
[87] *Ibíd.,* pp. 174, 175.
[88] El "vacío" en las culturas asiáticas es un fenómeno tan fundamental como difícil de comprender, y sobre todo, imposible de concretizar ya que no existe una "teoría" pura. Nos encontramos unidas percepción y experiencia, es decir, filosofía y práctica meditativa. La experiencia del vacío podría significar experiencia de aquello que es "realidad". Según el hinduismo, el taoísmo y el budismo, el vacío es la realidad profunda de las cosas; buscar el vacío en la realidad aparente es buscar su verdadera esencia. Esta alta valoración del vacío por parte de Oriente contrasta con una tradición occidental de signo opuesto. Aún así destacamos el arte clásico como conocedor de estas formas vacías: las pinturas ilusionistas de Pompeya y de Roma presentan enérgicas indicaciones de formas vacías para ser rellenadas por nuestra imaginación.
[89] Nos referimos aquí a la "ley de la buena forma", una de las leyes de la Teoría de la "Gestalt". Véase Schuster, Martin y Beisl, Horst, *Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte*, Editorial Blume, Barcelona, 1982, p. 31.
[90] Arnheim, Rudolf, (1988), *op. cit.*, p. 46.

agarrada por una mano armada: él, detrás,
quedaba invisible salvo para el ojo mental:
una mano, un pie, una cara, una pierna, una cabeza,
representaban al todo que había que imaginar[91].

Cuando una forma se oculta de una manera parcial se convierte en una figura incompleta con vacíos o ausencias: estos vacíos son las "pantallas" sobre las que proyectamos nuestra imaginación.

Volviendo de nuevo a Leonardo da Vinci (véase 2.3.), su inteligencia visual le lleva a ocultar conscientemente elementos del paisaje creando deliberadamente imágenes borrosas. El *sfumato* o forma velada rebaja la información de la tela y con ello estimula el mecanismo de proyección. Los contornos de Leonardo oscilan entre lo que se ve y lo que no se ve. Con la borrosidad, con lo indeterminado, emerge la facultad proyectiva y la ilusión.

Las obras impresionistas o de Degas, también favorecen las formas ocultas o incompletas. Como decíamos antes, el contemplador proyecta el recuerdo del mundo visible en las pinceladas y manchas del lienzo, en lo inacabado. Los artistas aceptan la capacidad de sugerencia de las cosas mediante lo incompleto. Gombrich recuerda también la importancia de la fotografía y más concretamente de las instantáneas: lo accidental produce imágenes incompletas, con extraños encuadres y configuraciones, que sin embargo clarificamos e identificamos[92].

2.5. Percepción visual y formas ocultas

Descartes, en el siglo XVII, afirmaba que la mente no era una hoja en blanco, al contrario que los empiristas[93], que aseguraban que la mente al nacer era una "tabula rasa" en la que la experiencia escribía con las sensaciones recibidas, sino que poseía ideas innatas sobre la forma, el tamaño y otras propiedades de los objetos. En el siglo XVIII, Kant, dentro del mismo enfoque, sostenía que la mente imponía su propia concepción interna del espacio y del tiempo sobre la información sensible que recibía.

[91] Este fragmento aparece en Gombrich, E.H., (1997)*, op. cit.*, p. 177.
[92] *Ibíd.,* p. 179.
[93] Véanse las tres principales tradiciones de pensamiento sobre la percepción: el enfoque empirista, el enfoque de la "Gestalt" y el enfoque de la teoría del estímulo. En Rock, Irvin, *La percepción*, Editorial Labor, Barcelona, 1985, pp. 8-13.

Los psicólogos de la "Gestalt" retoman estos principios en los inicios del siglo XX, aplicándolos a la organización perceptual. Las sensaciones se perciben de una manera global; el mundo perceptual está organizado según unas leyes dadas innatamente que conforman cosas unitarias y figuras sobre fondos. Los elementos de estas unidades están relacionados entre sí y crean configuraciones cuyas propiedades no están en las partes, sino en su interrelación. De ahí el famoso lema: "el todo es cualitativamente diferente de la suma de sus partes". Estas relaciones son la base de otros fenómenos, como las ilusiones perceptuales. Para los psicólogos de la escuela gestáltica las percepciones son el resultado de interacciones cerebrales espontáneas originadas por la estimulación sensorial. La percepción, por lo tanto, no es mera reproducción, sino elaboración activa.

Según la Teoría de la "Gestalt", la mente humana rechaza aquello quese nos presenta como desordenado o caótico. Los ojos intentan buscar continuamente una organización, una estructura. El principio fundamental que se impone es el de "figura-fondo". El psicólogo Rudolf Arnheim (1904-2007), influido por la psicología de la "Gestalt", opina que por una cuestión de economía sólo se atiende a una parte de los estímulos percibidos, considerando siempre una figura y un fondo. A su vez, Martin Schuster y Horst Beisl afirman[94] que la contemplación del arte significa hallar y revivir la organización que el artista asigna a su obra, en un proceso de búsqueda activa. Esta relación de figura y fondo tiene también algo que ver con la atención, con la observación cotidiana y selectiva de las cosas.

Los psicólogos gestaltistas descubren otros principios por los que la mente realiza agrupaciones espontáneas de elementos o componentes estimulares. La mente impone una organización que contribuye al desciframiento de la información visual. Para entender la percepción de las formas ocultas, vamos a detenernos en la obra de Irvin Rock, que estudia las "formas interpuestas" (formas incompletas que somos capaces de completar), las "formas camufladas" y las "formas reversibles o ambiguas" (que contemplan "el engaño" y los "juegos visuales"). Tenemos que recordar que en todas estas imágenes siempre se produce una ocultación "parcial".

2.5.1. Las formas interpuestas

La interposición es el cubrimiento parcial de un objeto por otro. Irvin Rock nos habla de las "formas interpuestas" como un tipo de formas incompletas que sin embargo somos capaces de identificar. La mente sabe que un objeto es ocultado por otro (en vez de estar en el mismo plano) porque las formas de las cosas nos son familiares y podemos

[94] Schuster, Martin y Beisl, Horst, (1982), *op. cit.*, p. 27.

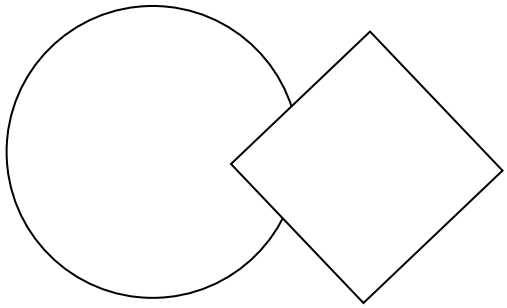
reconocer cuándo están incompletas. A veces, sin embargo, percibimos la ocultación de figuras a pesar de que no nos son familiares. El motivo principal se basa en la diferenciación entre la "figura y el fondo": siempre percibimos una figura (que es el objeto que sobresale) sobre un fondo (que es el objeto u objetos que quedan detrás). Tendemos a ver siempre una de las formas por delante de la otra. Se cree que el factor decisivo para ver una figura como dos objetos interpuestos es la manera de estar trazada la línea en que se unen las dos extensiones[95].

Según Villafañe y Mínguez[96], para que se los objetos superpuestos tengan una identidad fenoménica plena, se deben cumplir dos requisitos: los objetos superpuestos deben ser percibidos como independientes y situados en distintos términos del espacio de la representación.

Arnheim nos explica que todas las formas se superponen mediante "traslapo"[97] y en la superposición siempre un objeto cubre u oculta a otro parcialmente. Uno de los casos que analiza es cuando uno de los dos objetos visuales contiguos tiene la forma más simple; éste se apropia del contorno que los separa, y el otro objeto, que es más complicado, se simplifica cuando al quedarse sin borde continúa por debajo del primero. Éste aparece parcialmente ocluido, es decir, incompleto, pero la forma es completada por la mente.

Cuando los contornos se interrumpen mutuamente, "la tendencia perceptual a ver una superposición se hace irresistible, porque sirve para completar la forma incompleta"[98]. En todo ejemplo de traslapo, la unidad recortada que parece incompleta evoca el completamiento. Una de las leyes que se impone aquí, a parte del principio fundamental de figura-fondo, es la "ley de cierre", la tendencia a completar unidades incompletas **[11].**

[95] Rock, Irvin, (1985), *op. cit.*, p. 74.
[96] Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, *Principios de Teoría General de la Imagen,* Editorial Pirámide, Madrid, 2002, p. 125.
[97] Rudolf Arnheim explica que el traslapo ya fue observado en la Antigüedad. El sofista Filóstrato describe una pintura: "El inteligente artificio del pintor es delicioso. Rodeando los muros de hombres armados, los representa de manera que algunos se ven de cuerpo entero, otros con las piernas ocultas, otros de cintura para arriba, luego sólo los bustos de algunos, sólo las cabezas, sólo los cascos, y, finalmente, sólo las puntas de las lanzas. Esto amigo mío, se logra por *analogía*, ya que el problema consiste en engañar a los ojos mientras van recorriendo los planos correctos en disminución de la pintura". Arnheim aclara que el autor cuando habla de *analogía* se refiere al arte de contemplar las partes ocultas de un objeto por semejanza con lo que se ve. Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.*, pp. 279, 280.
[98] *Ibíd.*, p. 276.



11. Traslapo. "Ley de cierre"

Además de esta ley, el "principio de enmascaramiento"[99] contribuye a que la forma traslapada resista a las diferentes perturbaciones a las que está sometida (ruido, manchas, elementos parásitos). En la medida en que la forma sea más pregnante, será más persistente. Pero la interferencia generada por el traslapo no es mutua; la unidad que está encima siempre viola la integridad de la otra. El traslapo establece una jerarquía: distingue unidades dominantes de unidades subordinadas.

Un caso especial de superposición es la transparencia. La oclusión del objeto se produce de una manera parcial. A pesar de verse traslapados los objetos, el objeto ocluido sigue siendo visible detrás del oclusor. Hay dos formas de transparencia: física y perceptual[100]:

-Físicamente, la transparencia se produce cuando el objeto oclusor deja pasar la luz suficiente para seguir viendo el objeto ocluido. Los velos, los filtros, los vapores son físicamente transparentes.

-Perceptualmente, la transparencia se produce sin ningún material físicamente transparente. Por ejemplo, los papeles coloreados opacos o pintura opaca pueden llegar a ser perceptualmente transparentes.

Como hemos visto, en las formas ocultas por interposición la organización visual no se limita al material directamente dado, sino que incorpora extensiones invisibles como partes auténticas de lo visible. Estas extensiones son las que generan las imágenes mentales de las que habla Joan Costa, las imágenes de la memoria visual y la imaginación con las que se articula el pensamiento visual (véase 2.1.). Como veremos a lo largo de este trabajo, algunos artistas van a utilizar este fenómeno como recurso o estrategia para excitar la imaginación del espectador (por ejemplo, véase 6.1.). Las formas incompletas

[99] Joan Costa enuncia 20 principios y leyes de la teoría de la "Gestalt" que son fundamentales para el conceptista-visualista. Costa, Joan, (1998), *op. cit.*, pp. 95-97.
[100] Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.*, p. 281.

por interposición se convierten en ausencias o "pantallas" sobre las que podemos proyectar nuestra imaginación.

2.5.2. Las formas camufladas

Arnheim afirma[101] que una figura dada puede resultar invisible al observador cuando se presenta en un contexto nuevo. En este caso se logra el "camuflaje"[102], anulando conexiones antiguas e introduciendo otras nuevas.

Esta técnica la utiliza la naturaleza para proteger a los animales **[12]**: existe toda una clase de ilusiones "naturales" que se producen en animales, como ciertos insectos, cuyas capacidades miméticas son asombrosas[103]. La correspondencia de cómo vemos las cosas y cómo son en realidad se produce porque "la visión, en cuanto reflejo de procesos físicos del cerebro, está sujeta a la misma ley básica de organización que rige en las cosas de la naturaleza"[104]. Por su parte, el camuflaje militar reproduce la experiencia visual de las tropas en el frente: duplicación, oscuridad, desplazamiento, desorientación, vértigo, fragmentación. La unidad de los objetos se rompe en partes que se funden con el entorno. La finalidad práctica del camuflaje militar es ser invisible más que invencible[105].

En primer lugar, para la percepción de las formas camufladas, entra en juego el principio de figura-fondo. Jacques Aumont sostiene[106] que la importancia práctica de la distinción figura-fondo se pone en evidencia mediante las técnicas que pretenden destruirla, en especial el camuflaje, que pretende incorporar la figura al fondo jugando con los caracteres distintivos de la figura. Otros dos importantes principios organizativos que se dan son el principio de "proximidad" y el de "similaridad". Tendemos a agrupar como partes de un todo global aquellas unidades que están más cerca y además se parecen

[101] Arnheim, Rudolf, (1991)*, op. cit.*, p. 66.
[102] Los orígenes de este nombre no están claros, según escribe el *camoufleur* Maurice G. Debonnet en 1918. Pueden provenir del argot barriobajero francés *camoufle* (vela) que alude a los hechos ocultos tras el humo de las velas; o de la jerga teatral francesa para designar el maquillaje y el disfraz; o como sugiere el profesor Poulton, del *camouflet* militar, una mina "colocada en una pared de tierra entre las galerías de sitiadores y sitiados, que, al explotar, enterraba, sofocaba o impedía la retirada del minador hacia el lado opuesto". Como afirma Hillel Schwartz, "las derivaciones sintácticas alcanzaron los dos campos de la estrategia camufladora: esconderse (invisibilidad) y mostrarse (visibilidad engañosa). Véase Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, pp. 186, 187.
[103] "Arañas que imitan a hormigas, mariposas que tienen en su parte posterior una segunda 'cabeza', insectos que se confunden con las ramitas sobre las que están posados, etc". En Aumont, Jacques, *La imagen*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1992, p. 103.
[104] Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.,* p. 91.
[105] Véase Schwartz, Hillel, (1998), *op. cit.*, pp. 186, 187.
[106] Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.*, p. 73.

entre sí. La similaridad puede ser de color, de tono, tamaño o forma. La similitud es algo que se "construye"[107]. En el camuflaje la influencia de la memoria es fundamental, ya que se acrecienta cuando el observador tiene la necesidad de ver objetos de determinadas propiedades perceptuales que no ve a primera vista.

Según Irvin Rock, el camuflaje pone en juego los principios organizativos "para crear objetos perceptuales distintos de los que en verdad existen, ocultando o disimulando éstos o fingiendo objetos perceptuales donde no los hay"[108]. Por ello, veremos cómo el camuflaje se va a emplear en el arte como una estrategia habitual para lograr la ocultación y la invisibilidad, sobre todo de la figura humana (véase 5.4.3.).

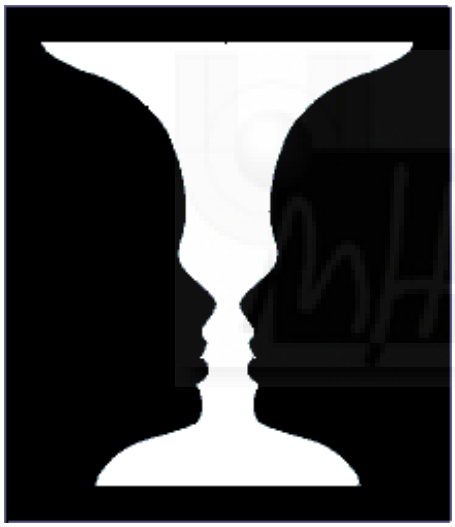
12. "Camuflaje" en la naturaleza.
El perro dálmata.
(de Lindsay y Norman, 1980)

2.5.3. Las formas reversibles o ambiguas

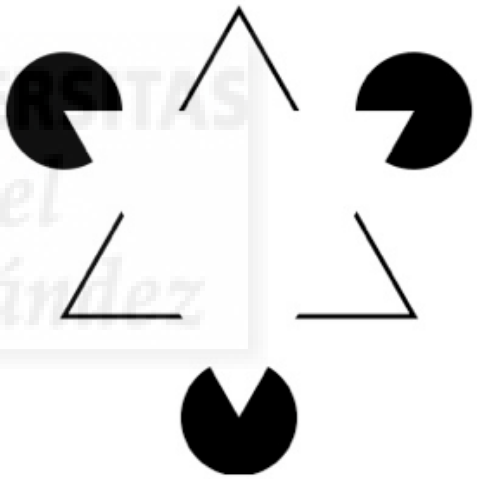
El fenómeno de las figuras reversibles o ambiguas surge cuando dos superficies se disputan el mismo contorno: ¿cuál es la figura? ¿cuál es el fondo? Edgar Rubin, el autor

[107] Hoffman, Donald D., (2000), *op. cit.*, p. 140.
[108] Rock, Irvin, (1985), *op. cit.*, p. 117.

del primer texto fundamental sobre el fenómeno de figura y fondo, presenta el conocido ejemplo de la copa cuya silueta puede verse alternativamente como figura o como fondo de dos rostros de perfil enfrentados **[13].** Cuando se ve la copa, su silueta es tan distinta de la de los rostros que éstos no se reconocen visualmente, se ocultan. Y lo mismo ocurre con los dos rostros como figuras, que no se ve la copa. Además es imposible ver a la vez las dos versiones. Otro tipo de formas en las que hay que invertir figura y fondo son las figuras con "contornos subjetivos o ilusorios", en las que fragmentos incompletos de formas parecen ser tapados por una figura con unos contornos que en realidad no existen **[14].** En este caso, sin embargo, cuando la región interpuesta se llega a percibir como figura, con sus contornos ilusorios, no se busca la otra posibilidad de percepción, se prefiere ésta de forma irreversible[109].



13. Edgar Rubin,
"Principio de figura-fondo"



14. *Triángulo de Kanizsa*
"Contorno subjetivo o ilusorio"

Además de la reversibilidad figura-fondo, existe otro tipo de ocultación que tiene que ver con el contenido significativo de lo que se ve y de lo que no se es capaz de reconocer, por ejemplo los famosos casos de la joven o la vieja, o el pato o el conejo. Aquí no es fácil decir qué principio organizativo está funcionando[110]. Hay personas que no son capaces de reconocer la otra interpretación. En estas imágenes el mismo estímulo puede representar distintos perceptos. Que el sistema perceptual seleccione uno u otro depende

[109] Véase el amplio análisis que efectúa Donald D. Hoffman sobre los "contornos ilusorios". En Hoffman, Donald D., "La superficie invisible que brilla" en *Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos*, (2000), *op. cit.*, pp. 81-120.
[110] *Ibíd.,* p. 120.

de los principios de organización y de agrupación. Se puede producir un conflicto entre los principios organizativos y no llegar a reconocer la segunda versión. De aquí que consideremos estas formas como ocultas.

Irvin Rock menciona[111] que la única explicación de la inversión perceptual que ha alcanzado cierto crédito es la teoría de la saciedad o de la fatiga. Pero también afirma que esta teoría es incorrecta porque con frecuencia la inversión deja de producirse si el sujeto no sabe que la figura es ambigua. Por el contrario, cuando el observador sabe que es reversible, realiza una reorganización perceptual para ver el otro precepto. "La explicación de la inversión perceptual en el caso de los observadores informados quizá tenga que ver con un cambio de la referencia mnémica que con la fatiga neuronal"[112].

Algunos artistas surrealistas como Dalí, Magritte y en particular Maurice Escher, han utilizado este fenómeno para confundir al espectador, componiendo imágenes ambiguas, susceptibles de visiones diferentes y mutuamente excluyentes.

Como veremos a continuación (2.7.2.), Dalí utiliza el "camuflaje psicológico"[113], que él mismo bautiza, para intentar confundir, engañar u ocultar una de las dos lecturas posibles. Como dicen Martin Schuster y Horst Beisl, en Dalí y Magritte, "la estructura familiar del mundo visible articulada en figura y fondo se altera a propósito. El observador se detiene y toma conciencia, por lo menos indicativamente, de la actividad de la percepción y del alejamiento de las cosas 'auténticas'"[114].

Según Arnheim, esta técnica, que tiene sus orígenes en algunos pintores de la escuela manierista, pretende "hacer salir violentamente al observador de su confianza complacida en la realidad. Pintados a la manera *trompe l'oeil*, los objetos crean la ilusión de estar materialmente presentes, para transformarse seguidamente y sin previo aviso en algo totalmente distinto pero no menos convincente"[115].

2.6. Reconocimiento e identificación de las formas ocultas

Podemos distinguir dos procesos en la percepción de las cosas: el proceso que lleva sólo a la percepción de la forma (como la profundidad, el tamaño, o cualquier propiedad de un objeto) y un proceso en el que la percepción de la forma lleva a su reconocimiento e

[111] Rock, Irvin, (1985), *op. cit.*, p. 120-122.
[112] *Ibídem,* p. 123.
[113] Sobre el "camuflaje psicológico" véase Méndez Baiges, Maite, *Camuflaje*, Editorial Siruela, Madrid, 2007, pp. 43, 44.
[114] Schuster, Martin y Beisl, Horst, (1982), *op. cit.*, p. 27.
[115] Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.*, p. 253.

identificación. El reconocimiento y la identificación implica necesariamente alguna contribución de la experiencia pasada a la experiencia presente; la percepción, por el contrario, no la necesita. Además de la percepción presente hay en el cerebro un almacenaje de las experiencias pasadas. Los psicólogos se refieren a la representación de estas experiencias como "huellas mnémicas". Toda percepción anterior deja una huella mnémica. Una vez que se produce la percepción, se realiza una búsqueda por todas estas huellas almacenadas en la memoria. Como insiste Irvin Rock[116], la búsqueda finaliza cuando se encuentra una similar a la percepción presente. El reconocimiento, se basa en la semejanza entre la percepción y las huellas almacenadas. Lo podemos ver en los tres tipos de formas ocultas que hemos visto más arriba: en las formas interpuestas, camufladas y reversibles o ambiguas [Gráfico A].

2.6.1. En la interposición

El reconocimiento e identificación de las formas que se nos presentan ocultas conlleva un proceso de construcción por parte de la inteligencia visual que necesita de la experiencia pasada. En la interposición entra en juego esta experiencia: cuando una forma está parcialmente cubierta por otra, la forma incompleta nos puede llevar a percibirla completa y además identificarla por su similitud con algún aspecto de objetos contemplados en el pasado. Hoffmann habla de la importancia de las partes en este reconocimiento, ya que éstas no cambian como lo puede hacer la configuración del objeto. Las partes proporcionan una descripción estable de los objetos y un índice eficaz para la memoria de las formas[117]. Pero también es necesario ser capaz de construir las partes[118]. Como asegura Jacques Aumont, "reconocer no es comprobar una similitud punto a punto, es localizar invariantes de la visión, algunas ya estructuradas, como una especie de grandes formas"[119].

2.6.2. En el camuflaje

Cuando se produce el camuflaje de una forma, las figuras fragmentarias no son identificables al principio. Pero si seguimos inspeccionando o si contamos con alguna indicación, los fragmentos se reorganizan de pronto perceptualmente y podemos reconocerlos e identificarlos. Junto con la identificación se produce un cambio perceptual.

[116] Rock, Irvin, (1985), *op. cit.*, p. 123.
[117] Hoffman, Donald D., (2002), *op. cit.*, p. 125.
[118] *Ibíd.,* p. 126.
[119] Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.*, p. 87.

Mientras que el reconocimiento normal de un objeto no altera nuestra percepción de las formas, en este caso, sin embargo, la imagen parece diferente cuando se reconoce del todo. Por ejemplo, se pueden percibir aspectos como la profundidad que inicialmente no se hacían sentir. Si no fuera por la experiencia pasada sería imposible llegar a la identificación.

2.6.3. En la reversibilidad

Si una forma es reversible o ambigua y el observador lo sabe, éste realiza una reorganización perceptual para ver el otro percepto que ha simple vista permanece oculto. Los principios de organización y de agrupación son los que le conducen al reconocimiento e identificación de la segunda versión, en una búsqueda por todas las huellas almacenadas en la memoria. Como hemos dicho antes, si al sujeto no se le informa de la reversibilidad de la figura, puede ser que no efectúe ninguna inversión. Éste tiende a organizarla según unas preferencias y no tiene por qué buscar otra configuración. Los motivos pueden ser la falta de motivación, de atención o el cansancio.

2.6.4. En el cambio de orientación

Sin embargo, a veces, no es suficiente la relación espacial de las partes entre sí para reconocer la figura. El reconocimiento no se produce si la forma tiene una orientación que no es la habitual. Si no sabemos que la figura está girada puede ser que no la reconozcamos. Sin embargo, si somos informados del cambio efectuado, hacemos girar imaginariamente la figura y podemos contrarrestar los efectos de cualquier desorientación.

En todos estos casos, el desvelamiento de una forma oculta puede producir una satisfacción psicológica implicada en el "reencuentro" de una experiencia visual pasada. El reconocimiento del mundo visual en una imagen puede provocar un placer que puede ser una de las razones del desarrollo del arte representativo, más figurativo o menos.

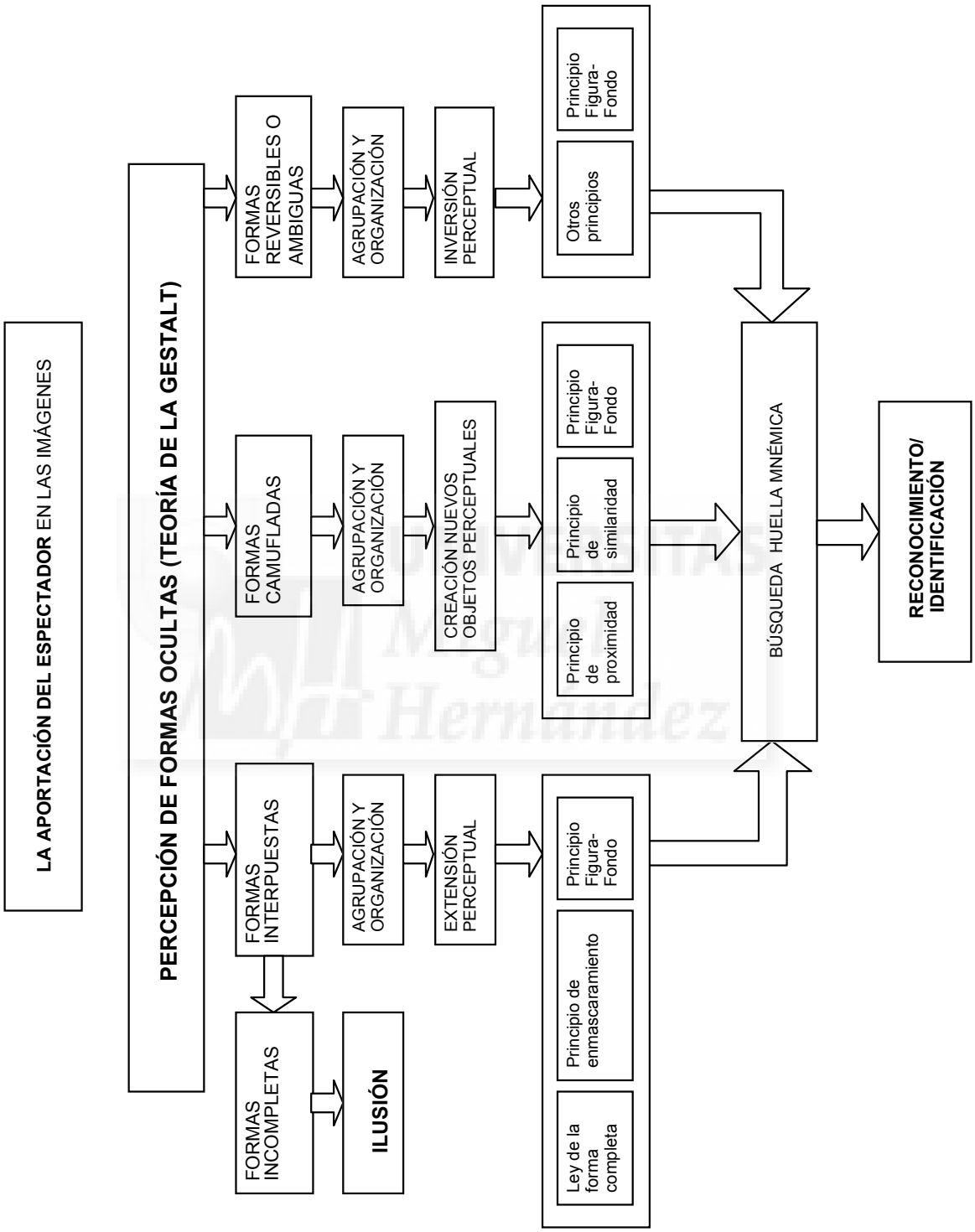


Gráfico A. Percepción visual y formas ocultas

2.7. Percepción visual y ocultación en la imagen surrealista

Las cosas pueden ser lo que son a simple vista o lo que son por el ilusivo juego de la percepción. En el surrealismo, la realidad es surrealidad y la visión es, en el fondo, la realidad resultante del juego de la percepción. La visión fisiológica y la función normal del ojo no tienen importancia; lo decisivo es la mirada dirigida hacia el interior, y por tanto, a la imaginación. La producción del artista surrealista obedece a la voz interior, a la alucinación, al sueño, a lo que se esconde.

2.7.1. Los *overpaintings* de Max Ernst

Cuando se menciona al dadaísta y surrealista Max Ernst (1891-1976), siempre se habla de la importancia de la pantalla proyectiva en su obra (característicamente surrealista). Al igual que Leonardo, que enseñaba a los jóvenes pintores a dejar volar su imaginación observando las manchas de un viejo muro (véase 2.3.), Ernst utiliza este método para el libre juego de la imaginación en el proceso creativo. Ernst nos cuenta que inventa el *frottage,* su procedimiento proyectivo, tras observar las arboledas que se podían ver en el suelo de madera de su alcoba.

Rosalind E. Krauss aclara[120] que para Ernst el *frottage*[121] y el *collage*, son prácticamente indistinguibles. El mismo Ernst afirma que las circunstancias que le inspiraron en ambos casos fueron casi idénticas. El *collage* lo descubre a partir de la observación de un catálogo de material pedagógico, un manual con ilustraciones de modelos matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, anatómicos, etc. **[16].** Eran elementos tan diferentes entre sí que lo absurdo de su agrupación introducía el desconcierto en la visión, provocaba alucinaciones y nuevas significaciones a los objetos representados. Ernst nos relata este descubrimiento, el momento sublime del nacimiento del *collage*:

> *Estando en Colonia un día lluvioso me llama la atención el catálogo de una institución de enseñanza. Me pongo a ver anuncios de toda especie de modelos, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos, etc., elementos tan heterogéneos que el hecho absurdo de su yuxtaposición confundió mi vista y mis sentidos, provocando alucinaciones y confiriendo a los objetos reproducidos en el catálogo nuevos y cambiantes significados. Sentí súbitamente que mis ojos habían adquirido una gran agudeza visual, de manera que me*

[120] Krauss, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997, pp. 77, 78.
[121] Técnica desarrollada por Max Ernst en 1925, que consistía en la realización de dibujos o pinturas mediante el roce de superficies rugosas contra el papel o el lienzo, consiguiendo la impresión de la forma y textura de esos objetos.

> *pareció ver los nuevos objetos en un fondo también nuevo. Para fijarlo, sólo bastaba un poco de color o unas pocas líneas, un horizonte, un desierto, un firmamento, un tablado, etc. Así se completó mi alucinación*[122].

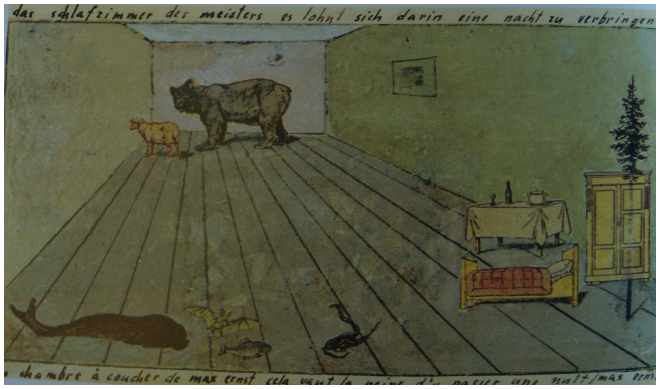
Estos *collages*, que él llama *Übermahlung*, *overpaintings* (sobrepintados), en vez de seguir un proceso aditivo, en el que se pegan trozos dispares en un fondo neutro, se basan en la sustracción. Con tinta y guache, tapa las distintas partes de la lámina original impresa para generar una nueva imagen. Estos *collages* borran, quitan, ocultan.

En *La alcoba del maestro* **[15]**, Ernst agrega una nebulosa de guache para ocultar aquellas partes de la lámina original que deben suprimirse, y además para proyectar un nuevo espacio en el que se colocan los elementos restantes. La relación del automatismo con lo visual no se plasma en una mezcla confusa de objetos sin sentido, y por lo tanto en la creación de nuevas imágenes, sino en una estructura de la visión basada en el regreso a algo previamente conocido. La base de *La alcoba del maestro* es un receptáculo ocupado de antemano. El campo visual que aquí se proyecta "no es algo latente, un resurgimiento constante de la pura potencialidad de lo externo, sino un campo lleno desde un principio"[123]. No es el lienzo liso del pintor, ni la lámina en blanco del dibujante, no es la lisura del campo visual en cuanto campo proyectivo, aquí la mirada parece estar colmada en cuanto se lanza. Krauss compara este modelo visual al "bloc maravilloso" (Wunderblock) que tanto entusiasmara a Freud[124].

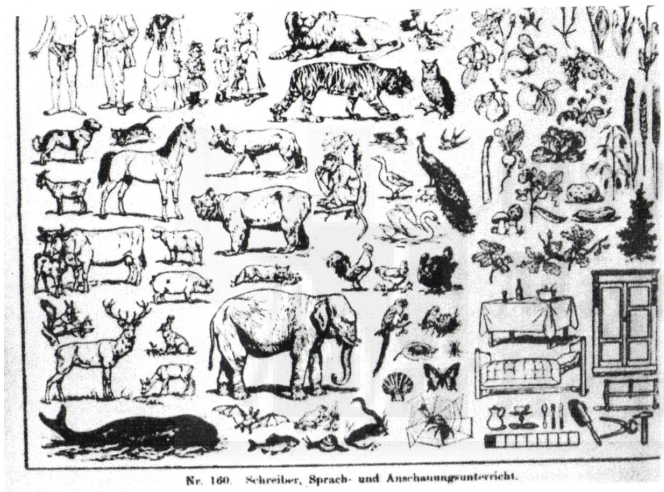
Esta misma autora afirma que, para hermanar las invenciones del *frottage* y el *collage*, Ernst tuvo que fundir la pantalla proyectiva y la mnemónica. "Tuvo asimismo que entender la estructura de visión configurada en una en términos de la retroactividad mnemónica de la otra"[125]. El artista concibe dicha fusión como una operación del inconsciente. "Ernst asimila el espacio matriz del *collage* y del *frottage*, el plano de lanzamiento común a ambos, con su propia pantalla mnemónica, esmeradamente elaborada"[126].

Si Max Ernst, como Leonardo da Vinci, utiliza las manchas como método proyectivo, y el psicoanálisis se sirve de las manchas de tinta para leer en el inconsciente del paciente a través de las distintas interpretaciones (test de Rorschach), Dalí (1904-1989), que observaba las distintas imágenes que esconden las rocas, usa su "método paranoico-crítico" para desvelar, a partir de un referente real, las distintas imágenes sucesivas, incluso múltiples (dependiendo de la obsesión paranoica) que la naturaleza oculta.

[122] Bischoff, Ulrich, *Max Ernst*, Editorial Taschen, Madrid, 2003, pp. 18-20.
[123] Krauss, Rosalind E., (1997), *op. cit.*, p. 67.
[124] *Ibíd.*, p. 67, 68.
[125] *Ibíd.*, p. 78.
[126] *Ibíd.*



15. Max Ernst, *La alcoba del maestro, vale la pena pasar allí una noche*, *Collage*, aguada y lápiz sobre papel, sobrepintura de una estampa.16,3 x 22 cm (hacia 1920)



16. Estampa de catálogo. (Empleada como base para el *overpainting* de Max Ernst, *La alcoba del maestro, vale la pena pasar allí una noche*)

2.7.2. Las imágenes dobles de Salvador Dalí

Dalí elige las imágenes dobles (las imágenes reversibles o ambiguas citadas más arriba), para representar un objeto que, sin la menor modificación formal, puede ser al mismo tiempo otro totalmente distinto. La transformación no depende del objeto sino de la interpretación de quien lo observa. Si la imagen doble era en el arte manierista un ejercicio de virtuosismo, expresión de "la realidad engañosa", pongamos el caso de la obra de Arcimboldo (1527-1593), en Dalí es una forma de exploración de los contenidos ocultos del inconsciente. Son muchas las obras de Dalí que esconden una segunda visión de una imagen aparentemente neutra: podemos citar *Rostro paranoico* (1935) **[17]**, *La imagen desaparece* (1938) y *Mercado de esclavos* (1940) **[72]** entre otras. La interpretación ofrece múltiples lecturas según el grado perceptivo del observador.

La realidad se puede descomponer y recomponer mediante un juego de composición. Como puntualiza Ignacio Gómez de Liaño, "la realidad es reversible y los objetos de la realidad convertibles"[127].

17. Salvador Dalí, ***Rostro paranoico***, 62 x 80 cm (1935)

La imagen doble es consecuencia del "método paranoico-crítico" que Dalí elabora para interpretar la realidad[128]. Este método facilita la extracción de la imagen obsesiva que la realidad esconde. Con este sistema, como afirma Miquel Visa, "lo subjetivo, inconsciente y confuso se trasladará a su obra como objetivo, consciente y ordenado"[129]. Con la ayuda de las aportaciones de Sigmund Freud, que se difunden en los años veinte, Dalí explota las experiencias surgidas del desorden psicológico para sistematizarlas, imponiendo el control al caos[130]. Dalí no pretende ofrecer un mundo delirante, sino más bien "una visión del mundo desde un punto de vista delirante, que es la perspectiva del paranoico. El principal rasgo que define este método es su carácter activo, opuesto a la pasividad de la escritura surrealista. En consecuencia, el interés del método paranoico-crítico reside en el proceso creativo más que en la imagen resultante de dicho proceso"[131].

[127] Gómez de Liaño, Ignacio, *Dalí*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 15.
[128] "La tesis daliniana del método paranoico-crítico se vio confirmada por Jacques Lacan, con quien Dalí pudo entrevistarse. Lacan, quien en 1932 publicó *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec las personalité*, se sirvió de la aportación práctica del método paranoico del pintor, completándola y confirmándola con la valoración científica que sus estudios suponían. Sin el aval de Lacan –con divergencias– el discurso paranoico-crítico daliniano habría sido menospreciado". En Visa, Miquel, *Dalicedario. Abecedario de Salvador Dalí*, Editorial Milenio, Lleida, 2003, p. 137
[129] *Ibíd.,* p. 132.
[130] Freud hizo célebre el análisis racional del mundo irracional: al revelar los contenidos latentes de la racionalidad (traumas infantiles, por ejemplo) que se encuentran en el mundo irracional (sueños, por ejemplo), otorgó al inconsciente su propia significación como realidad objetiva. *Ibíd.,* pp. 131-132.
[131] *Ibíd.,* p. 136.

Dalí pinta las cosas no como son convencionalmente ni como aparecen en la retina, sino como "realidades que juegan, engañan y seducen al ojo y provocan en el espíritu al mismo tiempo un tren de asociaciones psíquicas y el agudo pitido turbador de sus ecos y resonancias íntimas"[132].

2.8. La "percepción anortoscópica": percibir un objeto semioculto a través de una rendija.

En los casos vistos anteriormente de percepción, por ejemplo las figuras ambiguas, veíamos que el mismo estímulo podía representar distintos perceptos, pero una de las formas podía no percibirse a pesar de estar presente en la retina (al tomar como figura alguna otra parte del campo visual) (2.6.3.). Y si una figura tenía una orientación distinta de lo habitual, la mera presencia de su imagen en la retina no garantizaba su reconocimiento (2.6.4.).

Estos ejemplos indican, como afirma Rock, que "la existencia de una exacta imagen retiniana no es una explicación suficiente de la percepción de una forma"[133]. Se demuestra en la interposición de las figuras: cuando una figura es tapada por otra, la presencia de unas partes es suficiente para percibirla como si estuviera completa (2.6.1.). Y en el caso de los perfiles subjetivos o ilusorios, éstos se perciben a pesar de no encontrarse en la imagen retiniana (2.6.3.).

El estudio de la percepción de las formas ocultas, nos lleva a analizar la "percepción anortoscópica": un fenómeno que ocurre cuando por detrás de una estrecha rendija realizada en una superficie opaca se mueve una figura que resulta semitapada. A pesar de verse solamente sus porciones por la rendija, la figura tiende a percibirse entera. Irvin Rock adopta este decimonónico término para referirse a la percepción obtenida con este método, al modo anormal de estimulación visual[134]. Este método prueba el gran poder que tiene la imagen incompleta, como nos sugiere la cita que encabeza esta tesis (véase cap. 1). La rendija se interpone velando la figura completa, pero al mismo tiempo desvela porciones de la misma.

Rock, con distintos experimentos, somete a prueba la hipótesis de la "impresión retiniana" del investigador Hermann Helmholtz, según la cual en la retina se imprime siempre

[132] Gómez de Liaño, Ignacio, (1982), *op. cit.*, p. 14.
[133] Rock, Irvin, "Percepción anortoscópica", en *Investigación y Ciencia*, edición en español de Scientific American, nº 56, mayo 1981, p. 86.
[134] Este efecto fue estudiado en el siglo XIX por Hermann Helmholtz, Joseph Plateau y Fritz Zöllner entre otros. En el siglo XX lo redescubre Theodore Parks, de la Universidad de California.

una imagen de la figura situada tras la rendija. De ser correcta la hipótesis de la "impresión retiniana", en la visión anortoscópica, la imagen se va creando por segmentos presentados no de manera simultánea sino sucesivamente. Más aún, como las células sensoriales de la retina tienden a seguir descargándose durante un tiempo cuando se ha terminado la estimulación ("persistencia neuronal"), la imagen presentada por segmentos no varía gran cosa de la imagen completa, siempre y cuando las presentaciones sucesivas sean lo bastante rápidas. El espectador percibe la figura entera como en una situación visual normal[135].

Sin embargo, después de varias investigaciones Rock comprueba que la impresión retiniana no constituye una explicación suficiente de la percepción anortoscópica:

> *La presentación anortoscópica de una figura por porciones sucesivas de la misma puede producir la percepción de su forma, aunque no aparezca en su retina, en algún momento dado, ninguna imagen extensa de la figura entera. […] el hecho de que se perciba una forma supone un proceso de resolución de un problema. […] la percepción de la forma es un proceso mucho más próximo al nivel cognitivo que lo que hasta ahora se venía reconociendo. No se puede explicar como un resultado directo de la transformación fisiológica de los trazos o contornos que estimulan la retina*[136].

Paul Virilio se interesa por la visión anortoscópica y por su estética[137], y explica la obra *Die Distanz* del videoartista alemán Marcel Odenbach (1953), en la que los espectadores estáticos, frente a un monitor de video, ven pasar a través de una rendija escenas incompletas **[18]**: en una carrera de persecución de la imagen que se les escapa, están obligados a acelerar la interpretación, adecuando su mirada a la economía visual. Como afirma Virilio, "se trata de una carrera de velocidad entre la percepción 'objetiva' de la mirada y la interpretación 'subjetiva' (o mental) de las imágenes que se suceden a través de la mirilla[138].

Este autor se basa en las teorías de Irvin Rock, especialista en esta óptica, para dejar claro que no es suficiente saber qué se mira a través de una mirilla; hay que ver la mirilla e incluso el observador puede inventarla. "Está demostrado que la forma de la abertura determina la identificación de los objetos percibidos y que la persecución visual es uno de los elementos constitutivos de la percepción anortoscópica de una figura en movimiento"[139].

---

[135] Rock, Irvin, (1981), *op. cit.,* p. 87.
[136] *Ibíd.,* p. 96
[137] Virilio, Paul, "Lo entrevisto", en *Un paisaje de acontecimientos*, (1997), *op. cit.*, pp. 97-102.
[138] *Ibíd.*, p. 99.
[139] Rock, Irvin, "La Perception anorthoscopique", *Pour la Science*, 1981, citado por Virilio, Paul, "Lo entrevisto", *ibíd*, p. 98.

18. Marcel Odenbach, *Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten* (*La distancia entre lo que he perdido y yo*), Video monocanal, formato Betacam digital y DVD, color, sonido, 10'11'' (1983)

Para Virilio, esta percepción es el "grado cero de lo visible que se transforma en enigma, no sólo del espacio de la imagen sino sobre todo del tiempo de su percepción inmediata, ese tiempo REAL de la contemplación donde se asocian y se integran estrechamente la imagen "actual" disimulada por la máscara, la mirilla y la imagen "virtual" de la interpretación DIFERIDA, que contempla y agrega lo que le falta a la forma percibida por el movimiento de los ojos en una "persecución visual" indispensable en la contemplación"[140].

Para este autor la rapidez del reconocimiento de las formas depende ante todo de la "fe", de una *fe perceptiva:*

> *Se podría, pienso, recomendar un ejercicio espiritual como éste no sólo a quienes no creen más en nada sino sobre todo a aquellos que ya no les creen a sus ojos, ATEOS ÓPTICOS, seres perplejos, incapaces de seguir interesándose en la figura de un mundo en vías de pasar cada vez más y más rápido…*[141]

2.9. A modo de conclusión.

La percepción es el instrumento necesario para la construcción del conocimiento y el espectador es fundamental en esta tarea. Las operaciones cognoscitivas del pensamiento como la exploración activa, la selección, el análisis y la síntesis o solución de problemas son los componentes esenciales de la percepción. Todo lo que vemos lo "construimos" como consecuencia de la inteligencia visual. Cuando una forma se oculta parcialmente la percepción efectúa una búsqueda por todas las huellas almacenadas en la memoria y

[140] *Ibíd.,* p. 98.
[141] *Ibíd.*, p. 100.

realiza una reconstrucción imaginativa proyectando lo que falta o no está representado. Para experimentar las formas ocultas son esenciales las imágenes mentales como objetos del conocimiento.

Como en la obra de Leonardo de Vinci, la pintura tiene la capacidad de excitar la imaginación del espectador y "proyectar" lo que no está en ella. Cuando hay formas confusas o incompletas la ilusión puede imponerse. Las formas indeterminadas o inacabadas se convierten en "pantallas", zonas mal definidas o vacías, donde proyectar diferentes ideas o sugerir nuevas posibilidades. En estos casos, las ilusiones, en cuanto perceptos, poseen idéntica importancia que los hechos. Hay que destacar, además, que las motivaciones psicológicas determinan nuestra capacidad de experimentar lo incompleto o lo que se nos muestra oculto.

Para entender la percepción de las formas ocultas, tenemos que considerar las formas "interpuestas", las "camufladas" y las "reversibles o ambiguas". En todos estos fenómenos la percepción no es el único nivel donde podemos experimentar lo escondido (además de la sensación), también entra en juego el "reconocimiento", ya que es posible percibir algo sin reconocer lo que se está percibiendo, como en una imagen doble o ambigua. La mente impone una organización que es la que permite, o no permite, el desciframiento o desvelamiento de la información visual; la inteligencia visual lleva a cabo un proceso de construcción mediante el cual los principios de organización y de agrupación son los que logran (o no) el reconocimiento e identificación de las formas que no se perciben a simple vista.

Del mismo modo que Leonardo y Ernst, Dalí se basa en la observación de formas casuales del entorno para desarrollar la creatividad. Preocupado por desvelar las distintas imágenes que la naturaleza oculta, usa su "método paranoico-crítico": elige imágenes dobles para representar un objeto que es al mismo tiempo otro totalmente distinto sin realizar ninguna modificación formal. Dalí, con este método, además de disfrazar, encubrir y engañar, explora los contenidos ocultos del inconsciente.

La existencia de una exacta imagen retiniana no es una explicación suficiente de la percepción de una forma. Las estudios sobre las imágenes traslapadas, camufladas, ambiguas o sobre la "visión anortoscópica" (la visión a través de una rendija) indican que las imágenes enteras o globales existen, pero seguro que no en el ojo del espectador (tal vez en su "deseo"). Las investigaciones sobre la percepción anortoscópica indican que a pesar de verse solamente sus porciones por una rendija, la figura tiende a percibirse entera. En todas las cosas semiocultas, entra en juego tanto la percepción "objetiva" de la mirada como la interpretación "subjetiva" (o mental). En estas imágenes incompletas se

produce un fenómeno relacionado con la imaginación[142]. En el fondo, como afirma Gombrich, el espectador puede llegar a "inventar" total o parcialmente el cuadro[143].

UNIVERSITAS Miguel Hernández

[142] Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.,* p. 94.
[143] Véase Gombrich, E.H., (1997), *op. cit.*, pp. 154-161.

CAPÍTULO 3

RETÓRICA VISUAL: RECURSOS RETÓRICOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA SEMIOCULTA

Introducción

En este capítulo vamos a intentar detectar las estrategias retóricas que utilizan las imágenes que son objeto de nuestro estudio: las formas semiocultas o veladas (las formas que se esconden parcialmente a la vista), con la finalidad de estudiarlas y reflexionar sobre ellas. Como decíamos anteriormente, el velamiento como recurso para la ocultación niega a la vista el asunto principal de una manera parcial, en una búsqueda hacia a lo invisible, hacia lo que está fuera del lienzo, ya que muchas veces, lo que no se ve es más efectivo que lo que se ve (véase 1.2.). El análisis de la retórica visual nos va a permitir conocer las partes de las que se compone el discurso y los juegos expresivos, basados en giros o desvíos del lenguaje, para entender mejor la estructura de estas imágenes en relación a su significado.

La retórica, como el resto del lenguaje, participa de la construcción de lo que llamamos realidad, pero además, la retórica es el arte que se preocupa por la eficacia comunicativa del lenguaje, que explotando al máximo sus inmensas posibilidades es capaz de conseguir el placer y disfrute del receptor.

Nos hemos educado retórica-visualmente a través de los *media*, especialmente con la publicidad. Los mensajes que se elaboran desde estos ámbitos son los más eficaces en el sentido tradicional del término, ya que en ellos predomina la persuasión sobre otras funciones. La trascendencia de la publicidad, en el ámbito de lo retórico, ha llevado en nuestros días a considerar el estudio diferenciado de la retórica publicitaria. Aunque dicha retórica es más clara y concisa que el arte, las manifestaciones artísticas también utilizan estrategias retóricas, mecanismos de persuasión que aparentemente pueden estar ocultos. Por ello, nos parece esencial proporcionar al espectador el funcionamiento de alguna de estas herramientas, para que obtenga instrumentos analíticos e interpretativos que le hagan comprender, conocer y por lo tanto disfrutar la obra de arte. Por otra parte, el artista puede conocer mejor sus propios procesos de persuasión y por tanto su obra, favoreciendo así la creación de nuevas obras.

Entender estos mecanismos es importante tanto para el artista como para el espectador,

ya que los dos son "realizadores"[144] de la obra. Como afirman Carrere y Saborit, "por una parte, el pintor, en su encuentro con el sistema pictórico, *hace y realiza* la pintura (como propuesta de discurso-texto). El pintor es también espectador. Por otra, el espectador, en su encuentro con el cuadro (texto pictórico) observa y *realiza* la pintura (como hipótesis de interpretación). El espectador también produce discurso-texto"[145].

En nuestro trabajo, acudiremos a ejemplos pictóricos, pero también a otras disciplinas como la fotografía, la escultura o el cine. Desde este enfoque, las formas veladas van a desplegar sus significados no sólo a través de los recursos plásticos e icónicos, sino también desde la retórica favoreciendo la interacción con otros "textos" de distinta naturaleza. Nuestra intención no es hacer un examen exhaustivo o un análisis pormenorizado sobre la retórica, ya que consideramos que los estudios dedicados a esta disciplina son de gran envergadura y merecen una consideración que supera los objetivos de esta investigación, sino examinar sólo aquellas operaciones retóricas relevantes para el análisis de las imágenes que son objeto de nuestro estudio.

3.1. El espectador en la "realización" pictórica

Las estructuras y mecanismos del lenguaje verbal son asimilados y puestos en práctica en la vida social de una forma inconsciente. Del mismo modo, la retórica es un saber que se aprehende por la vía de la experiencia sin penetrar en ella de una forma consciente. Si esto es así, también una cierta retórica visual forma parte de los saberes habituales de las personas inmersas en nuestra cultura. Entonces, nos podemos preguntar para qué le sirve al espectador obtener conocimiento consciente sobre la manera en que una imagen le está persuadiendo, para qué es necesario tener este conocimiento en la "realización" de la obra de arte. Si consideramos que el poder del arte reside precisamente en su misterio e inaccesibilidad a la razón, podemos pensar que este saber le puede llevar a la pérdida de interés o dejar de persuadirle. Sin embargo, hay que tener en cuenta que si se utiliza la retórica sin afán de agotar el sentido último de los discursos artísticos (ningún análisis es capaz de agotar sus significados), este conocimiento le puede conducir a la fascinación por los mecanismos de persuasión, nunca del todo "desenmascarados", y a la búsqueda de nuevos enigmas como estímulo para el placer y el disfrute de la obra de arte[146].

[144] La "realización" del arte se produce cuando un espectador supuesto, pone en funcionamiento significados y experiencias artísticas. Sobre el concepto de "realización" del arte, véase Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Editorial Cátedra, Madrid, 2000, pp. 25, 26.
[145] *Ibíd.*, pp. 68, 69.
[146] *Ibíd.*, pp. 170, 171.

La realización de significados o realización de la pintura es una facultad de los espectadores, entre los que se encuentra el artista cuando actúa como realizador. La obra de arte contiene multitud de posibilidades que el realizador utiliza para completar el proceso artístico. El contemplador integra forma y contenido como un todo y "construye" la imagen (véase 2.2.) a partir de métodos preestablecidos. Pero es muy difícil la comprensión de la obra a partir de lo que el artista quiso decir, como hipóstasis (búsqueda de la "realidad verdadera") porque con mucha frecuencia los significados quedan ocultos e inaccesibles.

El espectador, por el contrario, tiene que mirar y llevar a cabo su propia experiencia íntima, la experiencia de realizar la obra de arte, porque el cuadro le pide siempre una respuesta ineludible. (Incluso la indiferencia es una respuesta). Algunas obras le van a marcar recorridos muy guiados. Sin embargo, otras van a dejar la mayor parte de protagonismo a su iniciativa y a la influencia del contexto. Estas obras dejan vacíos que han de ser completados en la realización de contenidos (véase 2.4.). Las imágenes que representan formas incompletas, ocultas o veladas entran dentro de este último grupo.

3.2. Signos pictóricos en el lenguaje visual: signo plástico y signo icónico

Si la retórica se interesa por unos discursos que pretenden persuadir a través del lenguaje, es necesario estudiar la pintura como lenguaje, teniendo en cuenta que ésta presenta elementos análogos a los que se dan en lo que entendemos por lenguaje. Podemos encontrar similitudes entre la pintura y el texto verbal. Según Alberto Carrere y José Saborit,

> *pintura(s) y texto(s) verbal(es) son manifestaciones humanas, sin parangón en el mundo animal; poseen comúnmente la capacidad de describir, representar, expresar mundos internos o externos, propios o ajenos; en cuanto ordenaciones del mundo, o construcciones de la realidad, suponen proyecciones de lo discontinuo en lo continuo; son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber. […] Es decir, poseen capacidad de significar: son conjuntos significantes*[147].

En la pintura, los *sistemas de significación* se reconocen en los signos pictóricos que expresan los conocimientos que transmiten. Los signos son el nexo de unión entre

[147] *Ibíd.*, pp. 60, 61.

significante y significado[148]. La pintura presenta signos pictóricos distintos, como las pinceladas, las formas, los colores, las texturas, trozos de papel o tela, etc. siendo su parte material (expresión) capaz de evocar otra cosa (contenido). Por ejemplo, la función semiótica de la pincelada (signo pictórico) resulta de la conjunción entre expresión de la pincelada y contenido de la pincelada. Los signos pictóricos, tanto los signos *plásticos*, que no tienen referente, como los signos *icónicos*, que sí tienen referente, tienen expresión y contenido.

La naturaleza de lo icónico se basa en la idea de semejanza respecto al mundo visible, lo que la tradición artística llama representación, referencialidad o figuración. Pero también las formas se pueden liberar de su esclavitud imitativa a través de códigos formalistas en los que la abstracción sustituye a la figuración, y lo plástico es la alternativa de lo icónico (como sucede en las vanguardias de principios del siglo XX). Cuando reconocemos cosas en una pintura figurativa, esa visión suele predominar sobre una posible visión abstracta. Sin embargo la realización de signos pictóricos como signos icónicos, a veces depende de la "proyección figurativa" del espectador, ya que podemos considerar manchas abstractas como signos icónicos por su fuerte poder referencial y no como signos plásticos. Recordemos aquí las manchas confusas de Leonardo da Vinci (véase 2.3.).

Aunque en la pintura figurativa predomina el signo icónico y en la pintura abstracta, el signo plástico, realizar esta identificación puede ser un error. El signo tiene expresión y contenido, de modo que signo plástico y signo icónico pueden tener el mismo plano de expresión. Un círculo como signo plástico puede significar redondez, perfección, y como signo icónico, cabeza, sol, etc.[149]. Además un cuadro figurativo tiene signos plásticos e icónicos. El problema es el predominio de lo icónico sobre lo plástico. La referencialidad figurativa de una pintura puede impedir apreciar su expresividad abstracta. El signo icónico suele ocultar al signo plástico.

Cuando la pintura se refiere a mundos interiores, invisibles, imaginarios o irreales, la referencialidad puede situarse en un territorio ambiguo. Una pintura puede ser referencial, e incluso imitativa, y sin embargo ser vista por el espectador como arreferencial o abstracta por no tener experiencia codificada de aquello a lo que se refiere. Incluso si el observador tiene conocimiento de su origen puede no llegar a su reconocimiento o identificación. Carrere y Saborit mencionan la obra de Allan McCollum para explicar esta idea. *Perpetual Photos* (1982-1989) son ampliaciones de imágenes de cuadros que

[148] "El signo es una unidad del plano de la manifestación, constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión (o significante) y del plano del contenido (o significado) durante el acto de lenguaje". Greimas, A. J. y Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid, 1982.
[149] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit*, p. 91.

aparecen en escenas de películas de televisión **[19].** Estas imágenes de imágenes se muestran como borrosas manchas abstractas que ocultan la forma y ocultan el significado[150]. Se presentan como fotografías que niegan al espectador la información sobre el tema. No es posible saber si la abstracción era originalmente un paisaje o un grupo de personas[151]. Pero lejos de perder el interés, estas imágenes tienen un gran poder de persuasión. El espectador se entrega a la obra para desenmascarar el enigma planteado a través del lenguaje visual y llevar a cabo su propia realización de significados. El fotograma de la película (que también se expone en la sala) nos desvela la procedencia.

19. Allan McCollum, *Perpetual Photo, #209 B*, Gelatina de plata, 114,3 x 132,1 cm (1989)

3.3. Retórica de la imagen: función persuasiva, función estética

Tradicionalmente, la retórica es una disciplina muy ligada a la oratoria, la política y la poesía, interesada en una serie de discursos que pretenden persuadir a través del lenguaje[152]. Pero no solamente tiene una función persuasiva, también estética, ya que intenta conmover a través de la belleza del lenguaje. El *ornatus* es una parte de la retórica

[150] *Ibíd.*, p. 89.

[151] Hernández Belver, Manuel y Martín Prada, Juan Luis, "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", Revista Española de Investigaciones Sociológicas, nº 84, octubre-diciembre 1998.

[152] Las investigaciones sobre la Retórica de la Imagen, llevadas a cabo por teóricos como Roland Barthes, Jacques Durand, Roman Jakobson, Grupo µ, A. J. Greimas o J. Courtés, han revitalizado esta ciencia, demostrando cómo la retórica contribuye activamente a la construcción del lenguaje visual.

que se basa en la belleza del discurso y sus cualidades connotativas. El *ornatus* aleja el discurso de su *grado cero* (su literalidad) hacia otras interpretaciones. Su principal función es atraer la atención sobre la expresión para conducirnos al contenido. Pero el discurso retórico no es un discurso de artificio y mera ornamentación. Como afirma Antonio López Eire, "lo retórico es lenguaje y es además al mismo tiempo una fuerza del mismo lenguaje, porque el lenguaje no tiene por función reflejar la realidad como si fuera un espejo ni servir de envoltorio a las más rigurosas formulaciones lógicas, ya que, por ejemplo, da vida a lo que no existe […] y es capaz de dar realidad hasta a 'la nada'"[153].

Toda pintura o toda obra de arte tiene una intención persuasiva, en el sentido de que siempre intenta persuadir al espectador de su propia belleza, valor o condición artística. A partir de aquí, también puede persuadir de *cómo es la realidad* (siempre que aspire a la mimesis…), *cuál es la verdad* (si aspira a propagar una fe religiosa, un poder económico o estatal…*)* o *cuál es el camino del arte* (si señala hacia el futuro adoptando actitudes vanguardistas…)[154]. Pero la complejidad del arte, que implica tanto a los conocimientos como a su expresión, muestra diferencias con respecto a otros discursos basados en códigos más duros, como la publicidad, que es más clara y verificable. El lenguaje artístico presenta *ambigüedad* y *autorreflexividad*, conceptos que Jakobson utiliza para caracterizar los textos con función poética (o estética para todo tipo de enunciados artísticos)[155]. El texto literario o artístico cuando efectúa un desvío o transformación de la norma, atrae la atención sobre la relación expresión-contenido, y por tanto identifica función poética o estética con función retórica.

3.4. El recurso de la ocultación como desvío en el lenguaje retórico

Cuando hay un desvío o transformación de la norma no se produce un uso incorrecto del lenguaje o ajeno al mismo, sino una transformación, un uso particular, que subraya la destreza intelectiva o manual característica de la invención. Si por el contrario, se utiliza el lenguaje acorde a la norma, sin ningún desvío, este uso se denomina *grado cero*. Carrere y Saborit nos hablan del *grado cero* como el "uso del lenguaje acorde a la norma en su sentido básico; un uso que produce discursos ingenuos, sin excesos ni artificios, carentes de dobles sentidos o ambigüedades, con clara tendencia a la univocidad del lenguaje, de modo que cada palabra significa exactamente aquello que la define en el diccionario; los lenguajes científicos, por ejemplo, tienden a buscar su grado cero para ser eficaces"[156].

[153] López Eire, Antonio, *La retórica en la publicidad*, Ed. Arco Libros, Madrid, 1998, p. 23.
[154] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, p. 182.
[155] Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.
[156] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit*, p. 201.

Estos lenguajes se rigen por *códigos duros*, aquellos códigos que dan lugar a mayores certezas en la comunicación y ausencia de múltiples interpretaciones[157].

Ante la intencionalidad de los lenguajes persuasivos es muy difícil encontrar una imagen literal, sin ninguna alteración del *grado cero*. Volviendo a la obra de Allan McCollum, *Perpetual Photos* (1982-1989), observamos el desvío retórico que efectúa el autor. Fotografías de escenas de películas de televisión son ampliadas hasta que se convierten en manchas abstractas. Sufren tal transformación que incluso ocultan al espectador la información sobre el tema. El código en este caso es extremadamente blando y ambiguo. Las asociaciones que se producen entre los planos de la expresión y del contenido son totalmente provisionales e inestables. La comunicación se abre a múltiples interpretaciones. Las obras de arte que esconden o quitan de la vista el asunto principal (total o parcialmente) efectúan un desvío radical, ya que no muestran lo que deberíamos o desearíamos ver, enseñan tan sólo un resto de lo ocultado. En estos casos se puede llegar incluso al fracaso o insatisfacción del placer visual, pues al observador se le niega el conocimiento completo de las cosas.

Cuando se produce un desvío en un texto, la retórica siempre pone en juego dos niveles del lenguaje: el "lenguaje propio" y el "lenguaje figurado". La figura retórica es la que permite pasar de un nivel de lenguaje a otro. Según Jacques Durand, el paso de un nivel a otro se realiza, de modo simétrico, en dos momentos: "en el momento de la creación (el emisor del mensaje parte de una proposición simple para transformarla con la ayuda de una 'operación retórica') y en el momento de la recepción (el oyente restituye la proposición a su simplicidad primera)"[158].

Para que se produzca desvío retórico en el lenguaje, tiene que haber un cambio respecto de las expectativas de la norma. Por ejemplo en la pintura de vanguardia se producen constantemente desvíos, desobediencia a las normas, que tras sobrepasar toda previsión obligan a la modificación del código. En el arte contemporáneo los desvíos de la norma pueden llegar a constituir norma. En la pintura pueden ser objeto de desvío las siguientes normas:

[157] Algunos sistemas significantes están más fuertemente codificados que otros, lo que nos permite hablar de *códigos duros* o *códigos blandos*, o de semióticas fuertemente codificadas o débilmente codificadas (según el Grupo μ), que tienen que ver con el grado de segmentación de las unidades en el plano de la expresión y en el plano de contenido. El *código duro* (en extremo) es aquel en el que el signo presenta una segmentación precisa en sus unidades expresivas, el contenido es nítido y la relación es estable. El ejemplo clásico de código fortísimo es el morse. Sin embargo el *código blando* (en extremo) es aquél en el que el signo presenta una delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta vago y la relación entre ambos es inestable, dando lugar a ambigüedad y a múltiples lecturas. El ejemplo es una obra de arte. Véase Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, pp. 79-81.

[158] Durand, Jacques, "Retórica e imagen publicitaria", en *Comunicaciones/ Análisis de las imágenes*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1973.

- las normas generales (la propia pintura, los sistemas figurativos ilusionistas, los géneros y los estilos).

- las normas locales, que están relacionadas con la noción de *isotopía*: "aquello que en cada enunciado muestra una homogeneidad de expresión y contenido en sus diferentes niveles permitiendo aprehender un todo coherente de significación"

- otras normas instituidas por el contexto pragmático del enunciado, que tienen que ver con la relación que se establece entre la parte lingüística del enunciado y la imagen[159].

3.5. Figuras retóricas y tropos: *in praesentia-in absentia*

Inventio, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiato* son las partes del discurso retórico. De todas estas es la *elocutio* la que da lugar a las figuras o tropos. La *elocutio* designa el proceso de elaboración lingüístico-discursiva de los materiales seleccionados y estructurados en las operaciones precedentes que en términos visuales se concreta como el proceso de plasmar en imágenes los resultados de las operaciones anteriores[160].

En el desvío o transformación de la norma, se pueden producir cuatro operaciones que originan la distinción entre las figuras (que intervienen sobre grupos de palabras conectados en el sintagma) y los tropos (que lo hacen sobre palabras individuales): adición (*adiectio*), supresión (*detractio*), permutación (*transmutatio*) y sustitución (*inmutatio*). Las figuras resultan de las tres primeras operaciones (adición, supresión, permutación), mientras que los tropos son el resultado de la sustitución de una palabra.

Las figuras retóricas relacionan unidades sintagmáticamente, es decir, se basan en relaciones *in praesencia*, mientras que los tropos relacionan unidades paradigmáticamente, *in absentia*. José Mª Pozuelo nos explica[161] que la comparación, por ejemplo, que es una operación de adición, establece una relación *in praesencia* entre dos elementos disyuntos, mientras que la metáfora (un tropo), que es una operación de sustitución establece una relación *in absentia*, entre dos elementos, uno de los cuales está ausente.

[159] Clasificación de Carrere y Saborit, *ibíd.*, p. 203-221.

[160] 1. *Inventio* (Invención): búsqueda y selección de los "materiales temáticos" apropiados a cada género de discurso. 2. *Dispositio* (Disposición): estructuración y distribución de los materiales temáticos seleccionados en la Invención. 3. *Elocutio* (Elocución): elaboración lingüístico-discursiva de los materiales seleccionados y estructurados en las operaciones precedentes. 4. *Memoria* (Memoria): conjunto de recursos y técnicas de memorización del discurso. 5. *Pronuntiatio* (Pronunciación): realización del discurso mediante la voz y los gestos. Esta clasificación aparece en Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Ed. Síntesis, Madrid, 1994, p. 16.

[161] Cfr. Pozuelo Yvancos, Jose Mª, *Teoría del lenguaje literario*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 172.

En el arte, las formas veladas o incompletas, las que se ocultan parcialmente, operan sobre todo mediante mecanismos de supresión o sustitución estableciendo especialmente relaciones *in absentia*, y originando tanto figuras como tropos. Sin embargo, algunas de estas imágenes cuestionan los límites taxonómicos tradicionales entre los tropos y las figuras: cuando se mezclan dos tipos icónicos se produce una transformación inestable entre las categorías de adición y sustitución. Por ejemplo: mujer y pez, en el caso de la sirena. Es lo que el Grupo µ denomina *interpenetración*[162]. Muchos de estos ejemplos se dan en el surrealismo aunque son frecuentes desde el Bosco hasta nuestros días (3.6.2).

3.6. Tipos de figuras retóricas y tropos para la ocultación: estrategias persuasivas

La acumulación, la interpenetración, la elipsis, la sinécdoque, la perífrasis e incluso la alteración del orden, son figuras o tropos que pueden generar la ocultación parcial de las formas en una composición artística; pueden ser considerados como recursos o estrategias para representar cualquier forma semioculta o velada, entre las que se haya la figura humana. La retórica nos va a ayudar a desvelar la estructura y funcionamiento de estas formas.

3.6.1. Acumulación

La acumulación es una figura retórica que consiste en la agrupación de elementos o bloques expresivos diferentes, en los que no hay repetición. No existirá esta figura si se utiliza exclusivamente como proceso técnico o compositivo. Los elementos que se acumulan en el proceso de asociación de realidades distantes pueden llegar a ocultarse como consecuencia del caos compositivo. Recordemos que para que se produzca un giro semántico debe haber una intención de desvío de la norma. En el arte moderno y contemporáneo predomina la fragmentación y el pastiche, tendencias expresivas que se sustentan en la acumulación como estrategia.

[162] El Grupo µ distingue cuatro modos de *praesencia-absentia* en el signo visual: *in absentia* conjunto (equivale a los tradicionales tropos), *in praesentia* conjunto (interpenetraciones), *in praesentia* disyunto (equivale a las figuras tradicionales), *in absentia* disyunto (tropos protectados). Véase Groupe µ, *Tratado del signo visual*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, pp. 247-251.

La acumulación puede ser icónica, cuando se coordinan o subordinan tipos icónicos relacionados entre sí, o icónica caótica, cuando los elementos sumados no manifiestan ningún vínculo, predominando la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente[163]. Un ejemplo clásico es la pintura de El Bosco, que emplea la acumulación caótica para expresar los miedos medievales, desde la visión del horror, la locura y la fantasía.
En el siglo XX, podemos ver multitud de obras surrealistas que se fundamentan en este mismo procedimiento. Salvador Dalí o Max Ernst lo utilizan para explotar la locura del inconsciente (véase 2.7.). El *collage* surrealista (considerado como concepto) se basa en esta estrategia.

En otro sentido, artistas pop como James Rosenquist hacen de este recurso su principal herramienta para representar un estilo de vida basado en el consumismo triunfante de las masas. Rosenquist acumula en sus pinturas de gran formato diversos fragmentos ampliados y alterados en cuanto a su "orientación habitual"[164], que se yuxtaponen o superponen sin guardar ninguna relación entre sí. La figura humana fragmentada se introduce como un objeto más de la composición. Debido a la ausencia de cualquier vínculo entre las partes, en ocasiones es difícil identificar el fragmento con su referente[165], observando una intención, por parte del autor, de ocultamiento o camuflaje **[20].**

20. James Rosenquist, *Nómada*, Óleo sobre lienzo, plástico y madera (1963)

[163] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit*, p. 251.
[164] Véase "Alteración de orden: permutación", en Carrere, Alberto y Saborit, *ibíd.*, pp. 281, 282.
[165] El Grupo µ define el signo icónico como el producto de la relación entre tres elementos: el referente, el tipo y el significante. El referente es el objeto entendido como miembro de una clase, es particular y posee características físicas. El tipo, por su parte, es una clase y tiene características conceptuales. Es una representación mental. El significante, por otro lado, es un conjunto modelizado de estímulos visuales que corresponden a un tipo estable, identificado gracias a rasgos de ese significante, y que puede ser asociado con un referente. Véase Groupe µ, (1993), *op. cit.*, pp. 120-122.

3.6.2. Interpenetración

Según el Grupo µ, esta figura se corresponde a la modalidad *in praesencia* conjunto, que incluye "los casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos"[166]. En la interpenetración, las entidades menores de cada tipo desaparecen en el interior de entidades superiores de un tipo distinto, en una adición-supresión. Es decir, se produce una adición, por la acumulación de varios tipos y a la vez supresión, en cuanto que desaparecen elementos para crear nuevos significados. El Grupo µ considera un caso límite de interpenetración cuando los dos tipos conjuntos comparten el mismo contorno. Por ejemplo, en la obra de Escher *Sol y Luna* (1948), el pájaro diurno es el complemento del nocturno. Se excluye el fondo por la figura[167]. En este caso se da el fenómeno de las figuras reversibles o ambiguas, ya explicadas anteriormente, en las que siempre se esconde una de las dos versiones (véase 2.5.3.). Recordemos los estudios de Edgar Rubin sobre la percepción de la figura y el fondo, y su célebre ejemplo de la copa cuya silueta puede verse alternativamente como figura o como fondo de dos rostros de perfil enfrentados **[13]**.

Carrere y Saborit diferencian hasta tres tipos de interpenetración: interpenetración adherente, interpenetración fundente e interpenetración constructiva[168].

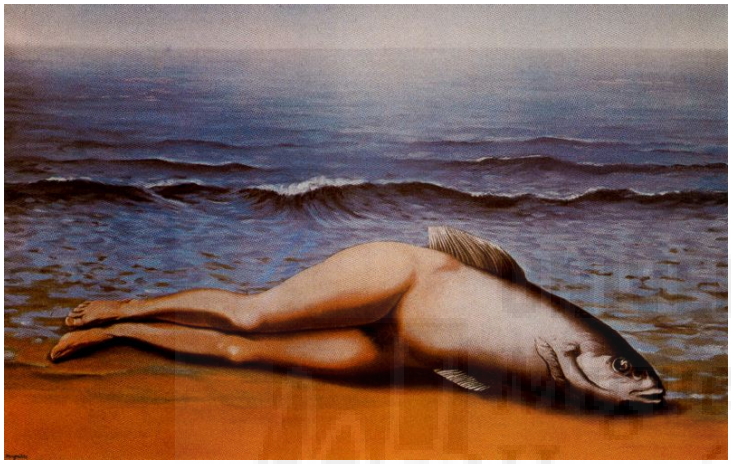
3.6.2.1. Interpenetración adherente

Se produce cuando los elementos copresentes permanecen unidos como siameses. Las unidades conservan sus propiedades individuales con independencia de que el conjunto forme o no forme un nuevo tipo. En la mitología hay muchos ejemplos de interpenetración: el minotauro, la sirena, el centauro o la esfinge.

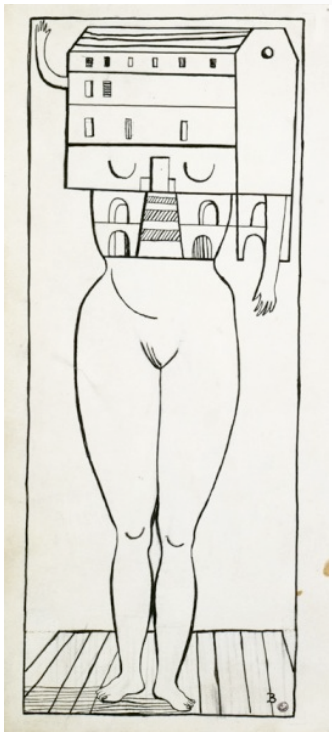
Como estudiaremos más adelante (véase 5.1.), este recurso predomina en la pintura surrealista, en composiciones formadas por fragmentos corporales que se adhieren a otros fragmentos. Aunque cada parte sigue conservando sus características individuales, se crean nuevas unidades y nuevos significados. El objeto corporal fragmentado se desvincula de su contexto habitual y se adhiere a un objeto ajeno ocultando su origen o procedencia. La interpenetración adherente produce una sensación de extrañeza. Numerosos obras surrealistas basadas en el *collage* (considerado como concepto) se basan en este procedimiento (5.1.2.2.). Max Ernst y Magritte realizan una gran cantidad

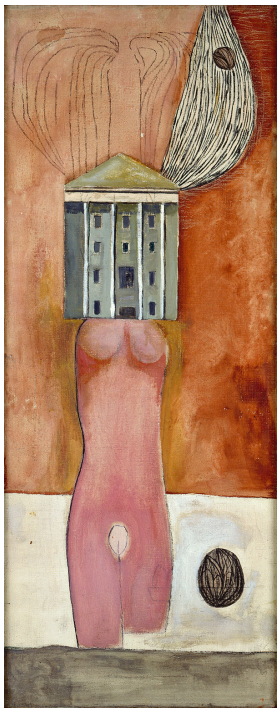
[166] *Ibíd.*, p. 247.
[167] *Ibíd.*, p. 248.
[168] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, pp. 258-263.

de obras con esta figura. Magritte, en *La invención colectiva* (1943), nos muestra una sirena de una forma muy peculiar. Es mitad pez y mitad mujer, pero al contrario de lo habitual, el torso es de pez y las piernas de mujer **[21].** La artista franco-americana Louise Bourgeois realiza numerosas obras mediante este recurso. Su famosa serie *Femme maison* (1946-47) se basa en cuerpos desnudos femeninos que se adhieren a casas, las cuales pasan a ser cabeza y tronco. Son "mujeres- casas" donde la mujer queda atrapada por la casa **[22, 23]**.



21. René Magritte,
La invención colectiva,
Óleo sobre lienzo,
75 x 116 cm (1943)





22. Louise Bourgeois
Femme maison
(*Mujer- casa*), Aguafuerte,
11 x 25,5 cm (1947) (izqda)

23. Louise Bourgeois
Femme maison (*Mujer- casa*),
Óleo y tinta sobre lino, 91,4 x
35,5 cm (1946-47) (dcha)

3.6.2.2. Interpenetración fundente

En este caso las entidades de cada tipo se confunden en el nuevo conjunto formado, de tal manera que no hay un lugar concreto de adhesión, sino concurrencia o concomitancia expresiva. Los tipos asociados tienen propiedades comunes, lo que permite generar una nueva entidad que puede ser apreciada como una cosa u otra.

Algunas obras que utilizan las técnicas del camuflaje se basan en la interpenetración fundente por acumulación de dos bloques expresivos diferentes en un mismo conjunto. El artista pop Alain Jacquet, con su obra *El nacimiento de Venus* (1963), funde la figura de la Afrodita Anadyomene renacentista (de Botticelli) con la de una bomba de gasolina de la Shell **[24]**. La unión de expresiones independientes produce una organización sintética de mayor eficacia que provoca una lectura ambigua sobre el relato mitológico del nacimiento de la diosa. Jacquet enfatiza las coincidencias en cuanto a forma y estructura de la venus con el surtidor. El desvío retórico que efectúa el artista se basa en la concomitancia entre la marca "Shell" (concha) y la gran concha de donde nace la Afrodita de la obra clásica. También podemos hablar de una personificación, ya que la bomba de gasolina adopta cualidades humanas. Del nuevo tipo es imposible separar las entidades originales como en el caso anterior. Sin embargo, se puede dar el caso, como en la obra de Rosenquist **[20]**, que los fragmentos que se acumulan mediante superposición se fundan unos con otros sin coincidir en cuanto a la forma o la estructura.

24. Alain Jacquet, *El nacimiento de Venus*, Óleo sobre lienzo, 220 x 105 cm (1964)

3.6.2.3. Interpenetración constructiva

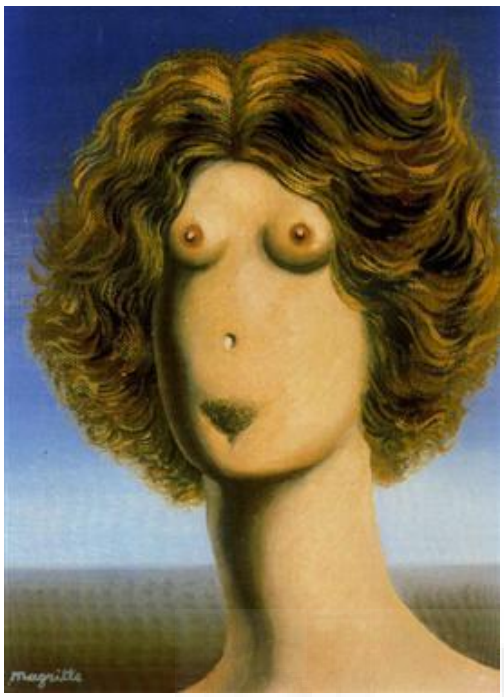
Consiste en la unión de entidades icónicas menores que sin perder sus propiedades individuales se ordenan para construir un tipo de dimensión mayor. En muchos casos se sustituyen subentidades del tipo mayor por otros tipos. A esta clase pertenecen, por ejemplo, los retratos de Arcimboldo compuestos por agrupaciones de animales, flores, frutas y toda clase de objetos, que sustituyen los tipos "ojos", "nariz", "boca", "orejas", "sombrero", etc. Si hablamos del género del retrato, esta sustitución no se realiza con el objetivo de ocultar los rasgos particulares del sujeto retratado, sino de ampliar el significado del tipo de dimensión mayor.

En ocasiones, los objetos acumulados no sustituyen ninguna subentidad. Por ejemplo, en la obra de Tony Cragg *Selfportrait* (Autorretrato) (1982), una serie de objetos acumulados se ordenan y unifican para formar la silueta del artista, el tipo de dimensión mayor. Precisamente la importancia de esta obra radica en que estos objetos muestran sus propiedades particulares, no se ocultan. Su forma y estructura poco tienen que ver con las subentidades de la figura humana.

Se dan casos más complejos en los que en la interpenetración constructiva se funden dos referentes. Vemos numerosos ejemplos en el surrealismo, en las imágenes dobles de Magritte y Dalí (2.7.2.). Aquí sí que es posible observar una cierta ocultación de una de las dos imágenes. La obra de Magritte *Violación* es una imagen doble que muestra a la vez una cabeza y un busto de mujer. Los dos tipos icónicos se funden de tal forma que se percibe uno u otro según el recorrido de la mirada **[25].** Las subentidades constructivas tienen una doble lectura. Si el espectador lo desea, los senos ocupan el lugar de los ojos, el ombligo el de la nariz y el pubis el de la boca. En esta segunda lectura se produce además alteración del orden o *permutación*, ya que los senos, el ombligo y el pubis cambian de posición para colocarse en la cara femenina (identificable gracias a su cabello y cuello)[169].

En obras de Dalí como *Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire* (1940) **[72]** *o Mae West* (1934-36), la acumulación produce también imágenes dobles. Una de las dos imágenes se hace invisible, sin ninguna transformación, cuando el espectador se centra en la otra imagen. En *Mae West* observamos fundidos un salón y el retrato de la actriz norteamericana. Las entidades constructivas menores tienen una peculiar ambivalencia: el sillón es a la vez boca, la chimenea es la nariz, la cortina es el cabello, etc.

[169] Véase Groupe μ, "Permutación: Le Viol de Magritte", en *Tratado del signo visual*, (1993), *op. cit.*, p. 274.



25. René Magritte, *La violación,*
Óleo sobre lienzo, 25 x 18 cm (1934)

3.6.3. Elipsis

Esta es la figura retórica más clara y concisa que se emplea cuando se representa la ocultación o velamiento de un objeto, ya que produce la supresión de una o varias magnitudes del enunciado. Es necesario distinguir la elipsis empleada sin función expresiva clara, que es una desviación de la sintaxis normal, y la elipsis retórica empleada con función expresiva clara, que es una figura de pensamiento. Antonio López Eire aclara que esta figura de supresión (*detractio*) se utiliza retóricamente "con voluntad manifiesta por parte del orador, para que el mensaje produzca a la vez sensación de brevedad y novedad en el oyente, impresiones ambas muy gratificantes y por tanto destinadas al deleite persuasivo del auditorio"[170]. El receptor se detiene así ante el texto y se implica más en el mensaje, completando los elementos omitidos gracias a sus expectativas y al contexto. La elipsis puede producir en el espectador efectos psicológicos y estéticos de gran interés que pueden hacer más efectivo el mensaje. Recordemos que Leonardo da Vinci ya utilizaba la elipsis cuando omitía deliberadamente elementos del paisaje mediante el *sfumato* con la intención de estimular el mecanismo de proyección (véase 2.3.).

[170] López Eire, Antonio, (1998), *op. cit.*, p. 63.

La elipsis produce la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado que deben ser mentalmente recuperadas. Si recordamos el fenómeno de la interposición o el traslapo (2.5.1.), vemos que se puede utilizar como mecanismo para producir una elipsis, ya que tiene características similares a ésta. La interposición se produce entre dos objetos cuando se ocultan entre sí, de tal manera que siempre el elemento recortado e incompleto es completado por el receptor, quien considera lo invisible como parte de lo visible. En la elipsis también se produce cierta simultaneidad entre ausencia y presencia: aunque hay algo que no está, es necesario que se tenga presente para poder realizar los significados. La magnitud que no se puede ver organiza el resto del enunciado. Dado que la reconstrucción de la magnitud cancelada depende del espectador, la elipsis visual se apoya en sus expectativas. Los significados son en algunos casos ambiguos y abiertos, sobre todo cuando la elipsis se produce en el signo plástico ya que favorece la proyección del espectador, quien realiza interpretaciones muy subjetivas.

Hay una forma de elipsis visual que se produce cuando se hace explícita la ausencia-presencia del autor en su obra; éste no está presente en la escena, no se ve, no aparece, pero es considerado por el espectador como una presencia oculta o escondida; su presencia invisible es sugerida más allá de los límites de la imagen. La obra se percibe desde el punto de vista del autor, que más tarde recupera el espectador. En numerosas composiciones de Degas el artista se esconde adoptando la figura de un *voyeur*. En obras como *En el café des Ambassadeurs* (1885) o *Desnudo femenino secándose un pie* Degas "es quien ve sin ser visto, quien observa sin ser observado, pinta o dibuja sin implicarse en el espacio de la imagen"[171].

Estamos de acuerdo con Carrere y Saborit en que "lo que se calla, lo que no se dice, lo que está ausente, puede ser tan revelador como lo que se dice o lo que está presente"[172]. Se pueden decir cosas sin decirlas o mostrarlas sin ser mostradas. En el arte contemporáneo es habitual el uso de mecanismos elípticos, muchas veces como consecuencia de alguna forma de censura o autocensura. En estos casos se establecen relaciones muy íntimas de comunicación entre el emisor y el receptor.

3.6.3.1. Elipsis icónica y elipsis plástica

Podemos distinguir dos tipos de elipsis visual: la elipsis icónica y la elipsis plástica.

[171] Stoichita, Victor I., (2005), *op. cit.*, p. 76.
[172] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, p. 265

3.6.3.1.1. Elipsis icónica

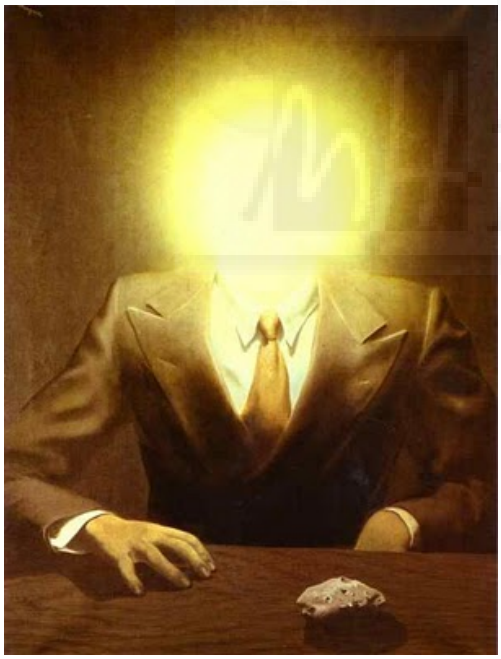
La elipsis icónica se da en un enunciado pictórico cuando "se cancelan unidades icónicas o bloques integrados correspondientes a tipos, subtipos o supratipos"[173]. Para que se lleve a cabo tiene que haber una cancelación deliberada y una reconstrucción de la magnitud cancelada por parte del espectador. Carrere y Saborit insisten[174] en que no se considera elipsis si no se produce un desvío de la norma. Por ejemplo, la ausencia de personas en algunos paisajes románticos es lo "normal". No se puede hablar de elipsis porque conocemos las características del paisaje romántico y no se considera extraño que no haya seres humanos. Sin embargo las pinturas de Hopper, que representan interiores o exteriores urbanos, subrayan la ausencia de personas. Nos extraña que no estén presentes en las calles o en el hogar **[26].**

Hay multitud de ejemplos de elipsis icónicas desde las vanguardias artísticas hasta la actualidad. El afán de representar lo invisible en el siglo XX ha llevado a muchos artistas a utilizar esta figura retórica. El repertorio surrealista de objetos elididos es variado. Giacometti, por ejemplo, en su escultura *El objeto invisible* (1935), concentra la atención justamente en el espacio que hay entre las manos de la figura, en un lugar en el que no hay nada **[74]**. Como manifiesta Luis Puelles[175], es significativo que el destino de la mirada del espectador sea un lugar vacío para entender el transcurrir de las artes del siglo XX.

La obra del surrealista René Magritte (1898-1967), que estudiaremos más adelante con detenimiento (5.1.5.), emplea constantemente este recurso junto con la metáfora. Magritte, cuando superpone varios objetos o los suprime parcialmente, lo hace deliberadamente porque considera que lo que se esconde es tan importante como lo visible. Intenta inquietar al espectador y despertar la atención respecto a las cosas visibles y su relación con lo invisible (5.1.1.). Uno de los ejemplos más contundentes es *El principio del placer (Retrato de Edward James).* En esta obra Magritte evita el rostro deliberadamente: lo hace desaparecer **[27].** Suprime los rasgos faciales del retratado y los sustituye por un resplandor de luz que borra completamente el rostro (como un flash fotográfico que ciega al espectador). En este caso utiliza una elipsis, aunque también una metáfora. Además, metonímicamente, nos podemos preguntar por el motivo de la desaparición o la causa de la luz intensa. Veremos después que la ocultación del rostro es uno de los rescursos que usa Magritte para la representación de la figura humana.

[173] *Ibíd.*, p. 267.
[174] *Ibíd.*, pp. 267, 268.
[175] Puelles Romero, Luis, *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Editorial Cendeac, Murcia, 2007, p. 117.

26. Edward Hopper,
Sol en una habitación vacía,
Óleo sobre lienzo,
73,7 x 101,6 cm (1963)



27. René Magritte,
El principio del placer (Retrato de Edward James) Óleo sobre lienzo, 79 x 63,5 cm (1937)

3.6.3.1.2. Elipsis plástica

Reconocemos una elipsis plástica cuando "en un enunciado pictórico se cancela alguna o algunas unidades plásticas o bloques integrados de unidades plásticas (forma, textura, color)"[176] Es difícil determinar los límites de la elipsis plástica e icónica, ya que en lo icónico

[176] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, p. 269.

el signo plástico se encuentra en concordancia. Si se lleva al extremo la supresión del signo plástico se suprime a la vez el signo icónico. En el retrato de Manuel Valdés *El infante Don Fernando* (1980-86) **[4]** se suprimen las subentidades del rostro con la intención de ocultar la pintura naturalista; se omiten los signos icónicos, para dejar ver la materia, el signo plástico (véase 1.3.). La ausencia del signo icónico nos conduce a la presencia del signo plástico, es necesario lo que no está para poder realizar los significados. En esta obra la elipsis icónica implica también una elipsis plástica, ya que la supresión afecta a la forma, la textura y el color. En este caso la intervención del espectador es fundamental, que con la ayuda del título no pierde del todo el reconocimiento del tipo icónico.

La elipsis da lugar a recursos expresivos muy utilizados en el arte: el *siluetaje* y el *viñetaje*, estrategias de gran interés para representar formas veladas, incompletas o semiocultas.

3.6.3.2. El silueteaje

Introducido por el Grupo µ, el *siluetaje* consiste en "mostrar sólo el contorno de un tipo icónico reconocible; la forma periférica queda suficientemente descrita, pero el interior aparece con textura y color homogéneo y muchas veces ennegrecido. Se trata de la representación pictórica o gráfica de lo que de forma naturales aprecia en las sombras proyectadas y nítidamente recortadas"[177]. Como afirma el Grupo µ[178], el efecto será más acusado cuando el contorno sea más detallado y haya una ausencia total de detalles interiores.

El cuadro de Hodler *La noche* (1890), nos muestra una "silueta" de un inquietante personaje en el centro de la composición, envuelto en una tela negra plana, que gracias al título podemos interpretar como la personificación de la noche **[28].** La representación de la tela, que encuentra su precedente en el "velo" y el "velamiento" (véase 1.2.), se utiliza con la intención de cancelar los signos plásticos e icónicos que nos darían más información visual sobre el personaje. El traslapo y la opacidad de la tela consiguen que no tengamos casi ninguna referencia de lo que se esconde, sin embargo la silueta, que describe la forma periférica de lo elidido, nos remite a un cuerpo entero aparentemente humano.

[177] *Ibíd.*, p. 270.
[178] Groupe µ, (1993), *op. cit.*, p. 275.

28. Ferdinand Hodler, *La noche*, Óleo sobre lienzo, 116 x 300 (1890)

Este recurso se puede ver en obras de René Magritte como *La invención de la vida* (1927) **[81]** o *Los amantes* (1928) **[84]**. En *Los amantes* los personajes permanecen elípticos, ocultan su identidad como metáfora de una relación imposible. Hay una larga tradición de objetos que se envuelven en el ámbito de la escultura y de las intervenciones urbanas: desde *El enigma de Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray **[73]** hasta los empaquetamientos o *wrappings* de Christo, como veremos más adelante (véase 5.2.4.1.3.).

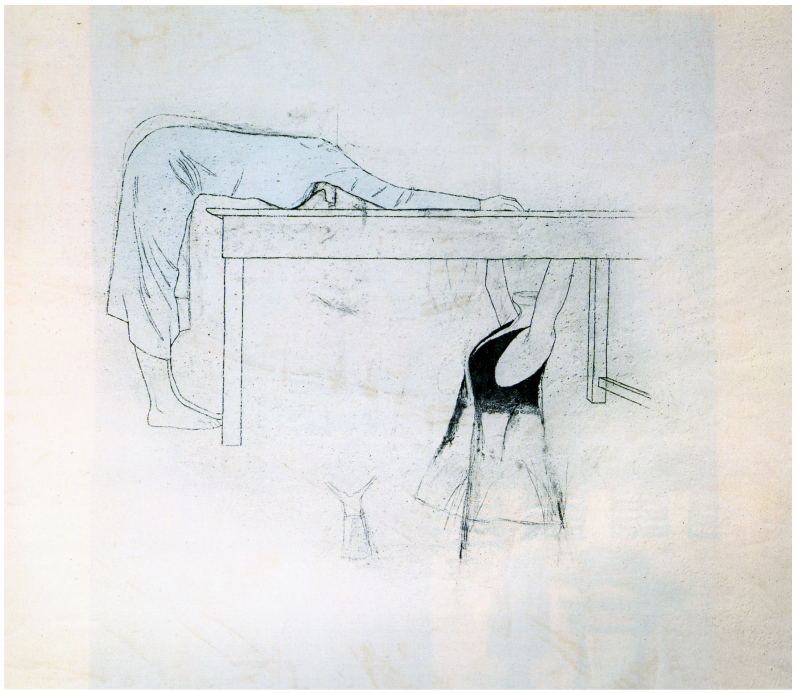
Otro tipo de *siluetaje* es el que se puede observar en algunas obras del artista conceptual John Baldessari (véase 5.3.3.). En *The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/ Person on Ledge of Tall Building/ Person on Girders of Unfinished Tall Building* (2003), los protagonistas de la obra se representan como tres siluetas coloreadas (mediante la técnica del "sobrepintado") integradas en un paisaje urbano **[29].** Destaca el alto índice de iconicidad de los fondos (fotografías o fotogramas en blanco y negro) en contraposición de las figuras (que se han transformado en siluetas abstractas). Estos personajes han perdido su identidad, los rasgos que les distinguen e identifican, para ser anónimos. La representación en blanco y negro acentúa el contraste del medio fotográfico con el medio pictórico de las tres siluetas. El blanco y negro del paisaje produce una elipsis cromática parcial. Habitualmente la ausencia de color se asocia "tanto al carácter imaginario de lo recordado como a la ceguera de quien recuerda"[179]. También para acentuar la importancia de la figura o figuras principales, como se da en este caso.

El recurso del dibujo en el ámbito de la pintura se aproxima al silueteado. En una pintura se espera que se representen las cosas mediante una suma de signos plásticos (forma,

[179] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, p. 277.

color, textura) asociados a tipos icónicos, pero cuando se dibuja una figura sólo con línea a veces da la sensación de que la obra está incompleta. Es el caso de las "pinturas blancas" de Julião Sarmento (de los años noventa), en las que la línea, como materia, sólo deja revelar parcialmente las formas y figuras que aparecen fragmentadas y aparentemente inacabadas **[30]**. Más adelante nos dedicaremos al estudio de su obra en relación a la elipsis como recurso para la representación de lo incompleto (6.2.).

29. John Baldessari, *The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/ Person on Ledge of Tall Building/ Person on Girders of Unfinished Tall Building* , Impresión fotográfica digital, 154 x 154 x 6 cm (2003)



30. Julião Sarmento, *Anything to Fill in the Long Silences,* 190 x 220 cm (1998)

3.6.3.3. El viñetaje

El Grupo µ define el *viñetaje* como "una supresión parcial o total de lo que rodea al sujeto, eventualmente con degradados"[180]. La finalidad es centrar la atención en éste. En el campo de la fotografía se produce como consecuencia de la profundidad de campo, cuando los alrededores del retratado quedan borrosos o difuminados; pierden su origen icónico y se transforman en formas abstractas. Al igual que en el *siluetaje*, en este caso se produce una cancelación de las magnitudes plásticas, que a su vez producen cancelaciones en lo icónico.

Como ejemplo de *viñetaje* en pintura, volvemos a mencionar la conocida técnica del *sfumato* de Leonardo, por la cual los objetos se disuelven en la profundidad hasta desaparecer (véase 2.3.). El modo en que la apariencia de los objetos pierden definición con la lejanía a causa del "velo" atmosférico que los envuelve, y que Leonardo convirtió en norma de belleza a través de la técnica del *sfumato*, se denomina "perspectiva aérea".

Uno de los cuadros que causaron cierto escándalo en su época por utilizar este recurso de forma radical fue *El pífano* de Manet (1866), en el cual el autor suprime el fondo por completo **[31]**. Detrás del pífano no existe ningún espacio. Como afirma Michel Foucault analizando esta obra, "no sólo no existe ningún espacio detrás del pífano, sino que el pífano no está en ninguna parte. […] el lugar donde tiene los pies […] apenas se aprecia de no ser por esta vislumbre de sombra, por esta sutil mancha gris, entre la pared del fondo y el espacio sobre el que pone los pies. […] El único lugar sobre el que descansan los pies es esta leve sombra. Tiene los pies sobre una sombra, sobre nada en absoluto, sobre el vacío"[181]. Manet representa esta ausencia de fondo deliberadamente, fascinado e influenciado por algunos retratos de Velázquez[182], por ejemplo en *Pablo de Valladolid* (1633): Velázquez sitúa al retratado, con el fin de resaltarlo, en un lugar indeterminado, casi en medio de la nada, apoyado solamente al espacio circundante por la sombra de los pies.

Con el tiempo este tipo de elipsis se ha convertido casi en norma en el género de retrato, de tal modo que actualmente apenas puede considerarse como desvío retórico. Pensemos en los retratos de Rosa Martínez Artero (1961) como *Lucha con el fantasma*

[180] Groupe µ, (1993), *op. cit.*, p. 275.
[181] En 1971, Foucault pronuncia en Túnez una importante conferencia sobre Manet que se publica en Francia por el veinte aniversario de su muerte. Esta conferencia es célebre y poco conocida. Véase Foucault, Michel, *La pintura de Manet*, Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2005, pp. 37-40
[182] Véase Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 2ª parte, Madrid, 1972, citado por Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, p. 272.

(1997) o en los cuerpos cibernéticos de Marina Núñez (1966) de forma más radical. *Ciencia-Ficción,* de Núñez, se fundamenta en esta elipsis del fondo. Esta serie está formada por figuras cibernéticas o *cyborgs*, perfectamente delimitadas, que han sido pintadas sobre telas de lino rectangulares dejando el fondo sin tratar[183]. Estas representaciones, que tienen un alto grado de iconicidad, contrastan con el fondo, que se haya vacío de cualquier elemento icónico o plástico. En otras obras de la misma serie, los *cyborgs* son recortados por el contorno y adheridos directamente sobre las paredes de la sala **[32].** La arquitectura se convierte en el escenario vacío donde las figuras parecen levitar. En estas manifestaciones artísticas los lenguajes del dibujo, la pintura y la instalación se mezclan, aunque sin establecer un desvío claro de la propia pintura. (Hace más de cuarenta años fueron abolidos los límites de las especialidades artísticas, en la Bienal de Venecia de 1966, por lo que la interdisciplinariedad artística no se puede considerar hoy en día un desvío). Aun así, podemos considerar las desviaciones que se producen sobre la especificidad de la pintura como desvíos moderados[184].

31. Edouard Manet, ***El pífano***,
Óleo sobre lienzo,
161 x 97 cm (1866)

32. Marina Núñez, *Sin Título (Ciencia Ficción),* Detalle,
Óleo sobre loneta, medidas variables (1998)

[183] Véase el catálogo de la exposición: *Marina Núñez. Ciencia-Ficción*, Sala La Gallera, 4 de mayo-7 de junio de 1998, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.
[184] Cfr. Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, pp. 205-207.

3.6.3.4. La elipsis visual en el lenguaje publicitario y cinematográfico

López Eire indica[185] que la elipsis es muy frecuente en el mensaje publicitario por varios motivos: por el apresuramiento de la sociedad en la que se mueve, que necesita expresiones comprimidas y fáciles de recordar; por los factores económicos y sociales de una sociedad de consumo que requiere mensajes breves (debido al alto coste de los soportes publicitarios); por la seducción que se produce en el espectador, a causa de su brevedad e implicación al suplir el elemento lingüístico omitido; y porque al receptor le gusta decir muchas cosas con pocas palabras. Este autor se refiere al lenguaje oral o escrito del mensaje publicitario. En el lenguaje visual, sin embargo, no se usa con tanta frecuencia, ya que en muy poco tiempo el espectador tiene que percibir la ausencia y reconstruir el elemento ausente. Como el mensaje se tiene que entender rápido y correctamente, resulta mucho más evidente mostrar que ocultar. Así es que la brevedad de los anuncios publicitarios tiende a incrementar los elementos visuales más que a disminuirlos.

Aun así, hay un tipo de elipsis que se produce a menudo: la elipsis cromática (que hemos introducido más arriba). En el campo de la publicidad se utiliza parcialmente, para destacar el objeto anunciado en color, y totalmente, para beneficiar al anuncio de las connotaciones artísticas en blanco y negro. También se suele asociar, como en el cine, al paso del tiempo o al recuerdo.

En el cine, por el contrario, es un recurso retórico muy habitual y efectivo. La elipsis indica que se han suprimido fragmentos de una historia, por lo tanto podemos decir que es un salto espacio-temporal. Lo esencial de la elipsis es que permite la reconstrucción imaginaria por parte del espectador, principalmente a través de mecanismos de sugerencia. El espectador tiene que adoptar una dimensión participativa: no es en la imagen donde la historia se debe plasmar explícitamente, sino en su mente. La representación cinematográfica no puede quedar limitada a la imagen (lo mostrado) ya que ésta no tiene ningún valor sin la referencia externa hacia lo ausente (lo no mostrado). La suma de lo presente y de lo no presente es lo que configura la auténtica visión. Es el espectador el que construye el sentido final. Ocultar datos no va en detrimento de la historia, al contrario, conduce al espectador a reconstruirla. Pero un exceso de elipsis puede provocar la ruptura de la participación.

La elipsis comienza en la misma mecánica de filmación y reproducción, en la ausencia de fotogramas, en los espacios en negro que los unen. La mente del espectador confiere

[185] López Eire, Antonio, (1998), *op. cit.*, p. 64.

movimiento a las imágenes, cubriendo con su imaginación el material que falta, que se omite.

Como afirma Philippe Durand[186], la elipsis se utiliza habitualmente para realizar un salto en el tiempo: la elipsis temporal es inherente al lenguaje cinematográfico clásico, mediante este recurso se eliminan aquellos momentos de la acción que no son relevantes para el relato. En la sucesión de los planos, en su engarce, se pueden producir pequeñas o grandes grietas temporales, también entre las secuencias. De igual forma que se eliden momentos de la acción por ser irrelevantes, también el espacio puede ser alterado. Gran parte de los componentes de la imagen revelan ausencias de imagen o de sonido, así como en el fuera de campo.

3.6.3.4.1. Elipsis y fuera de campo

El fuera de campo puede ser utilizado como un recurso para la ocultación, aunque no es una elipsis estrictamente. En la imagen cinematográfica el fuera de campo está siempre presente a pesar de que no lo vemos. (El campo implica en todo momento un fuera de campo).

Lo consideramos como una elipsis espacial cuando se aplica como recurso expresivo, cuando lo que no se muestra, ya sea visual o mediante una voz en *off*[187], tiene repercusión sobre lo que se muestra, es decir, es significativo para la historia. Según Durand[188] se dan varios casos de fuera de campo. De los que enuncia seleccionamos los que producen la ocultación de elementos fundamentales:

a) *Miradas, gestos y palabras*. Desde la imagen o campo los personajes dirigen su mirada, gestos o verbalmente hacia otros personajes que están fuera de campo.

[186] Durand, Philippe, *Cinéma et montage: un art de l´ellipse*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1993. En Gómez Tarín, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, Tesis doctoral, Servicio de publicaciones, Universidad de Valencia, 2003. Texto completo en http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0325104-095345. Fecha de consulta: 16 octubre 2010.

[187] El *sonido off*, "es el sonido cuya fuente además de no aparecer en la imagen es extradiegética por estar situada en un espacio y en un tiempo ajenos al de la historia. Éste es el caso de las voces de comentario o de narración (denominadas en la bibliografía inglesa *voice-over*) y de la llamada *música de foso*, que está fuera del lugar y del tiempo de la acción, a diferencia de la *música de pantalla*, que sí pertenece a ese lugar". Véase Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 234.

[188] Durand, Philippe, *Cinéma et montage: un art de l´ellipse*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1993. En Gómez Tarín, (2003), *op. cit.,* pp. 409-411.

Normalmente el siguiente plano nos muestra aquello que ha sido requerido, en algunos casos extremos no.

b) *Entradas y salidas de campo*. Cualquier personaje al entrar o salir del campo deja un espacio oculto o vacío. En este caso la presencia permanece a través del sonido.

c) *Reencuadres*. Movimientos de cámara, acompañando a los personajes u objetos, que abren (o cierran) un sector del espacio a la mirada del espectador. Se pueden producir fragmentaciones de pantalla.

d) *Sonido*. Si hay un sonido o voz en *off*, se detecta la presencia casi física del fuera de campo.

e) *Dispositivos de la puesta en escena*. Objetos como espejos o reflejos remiten deliberadamente al fuera de campo.

f) *Contracampo subjetivo*. La cámara toma la posición de un individuo que no se deja ver. Es la mirada del espectador.

g) *Campo vacío*. Puede tener sentido en sí mismo. El espectador no puede mantenerse al margen, le produce un extrañamiento que le conduce a un horizonte de expectativas.

Una de las obras más radicales de la modernidad cinematográfica que muestran lo ausente como discurso *es Hiroshima, mon amour*, dirigido por Alain Renais en 1959 **[33]**. El film abre con una secuencia que comienza con la imagen de dos cuerpos abrazados y cubiertos de cenizas: una serie de primerísimos planos de los cuerpos, completamente desubicados, sobre los que se desliza ceniza radioactiva. Cuando las voces en *off* empiezan a escucharse es imposible otorgarles una situación dramática concreta. No se sabe si son diálogos, expresión de pensamientos… Como indica Francisco Javier Gómez Tarín[189], el carácter abierto de esta película genera una relación atípica entre el espacio y el tiempo. Se produce una suspensión temporal en todo el film, pero también se hace constante el juego de elipsis en los relatos secundarios: se deja en el aire todo tipo de aspectos relativos a la relación causa-efecto de las distintas historias. Los elementos voz, espacio y tiempo, se rompen sistemáticamente en un proceso infinito deconstructivo. *Hiroshima, mon amour* no respeta el esquema estructural clásico, ni siquiera la sucesión habitual de plano-contraplano, sino que opta por un mecanismo discursivo sin normas previas.

[189] *Ibíd.,* pp. 1089, 1090.

Queremos mencionar también al cineasta iraní Abbas Kiarostami, con películas como *Bad ma ra khahad bord* (El viento nos llevará) de 1999 que insisten en el vacío narrativo, en la ausencia como recurso. Esta obra trata sobre la espera: el tiempo que transcurre en un pueblo lejano de Teherán, en el que un grupo de la televisión aguarda la muerte de una anciana para grabar la ceremonia fúnebre. En esta obra el juego de las elipsis y ocultaciones es constante. El fuera de campo se usa permanentemente como estrategia: nunca vemos a los colaboradores del protagonista, no vemos lo que él ve, no vemos el rostro de muchos de los personajes. A veces, el mismo Kiarostami es el que está en lugar del protagonista interrogando a los distintos personajes. El director de este film evita cuidadosamente el contraplano, logrando así que el espectador complete los diálogos en su imaginación. El *sonido fuera de campo*[190] se utiliza constantemente como recurso para acentuar la intriga en el espectador. El público, cuando mira a la pantalla, percibe la ausencia y reconstruye el elemento ausente, adquiriendo un papel esencial en la obra (véase 2.4.).

3.6.4. La sinécdoque

Los primerísimos planos y planos detalles, tan utilizados en el cine, pueden ser considerados como un tipo de elipsis, ya que mediante el encuadre suprimen o cancelan una o varias magnitudes del enunciado que tienen que ser mentalmente recuperadas por el espectador. Pero también se pueden explicar como fenómenos metonímicos o sinecdóquicos, como veremos a continuación.

Tanto la metáfora como la metonimia son tropos que se basan en una operación de sustitución de una magnitud por otra. Por medio de la metáfora se transporta el significado propio de una palabra a otro significado figurado, mediante una comparación tácita. En el caso de la metonimia la sustitución se lleva a cabo por la relación de contigüidad entre los términos que se ponen en juego: causa-efecto, continente-contenido, portador-cualidad, parte-todo (sinécdoque). La sinécdoque suele ser considerada como "variante cuantitativa" de la metonimia y viene expresada mediante los conceptos de "género-especie" y "todo-parte". El tipo que nos interesa es este último, que queda representado en dos variantes:

1. El todo por la parte, cuando se designa la entidad que representa "un todo" mediante el nombre de alguna de las partes que lo integran o componen. A esta variedad de

[190] El *sonido fuera de campo*, "es el sonido acusmático cuya fuente no se muestra en la imagen bien sea temporal o definitivamente. Cuando el sonido acusmático hace que el espectador se plantee preguntas que requieren una respuesta en el campo estamos ante un fuera de campo activo, normalmente constituido por sonidos cuya fuente es puntual". En Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 234.

sinécdoque pertenecen sustituciones designativas del tipo: cabeza (res), luz (día), techo (casa), popa, vela (nave), etc.

2. La parte por el todo, cuando el nombre que denota "un todo" es empleado para designar alguna de "las partes" que lo integran[191].

Como muy bien sostienen Carrere y Saborit, "la sinécdoque visual se repite tanto y con tantas variantes en nuestro ecosistema visual que un proceso de habituación ha automatizado su lectura. Nos encontramos familiarizados con imágenes que exhiben pedazos de cosas, objetos, coches, personas, y de inmediato sabemos que aluden a su totalidad, si bien destacando la parte a través de la cual 'debemos' considerar esa totalidad"[192]. El cine ha empleado continuamente sinécdoques visuales desde sus inicios. El uso del primer plano o plano detalle es un ejemplo. Los primeros planos causaron una gran extrañeza a los primeros espectadores, ya que "eran vistos, literalmente, como cabezas o manos cortadas"[193]. Los primerísimos planos de los fragmentos corporales que aparecen al comienzo de *Hiroshima, mon amour*, son sinécdoques corporales que cobran una gran fuerza sorpresiva **[33].**

33. Alain Renais, ***Hiroshima, mon amour***, Fotograma (1959)

También la fotografía y la pintura figurativa utilizan este tropo, partiendo de la idea que toda representación supone una selección y recorte de la realidad. Mediante el encuadre, el fragmento se aísla para referirse a la totalidad. En la sinécdoque la parte o el fragmento funcionan como formas incompletas que el espectador tiene que completar (véase 2.4.).

[191] Mayoral, Jose Antonio, *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid, 1994, pp. 250, 251.
[192] Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, p. 319.
[193] *Ibíd.*

Como decíamos en el capítulo anterior (2.4.), los artistas aceptan la capacidad de sugerencia de las cosas mediante lo incompleto.

El género del retrato, que toma una parte del cuerpo (el rostro) para referirse a la totalidad del sujeto, es una sinécdoque tan institucionalizada en nuestra cultura que no supone ningún desvío retórico. Sin embargo, hay obras que producen cierta sorpresa o extrañeza al utilizar cualquier otra parte para aludir a la totalidad. En estas obras la sinécdoque puede funcionar como un recurso expresivo para ocultar las partes del cuerpo que no quieren ser mostradas.

Como veremos en el siguiente capítulo, la fotografía surrealista pone un gran énfasis en la sinécdoque corporal, aislando cualquier fragmento del cuerpo mediante el uso del primer plano (véase 4.2.1.1.). Las fotografías de Man Ray, como *La Prière* (1930) o *Anatomies* (1929) **[44],** utilizan las partes más idóneas para expresar el erotismo o el éxtasis de todo el cuerpo. En esta última, el fragmento se gira adoptando una posición poco habitual, produciendo incluso la desorientación o la pérdida del reconocimiento. En la retórica este recurso se llama *alteración del orden* o *permutación*: "es la desviación de uno o varios elementos expresivos más allá de la situación que normalmente deberían ocupar"[194]. Según Rosalind Krauss[195], los fotógrafos surrealistas aprendieron a girar la imagen del cuerpo para obtener otra geografía: la geografía que deshacía la *forma* de la forma humana.

3.6.4.1. Sinécdoque icónica

La sinécdoque visual puede ser icónica o plástica. La historia del arte aporta innumerables ejemplos icónicos. La sinécdoque del cuerpo humano ya se puede ver en el arte románico. En *Sant Climent de Taüll*, en la clave del arco del ábside principal, podemos observar la mano que crea y bendice, una mano inscrita en un círculo sin ninguna referencia de espacio o tiempo que sustituye la imagen de Dios o su retrato **[34].**

En el surrealismo, como hemos dicho más arriba, también se produce una gran cantidad de sinécdoques corporales. El fragmento oculta su origen o procedencia y se aísla convirtiéndose en un híbrido entre sujeto y objeto, como estudiaremos en el apartado dedicado al surrealismo (5.1.). Cualquier fragmento es habitual como recurso para

[194] Véase "Alteración de orden: *permutación*" en Carrere, Alberto y Saborit, José, *ibíd.*, pp. 281, 282.
[195] Krauss, Rosalind E., (1997), *op. cit.*, pp. 167-170.

provocar la sensación de extrañeza. Las manos de Buñuel en *Un perro andaluz* (1929) **[35]** o *El ángel exterminador* (1962) **[36]** son un buen ejemplo.

En el arte pop, que analizaremos después (5.2.), es muy frecuente también el uso de esta sinécdoque. Tom Wesselmann, en la serie *Fumadoras* (desde los años sesenta), hace un uso constante de este tropo cuando aísla partes concretas del cuerpo femenino, como enormes labios rojos o manos con cigarrillos encendidos (recortados y ampliados a gran escala), para hacer referencia al erotismo y a la seducción de la mujer fumadora **[37, 38]**.

34. *Sant Climent de Taüll*, Pintura mural, Detalle, Arte románico (1123)

3.6.4.2. Sinécdoque plástica

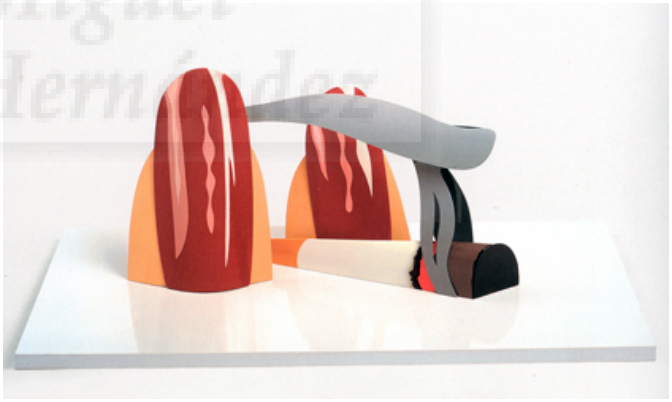
La sinécdoque es plástica cuando lo que se aísla es una mancha, un trazo, una línea, etc. En el arte abstracto, artistas como Malevich, Mondrian o Kandinsky efectuaron un desvío sobre las normas vigentes al reducir la pintura a alguna de sus partes, suplantando el todo por la parte. En la actualidad, sin embargo, que una obra sólo presente manchas, pinceladas, colores… es lo habitual y por lo tanto no constituye ningún desvío de la norma. Pero algunas operaciones sinecdóquicas aún causan cierta sorpresa: las *Pincellades* de Perejaume (1991) son pinceladas sueltas de colores, que son almacenadas en cajas e incluso manipuladas por el autor. Cabe mencionar que Roy Lichtenstein, en el arte pop, también aisló un gigantesco par de brochazos en *Pinceladas amarilla y verde* (1966), enfatizando el fragmento mediante la transformación de escala, *hiperbolizando*[196] así la sinécdoque plástica. Este tipo de sinécdoque nos causa extrañeza porque se nos oculta el origen o la procedencia del signo plástico.

[196] Véase "Hipérbole" en Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, pp. 443-454.

35. Luis Buñuel, *Un perro andaluz,* Fotograma (1929)

36. Luis Buñuel, *El ángel exterminador,* Fotograma (1962)

37. Tom Wesselmann, *Smoker #9* (1973)



38. Tom Wesselmann, *Smoker study sculpture* (1965)

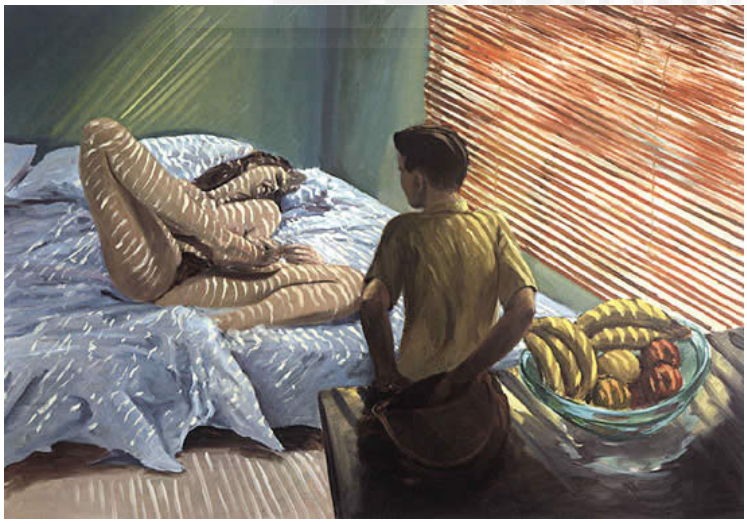
3.6.5. Perífrasis o circunloquio

La perífrasis o circunloquio se define como el tropo consistente en dar un rodeo para aludir a algo, pero sin nombrarlo. Como explican Carrer y Saborit, "el término *in absentia* es aludido -y evitado- metafórica y/o metonímicamente [...] Una perífrasis no se reconoce como tal cuando no coexiste con una denominación alternativa en la memoria de los

receptores, de modo que, frente a la metáfora o la metonimia, presenta una mayor exactitud en la recuperación el término *in absentia*"[197].

Se da un rodeo para aludir a algo indirectamente, no para embellecerlo, sino para evitar nombrarlo. Cuando se quiere decir algo, pero resulta socialmente obsceno, se utiliza una perífrasis eufemística. Recordemos la vieja práctica de pintar velos para ocultar las partes impúdicas de los hombres y las mujeres. El velamiento se ha utilizado en muchos casos como recurso para ocultar los lugares del cuerpo tan prohibidos como deseados. Hoy en día es más difícil este tipo de prácticas en la pintura porque se observa una absoluta libertad de expresión. No es así en la televisión, un medio altamente censurador, que elude los temas indecorosos recurriendo a símbolos o mensajes subliminales.

Aun así, en el arte contemporáneo la perífrasis eufemística se pone en práctica para evitar lo que puede resultar obsceno en exceso o como un modo de *ornatus*[198]. Este recurso se puede usar para ocultar algo que quiere ser dicho o mostrado. Es el caso de la pintura *Bad Boy* de Eric Fischl, en la que en medio de un ambiente repleto de sexo, los plátanos y la mano del muchacho introducida en el bolso de la mujer, apenas se pueden interpretar en su literalidad, sino como un rodeo metafórico, casi alegórico, que "oculta" otro tipo de "acción"[199]. Es una ocultación en sentido figurado **[39]**.



39. Eric Fischl, *Bad Boy*, Óleo sobre lienzo, 167,5 x 244 cm (1981)

[197] *Ibíd.,* p. 373.
[198] Explica Heinrich Lausberg que la perífrasis se emplea como *ornatus* alienante, especialmente en poesía (por ejemplo: "el motivo de mis desvelos", por "mi amada") y como *necessitas* condicionada socialmente para evitar los *verba obscena*, *sordida*, *humilia* ("acostarse juntos" por "follar"). Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1963, 1975. En Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, *ibíd.*
[199] *Ibíd.,* p. 380.

3.7. De la retórica a las técnicas de comunicación visual

Cada una de estas figuras retóricas se puede asociar con recursos basados en técnicas de comunicación visual y en principios perceptivos **[Gráfico B]**. Esta operación nos permite concretar su esencia para que puedan ser aplicadas con menor dificultad y más precisión en el campo de las imágenes. Observamos que sus características principales enlazan fácilmente con dichas técnicas:

a) La acumulación es una figura retórica que opera mediante adición y supresión. Diversos elementos o bloques expresivos diferentes se yuxtaponen o superponen; los elementos que se acumulan en el proceso de asociación de realidades distantes pueden llegar a ocultarse como consecuencia del caos compositivo. Podemos ver que las técnicas de comunicación visual que hacen posible esta figura son la fragmentación[200], la yuxtaposición[201], la opacidad[202] y la complejidad[203].

b) La interpenetración funciona a la vez como figura retórica y tropo ya que opera mediante adición y sustitución. Se produce una adición, por la acumulación de varios tipos, y a la vez una supresión, en cuanto que desaparecen elementos para crear nuevos significados. Los tipos asociados suelen poseer propiedades comunes en la forma, la estructura o la función, pero también no tener nada en común. Las técnicas de comunicación visual que se pueden poner en juego aquí son las mismas que en la acumulación: la fragmentación, la yuxtaposición, la opacidad y la complejidad.

c) La perífrasis es un tropo que mediante la sustitución da un rodeo para aludir a algo pero sin nombrarlo. El velamiento del cuerpo humano se utiliza en muchos casos como recurso para ocultar los lugares del cuerpo prohibidos que en realidad quieren ser mostrados. Esta sustitución puede darse también mediante una acumulación icónica, al coordinarse o subordinarse tipos icónicos relacionados entre sí para decir o mostrar otra realidad. Las estrategias de comunicación visual son la fragmentación, yuxtaposición, opacidad y complejidad.

---

[200] Según D. A. Dondis,"la fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero que conserven su carácter individual". Véase Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, pp. 133-134.

[201] "La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional". *Ibíd.,* p. 143.

[202] "Las técnicas opuestas de la transparencia y la opacidad se definen físicamente una a otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales". *Ibíd.,* p. 140.

[203] "La complejidad implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado". La técnica opuesta es la simplicidad. *Ibíd.,* p. 133.

d) La elipsis es una figura retórica que opera mediante supresión. Es uno de los recursos más importantes para conseguir el ocultamiento total o parcial de las formas. Como decíamos más arriba, para que se lleve a cabo tiene que haber una cancelación deliberada de unidades icónicas o plásticas, y a la vez una reconstrucción de la magnitud cancelada por parte del espectador. Las formas, incompletas, borrosas o difuminadas, pueden perder su origen icónico y transformarse en formas abstractas. Las técnicas de comunicación visual que se pueden emplear son: la reticencia[204], la opacidad, la difusividad[205] y la simplicidad[206].

e) La sinécdoque es un tropo que funciona mediante sustitución. La parte o el fragmento sustituye a la totalidad. El fragmento se utiliza como una forma incompleta que el espectador tiene que completar. En la representación del cuerpo humano se puede aislar cualquier parte para aludir a la totalidad. Este tropo se puede aplicar como recurso expresivo para esconder las partes del cuerpo que no quieren ser mostradas. El cine y la fotografía emplea continuamente sinécdoques visuales mediante el uso del primer plano o plano detalle. Las imágenes que surgen de la utilización de este tropo suelen ser simples, sin demasiadas elaboraciones secundarias. Las técnicas de comunicación visual que se utilizan son: la singularidad[207], la reticencia, la exageración[208], la opacidad, y la simplicidad. Hay que dejar claro que aunque este tropo se basa en la representación del fragmento, no se produce la técnica visual de la fragmentación, ya que el fragmento no forma parte de otras unidades relacionadas entre sí, sino que se aísla.

f) La alteración del orden, que aparece normalmente combinada con otras figuras o tropos, opera mediante permutación. El recurso del cambio de orientación o desviación de uno o varios elementos expresivos (en relación a la situación que deberían ocupar), produce la desorientación del espectador y en ocasiones la falta de reconocimiento. Las técnicas de comunicación visual que se pueden emplear son: la actividad[209] y la inestabilidad[210].

[204] "La reticencia es una aproximación de gran comedimiento que persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos". *Ibíd.,* p. 135, 136.
[205] "La difusividad es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor". La técnica opuesta es la agudeza, que utiliza los contornos netos y precisos. *Ibíd.*, p. 145.
[206] "El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad". *Ibíd.*, p. 133.
[207] "La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general". La formulación opuesta es la yuxtaposición. *Ibíd.*, p. 143.
[208] "La exageración, para ser visualmente efectiva, debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar". La técnica opuesta es la reticencia. "Ambas, y cada una a su manera, se toman grandes libertades en la manipulación de los detalles visuales". *Ibíd.*, p. 136.
[209] "La actividad como técnica visual debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión". *Ibíd.*, p. 138.

TABLA DE ORDENACIÓN DE FIGURAS Y TROPOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA VELADA

RETÓRICA → PERCEPCIÓN→ TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN VISUAL

FIGURAS Y TROPOS	ACUMULACIÓN	INTERPENETRACIÓN	PERÍFRASIS	ELIPSIS	SINÉCDOQUE	ALTERACIÓN DEL ORDEN
	Figura	Figura	Tropo	Figura	Tropo	Figura
OPERACIONES	ADICIÓN Y SUPRESIÓN	ADICIÓN Y SUSTITUCIÓN	SUSTITUCIÓN	SUPRESIÓN	SUSTITUCIÓN	PERMUTACIÓN
TIPOS		1. I. ADHERENTE 2. I. FUNDENTE 3. I. CONSTRUCTIVA		1. E. ICÓNICA 2. E. PLÁSTICA - E. CROMÁTICA	1. E. ICÓNICA 2. E. PLÁSTICA	
RECURSOS VINCULADOS	-COLLAGE -CAMUFLAJE	-COLLAGE -CAMUFLAJE -IMÁGENES DOBLES	-COLLAGE -TRASLAPO -WRAPPING	-SILUETAJE -WRAPPING -VIÑETAJE -FUERA DE CAMPO	-PRIMER PLANO -PLANO DETALLE	-CAMBIO DE ORIENTACIÓN
TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN VISUAL	-FRAGMENTACIÓN -YUXTAPOSICIÓN -COMPLEJIDAD -OPACIDAD	-FRAGMENTACIÓN -YUXTAPOSICIÓN -COMPLEJIDAD -OPACIDAD	-FRAGMENTACIÓN -YUXTAPOSICIÓN -COMPLEJIDAD -OPACIDAD	-DIFUSIVIDAD -RETICENCIA -SIMPLICIDAD -ECONOMÍA -OPACIDAD	-SINGULARIDAD -RETICENCIA -SIMPLICIDAD -ECONOMÍA -OPACIDAD	-ACTIVIDAD -INESTABILIDAD

Gráfico B. Recursos retóricos para la construcción de la forma velada

[210]La inestabilidad, como estrategia de diseño, "es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes". La técnica opuesta es el equilibrio, que es una estrategia de diseño "en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos". *Ibíd.*, p. 131.

3.8. A modo de conclusión

Desde el punto de vista de la retórica, las obras de arte que esconden o quitan de la vista el asunto principal (total o parcialmente) efectúan un desvío de la norma porque generan un elemeno discordante que rompe con las expectativas de la obra[211].

Las formas que se ocultan parcialmente funcionan mediante cuatro operaciones: adición, supresión, permutación y sustitución, aunque ante todo mediante mecanismos de supresión o sustitución. Las figuras resultan de las tres primeras operaciones (adición, supresión, permutación), mientras que los tropos son el resultado de la sustitución. La acumulación, interpenetración, elipsis, sinécdoque, perífrasis e incluso la alteración del orden son figuras o tropos que pueden generar la ocultación parcial de las formas en una composición artística. En algunos casos, estas figuras o tropos pueden llegar a ocultar la información sobre el tema. Cuando ocurre esto, el código es excesivamente blando y ambiguo, y provoca múltiples interpretaciones.

Las obras de arte que se basan en la ocultación como estrategia artística efectúan un desvío retórico radical produciendo asociaciones entre los planos de la expresión y el contenido que pueden ser totalmente provisionales e inestables. En cualquier caso, generan figuras incompletas que el espectador tiene que completar. Las obras que se basan en lo oculto no marcan recorridos guiados, al contrario, dejan al observador de protagonista para que realice los significados (según su iniciativa y la influencia del contexto). Es muy difícil desentrañar lo que el artista quiso plasmar, pero tiene que mirar y llevar a cabo su propia experiencia íntima. Teniendo en cuenta que nunca es capaz de "desenmascarar" del todo lo que le quiere decir la obra artística, el espectador puede llegar tanto a la insatisfacción del placer visual (por la negación del conocimiento completo de las cosas), como a la fascinación (por la riqueza de los nuevos significados y enigmas que le puede ofrecer).

Las figuras o tropos que se utilizan como estrategias persuasivas, ocultando el motivo principal de una composición, se asocian a determinados recursos y técnicas que podemos mencionar [Gráfico B]:

[211] Cuando hablamos de pintura, se pueden producir desvíos retóricos en las normas generales o en las normas locales. Éstas últimas están relacionadas con la noción de *isotopía*. Se rompe la *isotopía*, que es aquello que en cada enunciado muestra una homogeneidad de expresión y contenido en sus diferentes niveles permitiendo aprehender un todo coherente de significación, cuando en esa expectativa coherente aparece un elemento discordante que introduce la heterogeneidad. En este caso se pueden poner en funcionamiento mecanismos retóricos, produciéndose el desvío de una norma local vinculada o no a otras de carácter general. Véase Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.,* p. 216.

a) La acumulación provoca la supresión u ocultación de determinados elementos en el proceso de superposición o yuxtaposición de realidades de diversa índole. Los recursos y técnicas que se basan en la acumulación son los siguientes:

- El *collage*, cuando los fragmentos se ocultan como consecuencia del caos compositivo.
- El camuflaje, donde la figura humana fragmentada se introduce como un objeto más de la composición, pudiendo quedar camuflada.
- Las técnicas de comunicación visual que intervienen en esta figura, como ya hemos visto más arriba, son la fragmentación, la yuxtaposición, la opacidad y la complejidad.

b) La interpenetración produce la ocultación cuando los tipos icónicos de la composición son suprimidos y sustituidos por otros. Los recursos y técnicas de la interpenetración son:

- El *collage*, en el momento que diversos fragmentos corporales se adhieren a otros ocultando el origen o procedencia de cada uno de ellos.
- El camuflaje, cuando diversos fragmentos se unen para lograr la invisiblidad de uno de los dos bloques expresivos (que puede ser la figura humana).
- Las imágenes dobles, en el caso de que exista la intención de ocultamiento de una de las lecturas posibles.
- Las técnicas de comunicación visual que se pueden poner en juego aquí, recordemos que son las mismas que en la acumulación, es decir, la fragmentación, la yuxtaposición, la opacidad y la complejidad.

c) La perífrasis provoca la sustitución de elementos para aludir a algo pero sin nombrarlo; se da un rodeo mostrando en su lugar otras imágenes. Citamos los recursos y técnicas que se basan en la perífrasis:

- La interposición o traslapo de elementos que tapan el motivo central de la composición.
- El velamiento o *wrapping* (empaquetamiento) del cuerpo humano mediante su ocultación con telas, velando el centro de atención de la composición.
- El *collage* cuando se acumulan elementos de distinta naturaleza que sustituyen al elemento que no se quiere mostrar.
- Las estrategias de comunicación visual, reiteramos, son las mismas que en los apartados anteriores, es decir, fragmentación, yuxtaposición, opacidad y complejidad.

d) La elipsis es uno de los recursos más importantes para conseguir el ocultamiento total o parcial de las formas. Suprime o borra unidades icónicas o plásticas que tienen que ser reconstruidas por parte del espectador. Los recursos y técnicas que emplea son:

- El *siluetaje*, en el momento que se simplifican las formas mediante siluetas, eliminando los detalles interiores icónicos y plásticos (puede surgir de la técnica del *wrapping*).
- El *viñetaje*, si se suprime lo que rodea al sujeto de manera parcial o total: en el primer caso, las formas del fondo pierden su origen icónico y pueden llegar a transformarse en formas abstractas, y en el segundo, cualquier elemento del fondo puede llegar a desaparecer.
- El fuera de campo, cuando lo que no se muestra, es decir, lo que no aparece en el encuadre, tiene repercusión sobre lo que se muestra.
- La elipsis cromática, si se omite el color para destacar otros elementos.
-Las técnicas de comunicación visual que se pueden emplear son la reticencia, la economía, la opacidad, la difusividad y la simplicidad. Si la acumulación, la interpenetración y la perífrasis se basan en la complejidad, la elipsis se fundamenta en la técnica opuesta, la simplicidad.

e) La sinécdoque funciona cuando se sustituye la totalidad por una parte o fragmento, una forma incompleta que el espectador tiene que completar. Se puede aislar cualquier fragmento icónico o plástico ocultando el todo. Podemos mencionar sus recursos y técnicas:

- Primer plano o plano detalle, planos fotográficos que veremos en el siguiente capítulo (4.2.1.), cuando se aisla cualquier parte del cuerpo humano
- Las técnicas de comunicación visual que intervienen son la singularidad, siendo ésta la técnica más importante a causa del aislamiento del fragmento, la reticencia, la economía, la opacidad y la simplicidad. La sinécdoque es más afín a la elipsis que a las demás figuras, coincidiendo en casi todas las técnicas que emplea: reticencia, opacidad y simplicidad.

f) La alteración del orden produce la desorientación del espectador y en ocasiones la falta de reconocimiento por el cambio de orientación de uno o varios elementos expresivos. Como decíamos más arriba, se combina con otras figuras o tropos, por lo cual podemos encontrar en ella todos los recursos y técnicas citados anteriormente.

- Las técnicas de comunicación visual que se pueden emplear son la actividad y la inestabilidad.

CAPÍTULO 4

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: RECURSOS FOTOGRÁFICOS PARA LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO VELADO

Introducción

Si en el capítulo anterior considerábamos la Retórica como un buen mecanismo para conocer, comprender y analizar las imágenes que se ocultan parcialmente, en este capítulo vamos a ver los recursos que utiliza la fotografía para velar las formas, ya que desde sus inicios recurre al cuerpo humano, a su representación y velamiento, en un constante juego de presencias y ausencias. Recursos fotográficos como el encuadre, el primer plano, el primerísimo primer plano, el recorte, el desencuadre, el fuera de campo, el desenfoque, la sobreexposición o subexposición, esconden parcialmente el cuerpo humano produciendo imágenes fragmentarias. Gombrich menciona[212] la importancia de la percepción en la fotografía, y más concretamente en las instantáneas, ya que lo accidental produce imágenes incompletas, con extraños encuadres y singulares configuraciones, que el espectador es capaz de clarificar e identificar.

Recordemos que Gombrich afirma en su obra *Arte e ilusión* que el espectador que contempla un cuadro construye mediante procesos inconscientes y automáticos, que él llama "proyección", y mediante otros procesos conscientes y más elaborados, que llama "inferencia" o "conocimiento" (véase 2.2.). Como veíamos en el capítulo sobre la percepción, cuando una imagen está incompleta el espectador realiza una reconstrucción imaginativa completando lo que falta; según Arnheim, la organización visual no se limita al material directamente dado, sino que "incorpora extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible"[213]. Los recursos que utiliza la fotografía para velar u ocultar parcialmente el cuerpo humano producen imágenes incompletas sobre las que el espectador puede proyectar la imaginación para completar los elementos que faltan.

[212] Gombrich, E.H., Gombrich, E. H., (1997), *op. cit.*, p. 179.
[213] Arnheim, Rudolf, (1988), *op. cit.,* p. 46.

4.1. Entre la presencia y la ausencia: *La cámara lúcida* de Barthes

En el ensayo *La cámara lúcida*, Roland Barthes asegura[214] que una fotografía es siempre invisible, no es lo que percibimos. Esto supone que cuando observamos fotografías no distinguimos inmediatamente el significante (la foto) del significado (el objeto reproducido). En las fotos de aficionados vemos, sobre todo, lo reproducido, mientras que por ejemplo en la pintura vemos también el modo de representar. Barthes diferencia dos aspectos de la fotografía, y escoge denominaciones latinas para la falta de expresiones más apropiadas: *studium* y *punctum*. El *studium* está siempre codificado, pero el *punctum* no. El *studium* marca el campo universal de deseos no específicos, intereses generales y gustos corrientes. El *punctum* es al mismo tiempo "algo más", como si la foto despertara en nosotros el deseo y la curiosidad de trascender lo que está permitido ver. En palabras de Barthes, "el *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)"[215].

Barthes afirma, que en el momento que hay un *punctum*, se crea un "campo ciego", al igual que se produce en el cine[216]. Para este autor la pantalla cinematográfica no es un marco, sino un escondite: el personaje que sale de ella, aunque está ausente, sigue presente, sigue viviendo. Las fotografías que poseen un buen *studium*, pero ningún *punctum*, no tienen ningún campo ciego. Por el contrario, cuando una foto "punza" o "lastima" se crea una vida exterior a ésta: el *punctum* hace salir al personaje de la fotografía.

Barthes distingue la foto erótica de la foto pornográfica precisamente por este campo ciego. En la imagen pornográfica no hay *punctum*, y por lo tanto no existe vida al margen de la foto. Tanto los primerísimos planos de los fragmentos de *Hiroshima, mon amour* (véase 3.6.3.4.1.) como multitud de fragmentos corporales fotográficos (sinécdoques corporales), no representan el sexo como un objeto central, incluso no lo muestran; lo ocultan con la intención de arrastrar al espectador fuera de su marco. Como aclara el autor de *La cámara lúcida*, "el *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia 'el resto' de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados"[217]. El "algo más" de lo presente

[214] Véase Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, pp. 63-65.
[215] *Ibíd.*, p. 65.
[216] *Ibíd.*, p. 106.
[217] *Ibíd.*, p. 109.

en la foto nos lanza a lo ausente de la representación mediante las imágenes mentales[218] que configuran la esencia de la imagen percibida.

4.2. Recursos fotográficos para la ocultación parcial de la forma

4.2.1. Encuadre y fragmentación: la esencia de la imagen fotográfica

Tanto en fotografía como en cine encuadrar significa enmarcar o aislar un fragmento de la realidad. En esta operación las figuras pueden quedar incompletas o fragmentadas. Jacques Aumont explica[219] que el encuadre es la actividad del marco, su movilidad potencial, el deslizamiento interminable de la ventana que hace referencia a un ojo genérico, a una mirada que puede ser anónima, y cuya huella es la imagen. El uso del encuadre fotográfico es un factor determinante para la potenciación de la fragmentación corporal en el arte contemporáneo.

Según Régis Durand, la operación de encuadre introduce una ruptura en nuestras costumbres perceptivas. El marco hace posibles "todas las divisiones del campo perceptivo, el afloramiento de primeros planos, la fragmentación de los sujetos y los espacios, las perturbaciones de las líneas horizontales y verticales, la invención de nuevas perspectivas"[220]. Sin embargo, la fotografía instantánea, desde sus inicios, vuelve familiares los bruscos cortes y las desconcertantes diferencias de escalas que se aprecian ya en los cuadros de caballete de finales del siglo XIX. Degas, de un modo precoz e influenciado también por los grabados japoneses, aprovecha los accidentes de la cámara fotográfica y representa figuras cortadas por el marco que se ocultan parcialmente.[221] Pero esta ocultación no solamente se observa en los grabados japoneses. Como afirma Aaron

[218] Recordemos los tres tipos de imágenes que distingue Joan Costa: la imagen retiniana, la icónica y la mental. Las imágenes mentales forman parte del campo de la memoria visual y la imaginación. Son las representaciones mentales de algo observado en el entorno o de algo imaginado, que se convierten en conocimiento. Véase 2.1. de este trabajo. Esta clasificación se puede ver en Costa, Joan, (1998), *op. cit,* p. 49-51.

[219] Véase Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.*, p. 162.

[220] Durand, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográfic*as, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, p. 56.

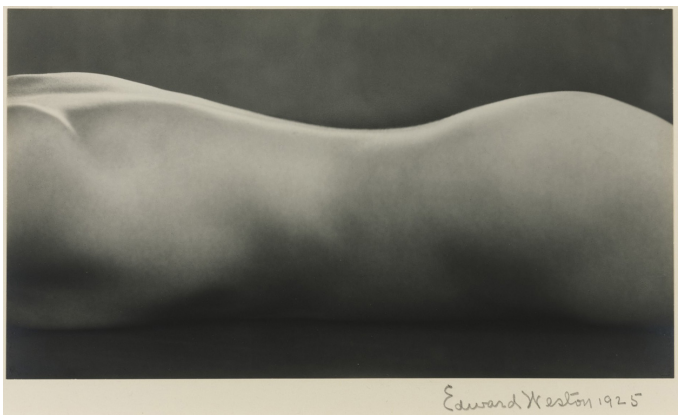
[221] Hay muchos ejemplos de estos cortes y cambios de escala en los grabados japoneses, sobre todo en los decimonónicos. En general, en los grabados en madera populares, llamados *ukiyo-e,* de Hokusai, y también en los de Hiroshige, esa técnica es muy corriente. Se puede pensar que incluso las obras del período tardío de Hiroshige, deben algo a la fotografía. Se sabe que Degas poseía cierto número de grabados de Hiroshige, aunque no se conoce cuando los adquirió. Véase Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

Scharf [222], también se puede ver en los relieves de Donatello, en Mantenga y en la pintura manierista.

Si hablamos de la representación de la figura humana, el encuadre puede ocultar cualquier parte del cuerpo. En muchas fotografías de desnudos, cuando se omite la cabeza o el rostro del modelo, es para impedir que el espectador se distraiga. Como explica Amy Conger, "un rostro contiene tantos detalles que distrae la atención de la forma en sí misma. Si una cara muestra la personalidad, un cuerpo no lo hace normalmente. La inclusión de la cara normalmente transforma una forma pura, universal, en un retrato desnudo"[223]. Cuando se omiten otras partes, suele ser también para potenciar lo que se quiere mostrar. Es el caso de la obra del estadounidense Edward Weston, que simplifica las formas mediante el encuadre y la fragmentación. Por ejemplo, en *Nude* (Margrethe Mather), se acerca a su modelo y fotografía sólo un fragmento de su cuerpo, produciendo así un efecto monumental y creando un gran contraste entre la textura de su piel, un parasol de papel y la arena de la playa **[40]**. Weston no muestra en muchos trabajos los rostros de sus modelos; representa cuerpos incompletos que se confunden en ocasiones con paisajes o cosas. Es el caso de *Nude* (Miriam Lerner), enseña la zona comprendida entre el trasero y los hombros; esta parte es confundida frecuentemente con un paisaje **[41]**. La naturaleza fragmentaria de estos desnudos sienta las bases para su trabajo de 1934-35, período en que muchos de sus desnudos son descritos como "partes del cuerpo"[224].

40. Edward Weston,
Nude (Margrethe Mather) (1923)

[222] *Ibíd.*, p. 13.
[223] Conger, Amy, *Edward Weston. La forma del desnudo*, Tf. Editores, Madrid, 2005, p. 13.
[224] *Ibíd.*, p. 17.



41. Edward Weston,
Nude (Miriam Lerner) (1925)

El encuadre también permite ocultar determinados fragmentos de la figura humana por ser censurables. Si antiguamente se pintaban velos para esconder las partes impúdicas de los hombres y las mujeres, desde la invención de la fotografía el encuadre se convierte en uno de los recursos para no mostrar los lugares del cuerpo prohibidos por ser "obscenos". Hoy en día, las restricciones legales que fueron impuestas a la fotografía de desnudos, casi desde sus inicios, se observan sobre todo en el desnudo infantil (con la ley de protección de menores).

4.2.1.1. Primer plano y primerísimo primer plano

Como decíamos en el capítulo anterior, los primerísimos planos causaron una gran extrañeza en los comienzos del cine. Los primeros planos que encuadraban el busto o la cabeza, produjeron durante bastante tiempo una reacción de rechazo, "ligada no sólo al irrealismo de estas ampliaciones sino a un carácter fácilmente percibido como monstruoso. Se habló de 'cabezudos', de *dumb giants* ('gigantes mudos'), y se reprochó a los cineastas que 'ignorasen que una cabeza no podía moverse sola sin ayuda del cuerpo y de las piernas'; aquello pareció, en pocas palabras, *contra natura*"[225].

Según Jacques Aumont[226], el primer plano transforma en efecto estético lo que en sus comienzos era una particularidad excéntrica:

- el primer plano produce efectos de "gulliverización". Los grandes cineastas supieron advertir lo extraño de la ampliación.

[225] Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.*, p. 149.
[226] *Ibíd.*, pp. 149, 150.

- transforma el sentido de la distancia, conduciendo al espectador a una proximidad psíquica, a una "intimidad" (Epstein) extrema. Esta intimidad se puede ver en el famoso corto de Williamson *A big Swallow* (1901), en el que el personaje filmado se acerca a la cámara cada vez más, hasta que se la traga[227].

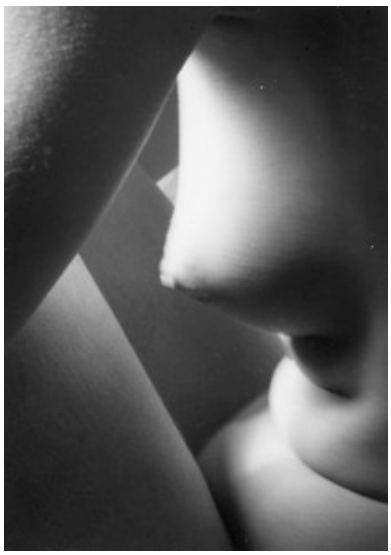
- potencia la metáfora del *tacto visual*, acentuando la superficie de la imagen (porque el grano es más perceptible) y el volumen del objeto filmado.

El primer plano se basaba en sus orígenes en la apertura o cierre del iris de la cámara cinematográfica para centrar la atención del espectador. De ahí que en la terminología anglosajona se utilice la palabra *close-up* como sinónimo de primer plano. Como afirman Villafañe y Mínguez[228], fue David Wark Griffith quien a partir de 1911 empezó a utilizar el primer plano como un auténtico medio expresivo, incorporándolo al lenguaje cinematográfico.

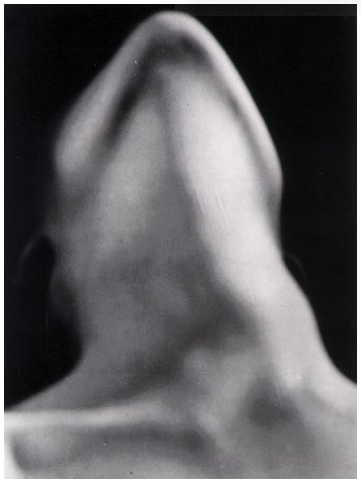
"El primer plano es el más concreto por lo que muestra, y el más abstracto y subjetivo por lo que significa. Es un tipo de plano que nos lleva de lo puramente sensorial a lo simbólico"[229]. Tenemos innumerables ejemplos de primeros planos o primerísimos planos del cuerpo humano que funcionan por lo sensorial (o sexual) y que se dirigen a lo simbólico. La obra de Alfred Stieglitz **[42]** (a principios del siglo XX), Imogen Cunningham **[43]** y Edward Weston **[40, 41]** (en los años veinte y treinta), Man Ray **[44]** (en los años treinta), Irving Penn **[45]** (a mitad del siglo XX), Fred Lonidier, John Coplans **[47, 49]** y Thomas Florschuetz **[48]** (en los años ochenta y noventa) se halla en la misma línea de continuidad. Éste último, influenciado por Coplans (que a su vez se basa en Weston), trabaja con primerísimos planos corporales que aparta de su contexto y escala normales. Estos fragmentos, ampliados y desnaturalizados, son reconstruidos de manera sensual, sexual y a la vez simbólica.

[227] Véase el cortometraje *A big Swallow* (1901) en http://www.youtube.com/watch?v=dzFh8rYMl6M
[228] Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 193.
[229] *Ibíd.*, p. 193.

42. Alfred stieglitz,
Dorothy norman's hands (1932)



43. Imogen Cunningham,
Triangles (1928)



44. Man Ray,
Anatomies (1929)

45. Irving Penn, *Desnudo 58* (1949)

4.2.1.2. Recorte y ampliación: John Coplans

Como asegura Rosalind Krauss[230], para la definición de la fotografía es esencial el recorte que se produce de la realidad. La fotografía reproduce el mundo de forma fragmentada. "El aparato, en tanto que objeto acabado, recorta una porción de un campo infinitamente mayor. [...] Una vez recortada la fotografía, el resto del mundo se elimina debido a dicho recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente"[231].

En la fotografía, el fragmento corporal se produce por un recorte del cuerpo. Pero no es un simple fenómeno mecánico. Es el instrumento estético necesario para interpretar la obra. El fragmento puede referirse al cuerpo entero, pero también poseer autonomía para funcionar independientemente sin arrastrar al espectador a la totalidad orgánica. En el primer caso, la parte nos remite al todo (sinécdoque), pero en el segundo caso, no. John Coplans persigue el segundo efecto: fotografía su propio cuerpo desde 1984, con sesenta y cuatro años, creando maravillosos autorretratos **[47, 49].** Influenciado por Weston, construye primerísimos planos abstractos de fragmentos sin rostro. Pero al contrario que Weston, que representa modelos femeninos con erotismo y elegancia, Coplans conduce la atención a su edad, distorsionando su cuerpo y mostrando las evidencias corporales del paso del tiempo[232]. En su segundo libro de artista *Hand* (1988) escribe:

> *En estas imágenes la mano se ve transformada al ser aislada del resto del cuerpo y re-presentada a un tamaño mucho mayor. El espectador no es consciente del resto del cuerpo al que dicha mano está sujeta, ya que la mano, en su aislamiento, libera los aspectos propios de la asociación. Las imágenes se ven acentuadas debido al aislamiento, a la ampliación y al encuadre [...]* [233]

Por otro lado considera que sus fragmentos son como partes del test de Rorschach, que el espectador tiene que interpretar **[46]**. Como hemos visto anteriormente (véase 2.3.), este test se utiliza para diagnosticar las reacciones del paciente. El modo de interpretar una mancha depende de la clasificación perceptiva, de nuestra capacidad de "reconocer" en ellas cosas o imágenes que tenemos almacenadas en la mente. Coplans confía en la habilidad del espectador para desvelar las formas y los significados ocultos de los fragmentos al evitar o suprimir el signo conocido o reconocible:

[230] Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 140.
[231] Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Viking Press, Nueva York, 1971, citado por Krauss, Rosalind, *ibid.*, p. 140.
[232] Cfr. Pultz, John, *La fotografía y el cuerpo*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 160.
[233] Véase "John Coplans: La vida de las formas. Fragmentación y montaje", en Chevrier, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 289.

> *La mano, en esta especie de aislamiento visual, se convierte en una parte de un test Rorschach, un significante flotando libremente que permite a cada espectador individual una lectura interpretativa, sobre todo cuando lo narrativo, en forma de signo de lenguaje conocido o reconocible, se suprime o evita. Así pues, la mano se convierte en texto capaz de muchas y complejas interpretaciones, un agente evocador, y un instrumento maleable de actuación con un nivel de posibles significados en continua expansión*[234].

46. La primera de las diez láminas del test de Rorschach

Las manos hablan, incluso sonríen. La interpretación corresponde al espectador **[47]**. Régis Durand afirma que "aquí la fotografía desempeña el papel de médium en el sentido completo de la palabra: aquello que permite el paso hacia otras formas, otros modos de percepción"[235]. Coplans intenta escapar del carácter individual del autorretrato, "para convertirlo en algo universal, un monumento conmemorativo de la especie humana"[236].

En la publicación de 1989, *Foot* (también libro de artista), la mayoría de las obras reproducidas son composiciones de varios fragmentos. El doble principio de recorte y ampliación desemboca en el procedimiento de montaje mural. Al exponer las obras mediante este recurso, el espectador no puede abarcar la imagen con una sola mirada, excepto si se aleja, pero entonces la distancia reduce la violencia de las interrupciones formales. El recorte, la ampliación y el cambio de orientación de los elementos anatómicos producen una sensación de extrañeza, haciendo difícil, en algunos casos, el reconocimiento e identificación de las formas. Pero como en el test de Rorschach, lo importante no es encontrar una sola solución, sino tantas como individuos; lo esencial es la experimentación y la satisfacción de desvelar formas inicialmente ocultas: el

[234] *Ibíd.*, pp. 289, 290.
[235] Durand, Régis, (1999), *op. cit.*, p. 92.
[236] *Ibíd.*, p. 92.

"reencuentro" con experiencias visuales pasadas. En estas obras es posible hallar ese "campo ciego" que menciona Barthes, ese "algo más" de lo presente que nos lanza a lo ausente de la representación.

47. John Coplans,
Self Portrait (Hands spread Fingers),
Emulsión de gelatina de plata,
62,5 x 52,5 cm (1987)

48. Thomas Florschuetz, *Sechs Diptychen* (1992)

49. John Coplans, *Body Parts-A Self Portrait* (2002)

4.2.1.3. Desencuadre

Como decíamos más arriba (4.2.1.), Degas aprovecha los accidentes de la cámara fotográfica y representa figuras cortadas por el marco que quedan incompletas (como en *Mujer con crisantemos* , 1865). Uno de los recursos que usa la fotografía para esconder es el desencuadre, mediante el cual los bordes del marco parecen cortar la escena representada, dirigiendo la mirada "al lado" del centro de interés de la escena. Aumont asegura que "desencuadrar es siempre encuadrar *de otro modo*"[237].

Siguiendo a este autor (que se basa en la definición de Bonitzer), el desencuadre consiste en *vaciar* el centro, al contrario que la concepción tradicional de la composición que trata de ocuparlo[238]. El espectador tiene que recuperar ese centro vacío. Luis Racionero sostiene[239] que en ninguna tradición artística como en la oriental se estimula tanto al espectador para que complete y proyecte en las obras.

Por otra parte, el descentramiento compositivo se aprecia en relación al marco, desplazando las zonas significativas de la imagen (habitualmente los personajes) a los bordes. Por ejemplo, en la famosa fotografía de *El miliciano* (1936), de Robert Capa, se observa un desencuadre que favorece el lado izquierdo de la composición. Este lado acentúa la separación de la imagen de su fuera de marco **[50]**.

En la imagen fija el desencuadre siempre tiene un valor estético. Acaba por aceptarse como marca de un estilo. Sin embargo, no sucede lo mismo en la imagen móvil o múltiple, en la que hay una tendencia a la "normalización" mediante transformaciones internas (un reencuadre, por ejemplo). Cuando se produce ese desencuadre es para establecer una relación intensa entre el personaje y el lugar o para excluirlo visiblemente del encuadre.

4.2.2. Fuera de campo

Aunque el fuera de campo es característico de la imagen fílmica, como señalamos al hablar de la elipsis y la imagen cinematográfica (véase 3.6.3.4.1.), las imágenes descentradas o desencuadradas producidas en la pintura o en la fotografía implican una consideración de los entornos de la imagen, del fuera de campo. Si los impresionistas

[237] Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.*, p. 167.
[238] Véase la clasificación que Jacques Aumont efectúa sobre el desencuadre. *Ibíd.*, pp. 167, 168.
[239] En la estética taoísta la superficie vacía de un dibujo es tan importante como los toques del pincel. Podemos encontrar a menudo espacios vacíos que ocupan el centro del cuadro. Las formas se sitúan en lugares estratégicos para dar más fuerza al vacío. Véase Racionero, Luis, *Textos de estética taoísta*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Degas o Caillebotte[240] cortan con frecuencia sus personajes por el borde del marco es para sugerir al espectador que prolongue imaginariamente el marco más allá de ese borde.

Para Villafañe y Mínguez[241], nada impide que el espacio fuera de campo esté en la imagen aislada. En *Las Meninas* de Velázquez hay varios espacios que no se ven directamente, pero se imaginan. El espejo del fondo nos muestra un espacio en el que se encuentran los reyes que están siendo retratados. El espacio que les rodea no es mostrado pero el espectador puede sentirlo. En el fondo a la derecha irrumpe un personaje de un espacio que no se ve pero que queda sugerido. Toda la parte de la izquierda de la imagen queda oculta tras un enorme lienzo sobre el que están siendo retratados los reyes. Aunque no percibimos la continuidad de la sala podemos imaginarnos incluso algunos detalles más de la estancia. A la derecha no se nos muestra el ventanal por el que se ilumina toda la escena, pero nos imaginamos que comunica con otro espacio, que puede ser muy bien el jardín del palacio.

En la fotografía de Robert Capa *El miliciano*, además del soldado no podemos evitar ver lo que está fuera de campo, posiblemente el rostro que observa el resultado de su disparo[242].

Villafañe y Mínguez puntualizan[243] que, en la imagen cinematográfica, el fuera de campo se puede convertir en el espacio ideal para ubicar todo aquello que no se quiere mostrar, favoreciendo así la proyección del espectador: un lugar para situar lo censurable (por ejemplo, para no mostrar directamente la desnudez); un lugar para la ambigüedad (como en el cine de terror); y un espacio para la sorpresa (como sucede en el cine de suspense, por ejemplo, manteniendo oculta la identidad del asesino hasta el final).

[240] Para conocer la obra de Gustave Caillebotte (1848-1894) en relación a la visibilidad e invisibilidad producida por el encuadre, así como a la importancia del tema de "la mirada". Véase Stoichita, Victor I., "Caillebotte y la tramoya visual", en *Ver y no ver*, (2005), *op. cit.*, pp. 47-56.
[241] Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 185.
[242] Véase la siguiente página web donde se reproduce extensamente la obra de Robert Capa: http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&l1=0&pid=2K7O3R14YQNW&nm=Robert%20Capa
[243] Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, pp. 185, 186.

50. Robert Capa, *El miliciano* (1936)

4.2.3. Del error técnico a las nuevas formas de representación

Lo que da a la fotografía una fuerza especial y que Degas sabe utilizar en su pintura no solamente es el corte brusco: es además la falta de orden, la artificialidad, las distorsiones formales, las desconcertantes diferencias de escalas…[244] Aaron Scharf observa[245] que si habitualmente los artistas corregían estos accidentes de la fotografía para dar lógica pictórica a sus imágenes, Degas los utiliza para crear un nuevo estilo. Las deformidades de los modelos, los gestos y actitudes zafias, las expresiones vulgares e incluso feas, los accidentes aparentemente toscos o ingenuos de la composición, etc. crean formas modernas de representación que describen la sociedad urbana de esa época. Estas formas de representación omiten o suprimen aspectos formales de la figura humana con la intención de resaltar otras ideas de mayor interés para el pintor como el movimiento o la espontaneidad (véase 1.3.).

Eugène Delacroix, uno de los pintores del siglo XIX que ven en la fotografía un beneficio para el arte, advierte la diferencia entre una reproducción excesivamente exacta, y una imagen favorecida por la "propia imperfección del proceso". En 1859, en una reflexión sobre el realismo anota:

[244] En su libro *Le secret professional* (1922), Jean Cocteau dice lo siguiente: "La fotografía es irreal, cambia el tono y la perspectiva […] Entre nuestros pintores, Degas fue víctima de la fotografía de la misma manera que los futuristas fueron víctimas de la cinematografía. Yo he visto fotografías tomadas y ampliadas por Degas, sobre las que trabajó directamente al pastel, maravillándose de la composición, el escorzo, y la distorsión de las formas del primer término". En Scharf, Aaron, (1994), *op. cit.*, p. 201.
[245] *Ibíd.*, p. 221.

> *Cuando un fotógrafo hace una foto, sólo vemos una parte sustraída de un todo. Los márgenes de un cuadro son tan interesantes como el centro; no podemos evitar suponer que existe un conjunto del cual sólo vemos una porción, aparentemente elegida al azar. Lo accesorio o incidental es tan esencial como el principio; a menudo se presenta primero y ofusca la visión. Hay que hacer más concesiones a las imperfecciones de la reproducción en una obra fotográfica que en una obra de imaginación. Las fotografías más conmovedoras son aquellas donde la propia imperfección del proceso de restitución absoluta deja ciertas lagunas, ciertos lugares de descanso para los ojos, que permiten fijarse sólo en un número reducido de objetos*[246].

En cuanto a la captación del movimiento, las primeras formas fotográficas sólo plasman objetos inanimados: tienen un aire fantasmal porque están despobladas de seres animados; la cámara sólo fija las formas en movimiento mediante manchones. Más tarde, con emulsiones más firmes y técnicas más eficaces, comienzan a aparecer gentes por la calle, aunque siguen siendo borrones más o menos indefinibles. "Entre estas imágenes se ven curiosidades como caballos de dos cabezas, piernas sin cuerpos, cuerpos sin piernas, rostros sin facciones, sugiriendo formas sobrenaturales. La visión humana no puede duplicar imágenes de transeúntes andando a velocidad normal, como las captaba el lento mecanismo de las primeras cámaras fotográficas"[247].

Tanto Corot como Monet representan sus temas como los capta la cámara fotográfica, no como los ve el ojo humano[248]. En el arte, la forma borrosa se convierte en una nueva manera de representar el movimiento y, como veremos más adelante, en un recurso para la ocultación de las formas.

4.2.3.1. La imagen borrosa o el desenfoque

En sus orígenes, el desenfoque se produce de una forma accidental por las largas exposiciones del modelo, los objetivos inadecuados y la falta de luz; a finales del siglo XIX,

[246] Delacroix, Eugène, *Journal* (1 de septiembre 1859), citado por Chevrier, Jean-François, "Entre las Bellas Artes y los Media (el ejemplo alemán: Gerhard Richter)", en AAVV, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Consorci del Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, p. 186.
[247] Scharf, Aaron, "El impresionismo", en *Arte y fotografía*, (1994), *op. cit.*, p.180.
[248] Un crítico de la época, Ernest Chesneau, captó la importancia visual de la forma borrosa. En 1874 describió de esta manera el cuadro de Monet *Boulevard des Capucines*: "Nunca hasta ahora se había plasmado el tremendo tráfago de la vida pública, el apelotonamiento de hormiguero de la muchedumbre por la acera y de los vehículos por la calle; nunca hasta ahora se había plasmado lo fugaz, lo volandero, lo espontáneo del movimiento en su increíble animación, fijándolo al tiempo permanentemente". *Ibíd.,* p. 181.

con el pictorialismo, se busca este efecto de manera deliberada mediante el uso de filtros suaves y nuevas técnicas de impresión y retocado. Los pictorialistas desean distanciarse de lo real para que sus imágenes no sean meras reproducciones de la realidad y para ello utilizan recursos estéticos como el desenfoque o efecto *flou.* Influenciados por el impresionismo y por Julia Margaret Cameron (1815-1879), intentan conseguir la imagen borrosa utilizando incluso lentes primitivas. En una búsqueda de una fotografía artística, construida sobre los valores propios de la fotografía, realizan obras similares al dibujo o grabado. Los retratos desenfocados de Cameron son de gran interés para los pictorialistas porque consiguen reproducir la fuerza expresiva del modelo al igual que lo hacen las pinturas[249]. El desenfoque de Cameron, causado por las prolongadas exposiciones, los objetivos inadecuados para captar el detalle y la falta de luz, produce un aspecto poético que constituye el carácter de su obra **[51].** Roswell Angier manifiesta que Cameron es una de las primeras fotógrafas que desea captar "la grandeza del interior, no el hombre exterior"[250]. Debido a la calidad borrosa y a la ausencia de detalles nítidos, estos retratos requieren que el espectador imagine parte de la información que falta.

En los años setenta del siglo XX, Nancy Rexroth (1946), comparte con Cameron el interés por el potencial puramente evocativo de las fotografías y experimenta con una cámara de plástico de medio formato, una Diana[251], para realizar las fotos tituladas *Iowa* (tomadas en Ohio), obteniendo imágenes desenfocadas **[53]**. Como afirma la propia autora, "la Diana está hecha para los sentimientos. Las imágenes de la Diana a menudo son como algo que podrías ver vagamente en el fondo de una fotografía. […] A veces me siento como si pudiera saltar el margen del encuadre y desandar hasta esta región ignota. Entonces seguiría andando"[252]. Con estas palabras, Rexroth, al igual que Roland Barthes, habla de su deseo de "habitar" las fotos[253], de entrar en el plano físico de la imagen mediante la imaginación.

[249] George Frederick Watts sentía gran admiración por los retratos suaves e incluso desenfocados que hacía en calotipo Julia Margaret Cameron. Watts un día viendo una de las fotografías de Julia Margaret comenta: "Ojalá pudiera yo pintar cuadros así", y no es de extrañar porque esas encantadoras evocaciones del rostro humano serían suficiente para tentar e incluso frustrar a cualquier artista que buscase los mismos difusos efectos de luz. *Ibíd.*, p. 59.

[250] Angier, Roswell, *Saber ver. El retrato fotográfico*, Ediciones Omega, Barcelona, 2008, p. 8.

[251] La Diana es una cámara fotográfica de juguete que se comercializó en los años sesenta. Estaba realizada de plástico y costaba alrededor de un dólar. Fue un fracaso comercial y dejó de fabricarse una década después. Como herramienta artística de culto se convirtió en todo un éxito entre los fotógrafos vanguardistas y minimalistas que se entusiasmaron por sus imágenes suaves, como de ensueño, por los colores saturados, los borrones impredecibles. Véase más información sobre esta cámara en http://www.lomospain.com/microsities/camaras/diana/theory

[252] Rexroth, Nancy, en *The Snapshot*, editado por Jonathan Green, publicado como *Aperture*, volumen 19, número 1, 1974, p. 54, citado por Angier, Roswell, (2008), *op. cit.*, p. 126.

[253] Para Roland Barthes las fotografías de paisajes deben ser "habitables" y no visitables. Sobre esas fotos, dice estar seguro de haber estado allí o tener que ir allí. Véase Barthes, Roland, (1999), *op. cit.,* pp. 82-84

El aparato fotográfico puede captar el movimiento mediante la nitidez de las formas o por medio del desenfoque; puede representar un instante mediante la nitidez de los contornos, o por el contrario, una duración más larga mediante el difuminando de las siluetas. Eugène Atget (1857-1927), uno de los primeros fotógrafos importantes en la historia de la fotografía, capta el instante fugaz mediante formas difusas: en la fotografía *Rue du Petit-Thouars* (1911) los maniquíes tienen mucha más presencia viva que la vendedora, que aparece como una forma borrosa, fantasmal e irreal.

William Klein (1928) y otros muchos fotógrafos contemporáneos, como los americanos Ralph Eugéne Meatyard, Duane Michals **[52]**, Mary Beth Edelson, Anne Turyn, Francesca Woodman **[54]** (véase 5.4.4.1.), los alemanes Bernhard Blume y Dieter Appelt y el canadiense Michael Show[254], expresan el movimiento a través de las figuras movidas, la borrosidad y la transparencia como expresión estética. Mediante exposiciones de larga duración, intentan captar el eterno proceso del devenir. Estos fotógrafos eligen la figura humana como elemento principal en sus imágenes. Como afirma Marga Clark, "la distorsionada concepción del tiempo que acompañan estas fotografías señala un presente fugaz que perpetuamente desaparece"[255].

51. Julia Margaret Cameron, *My favorite picture of all my works. My Niece Julia.* (Abril 1867)

52. Duane Michals, *The annunciation* (1969)

[254] Véase información sobre estos fotógrafos en Clark, Marga, *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1991, pp. 32-38.
[255] *Ibíd.*, p. 36.

53. Nancy Rexroth, *'My mother', Pennsville, Ohio* (1970)

54. Francesca Woodman, *Space²*, Providence, Rhode Island, Gelatina de bromuro de plata, 14,3 x 15 cm (1976)

Si en el Renacimiento se representaba un primer plano nítido, con un fondo que se iba volviendo progresivamente más difuminado hasta ocultar las formas (pensemos en la perspectiva atmosférica y en Leonardo Da Vinci), ahora la cámara puede captar de manera deliberada un primer plano borroso y un fondo nítido, como es el caso de *Big Face, Big Buttons* (1955) de William Klein o *Movie Premiere* (1954) de Robert Frank **[55]**, e incluso convertir al sujeto del primer plano en una mancha irreconocible. Con este desenfoque (producido por la profundidad de campo) los detalles desaparecen ocasionando incluso la desmaterialización de las formas.

El desenfoque genera los siguientes efectos:

- Produce "lagunas" o "lugares de descanso para los ojos" (como afirma Delacroix cuando se refiere a la imperfección del proceso fotográfico) que el espectador reconstruye o "proyecta" con su imaginación. En los años ochenta, Andreas Müller-Pohle (1951) realiza la serie *Transformance* (1979-1982). Este fotógrafo alemán dispara a ciegas y con velocidades de obturación lentas 10.000 negativos, de los que luego hace una selección. Si la cámara requiere una secuencia específica de gestos que el fotógrafo debe realizar (tomar la cámara, mirar a través de ella hacia el mundo exterior, seleccionar una de las vistas que tiene delante, oprimir el obturador), Müller-Pohle invierte esta secuencia de la manera siguiente: toma la cámara, oprime el obturador, estudia la foto resultante y

selecciona un aspecto[256]. Las fotos desenfocadas, movidas, descentradas, ya no representan nada del espacio exterior **[56].** Su sentido de lo abstracto se debe a nuestra dificultad de establecer una relación entre ellas y los objetos del mundo exterior. La ocultación de cualquier motivo le lleva al espectador a imaginar y a "proyectar" lo que falta (véase 2.3.).

- El desenfoque puede provocar la eliminación del contraste entre la figura y el fondo, y convertir la imagen en una forma abstracta. Si las imágenes de Müller-Pohle son borrosas, las de Uta Barth (1958) son aún más, llegando incluso a la abstracción. En *Field* no se aprecia nada en el campo de visión, no se ve nada en el punto donde se enfoca el objetivo **[57]**. Las composiciones son fluidas porque tanto el sujeto como la cámara se mueven. Los elementos no están alineados con el margen de la imagen, sino que sobrepasan el límite del encuadre. "La última parte de la serie se vuelve muy atmosférica porque está disparada bajo una intensa lluvia y recuerda a las pinturas de luz y cielos de Turner. Al igual que Andreas Müller-Pohle, las fotos de Barth pretenden que el espectador proyecte lo que falta: "lo que se nos presenta es una especie de contenedor vacío y es en este punto en el que la gente empieza a 'proyectar' en este espacio. Se interpreta como una pantalla vacía. […] La ubicación del sujeto implícito está empujada tan hacia delante que se alinea con el lugar que uno mismo ocupa delante de la imagen. Así, de repente, el 'sujeto' imaginado y el espectador se hallan en el mismo sitio […]"[257].

- El desenfoque o imagen borrosa se puede emplear como recurso pictórico por la influencia de la fotografía[258] para eliminar exceso de información no relevante. Gerhard Richter, como explicaremos más adelante (véase 5.2.4.1.4.), utiliza fotografías de aficionado e ilustraciones de revistas (por no tener estilo, composición o juicio) y las pinta desenfocadas mediante el efecto *flou* (técnica deliberada del contorno borroso). Como afirma Armin Zweite, "la falta de nitidez frustra la expectativa de presentación inmediata de la realidad, sin invalidar, no obstante, la manera tradicional de percepción"[259]. Richter representa a Jacqueline Kennedy, pero al contrario que Andy Warhol en *Jackie II* (1966), no reproduce la foto común de la esposa del presidente de luto en una serie prolongable, sino que la pinta irreconocible **[67]**. Mediante este recurso disimula y oculta sus rasgos particulares y la convierte en una figura anónima. Emborrona el exceso de información que no es relevante.

[256] Sobre el proyecto *Transformance*, véase http://www.muellerpohle.net/projects/transformance.html
[257] Entrevista con Sheryl Conkleton, *Journal of Contemporary Art*, 1997, publicado en http://jca-online.com/barth.html., citado por Angier, Roswell, (2008), *op. cit.*, pp. 127, 128.
[258] Podemos encontrar precedentes de la imagen borrosa en la historia del arte, por ejemplo en la pintura barroca. Pensemos en *Las Hilanderas* de Velázquez (1658), donde se representa una rueca cuyos radios se sugieren en una borrosa impresión de movimiento.
[259] Zweite, Armin, "El 'Atlas de fotografías, collages y bocetos' de Gerhard Richter", en AAVV, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, (1999), *op. cit.*, p. 235.

55. Robert Frank,
Movie Premiere, Hollywood (1954)

56. Andreas Müller-Pohle
Transformance 9395 (1982)

57. Uta Barth, *Field nº3,* Fotografía en color sobre panel, 59 x 73 cm (1995)

4.2.3.2. La deformación

A consecuencia de los fallos técnicos, en las primeras fotografías se encuentran con frecuencia tanto imágenes múltiples y superpuestas, como deformaciones.

Algunas de las grandes fotografías de Eugène Atget, sacadas a principios del siglo XX, muestran ejemplos de una sorprendente deformación y distorsión. Estos elementos, antes recibidos con desagrado por el fotógrafo perfeccionista, llegan a ser considerados atributos naturales de la cámara fotográfica y adquieren una importancia nueva.

Además de los errores técnicos, la utilización de determinadas lentes origina aberraciones ópticas y defectos tanto en la nitidez de la imagen como en la representación de la perspectiva[260]. El efecto de distorsión es inherente a toda lente, pero también hay lentes especiales y aparatos que intensifican deliberadamente esta deformación. En 1889, Louis Ducos du Hauron (1837-1920) crea un aparato capaz de llevar a cabo lo que en fotografía se llamó "transformismo". Como en las imágenes producidas por espejos deformantes, en estas fotografías las facciones y rasgos humanos se podían cambiar para acentuar el aspecto estético. Este método podía dar al modelo un aspecto ridículo y feo o, por el contrario, una apariencia bella, corrigiendo y ocultando sus defectos. Du Hauron exagera deliberadamente sus ejemplos para llamar la atención. También aparecen las lentes deformadoras como los llamados *fisheye* (*ojo de pez*) que cubren 180º o más de visión. Estas distorsiones tienen su precedente en las "anamorfosis" del Manierismo. Holbein utilizó el espejo distorsionador en el cuadro *Los embajadores* (1533) con el fin de colocar a los pies de los enviados franceses una enorme calavera distorsionada hasta lo irreconocible.

El surrealista André Kertész (1894-1985) realiza en 1933 una serie de fotografías en las que distorsiona cuerpos femeninos utilizando un espejo curvo. Este espejo suprime cualquier espacio y perspectiva entre el fotógrafo (o el espectador) y la modelo. El cuerpo parece elástico, de goma, inestable, a punto de moverse, negando al espectador un único punto de vista **[58].** En la misma línea, el fotógrafo alemán Bill Brandt (1904-1983) compra en 1945 una Kodak de madera sin obturador con una abertura angular y una profundidad de foco fantásticas[261]. Durante quince años utiliza esta herramienta prehistórica para producir deformaciones ópticas impresionantes del cuerpo femenino **[59].**

[260] Véase información técnica sobre "aberraciones ópticas" en Fontcuberta, Joan, "Aberraciones ópticas y objetivos fotográficos", en *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, pp. 100, 101.

[261] Esta cámara de madera sin obturador, fue comprada en una tienda de segunda mano y era utilizada por Scotland Yard en el siglo XIX para sacar fotos de las habitaciones donde se había cometido algún crimen. Véase Tournier, Michel, *El crepúsculo de las máscaras*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 35-39.

58. Andre Kertesz, *Distortion 34* (1933)

59. Bill Brandt, *Nude, East Sussex coast* (abril1953)

4.2.4. Luz y oscuridad: la invasión del espacio

Otra manera de ocultar o eliminar partes de la representación del cuerpo humano, desde los años treinta del siglo XX, es mediante los ataques químicos y ópticos al negativo fotográfico. Raoul Ubac, en *La Nébuleuse* (1939), ataca la emulsión del negativo de una mujer de pie con el calor desprendido por un quemador. La forma se erosiona sugiriendo el efecto del fuego. Los ataques ópticos son inflingidos por Ubac en una serie de fotomontajes llamados *El combate de las Pentesileas* (1938), que son el resultado de varios procesos de "solarización"[262]. Esta técnica invierte y exagera la relación de luces y sombras en el preciso lugar en que se inscribe la envoltura de la forma. Como afirma Rosalind Krauss, "en el ejemplo más extremo, Ubac lleva su procedimiento hacia la representación de una violenta delicuescencia de la materia, al atacar la luz la frontera de los cuerpos que, a su vez, ceden frente a la invasión del espacio"[263]. En *Retrato en un espejo* (1938), también de Ubac, la imagen del rostro de una mujer, bañado por el sol y reflejado en un espejo, se ve sorprendentemente alterada. Oscurecidos por una sombra, sus ojos, su frente y parte de su pelo están corroídos hasta el punto de desaparecer **[60]**. Es una imagen de "lo informe"[264] en la que los límites se desmoronan y el espacio invade

[262] "La solarización, que consiste en insolar durante el proceso de revelado una hoja de papel fotosensible previamente expuesta, transforma las sombras más profundas de la imagen positiva (generalmente sombras que precisamente definen el contorno de los objetos sólidos) en lo que después será interpretado como un efecto de corrosión óptica". Este procedimiento es utilizado por Man Ray y los fotógrafos surrealistas por conseguir efectos sorprendentes. En Krauss, Rosalind, (2002), *op. cit.*, p. 180.

[263] *Ibíd.*

[264] Los surrealistas eran los maestros de "lo informe", que se conseguía con una simple rotación del cuerpo y la resultante desorientación. Es lo que hizo Man Ray en *Anatomías*, Boiffard en su emotivo desnudo para la revista Documents o Brassaï en la imagen que fue elegida para encabezar el ensayo titulado "Variété du coros humain" en

el cuerpo. Krauss asegura[265] que el surrealismo emplea estos efectos (además de la rotación del cuerpo, las perspectivas deformantes o las sombras) para conseguir esos estados psíquicos tan buscados por poetas y pintores, como la ensoñación, el éxtasis y el sueño.

En los años setenta del siglo XX, Mark Morrisroe representa un primer plano convencional de un sujeto que mira al espectador. La particularidad que vemos en *Lake Oswego* (1979) es que está totalmente deformado por una compleja manipulación del negativo **[61]**. El efecto es extraño porque el sujeto parece estar sumergido. Nos da la sensación de que estamos contemplando un reflejo en el que las formas diluidas estás a punto de desvanecerse: "Una parte del sujeto está brillantemente iluminada, pero delante de él flotan densas sombras, en lugar de detrás, donde deberían aparecer por lógica. La sintaxis espacial convencional de la figura y el fondo ha sido revertida. El fondo ha pasado a primer plano. El sujeto está a punto de desaparecer tras un siniestro velo fluido"[266]. Las manipulaciones del negativo para alterar las luces y las sombras y provocar la desaparición de los contornos se produce hasta la actualidad.

60. Raoul Ubac, *Retrato en un espejo* (1938)

61. Mark Morrisroe, *Lake Oswego* (1979)

Minotaure. También "lo informe" en relación al cuerpo humano se llevó a cabo mediante la solarización, siendo fundamental en este caso la participación de Ubac. Véase Krauss, Rosalind, "Corpus delicti", *ibíd.*, p. 171 y ss.

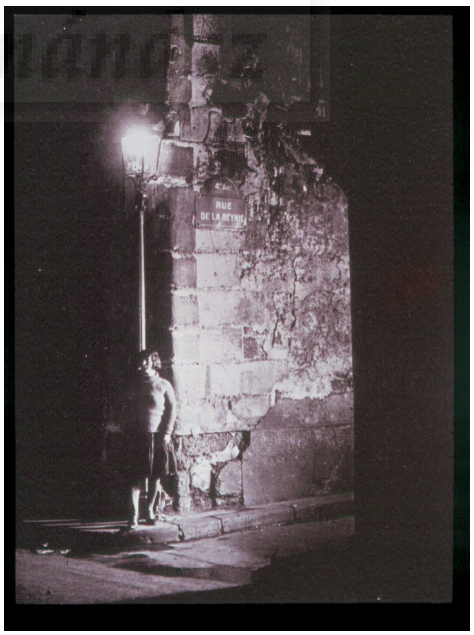
[265] Obsérvese la obra de Man Ray *Anatomies* (1929) donde se produce esta rotación del cuerpo, como expresión del éxtasis. Véase la figura 44 de este capítulo.

[266] Angier, Roswell, (2008), *op. cit.*, p. 89.

Mediante la proyección de sombras, al igual que sucede con el fenómeno del mimetismo[267] o la técnica del camuflaje (2.5.2.), los cuerpos son invadidos por el espacio: se rompen los límites y se borran las diferencias. En fotografías como *Maniquí* (1937) de Ubac, *Retorno a la razón* (1923) de Man Ray o *Chica con Leica* (1934) de Rodchenko **[62]**, se ve claramente como las sombras producen el eclipse parcial de los cuerpos; se observa la preeminencia de sombras proyectadas sobre el cuerpo femenino, que se mimetiza con el espacio convirtiéndose en una forma casi abstracta.

Otra de las maneras de crear oscuridad es utilizando luz insuficiente y tiempos de exposición prolongados. Brassaï fue el primer fotógrafo en explorar la ciudad de noche de manera sistemática. Sus sujetos humanos, como la mujer retratada en la célebre *Near the Place d'Italie* (1932), tenían que posar muy quietos y situarse debajo de una farola para que el tiempo de exposición no durara más de diez segundos. En esta foto la oscuridad atrapa a la modelo de espaldas, que se convierte en una silueta oscura. En otras fotografías como *Girl in Les Halles, rue de la Raynie* (1931), la figura femenina parece camuflarse en el espacio que le rodea: las luces y las sombras producidas por la luz de la farola rompen los límites de su cuerpo. La oscuridad absorbe su lado derecho, que llega a desaparecer **[63]**.

62. Alexander Rodchenko, *Chica con Leica* (1934)



63. Brassaï, *Girl in Les Halles, rue de la Raynie* (1931)

[267] Roger Caillois publica dos largos ensayos en la revista *Minotaure,* donde hace un interesante estudio sobre el fenómeno del mimetismo, asegurando que los insectos y los humanos participan de la "misma naturaleza". Véase Krauss, Rosalind, (2002), *op. cit.*, p. 181 y ss.

Gary Schneider (1954), fotógrafo contemporáneo interesado también por la oscuridad, usa tiempos de exposición verdaderamente largos como parte integrante de su práctica fotográfica. Influenciado por Julia Margaret Cameron, pero exagerando su técnica, aumenta las exposiciones a más de una hora. Schneider, en obras como *Shirley* (1991), apaga las luces del estudio, abre la abertura y a oscuras se desplaza hasta unos centímetros del sujeto para iniciar el meticuloso proceso de iluminar el rostro fragmento a fragmento con un pequeño flash[268]. Este proceso se traduce en una imagen inmóvil. El efecto es misterioso.

Por último, no solamente la oscuridad o las sombras pueden llegar a ocultar las formas; el exceso de luz o sobreexposición también puede velar la imagen. La obra de Jorge Ribalta (1963) se compone de secuencias de imágenes emulsionadas que, gracias al tratamiento de la luz, nos ofrecen una realidad diferente, velada y onírica, con rostros difusos y figuras espectrales. En muchas de sus fotos parece que la luz invada los contornos y se apodere de las formas[269] **[64]**.

64. Jorge Ribalta, *Viajes de invención*, copia de gelatina de bromuro virada al selenio, 50 x 60cm (1987)

[268] Cfr. Angier, Roswell, (2008), *op. cit.*, p. 134.
[269] Véase la serie *Viajes de invención* (1987) de Jorge Ribalta en el catálogo *Fragments. Proposta per a una Col.lecció de Fotografia Contemporània*, Museo de la Universidad de Alicante (MUA), 8 noviembre 2001-23 febrero 2002.

4.3. Fotografía y cine surrealista: Bataille y la crisis del ocularcentrismo

Los fotógrafos surrealistas, atraídos por el cuerpo femenino[270], recurren a recursos como la fragmentación, el recorte, los primerísimos planos, el desencuadre, el velamiento y la deformación. Como consecuencia de una imaginación sexual feroz, distorsionan la imagen de la mujer y juegan con su cuerpo hasta límites insospechados. Además, en su intento de realizar imágenes basadas en la reproducción de objetos reales, pero al mismo tiempo al otro lado de la realidad, utilizan todos los métodos existentes de manipulación de la imagen[271]. Los surrealistas se interrogan por el sentido de la visión y los experimentos fotográficos que se efectúan van en esta línea. La fotografía se coloca en un primer plano en su búsqueda de "lo maravilloso"[272], concepto clave del surrealismo. Muchos de los textos surrealistas son acompañados por fotografías de Jacques-André Boiffard, Brassaï y Man Ray[273].

La fotografía surrealista se basa a menudo en las implicaciones antivisuales de la obra realizada por Georges Bataille[274] (1897-1962). La obra de este autor es paradigmática para entender la atracción irrefrenable que algunos artistas de esta época sienten por las formas de plasmación de lo corporal opuestas a las convenciones y normas sociales; formas de representación extremas que transgreden los límites del cuerpo. Bataille explora la dialéctica del goce y del horror, la dualidad de la vida como dolor y placer simultáneos. El exceso es un camino de revelación en el cual el erotismo y la muerte se vinculan íntimamente. Para Bataille el arte, la risa y el erotismo son experiencias transgresoras que rompen los límites de toda lógica. Con su escrito "El dedo gordo"[275] Bataille aborda la erotización del pie, apelando a la seducción con lo más feo y grosero, con lo más bajo y ridículo. Vemos que el privilegio que este escritor otorga a los órganos bajos, como los pies, influye en la obra de artistas como Boiffard **[10, 119]** o Raoul Ubac.

[270] El erotismo y la sexualidad impregnan las obras surrealistas. Los artistas dan rienda suelta a sus más íntimos deseos.
[271] Véanse todos los procedimientos de la fotografía surrealista en Krauss, Rosalind, (2002), *op. cit.*, pp. 115, 116.
[272] A. Breton considera el automatismo como la principal práctica artística en el surrealismo para conseguir "lo maravilloso".
[273] Destacamos los textos de Breton, como *Les vases communicants* (1932) que contenía algunas imágenes de películas y diversos documentos fotográficos, *El amor loco* (1937) con fotografías de Man Ray y Brassaï, y *Nadja* (1938) que incluía casi todas las imágenes de Boiffard.
[274] Novelista, poeta y ensayista francés, autor de una obra extensa y provocativa. Participó en actividades de los grupos surrealistas hasta su ruptura con A. Breton, en 1929, y dirigió las revistas *Documents* (1929-1930), *Acéphale* (1936-1937) y *Critique* (1946-1962). Escribió las novelas eróticas *Historia del ojo* (1928), *El azul del cielo* (1935, publicado en 1957), *Madame Edwarda* (1937), *El cura C.* (1950) y *Mi madre* (1966); conjunto que supone una referencia esencial en los estudios sobre literatura y erotismo. En su obra ensayística podemos citar *El erotismo* (1957) y *Las lágrimas de Eros* (1959).
[275] Bataille, Georges, *Oeuvres complètes*, vol. I, Gallimard, París, 1970, pp.200-204. Publicado originalmente en Documents nº 6, noviembre 1929, pp. 297-302.

Rosalind Krauss defiende que la fuente de inspiración de la fotografía surrealista hay que buscarla en Bataille y no en Breton, que expondría la noción de "informe", distorsión antiidealizadora de la forma integral del cuerpo[276]. En las fotografías publicadas en *Minotaure* (lanzada en 1933) el cuerpo humano se transforma en imágenes de formas animales y se confunden sus órganos, como la boca y el ano. Fotógrafos como Boiffard, Bellmer y Raoul Ubac someten al cuerpo a una serie de ataques visuales que recuerdan *La historia del ojo* de Bataille[277]: cuerpos cediendo a la fuerza de la gravedad, cuerpos decapitados por el efecto de la sombra, cuerpos distorsionados, cuerpos devorados por la luz o el calor; que se alejan de la tradición de la "fotografía normal", del ocularcentrismo dominante.

Pese a la heterogeneidad de las prácticas fotográficas, que van desde los primeros planos de dedos gordos del pie realizados por Boiffard **[10, 119]**, hasta las solarizaciones de Man Ray[278], Rosalind Krauss[279] detecta un tema común en todas ellas: menoscaban la temporalidad inmediata de la instantánea tradicional. Un ejemplo famoso es el retrato de *La Marquise Casati* de Man Ray (1922), que parece tener dos o tres pares de ojos superpuestos. La fotografía surrealista introduce una especie de "espaciamiento" o "postergación temporal"[280].

Como afirma Martin Jay, siguiendo a Krauss, "la fotografía surrealista constituyó un escándalo para lo que podría denominarse la tradición dominante de la 'fotografía normal', donde el espectador supuesto era todavía el sujeto unificado de la tradición perspectivista cartesiana.[…] En consecuencia, la fotografía surrealista, que durante mucho tiempo estuvo a la sombra de las otras prácticas visuales del surrealismo, debe considerarse como una de las contribuciones más cruciales de ese movimiento a la crisis

[276] Idea que destaca Martin Jay. Véase Jay, Martin, "La desmagicización del ojo: Bataille y los surrealistas", en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Editorial Akal, Madrid, 2007, p. 192.
[277] *La historia del ojo* de Georges Bataille es una narración profundamente erótica. Plagada continuamente de semen, orina y sangre, la narración perturba los sentidos del lector al momento de recrear imágenes orgiásticas combinadas con la muerte y lo sacro.
[278] La solarización es, desde el punto de vista técnico, una inversión de las luces y las sombras en una fotografía, acompañada de un contorno característico. Man Ray utilizó este procedimiento a partir de 1929, y realizó numerosos retratos y desnudos con esta técnica. Conseguía efectos sorprendentes para aquella época, una especie de materialización del aura. Gracias a esta técnica se le consideró un fotógrafo surrealista. Pero en realidad, el arte fotográfico de Man Ray no se debe al surrealismo, como se afirma con frecuencia, sino que el surrealismo es el que debe a Man Ray su vertiente fotográfica. Véase De L'Ecotais, Emmanuelle, "Man Ray, el creador de la fotografía surrealista", en A.A.V.V., *Man Ray*, editorial Taschen, París, 2008.
[279] Krauss, Rosalind, (2002), *op. cit.*
[280] El término procede de Derrida y sugiere la interacción de ausencia y presencia, la temporalidad secuencial que se observa hasta en la espacialidad aparentemente más estática y que derrota a la metafísica de la presencia. Para profundizar sobre la idea de "espaciamiento" en el surrealismo véase Krauss, Rosalind, "Fotografía y surrealismo", en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, (2002), *op. cit.*, p. 118 y ss.

del ocularcentrismo en el siglo XX"[281].

En cuanto al cine, los surrealistas abrazan este nuevo medio y su experimentación óptica[282]. Martin Jay asegura[283] que los surrealistas restauran la narración, los personajes y el realismo óptico, pero los imbuyen de efectos oníricos, recurriendo a medios poéticos y plásticos. Las películas se vinculan con los sueños. El cine promueve alucinaciones conscientes en las que el "yo" queda suprimido.

El surrealismo logra producir dos películas de gran interés para la crítica: *Un chien andalou* (1929) **[35]** y *L'age d'or* (1930), ambas realizadas por los artistas españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí. Uno de los episodios centrales de estos films tiene una especial importancia en la contribución surrealista a la crisis del ocularcentrismo: la famosa rajadura del ojo en *Un chien andalou*. Este episodio ocurre al principio, en el prólogo de la película. Precedida del rótulo "Érase una vez", una nube cruza por delante de la luna, y a continuación aparece la rajadura lenta, deliberada y aceptada sin resistencia del globo ocular de una mujer, con una navaja. Como afirma Jay[284], este acto (montaje asombrosamente eficaz por el que el ojo de una vaca muerta es reemplazado por el de una mujer) tiene múltiples interpretaciones, pero se suele descuidar la dimensión literal del acto. Es decir, que la mutilación del ojo se pone a la vista, constituyendo en consecuencia un símbolo de la ruptura del placer visual. En su ensayo para *Documents* escrito en 1929 y titulado simplemente "Ojo"[285], Bataille explora diversos ejemplos de los miedos y angustias generados por la experiencia de la vigilancia ocular. El ojo es, de hecho, una imagen surrealista que se utiliza en gran parte del arte del siglo XX. En la mayoría de los casos, los ojos (con frecuencia uno de los dos) aparecen cegados, mutilados o transfigurados en otras formas[286].

[281] Jay, Martin, (2007), *op. cit.*, p. 193.
[282] La bibliografía sobre el cine surrealista resulta muy amplia en la actualidad. Entre las obras más valiosas se encuentran las de J.H.Matthews, *Surrealism and Film*, Ann Arbor, Mich., 1971; S. Kovács, *From Enchantment to Rage: The Store of Surrealist Cinema*; L. Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Urbana, Ill., 1981, y el número especial de *Dada/Surrealism* 15 (1986), que contiene una bibliografía completa. Para escritos surrealistas sobre el cine, véase P. Hammons (ed.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, Londres, 1978, citado por Jay, Martin, *ibíd.,* p. 193.
[283] *Ibíd.*, p. 194.
[284] *Ibíd.*, p. 197.
[285] Bataille, Georges, *Oeuvres complètes*, vol. I, Gallimard, París, 1970, pp. 187-189. Publicado originalmente en Documents nº 4, septiembre 1929, pp. 194- 201.
[286] Con el antecedente de las imágenes de Odilon Redon, en las que un ojo aparece como un globo, una flor o un cíclope, artistas como Giorgio de Chirico, Ernst, Dalí, Man Ray y Magritte desarrollan una rica iconografía ocular. Obras como *Dos figuras ambiguas* (1919) de Max Ernst, el *Objeto de destrucción* (1923) de Man Ray (con su ojo cortado de la fotografía de un amante y colocado encima de un metrónomo), *El juego lúgubre* (1929) de Dalí o *La bola suspendida* (1930-1931) de Giacometti, tipifican la violenta denigración de lo visual que culminó en la navaja hiriente de Buñuel. Véase Jay, Martin, (2007), *op. cit.*, pp. 197, 198.

4.4. Hacia la imagen mental: la ocultación del motivo de la representación

El acto desafiante que supone atacar la imagen, procediendo a borrar, tapar, tachar u obstaculizar una parte de la misma, es una de las consecuencias de la crisis del ocularcentrismo, y forma ya parte indiscutible de las estrategias artísticas que se desarrollan con cierta frecuencia en las últimas décadas. Los ejemplos no faltan. Uno de los autores que con más claridad define esta tendencia es John Hilliard (Lancaster, 1945), que en lugar de utilizar el efecto mecánico de la óptica como elemento revelador, lo convierte en agente perturbador para borrar las huellas y las pistas más evidentes, dejando en suspenso el significado visual. Sus trabajos de los años noventa del siglo XX se caracterizan por enturbiar el centro de la imagen mediante recursos como el desenfoque, la borrosidad, el efecto lumínico, la sobreexposición o la interposición física de planos u objetos, dejando tan sólo indicios de la escena en los bordes de la imagen. Las elipsis que se observan (véase 3.6.3.) se deben precisamente al importante fragmento de la escena que se esconde. Lo que Hilliard nos oculta es lo que está sucediendo en ese preciso instante en el centro de la fotografía. Al espectador no le queda más alternativa que recorrer los márgenes con la mirada y reconstruir el suceso con la información que nos queda. Estableciendo conexiones entre los diferentes vestigios e indicadores, haciéndolos dialogar entre sí, la mente consigue completar lo que falta **[65]**.

Estas imágenes dificultan el acceso al espacio ilusorio de la imagen, dejando claro la falsedad de la supuesta transparencia de la fotografía. Se crea así una necesidad de "asomarse" a lo que hay detrás, algo imposible que, finalmente, nos hace tomar conciencia de la planitud de la imagen. Detrás del telón ocurre lo importante: sólo vemos parte del escenario, casi siempre con algún detalle revelador y a partir de esa información secundaria debemos intentar reconstruir el suceso. A menudo se trata de historias que suponemos violentas, alguna vez eróticas. Escenas que, como indica el título de una de las obras, *Should not be seen*, no deberían verse.

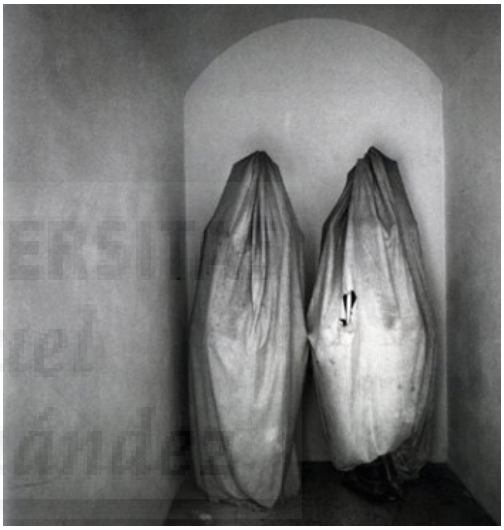
Hilliard se preocupa por las diferencias existentes entre la visión ocular y la percepción a través de la imagen mecánica. Como afirma José Gómez Isla, "las diferentes posibilidades de presentar la realidad registrada a través de los efectos puramente fotográficos generarán un juego abierto de interpretaciones a partir de la polisemia de los signos desplegados en la imagen. [...] Así, el espectador será el encargado de reconstruir e interpretar la tensión narrativa de la instantánea, como un detective que realiza sus averiguaciones por los rastros dejados en la escena cuando el cuerpo del delito, en este caso, el sentido de la imagen, ha desaparecido"[287]. En la lectura de estas imágenes se ponen en marcha mecanismos como la memoria, el reconocimiento e identificación,

[287] Véase Gómez Isla, José, *Fotografía de creación*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2005, pp. 43, 44.

y la proyección mental, ya que cuando la imagen está incompleta el espectador tiene que realizar una reconstrucción imaginativa proyectando lo que falta (véase 2.4.).

La tendencia a tapar y obstaculizar la imagen la vemos también en algunas fotografías de los artistas Bernhard Plossu (1945) y Mimmo Jodice (1934): o bien se tapa o envuelve el motivo que será fotografiado después (recordemos los edificios, monumentos o paisajes de Christo y Jeanne-Claude, véase 5.2.4.1.3.), o bien se fotografían objetos encontrados ya envueltos (sin la intervención del fotógrafo).

65. John Hilliard, *Pastoral (1)* (1998)



66. Mimmo Jodice, *Candelabri,* 56,5 x 46,5 cm (1987)

Bernard Plossu realiza fotografías en las que se aprecia el motivo a través de un velo, una cortina o un vidrio (de una ventana o de un escaparate). El velo divide la fotografía en dos niveles: el nivel empírico, objetivo, que es donde está el motivo, y el nivel de la apariencia, donde se observa el motivo semioculto. En el nivel de la apariencia, el velo transforma los datos descriptivos añadiendo datos abstractos. El motivo se aleja de la representación para acercarse a una imagen subjetiva; cuando atravesamos el velo con la mirada, accedemos al nivel empírico, a la representación del motivo, produciéndose el reconocimiento e identificación, tan importante para el espectador.

Mimmo Jodice también realiza una serie de fotografías en las que el motivo fotografiado está semivelado. Los objetos que fotografía están envueltos en fundas de plástico: un ordenador, un asiento de un coche, un altar protegido con una lona de plástico. Estos

objetos están allí silenciosos, inmóviles, inadvertidos, esperando a ser descubiertos por un fotógrafo sensible a lo invisible para cobrar vida por un momento **[66]**.

4.5. Hacia la interdisciplinariedad artística: entre la fotografía y otros medios

Fotografía y cine, fotografía y pintura, fotografía y dibujo, fotografía y escultura, fotografía y *performance*, fotografía e intervenciones en el espacio, fotografía e imagen digital, etc. El tema de la contaminación, del mestizaje de distintas prácticas es un tema muy amplio[288]. Nuestra intención es remarcar sólo dos ideas fundamentales que favorecen la representación de lo oculto:

La fotografía se "apropia" o interactúa con otros medios, como la publicidad, los medios de comunicación o la pintura, con la intención de decir algo sobre el estado del mundo. En los años veinte los artistas alemanes dadaístas como Max Ernst, Hanna Höch, John Heartfield, Raoul Hausmann y Georges Grosz, la utilizan en sus carteles ilustrados con fotografías sacadas de periódicos y revistas. Estos artistas realizan *collages* en los que se mutila la integridad del cuerpo humano. Utilizando las tijeras como herramienta "cortante", separan cualquier fragmento del cuerpo humano y lo mezclan con todo tipo de recortes fotográficos: mecánicos, arquitectónicos y tipográficos, llegándolo a ocultar. Los constructivistas rusos la usan en sus fotomontajes llenos de crítica política; también los surrealistas y los artistas de la Bauhaus. Mediante las técnicas del *collage* y fotomontaje, tratan de encontrar una nueva visión del mundo.

En los años cincuenta, Rauschenberg incorpora a sus serigrafías fotografías y recortes de periódicos con noticias de actualidad. Los artistas del *pop art* utilizan la fotografía como el origen de la imagen, creando una forma híbrida entre fotografía, pintura e impresión, para criticar la sociedad de consumo americana. El artista conceptual John Baldessari, que veremos después (5.3.3.), se apropia de imágenes mediáticas y mediante el "sobrepintado" de reproducciones fotográficas y fotogramas de películas crea formas híbridas intermedias, entre la fotografía y la pintura, que cuestionan la propia naturaleza de la comunicación **[68]**.

En la postmodernidad los artistas también se adueñan de las fotografías que les rodean: no reproducen directamente nuestro mundo real, roban las imágenes y las reconstruyen.

[288] Sobre este tema se han realizado numerosos trabajos y exposiciones. Podemos remarcar la exposición del Centre Georges Pompidou en 1990 cuyo catálogo es sumamente interesante. Véase *Passages de l'image*, con textos de Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Raymond Bellour, entre otros. Edición española, *Passages de l'image* (texto en catalán, inglés y castellano), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991.

Los postmodernos creen que, debido a nuestro uso abusivo de las fotografías y de los medios de comunicación, hemos extinguido el mundo de creación de imágenes, y advirtiéndonos de los aspectos nocivos de la sociedad en que vivimos crean todo un mundo de simulación. La artista postmoderna Cindy Sherman, como analizaremos más adelante (5.4.2.1.), se disfraza ocultando su identidad y se fotografía a sí misma. Con la ayuda de pelucas decorados y disfraces recrea todo un mundo de situaciones estereotipadas de la mujer. La televisión, la publicidad, el cine y las revistas antiguas son, entre otras, las influencias más importantes de su obra[289].

Otros artistas basan su obra en la hibridación entre la fotografía y otros medios como el *body art*, la *performance,* el dibujo o la pintura. Como veremos en la tercera parte de esta tesis (véase 6.1.), es el caso de Helena Almeida, que convierte su propio cuerpo en objeto y sujeto, gracias a un juego constante de ocultaciones, donde la pintura tapa o esconde la fotografía. El resultado es un todo en el que superficie y cuerpo se confunden y no se pueden separar. En este caso la fotografía se convierte además en un medio de reflexión sobre la pintura.

Si nos referimos a la obra *Masa aislada/circunflejo* (1968) del artista del *Land art* Michael Heizer, la documentación fotográfica de la intervención en el desierto posee una importancia decisiva, pero además, ¿se trata de una escultura o de un dibujo? En *Desintegración de una persona en el futuro* (1969), el artista corporal Michael Badura representa mediante una secuencia fotográfica su ocultación progresiva. Queda claro que la secuencia tiene un carácter casi cinematográfico, pero subraya las distintas fases del desarrollo a través de una serie de fotografías estáticas. ¿Son fotografías o fotogramas?

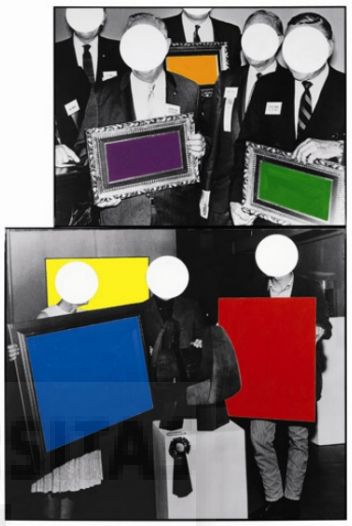
Por último, para reflexionar sobre la fotografía y la pintura no hay mejor ejemplo que Gerhard Richter, artista que analizaremos después (véase 5.2.4.1.4.), que desde los años sesenta se plantea "hacer fotografías por medio de la pintura". No quiere imitar la fotografía mediante la pintura, sino hacer fotografías con otros medios[290]. Selecciona fotos de aficionado, banales, sin estilo, sin juicio, sin "punctum" (véase 4.1.) y esto es lo que

[289] Véase Clark, Marga, "Apropiación y representación de la imagen: últimas corrientes fotográficas", en *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*, (1991), *op. cit.*, pp. 71-96.

[290] En la entrevista de Rolf Schön a Gerhard Richter publicada en el catálogo de la 36ª Bienal de Venecia, Richter explica: "La fotografía que todos utilizamos tan a menudo, todos los días, me sorprendió. De pronto, la vi de forma distinta, como una pintura [*Bild*] que me transmitía un aspecto distinto, sin todos esos criterios convencionales que antes adscribía al arte. No había estilo, ni composición, ni juicio. Me liberaba de la experiencia personal. No había más que pintura pura [*reines Bild*]. Así pues, quería poseerla y exponerla, no utilizarla como un medio para la pintura, sino utilizar la pintura como un medio para la fotografía. ", en Catálogo 36ª Bienal de Venecia, Pabellón alemán, Essen: Museum Folkwang, 1972, pp. 23-25, citado por Chevrier, Jean François, (1999), *op. cit.*, p. 190.

traslada a la pintura utilizando recursos como el desenfoque **[67]**. Por ello, a su entender, estas obras no pueden considerarse pinturas en el sentido tradicional. Y podríamos seguir citando multitud de casos.

67. Gerhard Richter, *Woman with Umbrella* (1964)



68. John Baldessari, *Frames and Ribbon* (1988)

4.6. Hacia las nuevas tecnologías en el arte: de la realidad al simulacro

El nacimiento de la imagen digital ha trastornado la creencia de que las fotografías son como reportajes sobre las cosas del mundo real. Si la fotografía se utilizaba como un mecanismo para registrar la realidad de los objetos, ahora la imagen digital llega a confundir y desorientar sobre las nociones tradicionales de verdad y autenticidad. Las nuevas tecnologías se asocian con el surgimiento de un discurso visual absolutamente nuevo. Jonathan Crary concibe un nuevo modelo de visión: "La formulación y la difusión de las imágenes generadas por ordenador proclaman la implantación ubicua de 'espacios' visuales fabricados que son radicalmente diferentes de las capacidades miméticas del cine, la fotografía y la TV"[291]. Como asegura Kevin Robins, con las nuevas tecnologías "el campo de acción de la imagen ha llegado a ser autónomo, incluso se cuestiona la propia existencia del 'mundo real'. Es el mundo de la simulación y de los simulacros"[292]. Robins

[291] Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990, citado por Robins, Kevin, "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?", en Lister, Martin (compilador), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, p. 51.
[292] Robins, Kevin, "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?", *ibíd.*

habla de la muerte de la fotografía y del nacimiento de una cultura posfotográfica; la imagen ha progresado desde los tiempos de la producción mecánica hasta la réplica y la creación digital[293].

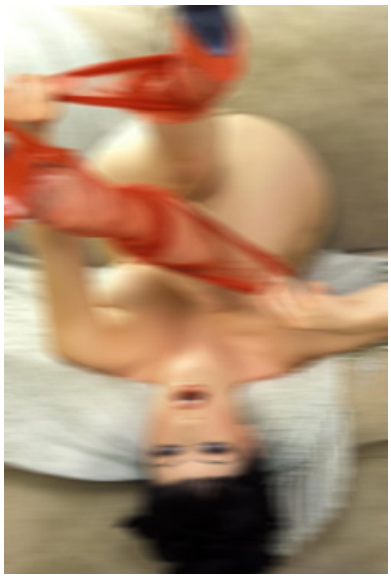
La tecnología puede manipular una imagen, pero simplemente estar realizando un trabajo tan antiguo como el de la fotografía misma: retocar. Pero también crear imágenes imposibles de lograr con la fotografía tradicional. La capacidad del ordenador para generar realidades materiales falsas puede llegar incluso a trastocar la idea que tenemos de nosotros mismos y de lo que nos rodea. La habilidad para procesar y manipular imágenes por ordenador puede permitir una mayor "libertad" a la imaginación.

En el campo de la representación del cuerpo humano vemos los dos casos, dos ejemplos que persiguen la ocultación de los rasgos característicos del sujeto:

- En el primer caso, aunque no se aprecia a simple vista, se utiliza la manipulación digital. Thomas Ruff (1958), en una serie de desnudos descargados de sitios web pornográficos, usa la tecnología digital para explorar las relaciones entre la imagen y su punto de origen. En la serie *Nudes*, las imágenes son capturadas de internet, ampliadas y manipuladas con el programa informático Photoshop. Lo común de todas estas imágenes es el efecto brumoso y la falta de definición que las aleja del origen físico y de la excitación para la que fueron creadas. La única manera de saber su procedencia es mediante los títulos, que son las designaciones de los archivos electrónicos originales que usaban los sitios pornográficos: "Nudes dyko9", "Nudes pusio", "Nudes ry08" **[69]**, etc. El efecto desenfocado de las imágenes finales no es muy distinto de los desnudos de filtro suave de la fotografía pictorialista de principios del siglo XX (véase 4.2.3.1.).

- En el segundo caso, las manipulaciones digitales no se disimulan; al contrario, crean realidades imaginarias con mucho artificio. En *Lynn* (1994), obra de Aziz + Cucher (Anthony Aziz, 1961, y Samuel Cucher, 1958), una mujer rubia posa sobre un fondo anaranjado. Todos sus orificios faciales han sido sellados por medios digitales. Todos sus rasgos característicos han sido borrados **[70].** La modelo se toca un pendiente de joyería como en un intento por desviar la atención del vacío de su rostro. Como señala Roswell Angier[294], su gesto es una especie de *punctum*. En este caso, la única forma de lograr un efecto similar sería por medio de la pintura o de la escultura, si bien la idea de simulacro puede ser mayor mediante la manipulación digital.

[293] *Ibíd*., p. 52.
[294] Angier, Roswell, (2008), *op. cit*., p. 192.



69. Thomas Ruff, *ry08*, de la serie *Nudes*, 155 x 110cm (2002)

70. Aziz + Cucher, *Lynn*, Copia cromogénica, 50 x 40 pulgadas (1,27 x 1,01 cm) (1994)

4.7. A modo de conclusión

A principios del siglo XX, con la nueva anatomía de Richer, se produce quizás la última tentativa en la historia del arte de sistematizar la representación del cuerpo humano para artistas mediante la utilización de la fotografía, teniendo en cuenta que ésta había sido desde su invención una fuente iconográfica fiable para el estudio del cuerpo. A lo largo del siglo XX ya queda muy atrás el afán de construir un cuerpo ideal a partir de cánones clásicos. La fotografía, atraída por el cuerpo humano (sobre todo femenino), recurre a diversos recursos como la fragmentación, el recorte, los primerísimos planos, el desencuadre, el cambio de orientación de los elementos anatómicos, la deformación del cuerpo o el desenfoque, haciendo difícil, en algunos casos, el reconocimiento e identificación de las formas.

Uno de los recursos más poderosos de la fotografía del cuerpo humano es el encuadre, que además de fragmentar la imagen produce la ocultación de elementos determinantes. Puede perseguir diferentes objetivos:

a) centrar la atención en un fragmento corporal concreto ocultando elementos accesorios que puedan distraer al espectador. En estos casos, las formas son capaces de adquirir la

autonomía suficiente para confundirse con otros objetos o elementos de la naturaleza. La imagen mental es esencial en la lectura e interpretación de estas imágenes.

b) ocultar determinadas partes de la figura humana por ser censurables u obscenas. Lo que no se muestra es significativo para la construcción de la imagen.

c) lanzar al espectador a lo ausente de la representación mediante el fragmento o el desencuadre. Los elementos ausentes pueden ser determinantes en el significado de la imagen. Por ejemplo, la imagen erótica se distingue de la pornográfica precisamente por la existencia de este "campo ciego" o vida exterior, como afirma Barthes.

En todos estos ejemplos, el fragmento puede referirse al cuerpo entero (sinécdoque) o bien, funcionar independientemente sin arrastrar al espectador a la totalidad orgánica. En este último caso, el observador tiene que interpretar individualmente las partes abstractas, desvelando las formas y los significados ocultos (como en el test de Rorschach o la obra de Coplans).

Hay que destacar que el fragmento siempre funciona como un elemento incompleto que el espectador tiene que completar. La ocultación de cualquier motivo le lleva a imaginar y a "proyectar" lo que falta. El recorte, la ampliación y el cambio de orientación de los fragmentos anatómicos pueden producir en algunos casos sensación de extrañeza, haciendo difícil el reconocimiento e identificación de las formas.

Además del encuadre, la fotografía posee otros recursos que ocultan la imagen parcialmente como consecuencia de su manipulación o ataque. Fotógrafos como Boiffard, Bellmer y Raoul Ubac someten al cuerpo a una serie de ataques visuales. Estos procedimientos son característicos de la fotografía surrealista. Tanto los ataques ópticos y químicos al negativo, en el siglo XX, como la manipulación digital, en el siglo XXI, producen el eclipse parcial de los cuerpos y la transformación o disolución de los contornos. Los cuerpos son invadidos por el espacio creando realidades diferentes, veladas, oníricas, incompletas, que no se corresponden con la realidad objetiva de las cosas. Estos procedimientos se dirigen hacia la abstracción, haciendo difícil o imposible el reconocimiento de las imágenes.

Del mismo modo, tenemos que resaltar otros recursos fotográficos que son esenciales en las últimas décadas como parte del discurso artístico. Su característica principal es que dejan tan sólo indicios de la escena capturada. Los más importantes son: el desenfoque, la sobreexposición o subexposición y la interposición física.

a) El desenfoque o el movimiento de la cámara persigue la borrosidad de las formas. El uso de este recurso produce abstracción, eliminación del contraste figura-fondo, emborronamiento del exceso de información, ocultación de los rasgos particulares del sujeto y anonimato (en el caso del retrato). Como consecuencia, se producen "lagunas" o "lugares de descanso para los ojos" que el espectador reconstruye o "proyecta" con su imaginación.

b) La sobreexposición o subexposición a la luz provoca la eliminación u ocultación de detalles importantes de la imagen. El uso de este recurso produce el velamiento de la imagen (por el exceso de luz u oscuridad), la inversión de la figura-fondo, el camuflaje, la desaparición de los contornos y la disolución de las formas. Como en el punto anterior, en estas imágenes el espectador reconstruye o "proyecta" con su imaginación lo que falta.

c) La superposición o interposición física de varios objetos produce la desaparición de fragmentos importantes de la imagen. El empleo de este recurso consigue la tachadura de la imagen, la obstaculización del motivo principal de la representación o el velamiento del objeto (mediante la técnica del *wrapping,* por ejemplo). Se puede utilizar en este caso la opacidad o la transparencia.

En una búsqueda de diferentes formas de representación y de experimentación, la fotografía se puede apropiar de otros medios como el cine, la pintura, el dibujo, la escultura, la *performance* o la imagen digital. Por ejemplo, la pintura puede tapar o esconder la fotografía, al igual que las herramientas de la fotografía digital pueden manipular la imagen fotográfica para eclipsar parcialmente el cuerpo humano. Del mismo modo, la imagen digital puede cuestionar o esconder la autenticidad de la imagen fotográfica.

Hay que dejar claro, que las estrategias explicadas más arriba se utilizan en muchos casos para excitar la imaginación del espectador, en una búsqueda de la imagen mental. De esta manera, se pretende contraponer los efectos de la inundación de imágenes a la que estamos sometidos cada día.

SEGUNDA PARTE

SIGNIFICACIÓN DE LA OCULTACIÓN COMO ESTRATEGIA ARTÍSTICA EN LOS PRINCIPALES MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

CAPÍTULO 5

LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX: MECANISMOS DE OCULTACIÓN PARA LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO HUMANO

Introducción

Una vez presentados los antecedentes históricos de esta estrategia artística, y después de analizar los recursos perceptivos, retóricos y fotográficos que forman parte de ella, en el presente capítulo pretendemos indagar en las vanguardias artísticas del siglo XX que aplican alguno de estos recursos. Hay que tener presente que los movimientos escogidos se centran en la representación o visualización del cuerpo humano: surrealismo, *pop art*, arte conceptual y *body art*.

El principal objetivo de este apartado es seleccionar y analizar, tanto a nivel formal como de contenido, diferentes obras de cualquier disciplina (pintura, fotografía, *performance*…) que emplean la ocultación como recurso expresivo o estrategia creativa. Pretendemos desentrañar los mecanismos que permiten su funcionamiento, y que son la clave para determinar el sentido o significado de las obras. Hemos intentado encontrar nexos de unión que permiten que esta estrategia funcione de manera similar en las cuatro vanguardias. Aunque las intenciones y las preocupaciones de los artistas no son las mismas, la utilización de mecanismos similares puede ser un dato significativo para comprobar la efectividad o consolidación de esta estrategia en el siglo XX.

En cada vanguardia consideramos tanto los orígenes como la evolución de los distintos movimientos y artistas. El orden propuesto favorece una observación clara del desarrollo y transformación del concepto que se produce en la historia del arte. Los significados que se dan en el surrealismo, así como los mecanismos que se llevan a cabo en él, son el punto de partida para el análisis y la comparación con los demás movimientos. Cada vanguardia se nutre de su precedente y aporta novedades notables que enriquecen los recursos empleados a priori.

En este capítulo, dada la complejidad del asunto (por observar multitud de artistas, obras, estilos, medios, mestizaje de procedimientos e ideas…), hemos optado por realizar una serie de mapas conceptuales y tablas que nos han facilitado el análisis del tema y que han sido determinantes para el establecimiento de las conclusiones parciales de esta segunda parte (véase 5.5.). Hay que destacar que estos recursos metodológicos también le pueden servir al lector como herramienta para facilitarle la comprensión del tema.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.1. Recursos de ocultación en el surrealismo

5.1.1. Consideraciones previas: ocultación como cuestionamiento de "lo real" (según Magritte)

71. René Magritte, *René Magritte, février* (1957)

El surrealismo es un movimiento artístico y literario, heredero del dadá, que surge en la década de 1920. Este movimiento pone especial énfasis en la fragmentación del cuerpo humano. Propone abrir las puertas a lo irracional y despertar las fuerzas desconocidas del inconsciente humano. En una de sus vertientes cultiva la figuración para presentar imágenes dotadas de una poderosa capacidad para sorprender al espectador, ya sea planteando enigmas, o bien evocando y traduciendo los instintos más profundos del sujeto. Para los surrealistas, el arte tiene el poder de llevar a cabo el "velamiento" del mundo: velar para hacer ver, apartar u ocultar para provocar la atracción del receptor. Como ejemplo, podemos poner a René Magritte (1898-1967), que tratará especialmente esta estrategia de la ocultación **[71]**.

Magritte, mediante la cotidianeidad de los objetos que pinta, intenta crear en el observador una sensación de misterio. La idea central de la obra de René Magritte es que la pintura debe ser poesía, y que la poesía evoca el misterio (gracias a la inspiración[295]).

[295] En una entrevista de Georges Dricot, Magritte afirma que "la inspiración no consiste en encontrar la respuesta a un problema (Arquímedes, por ejemplo). Encontrar la respuesta a un problema sólo exige genio. La inspiración tampoco consiste en delirar o en pensar de una manera original o banal. La inspiración es el acontecimiento en el que se inspira el pensamiento. El pensamiento inspirado es el pensamiento que se parece al mundo, no hay que confundirlo con lo

Magritte tiene la preocupación de evocar el misterio de lo visible (lo aparente y lo oculto) y de lo invisible. Es decir, el misterio del "todo"[296]. El misterio puede ser evocado, pero no representado. La imagen cargada de misterio no puede sustituir al misterio como tal. Para Magritte el misterio no es una de las posibilidades de "lo real"; es la condición necesaria para que exista lo real. Y lo real es al mismo tiempo lo visible y lo invisible; existe una realidad más amplia de la que habitualmente percibimos. Dentro de lo visible se halla lo aparente y lo oculto.

Citamos textualmente varios fragmentos de la obra *Escritos*[297]*,* del mismo autor, que hacen referencia a la ocultación en relación a la visibilidad o invisibilidad:

- "Un objeto hace suponer que hay otros detrás de él"[298].

- "Mi pintura es un pensamiento que ve sin nombrar lo que ve. Lo que ve en una cosa cualquiera es otro objeto oculto"[299].

- "Se dice en seguida que lo invisible está oculto. Es falso: lo invisible está ignorado. El pintor no lo muestra, no lo explica, lo evoca"[300].

- "Lo visible puede ocultarse, pero lo que es invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, sin más. No hay razón alguna para conceder a lo invisible más importancia que a lo visible, ni a la inversa"[301].

- "Lo visible no puede perder jamás el poder de mostrarse: el sol poniente ocultado por una fila de árboles sigue siendo visible; una carta es visible dentro del sobre que la contiene"[302].

Hemos intentado concretar este concepto de ocultación como cuestionamiento de "lo real" en las siguientes ideas principales:

imaginario. El pensamiento inspirado hace que el mundo se parezca al pensamiento". En Georges Dicrot, "Une interview a René Magritte", en *Lectura, mon doux plaisir* (Boletín trimestral de la Biblioteca nº2), Bruselas, tercer año, 1962, nº3, pp. 45-48. Aparece en Magritte, René, *Escritos*, Editorial Síntesis S.A., Madrid, 2003, pp. 363-364.

[296] *Ibíd.*, p. 352.

[297] *Escritos*, de René Magritte, es una recopilación de textos publicados durante su vida y textos inéditos, fragmentos, propuestas, etc., *ibíd.*

[298] *Ibíd.*, p. 88.

[299] *Ibíd.*, p. 385.

[300] *Ibíd.*, p. 385.

[301] *Ibíd.*, p. 391.

[302] *Ibíd.*, p. 412.

-Para Magritte, lo oculto sólo existe en la superposición de los objetos. Lo oculto no es invisible, es visibilidad suspendida. (Lo invisible es sólo un estado de percepción insuficiente de lo visible).

-Magritte, mediante la ocultación, pinta imágenes que nos conducen a un campo de múltiples interpretaciones, evitando así una verdad única.

-Magritte intenta inquietar al espectador, despertar la atención respecto a las cosas visibles y su relación con la invisibilidad. Magritte asegura que "cada cosa que vemos cubre otra, y nos gustaría mucho ver lo que nos oculta lo visible"[303].

-Magritte pinta el pensamiento. El pensamiento sabe que un objeto oculta a otro y ve a través de las cosas, ve lo que se muestra más allá del ocultamiento de las superposiciones.

-Magritte emplea objetos familiares para señalar que la relación entre realidad y representación no es tan directa como parece, nos sitúa en los límites de la representación desde la representación misma.

Los cuadros de René Magritte pintados de 1925 a 1936 son el resultado de una búsqueda de un "efecto poético turbador". Esta búsqueda se produce utilizando objetos que, aunque nos son familiares, sufren un proceso de descontextualización, adquiriendo así un sentido nuevo. Paul Nougé[304], que es el autor de la mayoría de los títulos de los cuadros de Magritte y de una gran cantidad de ensayos sobre la teorética surrealista, en su escrito titulado *Las imágenes prohibidas*[305], analiza los medios empleados para crear este efecto. Estos medios son ante todo "el extrañamiento" de los objetos. En palabras de Magritte: "Conviene que la elección de los objetos que desubicamos afecte a objetos familiares con el fin de dar a la desubicación la máxima eficacia [...]"[306].

Existe una gran cantidad de escritos, fotografías y obras plásticas en los que René Magritte y Paul Nougé reflexionan sobre el concepto de ocultación. Parece que para éstos lo oculto es más importante que lo que se puede reconocer a simple vista. Esta idea, vinculada al misterio y como cuestionamiento de "lo real", va a estar muy presente en el surrealismo, pero sobre todo en el surrealismo belga gracias a estas dos figuras.

[303] Comentario de Magritte, en Paquet, Marcel, *El pensamiento visible*, Editorial Taschen, 2000, p. 14.
[304] Paul Nougé (Bruselas, 1895-1967) fue ingeniero bioquímico, profesión que ejerció entre 1919 y 1953. Compartió su actividad profesional con la dedicación a la escritura, especialmente a la poesía y gran cantidad de sus ensayos se dedican a la teorética surrealista.
[305] Nougé, Paul, *Histoire de ne pas rire*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne (Suisse), 1980, pp. 223-260.
[306] Magritte, René, (2003), *op. cit.*, p. 75.

En la obra de Magritte, cada objeto es fácilmente identificable individualmente porque está pintado fiel a la realidad y ocupa un espacio dentro del cuadro. Pero si no lo consideramos según la interpretación de la realidad sino tal y como está en el cuadro, el concepto sobre ese objeto pierde su significado real en el espectador y adquiere otra "realidad" diferente.

5.1.2. Ocultación del origen del objeto

En el surrealismo, una de las estrategias para conseguir el "extrañamiento" de las cosas es la ocultación de los orígenes del objeto, su procedencia. Se llevan a cabo dos recursos para tal fin: el primero consiste en extraer el objeto de su entorno habitual mediante su aislamiento, y el segundo trata de incorporarlo a un entorno ajeno a partir de la fragmentación.

5.1.2.1. Aislamiento

Como ejemplos del primer recurso, podemos poner la enorme cantidad de "manos" que el surrealismo ha producido como recurso para provocar la sensación de extrañeza. La mano como parte de un todo oculta su origen y se aísla convirtiéndose en un híbrido entre sujeto y objeto, como la mano de bronce en *La mesa surrealista* (1933) de Giacometti, las manos de Buñuel en *Un perro andaluz* (1929) **[35]** o *El ángel exterminador* (1962) **[36]**, donde se produce una carrera sigilosa de una mano sobre una alfombra.

Como decíamos al comenzar el capítulo, el surrealismo pone especial atención a la fragmentación del cuerpo humano. Son numerosas las imágenes del cuerpo femenino y los fragmentos del cuerpo utilizados como objetos surrealistas. Pero no siempre es femenino y no se aíslan solamente "manos", cualquier fragmento del cuerpo se puede aislar y así elevar a la categoría de cuerpo entero. Por ejemplo, "los dedos gordos de los pies", elementos anatómicos tradicionalmente ignorados o menospreciados, son fotografiados por Jacques-André Boiffard, que separados del resto de los pies y del lugar en el que se han realizado las tomas, tocan algunos de los temas más queridos por el surrealismo: "el extrañamiento ante lo más próximo y la convivencia de lo bello con lo monstruoso"[307]. En este "aislamiento" del objeto, opera con una máxima trascendencia la fotografía y sus recursos, ya que se corta el objeto mediante el encuadre y se oscurece parte de la representación **[10, 119]**.

[307] Ramírez, Juan Antonio, (2003), *op. cit.*, p. 212.

Desde que Duchamp (con el *ready made*) libera a los objetos cotidianos de sus lugares comunes y los desplaza a posiciones privilegiadas que hasta entonces les habían sido negadas, el objeto empieza a tener un mayor protagonismo para el espectador, consiguiendo el misterio que hasta ese momento su cotidianidad había ocultado. Ahora el objeto empieza a ser importante no por su función o carácter estético, sino por ser, simplemente, un objeto.

5.1.2.2. Fragmentación

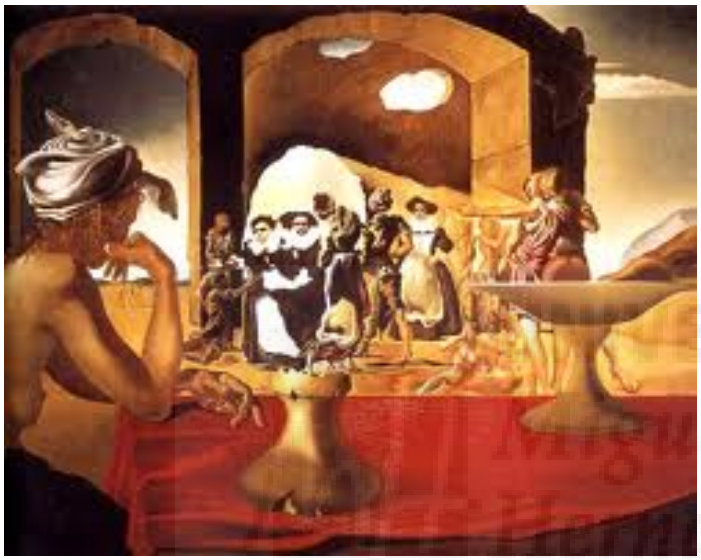
Como menciona Luis Puelles Romero en su obra *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*[308], además del "aislamiento" como recurso para la extrañeza, hay otro recurso en relación al origen del objeto que también causa extrañeza: la "fragmentación", que se produce cuando el objeto se incorpora a un entorno ajeno. En este caso se fusiona lo heterogéneo y se crea la confusión. El ejemplo más claro lo encontramos en el *collage,* pero no como técnica sino como concepto o paradigma. Pintores como Chirico, Dalí, Magritte o Ernst realizan *collages* pintados. Sobre el *collage* escribe Max Ernst:

> *El collage se ha introducido solapadamente en nuestros objetos usuales. Hemos aclamado su aparición en los films surrealistas (pienso en L'âge d'or de Buñuel Y Dalí: la vaca en la cama, el obispo y la jirafa arrojados por la ventana, la carretilla que cruza el salón del espectador [...]). No olvidemos otra conquista del collage: la pintura surrealista, por lo menos en lo que respecta a uno de sus múltiples aspectos, el que entre 1921 y 1924 yo fui el único en elaborar y cuyas búsquedas han proseguido otros más tarde [...] (pienso por ejemplo en Magritte, cuyos cuadros son collages enteramente pintados a mano, y en Dalí)*[309]

Cuando el objeto se incorpora a un entorno ajeno puede llegar a desaparecer. Según Maite Méndez Baiges, Dalí enuncia lo más importante de su método paranoico-crítico: "que una imagen puede hacerse invisible sin transformación alguna, pero a condición de que sea rodeada por otras imágenes que obligan al espectador a imaginar que mira otra cosa"[310], y proporciona ejemplos como *Los dos cruzados* o *Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire*, imágenes dobles que ofrecen varias lecturas **[72].**

[308] Puelles Romero, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista,* Universidad de Málaga, 2002, pp. 91, 92.
[309] Ernst, Max, *Más allá de la pintura* (1936), en *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982, pp. 208-10, citado por Puelles Romero, Luis, *ibíd.,* p. 96.
[310] Méndez Baiges, Maite, *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p. 44.

Como aclara Méndez, Salvador Dalí se refiere al "camuflaje psicológico" que él mismo bautiza. Este camuflaje, basado en un principio que defenderían asimismo los psicólogos de la Gestalt (que vemos cuando tenemos alguna razón para ver, sobre todo lo que creemos que vamos a ver), implica que se pueden controlar las reacciones visuales. Todo camuflaje psicológico apunta a la invisibilidad.



72. Salvador Dalí, *Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire* (1940)

5.1.3. Ocultación de la "forma" del objeto

La ocultación de la forma del objeto se produce cuando superponemos un elemento externo al objeto creando su velamiento (véase 1.2.). Para saber con certeza a qué nos referimos cuando hablamos de "forma", vamos a definir este concepto como lo hace Rudolf Arnheim, autor del que ya hemos hablado en el capítulo de la percepción (véase 2.5.):

> *La forma material de un objeto viene determinada por sus límites: el borde rectangular de un pedazo de papel, las dos superficies que delimitan los lados y la base de un cono. De otros aspectos espaciales no se piensa en general que sean propiedades de la forma material: el que el objeto esté puesto cabeza arriba o cabeza abajo, o que haya otros objetos cerca de él. Por el contrario, la forma perceptual puede cambiar considerablemente cuando cambian su orientación espacial o su entorno. Las formas visuales se influyen unas a otras [...]* [311].

[311] Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.*, p. 62.

Arnheim distingue la "forma material" de la "forma perceptual". La mayoría de los artistas surrealistas ocultan el objeto de una manera total o parcial considerando la "forma material" del objeto, es decir, "impiden que sean vistas partes fundamentales de la forma del objeto"[312], pero tienen muy en cuenta la "forma perceptual", como en el caso de Dalí cuando oculta el objeto mediante su "camuflaje psicológico".

5.1.3.1 Velamiento o antonimia presencia/ausencia

Man Ray en su obra emblemática *El Enigma de Isidore Ducasse* (1920) presenta la fotografía de un objeto envuelto en una manta amarrada con una cuerda[313] **[73].** Esta obra provoca un efecto de extrañamiento y misterio ya que no se sabe lo que hay en su interior, además no se entiende el juego recíproco que se establece entre la imagen y el título de la obra. En esta ocultación total, Man Ray propone un enigma al espectador a desvelar, como ya hizo Duchamp con su ruido secreto en 1916: *A bruit secret*, un ovillo de cordel comprimido entre dos láminas de latón con un objeto en su interior[314]. Podemos considerar a Duchamp como el primer artista en hacer de lo oculto un ingrediente esencial en su discurso.

Este recurso, aunque lo encontramos a lo largo de la historia del arte desde Duchamp, es característico del surrealismo y particularmente eficaz. Como afirma Luis Puelles Romero,

> *los surrealistas acudirán a dos recursos particularmente eficaces: bien mediante el "velamiento" del objeto, consiguiendo que su ocultación sea una llamada para su descubrimiento, o bien a través de la antonimia presencia/ausencia, o, diciéndolo de otro modo, en la forma de una "puesta en ausencia" de la presencia (actuando la ausencia como signo o representación de la presencia invisible)* [315].

[312] Definición de "ocultar" según la enciclopedia Larousse (en su primera acepción): Impedir que sea vista una persona o cosa.

[313] La inspiración y el título de este objeto se derivan de una famosa comparación del libro *Los cantos de Maldoror* (1869) por el conde de Lautréamont, el seudónimo adoptado por el poeta francés Isidore Ducasse (1846-1870): "bello como el encuentro casual, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas". La extraña yuxtaposición de realidades inconexas, dislocadas o incluso contradictorias en los escritos de Lautréamont, y sobre todo esta imagen de la máquina de coser, se convertiría en casi una máxima para los surrealistas. La fotografía de Man Ray *El enigma de Isidore Ducasse* fue reproducida en el prefacio a la primera edición de *La Revolución Surréaliste* (diciembre de 1924), primer periódico importante de los surrealistas.

[314] El título viene dado por el hecho de que al agitar la pieza se escucha el sonido que produce este objeto al chocar con las láminas, pero no sabemos de qué se trata.

[315] Puelles Romero, Luis, (2002), *op. cit.*, p. 90.

Según Romero, las obras que se inscriben en la primera de estas estrategias (velamiento) son numerosas. Menciona, como ejemplos, precisamente *El enigma de Isidore Ducasse*, de Man Ray y *Plegable de viaje/ Underwood,* de Duchamp.

De la segunda estrategia (antonimia presencia/ausencia) destaca *El objeto invisible* (1934-35) de Giacometti **[74]** o algunas de las fotografías de Nougé de la serie *Subversión de las imágenes* (1929-30), en las que imaginamos el objeto mediante su desaparición. En los dos casos se emplea la figura retórica de la elipsis (véase 3.6.3.).

73. Man Ray,
El Enigma de Isidore Ducasse (1920)

74. A. Giacometti,
El objeto invisible (1935)

Por otra parte, Galder Reguera, en su obra *La cara oculta de la luna*[316], también nos habla de la estrategia de la ocultación y nos define "la obra velada" como "aquella en la que al menos una de sus partes (o toda la obra) está conscientemente oculta al espectador, quien, sin embargo, conocerá de la existencia de la misma a través de la palabra (por el título, por un documento escrito, etc.)". Nos parece significativo el enfoque que este autor hace del "velamiento", cediendo el protagonismo a la palabra. Para poder considerar una obra velada, ésta tendrá que cumplir dos requisitos:

[316] Reguera, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la "obra velada": idea y ocultación en la práctica artística*, Ediciones Cendeac, Murcia, 2008, pp. 35, 36

> *En primer lugar, que la ocultación de la obra, o de una parte de la misma, responda a la intención del artista y que, en la misma medida, tal ejercicio de ocultamiento sea considerado como algo fundamental en el ser de la obra. […] El segundo requisito que ha de cumplir una obra para poder ser considerada como obra velada, es que el acceso a esa parte oculta de la obra ha de quedar de algún modo entreabierto, no definitivamente perdido.[…] Es precisamente en esta (semi)apertura al significado de lo oculto de la obra donde reside el carácter fundamentalmente lingüístico de la obra velada, ya que este movimiento, solamente se puede realizar a través de la palabra, del lenguaje […]* "[317].

Nos parece interesante esta definición y condiciones, pero las obras que se analizan en el ensayo de Reguera se sitúan ante todo en la línea del *ready-made* y el arte conceptual. Son "objetos encontrados", esculturas, instalaciones o intervenciones artísticas[318]. Cuando habla este autor de la obra velada se refiere a que la obra de arte o parte de ella se oculta o no está visible "físicamente". Pero en la pintura, hay que tener en cuenta que la ocultación o velamiento se produce en la "representación" y en la "superficie"[319].

En este sentido, hay que matizar que en la pintura de Magritte, vemos una contradicción entre superficie y representación. Permaneciendo dentro del mismo código icónico, pone a discusión la representación con los propios medios de la representación:

> *Dibujando una pipa y afirmando que no se trata propiamente de una pipa (L'usage de la parole) y poniendo delante de una ventana una pintura representando exactamente el paisaje que se ve por la propia ventana (La condition humaine), Magritte realiza una serie de investigaciones sobre el lenguaje de la pintura que tienden a poner a discusión precisamente el concepto de ilusionismo del que había partido. Lo que cuenta no es la obra en sí misma, su valor formal, sino el proceso intelectual que la obra desencadena en el observador, desbaratando sus tranquilas expectativas teóricas y visuales. El cuadro se da como un enigma o, mejor, como un rebus o un test; las imágenes actúan en función de estímulo, se orientan a plantear un problema y a solicitar la respuesta-solución […]* [320].

[317] *Ibíd.*, pp. 36, 37.
[318] Se analiza la obra de Duchamp, Man Ray, Robert Rauschenberg, Walter de María, Jochen Gerz, Marcel Broodthaers, Robert Barry y Piero Manzini.
[319] Filiberto Menna en su obra *La opción analítica en el arte moderno*, nos explica estos dos conceptos según el pensamiento de Hegel a través del ilusionismo tridimensional del Quatrocento y nos dice textualmente: "A causa de su propia especificidad, la pintura reduce, por tanto, la representación a la superficie plana, que pasa a formar parte del sistema de los materiales sensibles de la pintura como superficie-soporte; el factor fundamental de la práctica pictórica, el elemento específico, sigue siendo el color. […] Superficie y representación, por tanto, constituyen los dos términos de referencia fundamentales, dentro de los cuales se instaura el discurso específico de la pintura", pp. 22-23. Véase Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
[320] *Ibíd.,* p. 48

5.1.4. Subversión de las imágenes y ocultación: Paul Nougé

5.1.4.1. Ocultación del autor

André Breton, en el Segundo Manifiesto del surrealismo de 1930 nos dice que Paul Nougé, no hace mucho, ha escrito: "me gustaría que aquellos de entre nosotros cuyos nombres empiezan a sonar un poco *los borren*"[321].

Nougé le dice a Breton que la subversión surrealista debe evitar la "exposición" de sus rostros y sus firmas. Breton le da la razón a Nougé, ya que considera que:

> *no es ningún exceso pedir a todos, a unos y a otros, que dejen de actuar y exhibirse con tanta satisfacción en escenarios de tres al cuatro. Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable impedir que el público entre. Y añado que es necesario mantenerle, mediante un sistema de provocación y reto, exasperado ante la puerta*[322].

75. René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt (No veo a la [mujer] escondida en el bosque),* Fotomontaje (1929). En: La Révolution Surréaliste Nº 12 (15. Dec. 1929). Nougé es el primero de la fila inferior, en la esquina izquierda.

[321] Puelles menciona que esta frase pertenece a una carta de Nougé dirigida a Breton fechada en 1929. Véase Puelles Romero, Luis, *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Editorial Cendeac, Murcia, 2007, p. 17.
[322] Breton, André, *Manifiestos del surrealismo,* Ed. Visor Libros, 2002, p. 153.

Si observamos las fotografías que realiza Paul Nougé[323], deja clara esta postura cuando se oculta delante de la cámara **[76]**. Como dirá Luis Puelles en su obra *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé* [324], este poeta hace del ocultamiento y de la voluntad de "quedar desapercibido" las notas centrales de su ética poética. Transcribimos las palabras de este autor cuando analiza varias de las fotografías de Nougé:

> *Quien compone la escena, quien planifica su intriga es el "autor" que como personaje de la representación no desea dejarse ver. Aquí reside la eficacia de su acción: en actuar sin ser visto; en estar actuando sin ser visto o sabiendo desaparecer. [...] El poeta se oculta y sobre todo se oculta en su obra. Como nos muestra la fotografía, él mismo ha dispuesto la escena convirtiendo a Georgette en evidente: para esconderse tras ella y poder volverse invisible*[325].

76. Paul Nougé, Fotografía tomada en 1939 en el Bosque de Soignes (Bruselas). De izquierda a derecha: Nougé, que está oculto detrás de Georgette Magritte, René Magritte, Marthe Beauvoisin (de espaldas) y Paul Magritte (hermano del artista). Nougé es el propio autor de la fotografía, responsable de su ocultamiento.

[323] Recordemos que Paul Nougé, además de fotógrafo, es el autor de la mayoría de los títulos de los cuadros de Magritte y de una gran cantidad de ensayos sobre la teorética surrealista.
[324] Este comentario se refiere a la ilustración 76 de este trabajo.
[325] Puelles Romero, Luis, (2007), *op. cit.*, p. 16

Por lo tanto, vemos aquí la importancia del autor como "actor oculto". El interés por este recurso es evidente y no solamente lo deja claro en sus escritos, sino también en sus composiciones fotográficas cuando interviene como actor (la acción es imprescindible para el surrealismo). Las fotografías de Magritte también tratan esta idea de forma muy similar[326].

A modo de síntesis, podemos ver en este surrealista (al igual que en Magritte) tres acciones que vamos a considerar recursos fundamentales para la ocultación del autor:

-El autor cierra los ojos **[75].**

-El autor se oculta situándose de espaldas a la cámara o al espectador (fundamental en la pintura de Magritte) **[71].**

-El autor es ocultado por una persona u objeto **[76].**

5.1.4.2. Ocultación del origen del objeto

Por otra parte, como explica Luis Puelles[327], la idea de ocultación en relación al origen del objeto es clave en la fotografía de Nougé; el autor se propone ocultar los orígenes del objeto y lo hace extrayéndolo de su entorno habitual y produciendo su aislamiento. De esta forma provoca una sensación de extrañamiento (anormalidad) e inquietud por desorientación o pérdida de reconocimiento. Mediante la alteración de lo común y familiar excita en el espectador la necesidad de ver el objeto[328]. Este recurso es característico del surrealismo, pero también del *ready-made* de Duchamp y de la pintura metafísica de De Chirico.

Como ejemplo citaremos la mano que señala en *El brazo revelador*, título de una de las fotografías de Nougé en *Subversión de las imágenes* **[77].** Nougé realiza diecinueve fotografías entre 1929 y 1930, once de las cuales están acompañadas por un texto descriptivo: *Subversion des images. Notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur*[329]. Estas fotografías pueden entenderse como una subversión del orden

[326] Véase Paquet, Marcel, *Photographies de Magritte.* Édition pour la Belgique: Atelier Vokaer, Bruxelles, 1982.
[327] Esta idea la desarrolla Luis Puelles Romero, en su obra *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, (2007), *op. cit.*, p. 50.
[328] *Ibíd.*, pp. 49, 50.
[329] Nougé, Paul, *Subversion des Images. Notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur.* Editions Les Lèvres Nues, Bruxelles, 1968.

establecido destinada a evocar nuevas asociaciones entre el ser humano y un objeto inanimado (cotidiano), pero no sólo su presencia, también su ausencia o invisibilidad, siendo fundamental en este caso la sugerencia.

77. P. Nougé, *Le bras révélateur* (*El brazo revelador)* (1930)

Para Puelles, "la acción de sugerir" es esencial en el surrealismo, y sobre todo en el gran repertorio surrealista de "objetos ausentes sugeridos" que podemos encontrar. Cuando analiza las fotografías de Paul Nougé, nombra y analiza esta acción como una de las tres acciones de "hacer imaginar": 1. "La acción de sugerir"; 2. "La acción de inquietar"; 3. "La acción de inventar". Hay que remarcar aquí la noción de "acción" como esencial.

Según Nougé[330], el rasgo característico del espíritu es la acción. La noción de espíritu y la noción de pasividad son absolutamente incompatibles. A continuación, Puelles se acerca a la obra de Clément Rosset para tratar la imaginación vinculada a la idea de sugerencia. Rosset distingue el concepto clásico de la imaginación, como evocación, de su sentido moderno, más próximo a la idea de sugerencia:

[330] Nougé, Paul, *Histoire de ne pas rire*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne (Suisse), 1980, p. 89.

> *[…] Si se considera, al contrario, la imaginación como un poder de sugestión de imágenes libres y emancipadas en su relación con lo real, ajenas a la provisión de imágenes ofrecidas a la percepción ordinaria, la función de la imaginación no consiste más en evocar las percepciones, sino en distraerse en la producción de 'representaciones' que no representan nada conocido*[331].

Esta idea de sugerencia se puede ver en varias de las fotografías de Nougé en las que se representa el "objeto ausente o invisible": *Los bebedores* (*Los bebedores*), *La naissance de l'objet* (*El nacimiento del objeto*) *y Manteau suspendu dans le vide* (*Abrigo colgado en el vacío*). Aquí el destino de la mirada del espectador es el objeto invisible. Por lo cual, es necesario la implicación del observador: quien mira la fotografía se convierte en el responsable de la interpretación (véase 2.4.).

5.1.5. Ocultación como visibilidad suspendida: René Magritte

Llegados a este punto, se hace indispensable analizar la obra de Magritte en cuanto a la utilización de procedimientos o recursos para la ocultación o velamiento del objeto-motivo de la representación, pero no sólo en su pintura, también en su fotografía.

5.1.5.1. Ocultación del sujeto

En primer lugar, es importante recordar que para este autor un objeto siempre oculta a otro y el pensamiento lo sabe; por ello, ve a través de las cosas, más allá del ocultamiento de las superposiciones **[78]**.

Aunque Magritte es conocido ante todo por sus pinturas, es significativa su obra fotográfica para entender mejor su pensamiento en relación a la idea de la ocultación. Como nos explica Marcel Paquet en *Photographies de Magritte*[332], el artista pide a sus modelos que disimulen su rostro tras un objeto, esto es para mostrarlos tal y como son: seres que tienen en ellos algo oculto. De esta manera los muestra mejor que mediante retratos clásicos: lo invisible, lo que no se ve, siempre está en lo visible. Podemos poner el ejemplo de la fotografía en la que Paul Nougé se oculta tras un tablero de ajedrez (1937), la foto en la que Louis Scutenaire y Paul Nougé ocultan sus rostros tras los zapatos que se han quitado en la playa (Coxyde, 1935) o la fotografía en la que Marthe Nougé y Georgette Magritte se ocultan debajo de una mesa repleta de objetos, mostrando únicamente la mitad de sus rostros (1930).

[331] Rosset, Clement, *Fantasmagories, suivi de Le réel, l'imaginarire et l'illusoire*, Éditions de Minuit París, 2006, pp. 94, 95.
[332] Véase Paquet, Marcel, (1982), *op. cit.*

78. René Magritte,
René et Georgette Magritte,
Bruselas (1932)

Del mismo modo, es muy habitual en su obra representar al modelo o a él mismo de espaldas **[71]**. La persona (o el objeto) cuando se da la vuelta está mostrando su parte menos reconocible. Como comenta Paquet[333], en una concepción representativa del retrato, la espalda es un elemento que no se tiene en consideración, pero su no-presencia no es sinónimo de inexistencia, el pensamiento sabe que está ahí. Como dice Magritte, lo visible no puede perder jamás el poder de mostrarse aunque esté oculto. Es por eso que la mayoría de retratos de Magritte nos muestran las espaldas, las cuales nos hacen reflexionar sobre lo que se mantiene fuera del campo de la visión.

Vemos esta idea en múltiples ejemplos de su pintura: *El maestro de escuela* (1954) **[79]**, *El vestido de noche* (1954), *El espíritu de la aventura* (1962), etc. Hay una obra, sin embargo, *Prohibida la reproducción (Retrato de Edward James)* (1937) **[80],** que incorpora un elemento nuevo: el espejo. Un hombre de espaldas se mira en un espejo, pero el espejo no refleja su rostro sino su espalda. Aquí el autor se cuestiona la relación entre realidad y representación y nos sitúa en los límites de la representación desde la representación misma.

[333] *Ibíd.,* p. 13.

79. René Magritte, *El maestro de escuela*, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm (1954)

80. René Magritte, *Prohibida la reproducción (Retrato de Edward James)*, 79 x 65,5 cm (1937)

Como indicábamos en el primer capítulo, esta idea de representar figuras de espaldas no es nueva. Magritte se deja influenciar por las conocidas figuras del pintor alemán Friedrich (véase 1.4.). Pero, como afirma Puelles Romero, a diferencia de este pintor romántico,

> *no representa la distancia entre el sujeto y el objeto, la distancia trágica que llenará de nostalgia al hombre romántico permitiéndole a la vez la instauración de la representación como gnosis moderna. Magritte vuelve al objeto sobre nosotros: la representación no es más que el objeto del sujeto estético. No hay nada fuera; todo está tomado por la subjetividad. El mundo es nuestra invención y no podemos dejar de vernos. La doble reproducción que es la reproducción prohibida altera nuestra ilusión predominante: que el espejo no nos sustituya, que sea alteridad y no mismidad, que nos diga lo que parecemos pero que no quiera ser uno de nosotros. Magritte y Nougé han dejado de creer en la alteridad de los espejos [...]* [334].

[334] Puelles Romero, Luis, (2007), *op. cit.*, p. 110.

5.1.5.2. Ocultación de la forma del objeto

Como decíamos más arriba, Magritte asegura que se produce una ocultación constante en todos los objetos. Un objeto siempre tapa a otro totalmente o parcialmente. Cuando hay ocultación total, un elemento externo tapa al objeto completamente; en este caso se pierde el reconocimiento o identificación de la forma. Si hablamos de una obra de arte, el título puede ayudar a la comprensión del significado. Sin embargo, cuando se da una ocultación parcial, el elemento externo sólo vela una parte del objeto. En este caso, la parte destapada puede ser fundamental para el reconocimiento del objeto o la comprensión de la obra, pero también la parte velada (a causa del poder de la sugestión). Y considerando la relación que se establece entre la imagen y el título, no debemos olvidar, que el título asimismo puede ser esencial. De cualquier forma, el "velamiento" es siempre una llamada para el "descubrimiento" o "desvelamiento" de la imagen.

5.1.5.2.1. Ocultación total

De estos dos tipos vemos innumerables casos en el surrealismo y sobre todo en la pintura de René Magritte. En primer lugar, vamos a analizar algunas de las obras que ocultan el motivo central de la representación de una manera total.

Magritte tiene un gran repertorio de obras en las que el cuerpo humano es ocultado o "velado" completamente por telas[335]. Recordemos que el "velo" con su "drapeado" es un recurso estético (véase 1.2.). En *La invención de la vida* (1927), aparecen dos figuras en un entorno natural **[81]**. La de la derecha está velada u oculta totalmente por una tela: la opacidad de ésta produce su invisibilidad. La figura de la izquierda, sin embargo, aparece visible: una mujer, representada con una forma muy genérica, mira al espectador. En esta pintura tenemos dos elementos importantes a tener en cuenta: la imagen y el título. Magritte juega a sugerir o evocar lo que se esconde tras la tela: todas las formas que rodean a la figura oculta, así como el título, quieren desvelar lo desconocido, el misterio. Como punto de inicio para analizar la obra, nos fijamos en que se establece una relación de similitud entre las dos figuras en cuanto a tamaño, forma y disposición, lo que hace pensar que la figura oculta puede ser una mujer o incluso la misma mujer. Pero cuando leemos el título para entender el significado de la obra *"La invención de la vida"*, quedamos desconcertados, porque no se relaciona con lo que representa; el título se

[335] Puede ser debido al trágico suceso que aconteció cuando tenía 14 años: René y sus hermanos encontraron el cadáver de su madre, prácticamente desnudo, cubierto por un camisón. Este acontecimiento y las posibles consecuencias que tiene en Magritte y en su obra se explica en Meuris, Jacques, *Magritte*, Ed. Taschen, 1998, pp. 12-16.

asocia a la imagen de una manera imprevista, relativa y sobre todo poética. Según dice Magritte:

> *Los títulos de los cuadros no son explicaciones y los cuadros no son ilustraciones de los títulos. La relación entre el título y el cuadro es poética, es decir, esta relación sólo retiene de los objetos algunas de sus características habitualmente ignoradas por la conciencia, pero presentes, a veces, con ocasión de acontecimientos extraordinarios que la razón no ha alcanzado a elucidar*[336].

81. René Magritte, *La invención de la vida*, Óleo sobre lienzo, 80 x 116 cm (1927)

Por tanto, el título no hace referencia clara al velamiento que se está produciendo, y si lo hace, es de una forma indirecta. Lo que importa aquí no es la obra en sí misma o el título en relación a la imagen, sino el proceso intelectual que la obra despierta en el espectador. Y para esto es fundamental la sugerencia y la evocación. Magritte, se refiere numerosas veces en sus escritos, a la idea de "evocar el misterio" en su obra.

A su vez, Magritte, volviendo a la obra *La invención de la vida*, cuando representa lo oculto como visibilidad suspendida (no como invisibilidad), provoca una serie de sugerencias que nos conducen a un campo de múltiples interpretaciones, evitando así una verdad única.

[336] Magitte, René, (2003), *op. cit.*, p. 224.

Dos obras de Magritte, muy similares, en las que se produce la ocultación total de la forma (motivo de la representación) y nos aportan algo nuevo son: *Perspectiva I: Madame Récamier de David* (1950) y *Perspectiva II: El balcón de Manet* (1950).

82. René Magritte, *Perspectiva II: El balcón de Manet,* Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm (1950)

83. Edouard Manet, *El Balcón*, Óleo sobre lienzo, 170 x 124, 5 cm (1868/ 69)

En este caso ya no es la tela la que envuelve el motivo central de la representación. Magritte interpreta los lienzos originales de Manet **[83]** y de Jacques-Louis David, sustituyendo los personajes por ataúdes **[82].** En cada obra, objetos inertes ocupan el lugar de los seres vivos; el resto de la escena permanece igual. Los ataúdes han sido adaptados a las posiciones de las figuras de los cuadros originales, que nos pueden sugerir la presencia (o la no-presencia) de figuras humanas en su interior. El título aquí es determinante. En este caso nos acercamos a la idea de Galder Reguera de "obra velada", ya que accedemos a la parte oculta de la obra a través de la palabra; si teníamos alguna duda sobre el significado de la obra, nos lo aclara el título (parcialmente). Aún así, Magritte sigue jugando a sugerir: las obras quedan abiertas, nos conducen a diversas interpretaciones evitando verdades únicas.

5.1.5.2.2. Ocultación parcial

5.1.5.2.2.1. *Wrapping*

Magritte realiza también obras en las que el cuerpo es ocultado o envuelto parcialmente. *Los amantes* (1928), *La astucia simétrica* (1928) y *La historia central* (1928) son ejemplos en los que la representación de la tela es esencial para lograr este ocultamiento. El artista emplea el recurso expresivo del envoltorio o *wrapping* para velar o tapar parte del motivo central de la composición (véase 1.2.). Podemos encontrar influencias en el cuadro de Hodler, *La noche* (1890), que muestra la "silueta" de un misterioso personaje, aparentemente humano, envuelto en una tela negra plana **[28]**. Nos parece importante mencionar esta obra porque la figura velada es el tema central. Hemos señalado anteriormente que el *siluetaje* es un recurso retórico perteneciente a la elipsis (véase 3.6.3.2.).

En *Los Amantes* (1928) **[84]**, aparece una pareja con sus caras cubiertas. Los rostros de los protagonistas permanecen "elípticos"[337], ocultos por telas que muestran no obstante sus siluetas. Utilizando una sinécdoque Magritte oculta la identidad de los mismos. Las formas ocultas nos sugieren que son un hombre y una mujer. Sin embargo, sabemos realmente que lo son por lo que se entrevé en la imagen, y que son amantes por el título. Esta ocultación que se da aquí puede funcionar como metáfora de una relación "imposible". Sin detenernos en posibles interpretaciones, vemos que el título es importante para entender el significado o significados de la obra, pero no es determinante. Magritte afirma: "Titulo mis imágenes con palabras. Pero esas palabras dejan de ser familiares o extrañas cuando nombran convenientemente las imágenes. Hace falta inspiración para poder decirlas y entenderlas"[338].

En *La astucia simétrica*, el tema del velamiento se incorpora a la fragmentación del cuerpo de forma siniestra. Aparece en una composición simétrica tres fragmentos corporales ocultos por telas. El fragmento del centro es de un cuerpo femenino de perfil, oculto parcialmente por la parte superior. Los demás fragmentos, uno a la derecha y el otro a la izquierda, son casi iguales y están velados por completo. No sabemos realmente qué ocultan en su interior, pero por la semejanza formal que se establece entre éstos y la parte oculta de la figura central pensamos que efectivamente se trata de fragmentos

[337] Véase el análisis de esta obra como ejemplo de utilización de la "elipsis" como figura de supresión. Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, capítulo 4.3., p. 274.
[338] Magritte, René, (2003), *op. cit.*, p. 420.

similares de mujer. Magritte fragmenta, oculta y ordena las figuras para evocar el misterio del mundo. El título es aquí el que amplía el campo de las posibles interpretaciones.
En un texto que elaborará junto con Bosmans al final de su vida nos dice: "Un cuadro de Magritte 'representa' o 'significa' exactamente la descripción fiel que puede hacerse. Como mucho puede definir el pensamiento de Magritte: el habla puede describir con palabras lo que ven los ojos, aunque el silencio convenga mejor a la precisión"[339], y sobre el psicoanálisis, que éste no puede explicar nada sobre las obras que evocan el misterio del mundo[340].

Por último, en *La historia central* la importancia reside en el vínculo extraño que se establece entre los diversos elementos de la composición: un trombón, una maleta y una figura femenina en el centro, estando su cabeza oculta por una tela y su mano sujetando la tela por el cuello. Magritte tiene la intención de crear un orden nuevo que evoque la idea del misterio.

84. René Magritte, *Los amantes,* Óleo sobre lienzo, 54,2 X 73 cm (1928)

[339] Magritte, René, (2003), *op. cit.*, p. 421.
[340] *Ibíd.*

5.1.5.2.2..2. Interposición

Otro tipo de ocultación parcial de la forma en la que ya no se produce el velamiento por una tela lo podemos ver en *La gran guerra* (1964) **[85]**. Esta obra remite a numerosas representaciones de Magritte en las que diversos objetos se interponen en los rostros de personajes anónimos, tanto pinturas como fotografías. En este caso, un ramo de violetas tapa el rostro de una elegante mujer burguesa. El título no se refiere al conflicto bélico mundial, sino al conflicto que existe entre lo visible y lo no visible, a la curiosidad por descubrir lo oculto, ya que es más fascinante que lo que se nos muestra como evidente.

85. René Magritte, *La gran guerra,*
Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm (1964)

UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.1.5.2.2.3. Imágenes dobles

La última forma de ocultación que vamos a remarcar hace referencia a los engaños visuales y a las imágenes dobles y la podemos ver en *Firma en blanco* (1965) **[86].** La importancia de esta obra reside también en la invisibilidad que se crea mediante la superposición de objetos, pero esta vez de forma algo distinta. Intervienen dos elementos que se ocultan simultáneamente: una mujer cabalgando sobre su caballo, y una serie de árboles. La jinete oculta los árboles y los árboles la ocultan a su vez a ella. La fragmentación aquí juega un papel esencial. Como leemos en los textos de Magritte, la

invisibilidad es sólo visibilidad suspendida, el ojo no puede ver a través de las cosas, pero el pensamiento sí. El pensamiento sabe que un objeto oculta a otro y que lo que se oculta sigue estando allí, mostrándose. El pensamiento ve a través de las cosas. Es destacable la capacidad de abstracción del autor que crea un juego visual imposible para la percepción pero posible para el intelecto. Nos sitúa en los límites de la representación desde la representación misma.

86. René Magritte, *Firma en blanco,*
Óleo sobre lienzo, 81 x 64 cm (1965)

UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.2. Recursos de ocultación en el *pop art* y los nuevos realismos

5.2.1. Consideraciones previas: ocultación para la búsqueda de los dobles sentidos y el simulacro

87. Andy Warhol, *Autorretrato como Drag Queen* (1980)

A mediados del siglo XX irrumpe el *pop art* después de décadas marcadas por el lenguaje de la abstracción. Este nuevo realismo, llevado a cabo por los artistas pop, tanto de Estados Unidos como de Europa, pasa a la historia como un movimiento de máxima tensión entre la figuración y la abstracción. Como buen heredero del dadá, el *pop art* introduce una ambigüedad entre realidad y representación, que permite el juego de las apariencias, los dobles sentidos y el simulacro… y en este sentido la ocultación.

5.2.2. Ocultación del autor: "el disfraz" en el autorretrato de Andy Warhol

Si hablamos de Andy Warhol (1928-1987), no sabemos muy bien quién era en realidad. ¿Sabemos distinguir al falso del verdadero? Estrella de Diego escribe en *Tristísimo Warhol*: "Hay demasiados Warhols para saber a cuál se podría autentificar sin correr el riesgo de una expertización equivocada y, en todo caso, cabría siempre pensar que cada uno de ellos es a la vez verdadero y falso"[341].

[341] De Diego, Estrella, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, p. 123.

Warhol fue todo o casi todo lo que alguien puede ser en la vida:

> *pintor, director de cine, publicista, escritor, dramaturgo, realizador de anuncios para la televisión, fotógrafo, fundador de una revista, modelo publicitario, hijo, santo, promotor, actor, víctima de un crimen, vampiro, manager de los Velvet Underground, creador de estrellas, estrella…*[342]

Y sin embargo, él decía que todo lo que era se podía ver en la superficie de sus pinturas y películas. No había nada detrás porque no hay pasado detrás, porque nadie es nada para siempre, "por eso construye a sus personajes, los crea y los desecha, no como el vampiro insaciable, sino como el proceso insaciable. Warhol retoca y se retoca sin tregua"[343].

Warhol aborda durante toda su trayectoria artística el tema del autorretrato. En su obra *Autorretratos* (1966) **[88],** el artista adopta una apariencia anónima y enigmática a la vez. Con la mano en el mentón, signo de reflexión y ocultamiento, se sitúa entre la imagen introspectiva y el icono mediático de sus retratos de estrellas cinematográficas. El tratamiento serial y mecánico contribuye a equipararse a cualquiera de los personajes u objetos de su universo iconográfico.

Este artista es uno de los mayores especialistas del "disfraz" **[87].** A lo largo de su vida se representa como distintos personajes y con diferentes estados de ánimo. Aparecen temas recurrentes como el cambio de la propia imagen, el glamour, la muerte, el travestismo, el ocultamiento…Pero sin embargo, como afirma Maite Méndez Baiges, "las máscaras que vistió a lo largo de toda su vida, no ocultaban nada tras de sí o, mejor dicho, ocultaban la nada. Con él se entra en la era del simulacro, de las copias, y copias de copias, que han perdido de vista cualquier referencia a un original"[344].

Hacia 1964, se oculta en un fotomatón y como personaje anónimo se retrata: se pone unas gafas, se las quita, cubre y muestra el rostro, lo esconde, se acerca al objetivo ahogando el encuadre, se aleja… Este experimento le va a servir como punto de partida para una serie de serigrafías que hará con posterioridad.

Como asegura Estrella de Diego[345], Warhol vuelve a la "estrategia del ocultamiento" con el autorretrato de 1981, *La sombra*. La autora de *Tristísimo Warhol* comenta que en esta obra "el propio rostro se esconde tras una siniestra sombra, casi como un fotograma de

[342] *Ibíd.*, p. 123.
[343] *Ibíd.*, p. 124.
[344] Méndez Baiges, Maite, (2007), *op. cit.*, p. 65.
[345] De Diego, Estrella, (1999), *op. cit.,* p. 134.

cine negro, que acaba por proyectarse sinuosa sobre una pared, de perfil"[346]. Pocos años después Warhol emprende una serie de obras sobre el tema del camuflaje: autorretratos, retratos y obras maestras de la historia de la pintura son camufladas por medio de patrones militares de camuflaje. Con esta técnica enmascara, disfraza y confunde **[89]**.

88. Andy Warhol, *Autorretratos*, Serigrafía y pintura sintética de polímero sobre 9 lienzos (1966)

89. Andy Warhol, *Autorretrato,* Acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo (1986)

5.2.3. Ocultación del origen del objeto

El *pop art* vuelve la atención al objeto y a la representación como elementos centrales en la práctica artística. El interés de este movimiento se centra en las imágenes y los objetos producidos por los medios de comunicación y la sociedad de consumo. Sus orígenes están en el dadaísmo y en el *ready-made* de Duchamp, así como en el principio del *collage* y fotomontaje. El *ready made*, como decíamos en el capítulo del surrealismo (5.1.), extrae el objeto de su entorno habitual, lo descontextualiza y lo aísla dándole un sentido nuevo. El significado que le da Duchamp es que cualquier objeto de uso cotidiano puede convertirse en una obra de arte por deseo del artista y desacreditar así el territorio de lo

[346] *Ibíd.*, p. 134.

artístico. En el *pop art*, sin embargo, el objeto se utiliza para criticar la sociedad de consumo o simplemente con una finalidad estética. José Gandía Casimiro aclara[347] que, a diferencia de Duchamp, los artistas pop se apropian de la imagen del objeto más que del objeto mismo y con Warhol se hace más radical esta relación: ya no tiene en cuenta ni el objeto ni su imagen, sino fundamentalmente el propio proceso de reproducción.

5.2.3.1. Aislamiento: Allen Jones y James Rosenquist

Como veíamos en el surrealismo (véase 5.1.), cuando se extrae el objeto de su entorno habitual y se aísla se produce una sensación de extrañamiento (anormalidad) e inquietud por desorientación que incluso puede provocar la pérdida del reconocimiento. Este recurso de aislamiento, que se utiliza también en el dadaísmo y surrealismo, lo podemos observar en los artistas pop de dos formas distintas: en algunos casos como recurso para la ocultación, pero en otros, por el contrario, como estrategia para mostrar, descubrir o desvelar el icono simbólico. Este efecto se acentúa mediante otro recurso que es el de la repetición, que provoca la potenciación del significado.

Pongamos ejemplos del primer caso: en la representación de la figura humana, tema en el que queremos hacer hincapié, el cuerpo se fragmenta en partes corporales y se aíslan. Los artistas pop se apropian de objetos familiares e imágenes ya existentes y utilizan los lenguajes publicitarios y cinematográficos para lograr esta fragmentación.

Allen Jones (1937), artista pop británico, desde 1964 representa muslos e ingles aisladas, o partes alargadas de cuerpos de mujeres, subrayando el erotismo **[90]**. Como explica Lawrence Alloway, Jones, "en sus obras ulteriores, enmascara y reafirma la imagen a la vez"[348]. Vemos que la ocultación es una llamada para el desvelamiento, una estrategia para potenciar el significado erótico de la imagen.

En el *pop art* neoyorquino tenemos a Tom Wesselmann (1931) **[37, 38]** y James Rosenquist (1933). La pintura de éste último está influenciada por su experiencia en los años cincuenta como pintor de vallas publicitarias. Recurre a la iconografía de la publicidad y de los medios de comunicación de masas para evocar la sensación de la vida moderna. La clave de su obra es la escala. Cuando el fragmento se extrae de su entorno

[347] Cfr. Gandía Casimiro, José, "El pop nuestro de cada día", en *Pop y nueva figuración en la colección del IVAM*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, pp. 44-46.
[348] Alloway, Lawrence, "El desarrollo del pop art británico", en Lippard, Lucy R., *El Pop Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993, p. 65.

habitual y se aísla aumentado de tamaño (de manera espectacular) se produce a veces la imposibilidad de reconocimiento. Como afirma Lucy R. Lippard,

> *estas imágenes, inmensas, imposibles de reconocer a veces, proceden de un ilusionismo invertido; se salen violentamente de la pared, contra el espectador, en el primer encuentro entre ambos, pero, una vez pasado ese impacto, la diestra concatenación y los sutiles recursos espaciales que las sujetan a la superficie del lienzo ofrecen una enriquecedora experiencia visual* [349].

En *Over the Square*, una pierna de casi dos metros de longitud, pone en tela de juicio la "realidad" de toda la composición pictórica. Aquí el plano utilizado, el "close up", perteneciente al lenguaje cinematográfico, sirve para ocultar el origen del fragmento, que ampliado al tamaño de una valla publicitaria y separado de su contexto, crea en el espectador la dificultad de percepción. Faerna García-Bermejo, en su obra *Pop Art*, escribe al respecto:

> *Lo que el artista pop hace es tomar uno o varios elementos de un sistema de significación -la publicidad, los medios- e insertarlos en otro, el de la obra de arte; las convenciones de uno y otro sistema interactúan y dan lugar a resonancias insólitas, abriendo un número insospechado de posibilidades que concurren en el objetivo central del Pop Art: establecer vínculos renovados entre la actividad artística y la vida moderna*[350].

En el segundo caso, el aislamiento del fragmento no se utiliza como recurso para la ocultación, sino por el contrario como estrategia para mostrar o descubrir el icono simbólico.

El artista que lo utiliza mejor y de manera incansable es Andy Warhol. Podemos citar obras como la famosa *Marilyn* (1964) o *Dieciséis Jackies* (1965). En esta última el efecto de apariencia simbólica del icono mediático se ve potenciado por otro recurso, el de la repetición. En la misma obra se alternan imágenes contrapuestas de Jackie sonriente y Jackie desconsolada. El artista "recoge los fragmentos de una historia pasada mil veces a cámara lenta, también proceso de muerte, que recuerda cómo ella estuvo allí, con su traje palo de rosa, recogiendo al presidente cuando se derrumbaba, y con él una época"[351]. Este descubrimiento del icono simbólico funciona a la vez como ocultamiento del tema real de la obra. El tema de "la muerte" del presidente Kennedy queda oculto por el efecto de superficialidad de la imagen y del título: "Dieciséis Jackies".

[349] Lippard, Lucy R., "El pop neoyorquino", *ibíd.*, p. 115.
[350] Faerna García-Bermejo, Jose María, *Pop Art*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1998, p. 118.
[351] De Diego, Estrella, (1999), *op. cit.*, p. 166.

90. Allen Jones, *Wet Seal*,
Óleo sobre lienzo, madera y melamina,
93,4 x 91,5 x 10 cm (1966)

5.2.3.2. Fragmentación y *collage*: James Rosenquist

Otra forma de ocultación del origen del objeto la encontramos cuando éste se incorpora a un entorno o contexto ajeno. Este recurso es propio del *collage* dadaísta y surrealista (véase 5.1.2.2.). Rosenquist, en obras como *Vestigial Appendage* (1962) **[91]**, utiliza el concepto de *collage* pintado para yuxtaponer imágenes. Lucy R. Lippard, sin embargo, aclara que "su pintura tiene una semejanza superficial con el surrealismo, pero su intención no puede ser más distinta. Rosenquist no se interesa por ninguna clase de simbolismo; sus segmentos yuxtapuestos no se influyen recíprocamente, sino que actúan, de manera directa, sobre el espectador"[352]. Suele combinar fragmentos de cuerpo humano con fragmentos de objetos de consumo. Estas partes a veces se amplían tanto que es imposible descubrir su procedencia y más difícil aún encontrar la relación que existe entre ellas. Como afirmábamos antes cuando hablábamos de este artista, lo que se propone es, en primer lugar, causar un gran impacto en el espectador, y después, con una diestra concatenación y ciertos recursos espaciales, lograr una enriquecedora experiencia visual.

[352] Lippard, Lucy R., (1993), *op. cit.*, p. 114.

Lippard menciona que "cuando en una zona ambigua de un cuadro de Rosenquist se identifica, por ejemplo, una parte de un paraguas, las líneas que lo cruzan se transforman automáticamente en lluvia"[353]. En este caso, la yuxtaposición o superposición de diversos elementos favorece el reconocimiento o identificación de la imagen.

91. James Rosenquist, *Vestigial Appendage*, Óleo sobre panel de fibra de madera, 183 x 237 cm (1962)

5.2.3.2.1. Camuflaje: Alain Jacquet

En las obras de Rosenquist, los fragmentos que las componen siguen conservando su identidad. Sin embargo, ocurre en otros casos, que el objeto pierde en parte su autonomía porque se mimetiza con el nuevo espacio que ocupa; la intención es pasar desapercibido o conseguir la invisibilidad. Este es otro tipo de ocultación. En estos casos se anula parte de la representación cuando el objeto se fusiona con el fondo. Muchos de los artistas pop recurren a este procedimiento y más concretamente a la técnica del camuflaje (véase 2.5.2.). El artista pop que mejor sabe explotar las posibilidades de esta técnica es Alain Jacquet (1939-2008), conocido principalmente por una obra *Le Déjeuner sur l'herbe*, de 1967. La serie *Camouflages* es una de las más interesantes que encontramos en la pintura del siglo XX. Jacquet, que es uno de los integrantes del grupo francés de los nuevos realistas, no utiliza el estricto diseño del camuflaje militar, sino la técnica con la intención de fusionar imágenes procedentes de muy distintas fuentes. Maite Méndez Baiges escribe sobre estas composiciones:

[353] *Ibíd.*, p. 118.

> *Favorecen, por ejemplo, el matrimonio, poco convencional en los años sesenta, entre iconos de la cultura de élite y la popular, lo que en la primera mitad de esa década resultaba todavía altamente subversivo. Jacquet convoca en su pintura a Botticelli, Ucello, Miguel Ángel, Klimt, Matisse, De Chirico, Picasso, Mondrian, los caballos del Partenón, o incluso a compañeros de filas como Jasper Johns, Roy Lichtenstein o Robert Indiana, y los hace convivir pacífica y jovialmente con "michelines", surtidores de gasolina de la Shell, personajes de Walt Disney, señales de tráfico, estatuas de la libertad, naipes, el perrito de "La voz de su amo", etc.*[354].

En la obra *El nacimiento de Venus I* (1963) **[24]**, la figura de la Afrodita Anadyomene renacentista se funde con la de una bomba de gasolina de la Shell, provocando una ambigua lectura sobre el relato mitológico del nacimiento de la diosa[355]. Como veíamos en el capítulo dedicado a la Retórica (véase 3.6.2.2.), se produce una interpenetración fundente. Jacquet otorga al camuflaje una capacidad indudable para la ironía. Méndez explica que la operación que realiza Jacquet con la Afrodita, y en casi todos sus camuflajes, se basa en el concepto de *détournement* (tergiversación, desviación, desvío, distorsión) que predicaban los integrantes de la Internacional Situacionista. Este concepto consiste en "la utilización en una nueva unidad de los elementos artísticos preexistentes"[356].

Guy Debord explica así el mecanismo de *détournement:*

> *La interferencia mutua entre dos mundos sensibles, o la unión de dos expresiones independientes, trasciende los elementos originales para producir una organización sintética de mayor eficacia. Todo puede servir. No es preciso decir que no sólo podemos corregir una obra o integrar diversos fragmentos de obras caducas en una nueva obra, sino también alterar el significado de los fragmentos y manipular de todas las formas que juzguemos oportunas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas*[357].

5.2.4. Ocultación de la forma del objeto.

Ahora vamos a ver que en el *pop art,* además del origen o procedencia del objeto, también se puede ocultar la forma, es decir, la configuración del objeto. Algunos artistas pop ocultan la "forma material" de una manera parcial, es decir, "impiden que sean vistas

[354] Méndez Baiges, Maite, (2007), *op. cit.*, p. 61.
[355] *Ibíd.*, p. 62, 63.
[356] *Ibíd.,* p. 63.
[357] Debord, G. Y Wolman; G., "Modos de uso del desvío", en Potlatch. Internacional Letrista, Literatura Gris, Madrid, 2001, p. 136, citado por Méndez Baiges, Maite, *ibíd.*, p. 63.

partes fundamentales de la forma del objeto"[358]. Podemos distinguir cuatro procedimientos:

- El primero consiste en omitir partes del objeto mediante una o varias ausencias formales: podemos nombrar la elipsis como recurso retórico para representar lo incompleto (3.6.3.). Este procedimiento se vuelve más radical con la utilización del vacío como forma. Es el fenómeno perceptivo de las imágenes dobles o reversibles (véase 2.5.3.).

- El segundo procedimiento se basa en tapar o bloquear un objeto parcialmente mediante traslapo o interposición (véase 2.5.1.). En este caso el objeto también queda incompleto (elipsis). Un tipo de traslapo es la tachadura, recurso expresivo que se usa cuando se quiere "tachar" o tapar un signo icónico mediante un elemento gráfico o plástico.

- El tercero consiste en empaquetar o "velar" el objeto mediante una tela o un elemento similar (o representar el empaquetamiento). Utilizando la técnica del *wrapping,* se esconde el objeto totalmente o parcialmente. La silueta puede dar pie al reconocimiento parcial del objeto envuelto. Recordemos que el *siluetaje* es un tipo de elipsis (véase 3.6.3.2.).

- En el cuarto procedimiento se considera "el desenfoque" en la representación (recurso fotográfico, véase 4.2.3.1.), que provoca la falta de nitidez en la imagen y la ausencia de precisión tanto en los límites del objeto como en los detalles del interior. Se suprimen partes determinantes de la imagen (elipsis).

5.2.4.1. Elipsis

El primer recurso se fundamenta en anular o suprimir parte de la representación. Recordemos la "elipsis pictórica" ya explicada en el capítulo de la Retórica (3.6.3.).

El artista Tom Wesselmann (1931-2004), en series como "Pintura de dormitorio" **[92]**, hace desaparecer la parte principal de la representación. Estas pinturas, que se inician en los sesenta y van evolucionando hasta los años ochenta, están basadas en la idea del *collage*.

[358] Definición de "ocultar" según la enciclopedia Larousse (en su primera acepción): Impedir que sea vista una persona o cosa.

Influenciadas por la imagen cinematográfica, según afirma Faerna García-Bermejo, "presentan primeros planos de un rostro o una parte del cuerpo femenino rodeado de objetos que parecen disolverse en la fragmentación del primer plano"[359]. Al principio, Wesselmann, influenciado por los géneros tradicionales del desnudo y el bodegón, combina fragmentos del cuerpo femenino y objetos de uso cotidiano que superpone creando escenas de formas incompletas. Pero, progresivamente, empieza a interesarse por el vaciamiento de las composiciones al omitir partes importantes de la representación. En los años ochenta, la forma del cuerpo desnudo se cancela, se hace invisible, desaparece parcialmente, convirtiéndose en los límites exteriores de la obra. Los objetos cotidianos, difícilmente identificables, que se observan a través de la pierna, el pecho y el brazo en diagonal del desnudo, forman estos límites[360]. Las obras de Wesselmann se van haciendo cada vez más grandes y el nivel de iconicidad es cada vez menor. Como vemos en *Dibujo de acero nº 1* **[93]**, esta obra se ha convertido en una pieza prácticamente abstracta. Basada en la serie de *Pintura de dormitorio* y clasificada como un dibujo, está realizada con aluminio a pesar de su título. Como escribe Sam Hunter,

> *los nuevos dibujos de acero recogen objetos conocidos, vistos de cerca y agrandados desde ángulos inesperados, fragmentos de lámparas, cojines y una rica escenificación doméstica, encima de los cuales el artista insinúa un pecho esquemático con un pezón erecto icónico o un exuberante muslo femenino, todo ello plasmado en fuertes tonalidades en blanco y negro*[361].

92. Tom Wesselmann,
Pintura de dormitorio nº 71 (1983)

93. Tom Wesselmann,
Dibujo de acero nº 1 (1983)

[359] Faerna García-Bermejo, Jose María, (1998), *op. cit.*, p. 34.
[360] Cfr. Hunter, Sam, *Tom Wesselmann*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1995, p. 27.
[361] *Ibíd.*, p. 27.

5.2.4.1.1. Vacío como forma: Tom Wesselmann

Según Hunter, estas piezas de aluminio conducen a las invenciones más radicales de las *Pinturas de dormitorio*[362]. En estas obras, las paredes de las que cuelgan las pinturas se convierten en parte integrante de la obra. El vacío que rodea a las piezas se convierte en forma. Wesselmann pretende crear imágenes de intensidad reforzada, cuadros "que estallen en la pared", como él mismo escribió; la utilización de imágenes eróticas o de la cultura popular no es más que un recurso para asegurar la tensión de la obra[363].

En estos años el artista descubre el dibujo en el espacio cuando empieza a tratar la línea como un elemento formal en sí mismo. Primero deja que el gesto lineal continúe sobre la pared y ya en el año 1984-1985 consigue realizar una obra cortada con láser, *Amy reclinada*, conservando la fidelidad al dibujo original. En esta obra, como en las que siguen, ya no se ocultan los límites del objeto, sino que se mantienen, aunque de una manera muy simplificada; aquí ya no podemos hablar de ocultación[364], sino de reducción formal[365].

Volviendo a la serie *Pintura de dormitorio* o *Dibujo de acero*, se produce un juego entre figura y fondo (véase 2.5.3.). En *Pintura de dormitorio nº 71* **[92]**, las dos formas triangulares tienden a verse como figuras, pero son en realidad el fondo, y las zonas vacías que se perciben como fondo son la figura. Esto sucede, según Edgar Rubin, porque "la superficie circundada tiende a ser vista como figura, y la circundante e ilimitada como fondo"[366]. Sin embargo, como las formas que aparecen pintadas son prácticamente irreconocibles, sólo entendemos la composición cuando distinguimos en el vacío la figura. Además vemos que esta figura vacía está tapando o recortando parte del fondo mediante superposición o "traslapo", siendo éste el método más común para el ocultamiento y el segundo recurso que vamos a analizar.

[362] *Ibíd.*, p. 27.
[363] Cfr. Faerna García-Bermejo, José María, (1998), *op. cit.*, p. 8.
[364] Las únicas formas del cuerpo femenino que se omiten son los ojos y la nariz, pero esto ya se observa desde 1961, influenciado por la obra de Matisse y la reducción formal que aplica.
[365] Esta intención de reducción formal ha estado presente siempre en la obra de Wesselmann. Sam Hunter nos habla sobre los primeros años de su carrera artística: "Desde mediados de los sesenta hasta 1970, Wesselmann derivó hacia una escala más expansiva, con menos elementos internos revueltos, y a menudo formas esculpidas, desplegadas y fragmentos del cuerpo y vistas de interiores plasmados con audacia. Su imaginería fue definida con una nueva economía y una nueva fuerza en formas nítidas de color a medida que avanzaba hacia una escala aún más monumental, y asociaba sus sorprendentes cualidades formales de planicidad, frontalidad y repetición con muchos aspectos de la mejor pintura abstracta y "estructuras primarias" que dominaron el arte de los últimos años sesenta en Nueva York". Véase Hunter, Sam, *Tom Wesselmann*, (1995), *op. cit.*, p. 25.
[366] Véase Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.,* p. 255.

5.2.4.1.2. Traslapo: Roy Lichtenstein

Rudolf Arnheim explica en su obra *Arte y percepción visual* [367]que el concepto de "traslapo" es esencial en las relaciones que se producen habitualmente entre las formas. Como ya hemos estudiado antes (véase capítulo 3),

> *el traslapo no se puede evitar, porque por todas partes los objetos y partes de objetos se bloquean entre sí el acceso a la vista; y, de hecho, una vez que las relaciones de formas dentro de la composición pictórica se llevan más allá del simple despliegue de unidades coordinadas, hay un gran deleite visual en las interferencias y yuxtaposiciones paradójicas que produce la superposición de cosas en el espacio.*[368]

Con el traslapo, las formas se muestran incompletas cuando una solapa a la otra, pero a veces se perciben completas cuando dos elementos parecen ambiguamente contiguos en vez de colocados uno detrás de otro.[369]

Hay que mencionar que el traslapo nos parece interesante por varios motivos:

"El traslapo intensifica la relación formal al concentrarla dentro de un esquema fuertemente integrado. La relación no sólo es más íntima, sino también más dinámica"[370].

"La interferencia originada por el traslapo no es mutua; una de las unidades está siempre encima, incólume, violando la integridad de la otra. […] Así, el traslapo establece una jerarquía, al crear una distinción entre unidades dominantes y subordinadas"[371].

"El traslapo muestra la ocultación y el estar oculto de manera particularmente expresiva"[372].

Tenemos que recordar, como nos dice Arnheim, que la ocultación por traslapo es lo habitual en la relación entre las formas. Pero los artistas pop utilizan este concepto como "estrategia" para crear "interferencias y yuxtaposiciones paradójicas" y así emitir nuevos mensajes en relación al movimiento en el que se ven envueltos.

[367] Arnheim, Rudolf, (1991), pp. 115-183.
[368] *Ibíd.*, p. 141.
[369] *Ibíd.*, pp. 141, 142.
[370] *Ibid.*, p. 144.
[371] *Ibid.*, pp. 144-145.
[372] A continuación de esta cita, nos parece imprescindible la referencia que hace Arnheim al vestido como un elemento esencial en el traslapo: "El vestido se ve como algo que cubre o descubre el cuerpo". *Ibíd.*, p. 145.

El artista pop Roy Lichtenstein (1923-1997), en la serie que realiza a finales de los años ochenta denominada *Reflections*, va más allá de la interpretación artística del consumismo y banalidad de la vida cotidiana. Su obra de conocidos cómics y míticos rostros de chicas de los años sesenta evoluciona hacia imágenes fragmentadas que ocultan una parte de sí mismas mediante traslapo. Maite Méndez Baiges asegura[373] que el propio Lichtenstein se refiere a *Reflections* como una forma de camuflaje. En esta serie, el pintor se apropia de imágenes de la historia del arte y de sus propias obras más tempranas, por ejemplo *Mirrors*, y las muestra semi-veladas y fragmentadas debido a unas franjas oblicuas que a modo de reflejos interrumpen la imagen. *Reflections* (en su doble sentido de reflejos y reflexiones) "reflexiona" sobre la imagen que surge de otra imagen artística. "La estrategia pop es una reflexión, también una parodia de la condición de la imagen en la sociedad de masas"[374].

Podemos ver como en *The painting mirror #1* (1969) **[94]** los reflejos pintados en un soporte ovalado configuran una imagen abstracta de difícil lectura. El título y la forma nos ayudan a entender que se trata de un espejo. Con una clara referencia espacial, se produce un juego entre soporte-superficie, presencia-ausencia, presentación-representación, realidad-simulacro… En esta obra no aparece la figura humana, sólo una superposición de distintas manchas que nos remiten a la presencia o ausencia de alguien o algo.

En *Reflections on Jessica Helms* (1990) **[95]**, unas franjas diagonales ocultan parcialmente la representación de una mujer frente a un espejo. El soporte rectangular de la obra y el marco pintado se refieren a este espejo. Aquí el traslapo establece una jerarquía: el signo plástico aislado, las franjas, que en este caso es la unidad dominante, tapa el signo icónico, la figura humana, que es la unidad subordinada. Esta obra provoca la relación de términos opuestos. Por una parte, las tensiones causadas por el traslapo: velamiento-desvelamiento, figuración-abstracción, etc. crean un interesante juego espacial y por otra, se produce el juego de contrarios propio de una obra pop: realidad-simulacro, presentación-representación… La figura femenina, objeto erótico y unidad subordinada, aparece velada justo por el rostro, los pechos y el pubis. El erotismo como estereotipo comercial, y los dos elementos a los que apela la estrategia consumista, la pasión y el deseo, se ven frustrados por esta ocultación.

[373] Méndez Baiges, Maite, (2007), *op. cit.*, p. 69.
[374] *Ibíd.*, p. 70.

94. Roy Lichtenstein,
The painting mirror #1 (1969)

95. Roy Lichtenstein,
Reflections on Jessica Helms (1990)

5.2.4.1.2.1. Tachadura: Richard Hamilton

Otro artista pop que utiliza el traslapo es el artista británico Richard Hamilton (1922). Nos parece interesante comentar su obra *My Marilyn* (1965), realizada poco después de la muerte de la actriz estadounidense, porque incorpora un gesto gráfico de interés para la estrategia de la ocultación: la "tachadura"[375]. Hay que dejar claro que este gesto no lo realiza el autor, sino la propia Marilyn. Hamilton adapta en su obra una serie de negativos de una sesión fotográfica, con las propias marcas editoriales de Marilyn que indican qué imágenes editar, no editar (y en este sentido los tachones) o dónde cortar. Víctima de su propio personaje artificial, la estrella de cine se nos muestra menos como objeto erótico que como diseñadora de su propia y poderosa iconicidad.

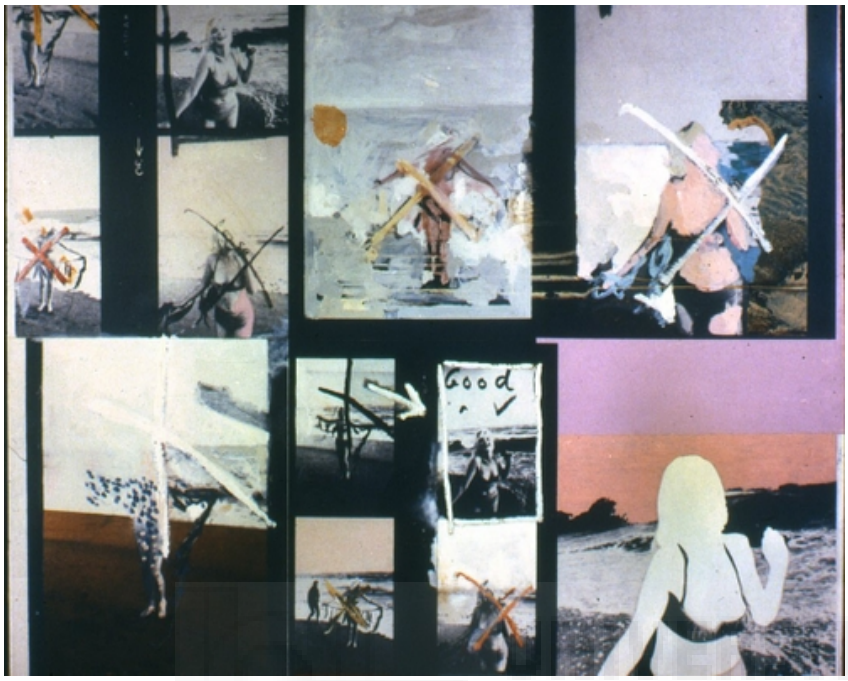
Podemos comparar las dos versiones que el artista realiza sobre esta obra **[96, 97]**: la primera es una serigrafía y la segunda una obra de técnica mixta en la que manipula las

[375] Definición de "tachar" según el Diccionario de la RAE: borrar lo escrito haciendo unos trazos encima. Sinónimos de "tachadura", según el diccionario de sinónimos y antónimos Espasa-Calpe: tachón, borrón, raspadura, raya, anulación.

fotografías pintándolas por encima e incorporando algún elemento nuevo. Hamilton mezcla la fotografía con otras técnicas como la pintura y el *collage* para remarcar las ideas que le interesan, en este caso la ocultación y la desaparición. En la pintura de técnica mixta, la imagen de Marilyn situada en la parte inferior derecha, la elegida por la actriz como "buena" (ampliada y sin tachadura), ha sido manipulada y transformada en silueta. Hamilton oculta así su identidad; convierte paradójicamente a Marilyn Monroe en un personaje anónimo.

Como vemos, Hamilton se interesa por la elipsis, la silueta y los cambios bruscos de codificación. Aquí también, como en la obra de Lichtenstein, el signo plástico, las manchas abstractas y las tachaduras que son en este caso la unidad dominante, tapan el signo icónico, la imagen de Marilyn que es la unidad subordinada.

96. Richard Hamilton, *My Marilyn*, Serigrafía, 6 tintas sobre papel, 69 x 84 cm (1965)



97. Richard Hamilton, *My Marilyn*, Óleo y *collage* sobre foto en panel, 102,5 x 122 cm (1965)

5.2.4.1.3. *Wrapping:* Christo

Los recursos de ocultación explicados hasta ahora, esconden el objeto parcialmente, sugiriendo lo que no se encuentra en la composición. Pero también lo velan totalmente. La obra del artista Christo (Christo Javacheff, 1935) es el mejor ejemplo. Aquí podemos hablar del tercer recurso citado más arriba: el empaquetamiento del objeto o *wrapping*. Influenciado por *El enigma de Isidore Ducasse* de Man Ray (1920) en el que se presentaba una forma misteriosamente envuelta **[73]**, Christo toma de esta obra su obsesión con los envoltorios como técnica industrial moderna[376] y lo envuelve casi todo.

Christo, perteneciente al Nuevo realismo francés, está influenciado por el dadaísmo y el surrealismo; podemos ver claramente nexos de unión con Marcel Duchamp en sus *ready-mades* sobre todo cuando realiza sus primeros empaquetamientos y con Magritte en

[376] El aspecto pop de su obra queda subrayado en el anuncio de una exposición que citaba anuncios de una empresa de empaquetamiento: "El empaquetamiento de un producto influye a veces en el comprador tanto como el producto mismo". "El año pasado, el norteamericano medio consumió la cantidad récord de 95,25 kg de papel de envolver". Véase Lippard R., Lucy, (1993), *op. cit.*, p. 179.

obras como *Los amantes* (1928) **[84]** o *La astucia simétrica* (1928) en las que se representa la figura humana envuelta y tapada por una tela. Como veíamos en el capítulo sobre el surrealismo (véase 5.1.), los surrealistas acuden al "velamiento" del objeto con la intención de que la ocultación sea una llamada para el "descubrimiento" de la imagen.

Como afirma Gandía Casimiro[377], los nuevos realistas, entre los que se hallan Yves Klein, Tinguely y Arman, se diferencian fundamentalmente de los artistas del *pop art* americano en que renuncian radicalmente a los soportes tradicionales. Influenciados por el dadaísmo, por cierta iconoclastia e ingenio y por el surrealismo, como predecesor indudable de muchos objetos neorrealistas, consideran también el erotismo surrealista como otro legado importante. Este grupo, declara que los *ready-mades* de Duchamp es su fuente, proclamando así su legitimidad. Pero Lucy R. Lippard explica la diferencia entre el objeto según Duchamp y los nuevos realistas:

> *Los neorrealistas raras veces dejan que el objeto elegido hable por sí solo, como hacen los ready-mades de Duchamp o las latas de cervezas de Johns y prefieren cubrirlo con una pizca de misterio y elegancia, recurriendo a la fragmentación, a la yuxtaposición o a alguna ligera modificación. Lo que les interesa no es la franqueza, la banalidad, el refrescante anonimato de la realidad urbana, sino la extrañeza latente, hasta ahora no reconocida, que hay en cada objeto corriente, nuevo o viejo*[378].

Los primeros empaquetamientos de Christo son pequeños objetos que con el tiempo adquieren mayor tamaño y dimensiones. Christo, inicialmente, lo envuelve todo, desde personas hasta bicicletas. Con *Wrapping a girl* (1962), Christo empaqueta por primera vez a una mujer en Londres. La obra más conocida de este tipo es el empaquetamiento que lleva a cabo con poliestireno y cuerdas de siete chicas jóvenes en la inauguración de la exposición individual en el *Institute of Contemporary Art* de la Universidad de Pennsylvania **[98].** Sus envoltorios se amplían progresivamente hasta cubrir verdaderos edificios y estructuras ya existentes, como el Pont Neuf de París en 1985 o el Reichstag de Berlín en 1995. Cuando se enfrenta al paisaje, su obra es considerada *Land art*.

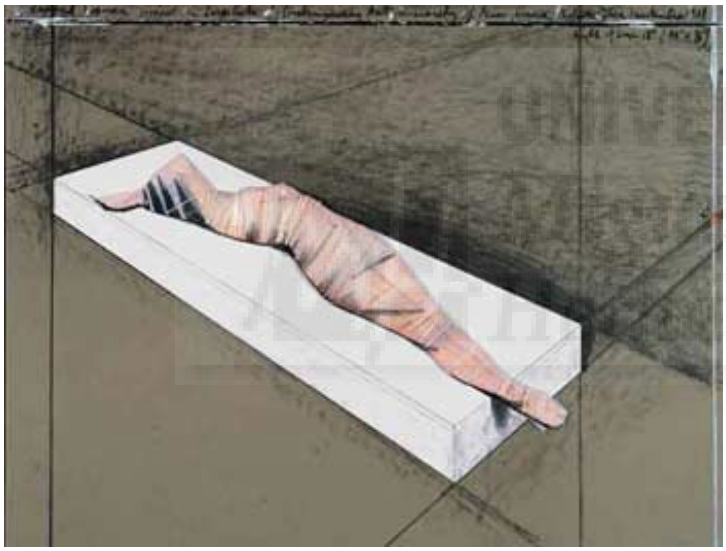
Christo y su esposa Jeanne-Claude saben que la mejor forma de llamar la atención sobre algo es velándolo, y llevan esta fórmula hasta sus más descomunales consecuencias. Reconocibles o irreconocibles, sus paquetes tienen una ambigüedad que despiertan la curiosidad de su contenido. La elipsis visual que se aplica como recurso retórico permite que los empaquetamientos o monumentos envueltos se encuentren a la vez ausentes y presentes; presentes, porque sabemos que están ahí, y ausentes, porque no los podemos ver.

[377] Cfr. Gandía Casimiro, José, (1997), *op. cit.*, p. 52.
[378] Lippard R., Lucy R., (1993), *op. cit.*, p. 176.

Con motivo del empaquetamiento del Reichstag Christo y Jeanne-Claude escriben:

> *A lo largo de la historia del arte, el uso de la tela ha fascinado a los artistas. Desde los tiempos más ancestrales al presente, la tela –al formar pliegues y dobleces- ha ocupado una parte importante en la pintura de frescos, relieves y esculturas realizados en madera, piedra o bronce. El uso de tela en el Reichstag se sumerge en esa tradición clásica. La tela, como la ropa y la piel, es frágil. La tela expresa la cualidad única de la fugacidad* [379].

Según la crítica e historiadora del arte Anna Maria Guasch[380] el trabajo de Christo y Jeanne-Claude se inscribe dentro del proceso de desmaterialización de la obra de arte que domina buena parte del panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX.



98. Christo, *Wrapping a girl* (*Mujer envuelta)*, Proyecto para el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (1968)

5.2.4.1.4. Desenfoque y tachadura: Gerhard Richter

Como último recurso para la ocultación vamos a considerar "el desenfoque" en la representación. El desenfoque provoca la falta de nitidez en la imagen y como consecuencia, la ausencia de precisión en los límites del objeto y la eliminación de detalles importantes. Se pueden alcanzar distintos niveles de borrosidad, llegando incluso a la pérdida de reconocimiento del objeto con el desenfoque total. El desenfoque parcial, por el contrario, no logra la pérdida total de iconicidad: consigue la identificación del objeto.

[379] Véase Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, volumen 2, Editorial Taschen, Barcelona, 1999.
[380] Guasch, Anna María, *El Arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza editorial, Madrid, 2000.

En todos estos casos, las imágenes figurativas desenfocadas se dirigen hacia el formalismo abstracto.

El pintor alemán Gerhard Richter (1932), que colabora en 1963 en el acontecimiento llamado "Manifestación de realismo capitalista"[381], emplea este recurso. Lucy R. Lippard manifiesta que Richter merece verdaderamente el apelativo de pop, por más que su pop no sea muy original.

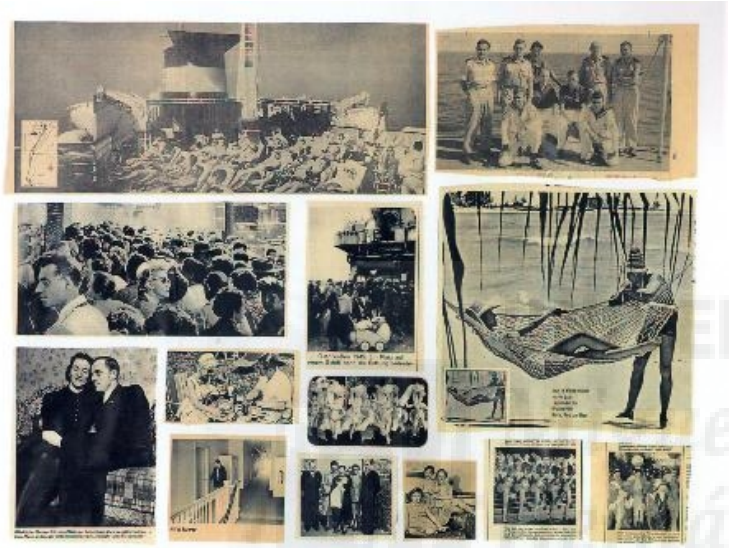
Jean-François Chevrier nos dice en su ensayo "Entre las bellas artes y los media"[382] que Richter le debe mucho al *pop art*, ya que descubre este movimiento como una posibilidad pictórica totalmente diferente de todo lo que había conocido y aprendido. Utilizaba ya la fotografía, pero cuando conoce la obra de Lichtenstein, ésta le influye notablemente. Le enseña que tiene que simplificar ciñéndose al modelo fotográfico[383]. Richter, además, se siente influenciado por el fluxus, el dadá y por Duchamp, así como por el fotógrafo Peter Keetman. Las fotos "movidas" y rayadas de este último autor causan en Richter una gran influencia, que se aprecia en los efectos grisáceos y deliberadamente borrosos de las pinturas fotográficas de los años sesenta[384].

Este artista utiliza la imagen fotográfica en movimiento acelerado, desenfocado, "un poco a la manera de Francis Bacon y los futuristas"[385], para realizar sus pinturas. Richter copia las fotografías sacadas de libros y de revistas, y una vez acabadas, procede a desenfocar lo que reproduce, diluyendo los contornos, oscureciendo y despintando la imagen hasta hacerla en ocasiones ilegible. Difusas y borrosas, las imágenes de Richter son de un efecto perturbador. Como señalábamos en el capítulo dedicado a la fotografía (véase 4.2.3.1.), la imagen borrosa o desenfocada, el "flou artístico", es utilizada ya en los inicios de la fotografía de una manera intencionada por fotógrafos como Julia Margaret Cameron (1815-1879).

Richter, aunque habitualmente emplea la fotografía para realizar sus pinturas, en ocasiones dispone de ella para otros fines; gran cantidad de sus fotos forman parte del conjunto llamado *Atlas*, un álbum fotográfico confeccionado desde 1962 hasta la actualidad con fotos suyas o ajenas, ordenadas por grupos y series de distinto tema. En

[381] En 1963, Richter funda junto con Sigmar Polke el "realismo capitalista", una tendencia pictórica dentro del *pop art.* Es un anti-estilo de arte que se apropia del lenguaje de la publicidad. Trata de una forma irónica la doctrina artística del capitalismo occidental, vinculada a la sociedad de consumo.
[382] Chevrier, Jean-François, (1999), *op. cit.*, p. 169.
[383] *Ibíd.*, p. 170.
[384] *Ibíd.*, p. 171.
[385] Lippard R., Lucy R., (1993), *op. cit.,* p. 193.

estas fotografías se aprecia la predilección del artista por las imágenes desenfocadas, borrosas o movidas, muchas de las cuales son de aficionado. Podemos destacar también su interés por las fotos de periódico, que se eligen en algunos casos para realizar pinturas como *Sailors*[386], en la que se aplica el efecto "flou" de manera muy contundente **[99,100]**. Si analizamos la elección de los motivos fotográficos, podemos descubrir inclinaciones subjetivas e incluso obsesiones como la muerte.



99. Gerhard Richter, *Atlas,* Panel nº 12, Fotografías de periódico (1963)

100. Gerhard Richter, *Sailors*, Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm (1966)

[386] La foto de periódico que sirve de referencia para esta pintura está en la esquina superior derecha del Panel nº 12 (ilustración 99). Véase la página web del autor: www.gerhard-richter.com en la que aparecen todos los paneles del *Atlas* con las pinturas realizadas a partir de ellos.

Según Armin Zweite[387], las fotos del Atlas de Richter son seleccionadas desde el punto de vista del "studium"[388]. Este concepto ha sido tratado anteriormente en el capítulo de la fotografía (véase 4.1.). Son fotos que despiertan un interés moderado, no afectan ni desconciertan, ni fascinan ni chocan, a parte de unas cuantas. Lo banal pasa a un primer plano. Son pocas las que llaman fuertemente nuestra atención. Lo que vemos es algo que ha ocurrido, que ha pasado, y que ya no existe, al menos de la misma forma. Esto afecta indudablemente a las fotografías de personas, pero también a los paisajes y a las naturalezas muertas. En ellas no hay futuro. Richter quiere evitar todo lo que afecta a cualquier problema conocido, sobre todo pictórico, social o estético, quiere eludir el "punctum": esto es lo que ve Richter en la fotografía y lo que desea trasladar a la pintura[389].

Como afirma Zweite, con el favorecimiento del "studium", Richter enfatizaba el *noema*[390], "pero a través de la falta de nitidez de sus cuadros rompía la simbiosis de realidad y pasado que existe en las fotografías. En la medida en que el contenido disminuye en realidad, gana peso el elemento del pasado. El significado se vuelve inmediatamente perceptible y al mismo tiempo se retira. La falta de nitidez es imprecisión y eso quiere decir ser otro diferente en comparación con el objeto representado [...] Las pinturas de Richter son casi inservibles socialmente como fotografías. La falta de nitidez frustra la expectativa de presentación inmediata de la realidad, sin invalidar, no obstante la manera tradicional de percepción"[391].

Recordemos aquí que Richter representa a Jacqueline Kennedy, pero, a diferencia de Warhol, no reproduce la tópica imagen de la esposa del presidente de luto en una serie continuable a voluntad, sino que la hace irreconocible. Realiza una pintura única e irreproducible de una mujer llorando, mientras al mismo tiempo, mediante la disimulación y el ocultamiento de los rasgos particulares, la convierte en una figura desconocida **[67]**.

Toda imagen de Richter es una imagen negada, simulada...el motivo del simulacro atraviesa toda su obra: imitación de una técnica, simulación del blanco y negro

[387] Zweite, Armin, "El 'Atlas de fotografías, collages y bocetos' de Gerhard Richter", en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, (1999), *op. cit.*

[388] El "studium" es un término que escoge Roland Barthes y diferencia del "punctum". El "studium" marca el campo universal de deseos no específicos, intereses generales y gustos corrientes. El "punctum", por el contrario, es el "algo más", lo que nos "pincha" en una foto, lo que despierta en nosotros el deseo y la curiosidad de trascender lo que está permitido ver. Véase Barthes, Roland, (1999), *op. cit.*

[389] Cfr. Zweite, Armin, (1999), *op. cit.*, p. 232-234.

[390] Según Roland Barthes en *La cámara lúcida,* el noema de la fotografía es: "*esto ha sido*", y el Tiempo es el desgarrador énfasis del noema ("*esto-ha-sido*"), su representación pura. Barthes, Roland, (1999), *op. cit.*, p. 135.

[391] Zweite, Armin, (1999), *op. cit.*, p. 234, 235.

fotográfico, calco del espacio en perspectiva, préstamo de la puesta en escena, etc. A pesar del carácter aparentemente arbitrario de las imágenes a reproducir, la elección del motivo se revela difícil, se hace sobre imágenes que dan testimonio de una condición incompleta, sin la cual la duplicación pictórica no podría añadir nada.

Hay que destacar que Gerhard Richter utiliza la estrategia de la ocultación desde el comienzo de su trayectoria artística, ya en la primera obra que muestra en el catálogo razonado establecido por él mismo para sistematizar su trabajo: *Mesa* (1962) **[101]**. Es la primera obra registrada en el archivo que abre en esa época[392] y sigue completando en un orden estrictamente cronológico hasta la actualidad. José lebrero (1994) analiza esta obra tan significativa haciendo hincapié en el significado confuso y ambiguo que conlleva la ocultación o desaparición parcial del objeto representado:

> *Mesa reúne las constantes programáticas que desde entonces caracterizan su obra: el motivo, una mesa, está sacado de una revista de modas. La imagen elaborada exclusivamente con la escala tonal de grises, es la versión pictórica, por lo tanto manual, de la reproducción fotográfica, tecnológica y objetiva, de un mueble común. El acto artístico es mimético y gestual, mecánico e irrepetible, ya que el objeto representado desaparece parcialmente perdido en la extensión de la mancha de pintura sobre la tela que lo cubre y que sólo significa por sí misma en cuanto gesto mecánico. Sin embargo las pinceladas circulares, aparentemente desorganizadas, sobreimpuestas a la representación mimética (la mesa), además de ser rasgos "per se", poseen un contenido alegórico, al colapsar, cubriéndolo, el posible "sentido" representativo de la obra. Del mismo modo, el acto mimético desafectado, poco expresivo, perturba, cualquier esperanza de encontrar en el gesto la clave expresiva que justificaría la obra. El carácter intencionadamente ambiguo del cuadro y el doble sistema negativo interno que opera en él, obliga al observador a buscar fuera de aquél la motivación o el marco conceptual que lo legitimice. La fricción entre lo visual y lo semántico es intensa. En términos perceptivos, la lectura simultánea sume al espectador en la desesperante situación de ver claramente lo que sabe no estar viendo. La convencional estructura de la percepción que establecía una diferenciación de opuestos complementarios (fondo/figura) se plantea aquí en una imagen sintética de códigos perturbados y significado confuso que, por lo tanto, no acaba de funcionar, aunque parezca disponer de todo lo necesario para ello*[393].

[392] Richter, que crece en la ciudad de Dresde, emigra a Alemania Federal en 1961, dos meses antes de levantarse el muro de Berlín. En estos años toma la decisión de destruir casi toda su obra realizada hasta entonces en Alemania del Este.

[393] Lebrero Stals, José, "Contrapintura", en *Gerhard Richter* [cat. exp.], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 de junio-22 de agosto de 1994, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p. 20.

En esta obra podemos hablar de la utilización del traslapo y tachadura como recursos expresivos. El gesto mecánico de tachar, manchar y anular el signo icónico, mediante el elemento plástico de la mancha, produce un efecto de ambigüedad. No se sabe exactamente dónde está la clave del significado de la obra, si en la referencialidad figurativa o en el formalismo abstracto. En esta ocultación, el espectador ve con claridad lo que sabe que no está viendo. Podemos considerar aquí la desconfianza en la visión como herramienta mediadora del conocimiento.

Este procedimiento de tapar la representación mimética se va a repetir a lo largo de la obra de Richter. Este interés se manifiesta de manera significativa en la serie *Overpainted Photographs* **[102],** proyecto que se inicia en 1986 y continúa hasta la actualidad. Este conjunto está compuesto por más de quinientas fotografías de pequeño formato, tomadas en su casa durante viajes o paseos, que son manipuladas con pintura. Richter utiliza la pintura sobrante de otras obras para ocultar parcialmente las imágenes. Aplicada la mayoría de las veces con una enorme espátula, la materia plástica crea diversos efectos de ocultación más o menos deliberados. Estas obras se sitúan en los límites de la abstracción y la figuración. Aquí se establece un diálogo muy interesante, entre fotografía y pintura, en el que la superposición del color rompe la narratividad fotográfica, la escena íntima o el paisaje pintoresco.

101. Gerhard Richter, *Mesa,* Óleo sobre lienzo, 90 x 113 cm (1962)

102. Gerhard Richter, *13-2-98*,
Óleo sobre fotografía, 10,1 x 14,8 cm (1998)

UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.3. Recursos de ocultación en el arte conceptual

5.3.1. Consideraciones previas: ocultación para el juego y la insinuación (según Marcel Duchamp)

103. Man ray, *Rrose Sélavy* (Marcel Duchamp), Fotografía (1921)

A finales de los años sesenta empieza a abrirse paso la idea de aislar la concepción o la estructura mental de la obra de arte de su realización material. La verdadera obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino los conceptos o las ideas. Desde este momento muchos de los desarrollos conceptuales se van a basar en lo inmaterial, invisible o no permanente, ideas que podemos vincular con la ocultación.

Encontramos los orígenes del arte conceptual en la obra de Marcel Duchamp. A partir de 1913, Duchamp desarrolla un programa artístico que rechaza radicalmente los principios básicos de la vanguardia. Las estrategias que emplea en su ofensiva, que lo convierten en precursor del arte conceptual, son fundamentalmente dos: la estrecha unión de los elementos lingüísticos y plástico-objetuales, y el *ready-made.*

Con el *ready-made,* Duchamp otorga la máxima importancia a la idea y desmitifica el papel del autor con respecto al acto creativo. La ausencia parcial o total de las manos del artista en el proceso de construcción de la obra produce el distanciamiento o renuncia de la carga emocional del autor hacia el objeto.

En 1916, Marcel Duchamp inquieta al espectador cuando presenta su obra *Un ruido secreto*. Se trata de uno de sus primeros *ready-mades* en el que un objeto, no sabemos cuál, se esconde en el interior de una bobina de hilo sujeta por dos pequeñas láminas de latón. Cuando este "*ready-made* asistido" se agita, el objeto produce un ruido. La obra es precisamente este ruido, un ruido secreto. El observador no tiene conocimiento de lo que produce ese sonido, ni siquiera lo sabe el propio Duchamp; su amigo Walter Arensberg es quien ha colocado el objeto allí[394].

Duchamp emplea aquí la ocultación como estrategia artística. Como dijimos en el capítulo del surrealismo (véase 5.1.3.1.), esta obra entra dentro de las "obras veladas" que define Galder Reguera. Aunque el acceso a la parte velada no queda entreabierto por el lenguaje (sino por el sonido que causa el objeto escondido) las tres palabras del título "un ruido secreto" son determinantes para entender que la obra es este ruido, y que no se produce de manera accidental.

Duchamp produce una gran cantidad de obras que se basan en el concepto de ocultación. Otro de sus *ready-mades* es la funda vacía de una vieja máquina de escribir Underwood (*Pliant… de voyage*, 1916) que se expone "inflada" con la marca bien visible (Underwood) haciéndonos pensar que debajo se encuentra la máquina de coser **[104]**. Como afirma Juan Antonio Ramírez[395], Duchamp, irónicamente, identifica esta funda con una falda femenina e incita al *voyeur* a mirar por debajo, pero no hay nada. En esta obra se define la idea de ocultación mediante el juego y la insinuación.

Además realiza toda una serie de puertas y ventanas completamente cerradas. En *Fresh Widow* (1920) cambia los cristales por cuero negro, transforma la transparencia del cristal en opacidad. Victor I. Stoichita declara, que Duchamp, "al cerrar las contraventanas, reduce la representación occidental tradicional a su propio enclaustramiento"[396]. Se produce así la muerte de la representación clásica. Este es el primer trabajo firmado por el *alter ego* femenino de Duchamp, Rrose Sélavy, burlesco desdoblamiento con el que el autor reflexiona críticamente sobre la identidad **[103]**. Al año siguiente y por primera vez aparecería su rostro disfrazado de R. Sélavy en la etiqueta de *Belle Haleine, eau de voilette* (1921). Duchamp sustituye la inscripción original de una etiqueta del perfume Rigaud por el juego de palabras que da título a su trabajo y por la foto que le hace Man Ray con una fisonomía concreta.

[394] Véase Brea, Jose Luis, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Editorial Mestizo, Murcia, 1996.
[395] Véase Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, pp. 42, 43.
[396] Stoichita, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, pp. 246-248.

104. Marcel Duchamp, *Underwood* (*Pliant… de voyage)*, (*Plegable… de viaje*) (1916)

Después de *Fresh Widow*, en 1921 Duchamp vuelve al tema de las ventanas y realiza *La bagarre d'Austerlitz*. Mientras que en *Fresh Widow* la presencia del vidrio es negada, aquí la transparencia es a la vez realzada y negada; en los cristales de esta ventana se ven signos hechos con cal, pero si tradicionalmente la cal servía para hacer visible la presencia del cristal, aquí se utiliza para negar su transparencia, para taparlo. Sin embargo no se oculta por completo, se dejan rastros en los que se puede ver el cristal. Duchamp hace así partícipe al observador de un chistoso juego de contradicciones entre lo visible y lo invisible.

En su último gran proyecto, *Étant Donnés: 1º La chute d'eau 2º Le gaz d'éclairage* (1945-1966), Duchamp también utiliza la ocultación como estrategia creativa. Si a primera vista observamos una vieja puerta totalmente cerrada e inaccesible, cuando nos aproximamos un pequeño agujero desvela el misterio; si antes todas las puertas y ventanas permanecían completamente opacas, ahora esta puerta muestra por una grieta todo lo que en un primer momento nos era negado: un sexo, una cascada, una luz de gas… Se trata de velar para después desvelar. Esta obra no es una pintura o escultura convencional, ni un *ready-made*, sino una compleja instalación tridimensional. Cuando nos acercamos a inspeccionar las características de este viejo portalón, dos pequeños agujeros situados en el centro, a la altura del ojo, nos desvelan el espectáculo **[105]**. Como describe Juan Antonio Ramírez,

> *en el primer plano hay una pared de ladrillo con un boquete irregular, como si se hubiera producido violentamente por el efecto de una bomba o de un ariete. A través de él se*

> *percibe casi todo el cuerpo de una mujer desnuda, con las piernas abiertas hacia el espectador, mostrando ostentosamente el sexo, desprovisto de vello púbico, y cuya mano izquierda (la única visible) sostiene una lámpara de luz verdosa. Este cuerpo blanquecino descansa sobre un lecho otoñal de ramas secas. Al fondo, en un luminosísimo paisaje campestre, se percibe una cascada cuyas aguas ilusorias caen con un auténtico movimiento perpetuo*[397].

El espectador que se asoma se convierte en un curioso *voyeur* que tiene la sensación de estar contemplando un fragmento congelado de la realidad. La compleja estructura arquitectónica y técnica que hace posible esta escena queda invisible a ojos del observador **[106]**. "Lo que se ve es sólo el capot o una mera cortina ilusoria tras la que se oculta *la verdad* de la tramoya y el motor, que sí existe aquí"[398].

105. Marcel Duchamp, ***Étant Donnés: 1º La chute d'eau 2º Le gaz d'éclairage (Dados: 1º La cascada 2º la luz de gas)*** (1945-1966). Un viejo portalón de madera y lo que el *voyeur* percibe si mira a través de los agujeros situados a la altura de los ojos.

[397] Ramírez, Juan Antonio, (1994), *op. cit.*, p. 200.
[398] *Ibíd.*, p. 200.

106. Marcel Duchamp, *Étant Donnés*, Estructura arquitectónica y técnica (1945-1966)

5.3.2 Revisión de la tradición pictórica y ocultación: Art & Language

En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza, dentro del arte conceptual encontramos líneas de trabajo muy diferentes: *body art*, *land art*, *process art*, *performance art*, arte povera…y artistas representantes como: Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, el grupo inglés Art & Language, John Baldessari, Gilbert and George, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Robert Smithson, Jean Dibbets, Richard Long…

El colectivo Art & Language surge a mediados de los años sesenta del siglo XX y se expande en torno a la revista *Art-Language. Journal of Conceptual Art.* En sus comienzos está integrado por Ferry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell, a los que después se unen Charles Harrison, Joseph Kosuth y Mel Ramsdem. Desde 1976 el grupo está formado únicamente por los artistas Michael Baldwin y Mel Ramsdem, así como el historiador de arte Charles Harrison. Inicialmente sus obras tienen un acentuado carácter lingüístico y autorreferencial. Una segunda época estaría caracterizada por un tipo de obras de carácter político y social vinculado con la reflexión sobre las prácticas artísticas de la modernidad y, en particular, de la pintura. Esta época estaría representada por dos series de cuadros, que aunque bien diferentes, coinciden en la utilización de la ocultación como estrategia: *Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* de 1980 y

la serie titulada *Hostage*, de finales de la misma década. Una tercera etapa estaría caracterizada por la construcción de instalaciones, habitaciones o muebles a partir de cuadros, en la que se prolonga la reflexión acerca de la pintura y de la propia evolución del arte conceptual. Obras como *Index (Now They Are)* de 1992 o *Portrait of the Artist as a Grumbler* de 1995, recurren de nuevo a la ocultación como estrategia creativa.

Para Art & Language, la forma general de la pintura se resume simbólica e irónicamente en la forma estereotipada del lienzo y el bastidor. Y, del mismo modo, los temas fundamentales de la gran tradición de la pintura quedan estereotipados en tres grandes campos temáticos: el retrato, el desnudo y el paisaje.

5.3.2.1. Ocultación del origen del objeto

5.3.2.1.1. Camuflaje: en el retrato

El tema del retrato está presente en la serie *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* **[107, 108]** en la que retratos de Lenin aparecen "escondidos" bajo la maraña de "drippings" a la manera de Jackson Pollock. Como escribe Juan Martín Prada en su libro *La apropiación posmoderna,* estas obras juegan

> *con la consecución de una posible conciliación entre ámbitos estéticos y sociales en principio incompatibles: el realismo soviético y la modernidad pictórica norteamericana. […] Se denuncia con esta coincidencia una más que probable equivalencia de la relación arte y poder dentro de los dos marcos sociales y económicos en los que se generaron ambas propuestas*[399].

Aquí se fusionan imágenes de diversas fuentes, al igual que sucedía en el *pop art* y los *Camouflages* de Jacquet (véase 5.2.3.2.1.); en la obra *El nacimiento de Venus I* (1963) de Jacquet **[24]** la figura de la Afrodita Anadyomene renacentista se fundía con la de una bomba de gasolina de la marca Shell, provocando una lectura confusa sobre el relato mitológico del nacimiento de la diosa. Jacquet otorgaba al camuflaje una capacidad indudable para la ironía. Con la interferencia de varias imágenes de diversa procedencia se alteraba el significado de los fragmentos para generar una organización sintética de mayor eficacia.

[399] Prada, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad.*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001, p. 98.

En la serie *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock*, aunque la intención y el significado son totalmente distintos, el procedimiento es similar. Por una parte, el retrato de Lenin se incorpora a un entorno ajeno, en este caso una obra de Pollock, y se fragmenta y mimetiza con el fondo camuflándose. Por otra parte, se anula parte de la representación de Lenin que desaparece casi por completo haciéndose invisible para algunos espectadores. El conocimiento o ignorancia del título del cuadro es una variable evidente que afectará al modo de percibir la obra[400].

107. Art & Language, *Map for Portrait of V.I Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock*, Lápiz sobre papel, 20 x 20 cm (1979)

108. Art & Language, *Portrait of V.I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock III*, Esmalte sobre lienzo, 239 x 210 cm (1980)

5.3.2.2. Ocultación de la forma del objeto

5.3.2.2.1. Traslapo: en el paisaje y el desnudo

El tema del paisaje aparece en la serie titulada *Hostage* (Rehén) y el tema del desnudo en *Index (Now They Are)* [Índice (Ahora son)]. En estas obras se emplea el traslapo como

[400] Véanse las distintas formas de percepción de la obra a partir de cuatro espectadores teóricos (pero posibles) que atribuirán cuatro identidades al cuadro. En A.A.V.V., *Art & Language* [cat. exp.], Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 3 septiembre-7 noviembre 2004, Ayuntamiento de Málaga, 2004.

recurso artístico. Este concepto lo hemos analizado en el capítulo del *pop art* para explicar la ocultación parcial de la forma del objeto (véase 5.2.4.1.2.). Recordemos, siguiendo a Arnheim, que cuando se produce traslapo "una de las unidades está siempre encima, incólume, violando la integridad de la otra"[401] y además siempre se establece una jerarquía entre las unidades dominantes y las subordinadas con la intención de emitir nuevos mensajes.

En *Hostage XIX* (1989), por ejemplo, el traslapo establece una jerarquía: un texto impreso en papel, que es la unidad dominante, tapa u oculta parcialmente un paisaje pintado al óleo sobre tela, que es la unidad subordinada. Aquí nos hallamos ante dos elementos icónicos que al ser "aparentemente" autónomos e independientes producen una gran tensión y un interesante juego de opuestos. La clave para entender el significado de la obra está en la relación que establece Art & Language entre el texto (lo que se lee) y la imagen, y no en el conocimiento del título, como ocurría en la obra anterior.

En las obras que componen *Index (Now They Are)* **[109, 110]** un cristal pintado por la cara de detrás, la unidad dominante, se coloca sobre la superficie de un lienzo, la unidad subordinada, que se puede ver vagamente porque la pintura del cristal es algo transparente. Lo que hay en este lienzo es siempre un fragmento del cuadro de Courbet *L'Origine du monde* (El origen del mundo) que resalta los genitales del torso femenino. Esta obra es elegida por *Art & Language* por ser considerada como una de las obras más escandalosas en la historia de la pintura, ya que representa de forma realista y directa el pubis de una mujer de la que sólo se ve el tronco. La imagen bajo el cristal está oculta casi por completo por la superficie del cristal en la que se refleja el espectador. Dominique Abensour y Paul Sztulman escriben sobre esta imagen:

> *Desaparece tras una capa de pintura, al igual que el cuadro desaparece de los museos, conservado por un coleccionista anónimo que se niega a prestarlo. Se opone a la imagen impúdica de Courbet el vacío aparente de la pintura monocroma, sin que sepamos exactamente cual de ellos acosa al otro. El vidrio desempeña aquí su doble pasión de protección y de máscara que oculta el cuadro al tiempo que lo maquilla. Hurtándose a la mirada de aquél que no esté prevenido de lo que se oculta bajo esta pintura, el cuadro, sin embargo, se dirige al espectador. La palabra Hello, inscrita en uno de los vidrios, le llama como la voz procedente del rostro ausente del cuadro de Courbet. Esta serie, centrada tanto en la actividad del artista, como en la del espectador, permite introducir de*

[401] Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.*, pp. 144-145.

nuevo el problema de la mirada y es testimonio de una interrogación acerca de la relación entre el ver y el saber[402].

109. Art & Language, Index XX (Now They Are), Óleo sobre lienzo sobre madera (Imagen sin cristal), 231 x 190,5 cm (1992)

110. Art & Language, Index XIV (Now They Are), Óleo sobre lienzo sobre madera con esmalte sobre cristal (1992)

El espectador se esfuerza por ver lo que hay detrás del vidrio, en el espacio entre la superficie posterior del cristal y la superficie de la tela, lo cual le convierte en un *voyeur*. "El observador se ve a sí mismo viendo, tanto en el sentido literal de verse a sí mismo reflejado como espectador, como en el sentido figurado de que debe reflexionar sobre la posibilidad de que haya visto lo que no se puede ver"[403].

La unidad dominante, el plano monocromo de cristal, puede ser considerada como el elemento plástico que se transforma en elemento icónico con el reflejo del espectador en el vidrio. A su vez, la unidad subordinada, la imagen del desnudo, sería el elemento icónico que con el traslapo pierde su iconicidad convirtiéndose casi por completo en

[402] Abensour, Dominique y Sztulman, Paul, *Art & Language. Índices (ahora ellos) 1992- Estudios para un incidente: ahora ellos. 1991-1993,* en Lebrero, José, *Toponimias: ocho ideas del espacio* [cat. exp.], Fundación "La Caixa", 1 febrero-10 abril 1994, Madrid, 1994, p. 78.
[403] A.A.V.V., *Art & Language* [cat. exp.], (2004), *op. cit.*, p. 42.

signo plástico[404]. Con este procedimiento, se produce, por una parte, la inversión de los dos planos principales en cuanto a la iconicidad, y por la otra, la multiplicación de los planos que intervienen en la jerarquía de unidades dominantes y subordinadas, que ahora son cuatro: el plano del cristal en el que se refleja el espectador, la capa monocroma, el espacio que hay entre la superficie posterior del cristal y la superficie de la tela, y la imagen representada en el lienzo[405].

Miguel Cereceda, cuando analiza esta obra[406], menciona que Marcel Duchamp también aludió explícitamente a la obra de Courbet, *Origine du monde,* en su *Étant Donnés. L'Origine du monde* era en su tiempo una obra pornográfica que Courbet realizó como encargo para el embajador de Turquía en París, Khalil Bey. El embajador turco tenía el cuadro en el baño, oculto bajo una cortina. Más tarde pasó a ser del psicoanalista Jacques Lacan, el cual encargó a su amigo el pintor André Masson que realizara un cuadro de las mismas dimensiones, con apariencia de paisaje natural, para ocultarlo de las miradas indiscretas. Cereceda nos explica que la referencia al desnudo aparece en la obra de Art & Language como una reflexión heredada sobre la relación entre pintura, figuración y realismo. Art & Language utiliza la obra de Courbet como punto de partida para la serie *Index (Now They Are)*, velándola con un cristal traslúcido de tal manera que en un solo cuadro nos encontramos con "toda la tradición de la pintura, desde el realismo figurativo de Courbet, a la referencia irónica de Duchamp, la monocromía convencional de la pintura minimalista y la autoparodia textual del arte conceptual"[407].

5.3.3. Apropiación de la imagen y ocultación: John Baldessari

Siendo uno de los representantes más destacados del arte conceptual, el estadounidense John Baldessari (1931), al igual que los artistas surrealistas Magritte y Paul Nougé (véase 5.1.), oculta su identidad cuando se da la vuelta y se hace fotografiar como un artista desconocido **[111].** Se coloca de espaldas, como si fuera un fugitivo perseguido por la ley, y nos muestra una cazadora vaquera con una calavera, unos pinceles (en vez de las tibias cruzadas) y un lema que dice: "Nacido para pintar". Como manifiesta Douglas Eklund[408], el

[404] Véase la diferencia entre signo plástico y signo icónico en Carrere, Alberto y Saborit, José, (2000), *op. cit.*, pp. 84-107.
[405] Se podría añadir el plano del espectador, que como unidad dominante tapa todos los demás planos de manera parcial.
[406] Cereceda, Miguel, "Art & Language en 10 conceptos", en A.A.V.V., *Art & Language* [cat. exp.], (2004), *op.cit.*, pp. 17, 18.
[407] *Ibíd.*, p. 18.
[408] Cfr. Eklund, Douglas,"«No hay éxito como el fracaso»: Des-especialización y colaboración en la obra de John Baldessari", en Morgan, Jessica y Jones, Leslie, *John Baldessari. Pura Belleza* [cat. exp.], Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 11 febrero-25 abril 2010, p. 81.

interés de la obra radica tanto en el anonimato o invisibilidad casi absoluta del artista (precisamente en un momento en el que Baldessari volvía a emerger) como en la ambigüedad que se establece entre los componentes textuales y visuales (igual que en todas las obras en las que relaciona imagen y texto). El uso de lo oculto como elemento para alejarse de lo particular e individual se manifiesta también en 1974 en *Portrait: Artist´s Identity Hidden with Various Hats* (*Retrato: La identidad del artista escondida con varios sombreros*) **[112]**, una serie de siete fotografías en las que el rostro de Baldessari está cubierto por diferentes sombreros. Este ocultamiento además de dirigir la atención del espectador hacia otras características de la persona distintas del rostro como la complexión, la ropa, etc., nos muestra sus planteamientos artísticos. Aborda su manera de pensar y trabajar, a la vez que rechaza el culto a personajes y estrellas de cine fomentado por Hollywood y el *pop art*, y la exaltación del yo artístico.

111. *Artista desconocido (John Baldessari)*, finales de los años sesenta. Reproducido en el artículo de David Antin, "John Baldessari", *Studio Internacional*, julio-agosto de 1970.

Muchas de sus obras se basan en la ausencia de la facialidad, en la evitación de lo frontal, de la parte superior, de los rostros o de las cabezas, tanto de las cosas como de los seres vivos. Baldessari nos presenta objetos o figuras ilegibles en su totalidad, que pueden ser considerados sinécdoques visuales (véase 3.6.4).

Baldessari, además, nos muestra lo posterior como una reflexión de su propia manera de situarse en un segundo plano en el contexto del arte contemporáneo mundial.

John C. Welchman nos aclara[409] que el mismo artista atribuye los orígenes de su cuestionamiento de la identidad facial a su primera experiencia pedagógica. Según dice, cuando daba clases en un instituto municipal de Chula Vista, mucho antes de ir a la Universidad de California, San Diego (UCSD), "impartía una clase de tres horas de duración sobre dibujo del natural, y los alumnos dedicaban fácilmente dos horas a trabajar sobre el rostro y la cabeza del modelo, y la última hora, o menos, al resto del cuerpo. Eso fue lo que quise invertir. Presa de la frustración, cubrí con una tela la cabeza del modelo, para que no se detuvieran en las facciones y tuviesen que mirar otros aspectos. En la última parte de la clase retiraba la tela y decía: 'Ahora sí podéis ocuparos de la cara'. Lo que quería era vencer el hábito"[410].

112. John Baldessari, *Portrait: Artist's Identity Hidden With Various Hats,*
Siete fotografías en blanco y negro, 43 x 236 cm (1974)

5.3.3.2. Ocultación de la forma del objeto: combinación de imágenes y medios

A pesar de estar clasificado en sentido amplio como artista conceptual, Baldessari puede ser considerado como precursor de la "apropiación de la imagen". Este artista basa sus obras en imágenes de la cultura de masas, pioneras en el uso de la apropiación y la alegoría, que revelan el impacto social y cultural de los medios de comunicación sobre las artes visuales. En esta apropiación emplea una gran cantidad de estrategias de ocultación para crear violentas rupturas con toda clase de imágenes "agresivamente" normales tomadas de los medios de comunicación, y revelar la barbarie que siempre subyace en la superficie de la civilización[411].

[409] Welchman, John C., "Sujetos del Arte: Fisonomía sin rostro", en Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit.*
[410] "John Baldessari: It's Alive", entrevista con John C. Welchman, *Art Press*, nº 316 (octubre de 2005), p. 35, citado por Welchman, John C., "Sujetos del Arte: Fisonomía sin rostro", *ibíd.*, p. 115.
[411] *Ibíd.*, p. 82.

Baldessari siempre siente fascinación por los múltiples significados contenidos en una imagen y la forma en que el contexto cambia a partir de las combinaciones, reflejo del interés por la teoría lingüística y la estructura del lenguaje. Asegura que el sentido de una imagen se deriva de su entorno inmediato, de la misma forma que una palabra adquiere su significado según se utilice en una frase. (La comparación entre las estructuras de lo plástico y el lenguaje es una característica del arte conceptual.) Como dice el propio artista: "Una cosa con la que tonteo demasiado y que me resulta muy difícil, emocionalmente difícil, es el trabajar con una sola imagen en un solo marco. […] Me interesa el momento en que dos imágenes se entrometen mutuamente una en la otra. Es como cuando colisionan dos palabras y de ahí surge una nueva palabra con un nuevo sentido"[412].

Después de quemar todas sus pinturas anteriores a 1966 (con *Cremation Project*), empezó a utilizar la fotografía, la experimentación con el *collage* y las relaciones aleatorias entre imágenes y palabras[413]. Más tarde empezó a trabajar con imágenes secuenciadas y con obras que combinaban foto y texto, como *Story with 24 versions* (1974) o *Four events and reactions* (1975). El hecho de trabajar con los significados y tensiones entre imágenes y palabras marcaron un punto de inflexión en su trayectoria. Más tarde, y con el mismo interés semiótico, hizo lo mismo en trabajos como *Kiss/Panic* (1984) o *Horizontal Men* (1984), donde el texto desaparece para combinar solamente imágenes. A partir de este momento, la estrategia de combinar imágenes le llevará a representar figuras o elementos ocultos.

5.3.3.2.1. Técnica de sobrepintado en fotografías

Baldessari emplea la técnica del sobrepintado en reproducciones fotográficas, sobre todo fotogramas de películas (muchas de ellas en blanco y negro) **[113]**. De esta superposición de pintura en imágenes mediáticas surgen formas híbridas intermedias que producen un

[412] Baldessari, John, Goldstein, Ann y Williams, Christopher: "The Things We Sweep under the Rug: A Conversation with John Baldessari", en Peter Pakesch (ed.): *John Baldessari: Life's Balance, Works, 1984-2004.* Graz: Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum; Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2005, p. 81 [cat. exp.], citado por Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit*, p. 22.

[413] Baldessari se propuso combinar imágenes y descripciones sin relaciones evidentes, un recurso que había sido usado por René Magritte en *La clef des songes* (La interpretación de los sueños) de 1930. En la *Goya Series* (1997) Baldessari volvió a usar el formato imagen-texto, yuxtaponiendo fotografías en blanco y negro de objetos cotidianos con textos tomados de títulos de grabados de la serie *Los desastres de la guerra* (1810-20) de Francisco de Goya. Escribió "There isn`t time" (Ya no hay tiempo) debajo de un ramo de flores y "Not so that you could tell it "(No lo puedes contar) debajo de dos esferas, derivando al espectador, una vez más, la tarea de armar la historia. Véase en este trabajo el concepto de ocultación en Magritte y la importancia del espectador en su obra (5.1.1. y 5.1.5.).

diálogo intermediático generador de información del que también se ha ocupado la teoría de los medios. Como bien dice Marshall Mcluhan, "la hibridación o encuentro de dos medios es un momento de la verdad y de revelación del que surgen nuevas formas. [...] El encuentro de varios medios es un momento de libertad, de liberación del trance ordinario y del entumecimiento de los sentidos"[414]. Rainer Fuchs afirma que "el concepto de interrupción y perturbación consciente de las informaciones originales mediante la técnica del sobrepintado sacaba de una percepción interiorizada y ensimismada tanto la pintura como las imágenes fotográficas, reorientando la mirada hacia los principios constructivos y modos de aplicación y hacia los condicionantes socioculturales e histórico-tecnológicos de ambos medios"[415].

113. John Baldessari, *Stonehenge (with Two Persons) Blue*, 74 x 82 cm (2005)

Baldessari realiza en el MACBA de Barcelona su mayor retrospectiva con la exposición: *John Baldessari. Pura belleza* (2010). Sus obras más significativas se centran en gran medida en recursos relacionados con la ocultación: obliteración, abstracción, aislamiento, elipsis y fragmentación[416].

[414] Mcluhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 76.
[415] Fuchs, Rainer, "Desvelar lo oculto", en Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit.*, p. 241.
[416] Véase toda la información de esta muestra en www.macba.cat, *John Baldessari. Pura belleza*, 11 febrero 2010-25 abril 2010, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2010.

5.3.3.2.2. Traslapo y obliteración

Rainer Fuchs en su ensayo "Desvelar lo oculto"[417] nos explica que Baldessari tapa ciertos detalles en sus obras para desplazar los centros de atención y ofrecer nuevos enfoques:

> *(Baldessari) cubrió parcialmente con pintura ciertos motivos y detalles de carteles y fotogramas de película coleccionados por él, hasta desfigurar o invalidar sus mensajes originarios y establecer nuevas correlaciones internas entre ellos. Al desplazar así el centro de atención y ofrecer un nuevo enfoque subrayaba que en sí mismos los textos y las imágenes nunca contienen enunciados categóricos, o lo que es lo mismo, que están sujetos a una historia de recepción dentro de la cual distintos intérpretes pueden entender diferentemente unos mismos mensajes*[418].

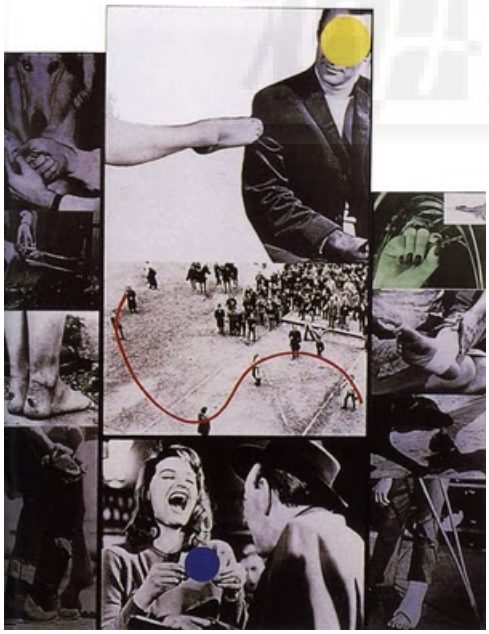
El inconfundible mecanismo de "obliteración"[419] lo encontramos primeramente en forma de punto cuando Baldessari superpone, cubre o traslapa los rostros con un círculo de color. A comienzos de la década de los ochenta recurre al uso de círculos de colores, pintados al óleo con colores primarios (primeramente con pegatinas de color blanco), que ocultan rostros u otros elementos. John Baldessari utiliza la estrategia de ocultación cuando combina varias figuras en las que algunos elementos están ocultos por la superposición de otros; quiere establecer tensiones y que sea el espectador el que construya activamente la historia. Baldessari descubre que el hecho de cubrir los rostros de los sujetos acentúa el carácter anónimo de éstos, lo que obliga al espectador a centrarse en otros aspectos de la imagen para dar sentido a la escena. Y así aparecen puntos de colores en Heel (1986), *Bloody Sundae* (1987) o *Frames and Ribbon* (1988). Pese a que se trata de obras sin texto, el lenguaje sigue teniendo un papel importante a través de sugerentes títulos, que para el artista son tan significativos como la pieza misma.

Heel (Talón) (1986) **[114]** está compuesta por once *film stills*. Tres de las imágenes ocupan el centro de la obra: un hombre con el rostro oculto por un círculo amarillo mira el pie de una mujer; se muestra una manifestación callejera en la que algunos de los participantes están unidos por una sinuosa línea roja; y una mujer se ríe al leer algo que está oculto por un círculo azul. Las restantes imágenes muestran talones y pies (heridos, vendados,

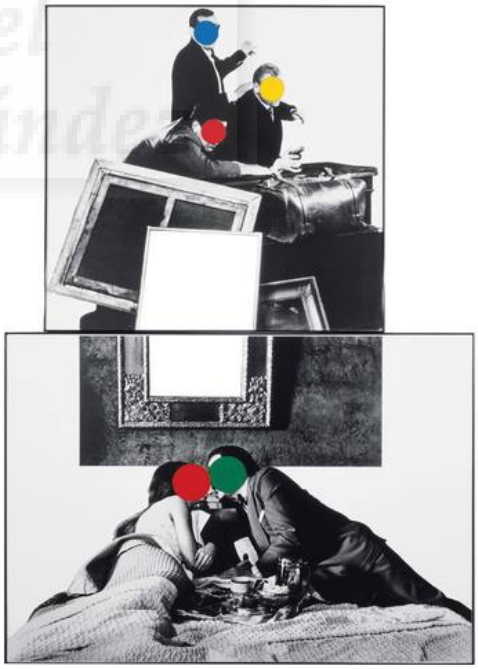
[417] Fuchs, Rainer, "Desvelar lo oculto", en Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit.*, pp. 240- 246.
[418] *Ibíd.*, p. 240.
[419] Este término (obliteración) es utilizado por Leslie Jones para hablar de la ocultación que se produce en las obras de Baldessari cuando algunos elementos tapan y no dejan ver otros elementos de la misma imagen. Jones, Leslie, "Lección de arte: una cronología narrativa de la vida y la obra de John Baldessari", en Morgan, Jessica y Jones, Leslie, *ibíd.*, p. 58.

atados, etc.). Debido a que no hay otras referencias, la tarea de construir la "historia" corre por cuenta del espectador.

En *Bloody Sundae* (1987) **[115]** vemos dos escenas dispares dispuestas de tal forma que nos pueden recordar a unos postres de helado que incitan al espectador a hacer conjeturas sobre posibles conexiones ocultas. En la parte superior, dos hombres atacan a un tercero junto a unos cuadros amontonados, mientras que en la parte inferior una pareja retoza perezosamente en la cama. Todos los rostros están ocultos por un círculo de color. La violencia de la imagen superior combinada con la fuerza de sugestión del título insinúa un asalto inminente a la habitación de la pareja. Baldessari dice que "mientras estamos mirando algo en particular, otra cosa sucede simultáneamente; a mí lo que me interesa es esa otra cosa que, en cambio, no siempre podríamos captar si intentásemos ir directamente a por ella"[420]. En estas obras, la idea de ocultación se potencia mediante la combinación de fragmentos de diversa procedencia que se desvinculan de su origen y se organizan en un contexto nuevo utilizando el *collage* como concepto (al igual que en el surrealismo, véase 5.1.2.2.).



114. John Baldessari, *Heel,* 270,5 x 220,9 cm (1986)



115. John Baldessari, *Bloody sundae,* fotos en blanco y negro, y pintura vinílica, 236 x 167 cm (1987)

[420] Baldessari, John, citado por Van Bruggen, Coosje, *John Baldessari* [cat. exp.], Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Rizzoli, Nueva York, 1990, p. 47.

5.3.3.2.2.1. Siluetaje

En obras posteriores, las manchas de color se apoderan de la totalidad del personaje, lo que resta profundidad a la imagen y hace de la figura humana una forma simplificada, que se dirige a la abstracción. La obliteración se concibe en estos casos en forma de siluetas de colores intensos que ocultan la identidad de los personajes, acentuando el sentido del anonimato. Hemos visto anteriormente que el *siluetaje* es un tipo de elipsis (véase 3.6.3.2.).

Tal proceso de superposición y de síntesis se ve intensificado por el hecho de que las siluetas coloreadas se superponen en fotografías en blanco y negro. En *The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/Person on Ledge of Tall Building/Person on Girders of Unfinished Tall Building* (2003) **[116]** aparecen tres de esas figuras en situaciones de peligro; aun así, las siluetas coloreadas añaden a la escena un toque de humor.

116. John Baldessari, *The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/ Person on Ledge of Tall Building/ Person on Girders of Unfinished Tall Building,*
Impresión fotográfica digital, 154 x 154 x 6 cm (2003)

5.3.3.2.3. Elipsis y abstracción

Además del *siluetaje*, en muchas obras de Baldessari, como por ejemplo en *Noses and Ears* (2006-2007) **[118],** se omiten detalles del cuerpo y del entorno, de modo que el espectador tiene que interpretar la obra a partir de unos elementos mínimos. Esta omisión o elipsis (véase 3.6.3.) se presenta en forma de grandes planos de color intenso que se apoderan de la figura y el fondo, restando profundidad a la imagen y convirtiendo el rostro humano en una gran abstracción. Baldessari oculta los labios, los ojos y los rasgos

faciales para dejarnos exclusivamente las narices y las orejas. De este modo nos obliga a fijar la atención sobre esos elementos que nos causan cierto desasosiego.

La omisión de descripciones detalladas de personajes y espacios, junto con la reproducción deliberadamente incompleta para servir de estímulo a la interpretación, nos lleva, en el proceso de percepción, hacia un trabajo de desvelamiento. Baldessari busca el difícil equilibrio entre la supresión de la información y la representación: "Me gusta dar la cantidad justa de información para no ahogar la pieza. Si no lo consigo es que he quitado demasiado. Cuando me sale bien es que hay lo bastante para que la mente se ponga en acción pero sin proporcionarle la totalidad"[421]. Los espacios en blanco o vacíos, se le ofrecen al espectador como espacios productivos para la interpretación personal.

En 1985, produce una serie titulada *Crowd with Shape of Reason Missing* **[117].** El título hace referencia a algo que está ausente, a un acto de recorte o supresión. La formulación "la forma de la razón" da por supuesto que la razón puede tener forma y contorno, y se representa como una gran silueta, una gran ausencia entre la muchedumbre. Este vacío es precisamente la causa o responsable de la producción de la imagen. Tal y como dice Bice Curiger "el arte de Baldessari libera e inspira y alienta la atención, y sobre todo la desarma. Es como si ya no viésemos el mundo tal como solemos verlo"[422].

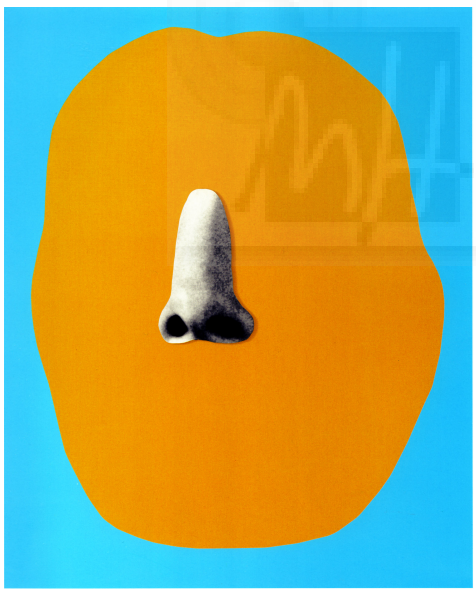
117. John Baldessari, *Crowd with Shape of Reason Missing* (1985)

[421] Baldessari, John, citado por Van Bruggen, Coosje, (1990), *op. cit.*, p. 102.
[422] Curiger, Bice, "Doble alejamiento, doble inmersión", en Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op.cit.*, p. 307.

5.3.3.3. Ocultación del origen del objeto

5.3.3.3.1. Aislamiento

En obras aún más recientes la ocultación de la procedencia del objeto se radicaliza cuando éste se aísla, como en las series *Noses and Ears* (2006-2007) **[118]** y *Arms and Legs* (2007-2008). Baldessari oculta el origen de fragmentos humanos: aísla partes del cuerpo que normalmente pasan desapercibidas[423]. Por ser los rasgos menos expresivos del rostro humano, las narices y las orejas son en esencia "tontas", y por sí solas un tanto ridículas. Pueden compararse con los dedos gordos de los pies de Jacques André Boiffard **[10, 119]**, solo que en la cara, y con los fragmentos corporales característicos del surrealismo (véase 5.1.2.1.). La función de la parte es representar el todo (sinécdoque, 3.6.4.).



118. John Baldessari, *Noses & Ears Etc., Head (with Nose)* (2006)

119. J. A. Boiffard, *Dedo gordo del pie. Sujeto masculino, 30 años,* en *Documents* (1929)

[423] Recordemos que en el surrealismo se produce el aislamiento del objeto como una de las estrategias para ocultar su origen. Por ejemplo, los dedos gordos de los pies fotografiados por Jacques-André Boiffard, aislados, tratan algunos de los temas más queridos por el surrealismo: el extrañamiento ante lo más próximo y la convivencia de lo bello con lo monstruoso. Véase el capítulo 5.1. de este trabajo, dedicado al surrealismo.

La aplicación de pintura en color sobre la fotografía en blanco y negro crea un delante y un detrás de elementos pictóricos y fotográficos. Las obras que componen *Noses and Ears* son como espacios vacíos de los que emergen narices y orejas a modo de islas. Este aislamiento aparece vinculado a la omisión de partes fundamentales del rostro humano. El espectador se siente atraído por las partes de la imagen objetivamente definidas, que son el foco de atención. La atención es la responsable de que algo resalte y algo retroceda.

En la tercera parte de la serie *Noses and Ears*, las narices y las orejas aparecen al revés, "creando una plasmación inquietante, casi monstruosa, de los ídolos del cine y de las modelos publicitarias"[424], incluso se proyectan y sobresalen de la superficie, penetrando en el espacio del espectador de una manera inesperada, casi lúdica.

5.3.3.3.2. Fragmentación y *collage*

Utilizando el *collage* como concepto[425], Baldessari se va a interesar durante toda su vida por las imágenes fragmentadas y las relaciones complejas que existen entre la parte y el todo. En las obras analizadas más arriba Heel y *Bloody Sundae*, es evidente este recurso. Si estudiamos sus obras más recientes, observamos que lo sigue aplicando. En su serie más reciente *Raised Eyebrows* (2009) emplea las fragmentaciones para explorar la expresión humana. Estas obras combinan fotografías de caras y cuerpos (alteradas con pintura o fragmentadas) con la superposición de signos pictóricos sobre la frente y las cejas.

Como comenta el propio autor[426], el surrealismo es determinante en su obra , no tanto como período de la historia del arte, sino por el método compositivo que utiliza de yuxtaposición de imágenes que no guardan entre sí ninguna lógica. Este método, el *collage*, que inventaron los cubistas y utilizaron los surrealistas para combinar imágenes del subconsciente, es utilizado por Baldessari pero con la complejidad de las formas de representación contemporáneas. Magritte es aquí una gran influencia[427].

[424] Van Bruggen, Coosje, (1990), *op. cit.*, p. 58.
[425] Recordemos la importancia del *collage* en el surrealismo, también utilizado como concepto. Véase el capítulo 5.1.2.2. de este trabajo.
[426] Van Bruggen, Coosje, (1990), *op. cit.*, p. 11.
[427] En la exposición *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*, que se montó en el Museo de Arte contemporáneo de Los Ángeles (LACMA) en 2006, la comisaria Stephanie Barron yuxtapuso obras de Magritte con las de artistas como Robert Gober, Richard Artschwager, Vija Celmins, Jasper Johns, Ed Ruscha, y como no, Baldessari, quien fue invitado a colaborar en la instalación y empleando citas pictóricas de Magritte desarrolló una puesta en escena surrealista para las salas.

Además de la influencia surrealista, Thomas McEvilley afirma que "la naturaleza fragmentaria de los escritos de Wittgenstein ha sido uno de los modelos que han incitado a Baldessari a aislar fragmentos de imágenes; la práctica de Lévi-Strauss de establecer conexiones estructurales entre objetos aparentemente inconexos se halla tras la propensión de aquel a los collages ambiguos"[428].

5.3.3.4. Ocultar para desvelar

En las obras de Baldessari, lo que se oculta en realidad se torna más visible, "incitando al espectador a mirar de nuevo, a cuestionarse qué es lo que no está ahí y lo que sí está"[429]. Según Leslie Jones sus obras suscitan preguntas diversas: "¿Cómo leemos las imágenes, los artefactos de la cultura pop que refuerzan los más variados estereotipos de género, de clase o de raza? ¿Cómo se halla el sentido de estas yuxtaposiciones aparentemente arbitrarias? ¿Cómo manipulan nuestras emociones las imágenes de las cultura popular?"[430]

Tal como concluye Eleanor Heartney: "Baldessari aborda diversos enigmas y rompecabezas posmodernos de una manera tan vital e ingeniosa que la teoría tiene un peso muy escaso en ella"[431].

Baldessari afirma: "Me interesa lo que nos hace detenernos a mirar, por oposición al simple consumo pasivo de las imágenes. Si hay algo político en mi obra, hay que buscarlo en la capacidad de mis imágenes para cuestionar la naturaleza de la imaginería misma. Cuanto más capaces seamos de leer las imágenes y de entender cómo funcionan en nuestra cultura, mayor será nuestra capacidad individual de actuar"[432].

Es irónico que a pesar de ser Baldessari alguien que trabajó en un relativo anonimato durante casi veinte años, el tema del anonimato lo convirtió en uno de los artistas más fácilmente reconocibles de todo el mundo.

[428] Mcevilley, Thomas, "John Baldessari: Patron Saint", en *John Baldessari: Tetrad Series*, Marian Goodman Gallery, Nueva York, 1999, pp. 11-12 [cat. exp.], citado por Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit.*, p. 244.
[429] *Ibíd.*, p. 58.
[430] *Ibíd.*, p. 58.
[431] Heartney, Eleanor, "Baldessari's Hollywood", *Art in America* (abril de 2005), p. 117, citado por Morgan, Jessica y Jones, Leslie, *ibíd.*, p. 58.
[432] Sanders, Mark: "John Baldessari", *Another magazine* (Londres) (otoño-invierno de 2003), p. 390, citado por Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit.*, p. 56.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.4. Recursos de ocultación en el *body art.*

5.4.1. Consideraciones previas: ocultación para la búsqueda, transformación o cuestionamiento de la identidad

120. Cindy Sherman, *Untitled #132* (1984)

Tom Flynn explica[433] que si el cuerpo humano se encuentra como punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos, esa presencia del cuerpo en la reciente historia del arte (desde los años sesenta del siglo XX) muestra un cambio significativo: el cuerpo ahora no es usado sólo como "contenido" de la obra, es también "el soporte".

Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro plantean[434] una serie de estrategias del *body art* que tienen que ver con la ocultación del cuerpo-soporte. Algunas de ellas, las que se basan en el dolor, el activismo, el travestismo, la metamorfosis, la desaparición, etc. están relacionadas con la "visualización del cuerpo como soporte", y otras, las que utilizan la narración, la fragmentación, la transformación,

[433] Flynn, Tom, *El cuerpo y la escultura*, Ed. Akal, Barcelona, 2002.
[434] Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel Á. (Eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Editorial Cendeac, Murcia, 2004, pp. 17, 18.

etc., con la "representación de dicho cuerpo-soporte". En las últimas, el autor se sirve de medios como la fotografía, el vídeo o el cine, para retener una determinada actuación-"visualización" del cuerpo.

Estas estrategias se desarrollan dentro de un contexto histórico y social que dan como resultado manifestaciones artísticas de diversa índole: las primeras que hemos citado se producen, sobre todo, en los años sesenta y setenta, cuando el cuerpo del artista se convierte en un cuerpo expresivo, gestual y en ocasiones agresivamente reivindicativo, acorde a los movimientos de protesta de la década de 1960 y principios de 1970[435]. De aquí en adelante van a predominar las segundas estrategias. El arte del cuerpo en las décadas de 1970 y 1980 se disipa dividiéndose en arte de *performance* y autorretratismo fotográfico. Amelia Jones explica que "el primero trata de manifestaciones mucho más teatrales y narrativas basadas en las tradicionales relaciones escenográficas con un público relativamente pasivo. En el segundo, el "yo" se convierte insistentemente en objeto y fetiche, y con ello se exagera el proceso de transformación en bien de consumo, en lugar de ignorarse o criticarse"[436].

Muchos de los artistas del *body art* utilizan en sus acciones la ocultación como procedimiento para la transformación, búsqueda o cuestionamiento de la identidad. El "yo" ya no es una cualidad inherente al ser humano; el cuerpo ya no es estable y finito. Los artistas utilizan su propio cuerpo para desarmar estereotipos y abandonar las señas de identidad aceptadas por la mayoría.

5.4.2. Ocultación del autor

5.4.2.1. Disfraz para la ficción del yo: Cindy Sherman

La obra de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) se fundamenta en la investigación de la ficción del yo, el estereotipo como forma de simulacro. La artista americana "se crea" a sí misma en sus fotografías que no nos enseñan el "verdadero yo" de la artista, sino que, por el contrario, evidencian cómo el yo es una construcción imaginaria y ambigua.

[435] En palabras de Amelia Jones, "el trágico artista-héroe existencialista se convierte en un macho exagerado e incluso chistoso (como en los trabajos de Paul McCarthy, Vito Acconci, Bruce Nauman y Chris Burden), o bien en una feminista hipersexualizada (como en los trabajos de Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles y Hannah Wilke)". En Jones, Amelia, "Estudio", en *El cuerpo del artista*, Phaidon Press, Londres, 2006, p. 21.
[436] *Ibíd.*, p. 22.

Sherman oculta su verdadera identidad, se utiliza a sí misma para subrayar con mayor fuerza la negación del "ego"; se disfraza constantemente para demostrar que somos una multitud de caras diferentes y que nuestra imagen es tan ambigua que hace imposible una visión concluyente sobre la identidad **[120].** "El yo (supuestamente autónomo y unitario) no es otro que una serie discontinua e interminable de reproducciones, copias y falsedades. [...] El yo ha estallado en diez mil pedazos y jamás se podrá volver a reconstruir como un todo coherente"[437]. La persona desaparece detrás de la máscara de los estereotipos.

Además de Sherman, muchos otros artistas como Urs Lüthi, Ulay, Eleonor Antin, Jürgen Klauke, Pierre Moliner o Carlos Leppe basan gran parte de su trabajo en el cuestionamiento de la identidad como algo estable. Mediante el recurso de la apariencia, el rol o el estereotipo, con precedentes tales como el trabajo de Claude Cahun, o en otro sentido, la Rrose Sélavy de Marcel Duchamp (véase 5.3.1.), el artista intenta perturbar muchos de los sistemas establecidos.

Las mujeres que aparecen en las fotografías de Sherman no existen, no son retratos de nadie. Sus rostros pueden ser leídos como una deconstrucción de la imagen femenina, un producto de la representación caracterizado por la inestabilidad, la pérdida de la identidad, la ausencia y "mascarada"[438].

Como afirma José Miguel G. Cortés, "desde sus *Untitle Film Still* de 1977-1980 a las *Horror Pictures* de 1995-96, las fotografías de Sherman son un devenir progresivo e intenso de pérdida, degeneración, descomposición, troceamiento y desaparición del cuerpo"[439].

En las fotografías realizadas entre 1985-1989 la representación del cuerpo llega al final del camino, desaparece entre montones de detritus y fluidos corporales. El cuerpo de la mujer se convierte en monstruoso. Surge el cadáver, la vida y la muerte comparten los rostros, lo inerte invade el cuerpo. La identidad está totalmente perturbada, el cuerpo ha explotado y sus trozos se confunden con restos de comida y objetos (*Untitled, # 175, # 236, # 238, # 239,* de 1987)[440].

[437] Cortés, José Miguel G., (1996), *op. cit.*, p. 184.
[438] Cfr. Cortés, José Miguel G., "Buceando en la identidad y el deseo", en Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel Á. (eds.), (2004), *op. cit,* p. 185.
[439] *Ibíd.,* p. 186.
[440] Cfr. Cortés, José Miguel G., "Cindy Sherman: el rostro de lo abyecto", en *El cuerpo mutilado* (1996), *op. cit.*, pp. 184-187.

En la obra *Sin título # 175* (1987), Cindy Sherman aparece reflejada en unas gafas de sol como una mujer maltratada junto a un charco de vómito y restos de comida. Da la sensación que el cuerpo, que puede ser un cadáver, es el culpable de la destrucción. Se produce la ocultación del yo; se representa únicamente un pequeño fragmento del cuerpo humano. Este fragmento se incorpora a un entorno ajeno donde la comida no parece haber sido consumida, sino aplastada, troceada y desechada. El cuerpo ahora es un resto más. En esta época destaca la fragmentación del cuerpo femenino y el rechazo de los productos relacionados con el cuerpo. "Sus escenas de excesos y abusos critican la imagen de la mujer en los medios de comunicación como producto de consumo"[441].

5.4.2.2. Máscara y maquillaje para la transformación del yo: Bruce Nauman

El tema de la "máscara" es obligado en esta investigación por su relación con el tema que nos ocupa. Consideramos que un estudio pormenorizado de sus orígenes y ulterior desarrollo histórico escapa de nuestros objetivos y merecería un estudio aparte por su relevancia. Baste con mencionar su importancia en la tragedia griega (género teatral de la Antigua Grecia que alcanza su apogeo en la Atenas del siglo V a. C.) por los arquetipos culturales que introduce[442]. No se puede dejar de mencionar el hecho de que en la tragedia griega se produce por primera vez el fenómeno de la "catharsis", es decir, la liberación del sentimiento del espectador (la transformación interior o purificación) al identificarse con los personajes trágicos.

Tal como apunta Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de símbolos, la máscara persigue la transformación del ser ya que "la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida" [443].

Kôbô Abe afirma[444] que la máscara recubre el rostro y lo hace invisible para mejor representarlo. Cuando alguien se pone una máscara, ésta se convierte en el verdadero rostro de quien la lleva. Para José Miguel G. Cortés, la máscara no oculta nada, manifiesta y revela lo invisible, es un modo de presentar la ausencia, de confundir el reconocimiento

[441] Warr, Tracey (ed.), *El cuerpo del artista*, Editorial Phaidon, Londres, 2006, p. 106.
[442] En la tragedia griega, la máscara permitía (siguiendo los estereotipos que caracterizaban a los personajes) que el actor adquieriera un carácter universal para que la audiencia lo juzgara por sus acciones y no por su apariencia. La máscara marcaba las diferencias de sexo o de edad y posibilitaba que un actor representara diferentes personajes e incluso papeles femeninos (considerando que los actores eran hombres y no sobrepasaban el número de tres).
[443] Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 308.
[444] Véase Abe, Kôbô, *El rostro ajeno*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

de los rasgos, de propiciar el juego, la transferencia de la personalidad y de crear un estado donde todo es posible[445].

En el arte moderno y sobre todo en el *body art*, observamos que el artista utiliza su propio cuerpo para desarmar estereotipos universales y abandonar las señas de identidad aceptadas por la mayoría. La máscara le sirve como un vehículo o instrumento para su propia transformación.

Por ejemplo, el artista norteamericano Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) abandona la pintura para observarse a sí mismo y utiliza su cuerpo como modelo, realizando *performances* y grabando sus actividades en vídeo. José Miguel G. Cortés explica que "una preocupación constante sobre el tema de la identidad humana (presencia/ausencia, esencia/apariencia), el uso del lenguaje y un profundo compromiso con el propio cuerpo (como vehículo de la experiencia vivida en un tiempo y un espacio) le lleva a plantearse, insistentemente, el tema de la violencia y la muerte"[446].

La obra de Bruce Nauman, gira en torno al discurso sobre el cuerpo: cuerpos fragmentados, deformaciones, transformaciones, alteraciones del cuerpo. El artista, en su doble papel de sujeto y objeto se constituye como una fuente inagotable para la exploración estética del mundo.

En los años 1967-68, Nauman realiza una serie de películas llamadas *Art Make-Up* (arte-maquillaje) **[121]**, cuatro filmaciones de 10 minutos cada una que se integran en una sola obra. El propio artista se maquilla el rostro y el torso con la intención de enmascarar e incluso borrar su identidad. Nauman utiliza su cuerpo desnudo como superficie para aplicar el pigmento: primero se pinta de blanco, luego de rojo consiguiendo un color rosa, después utiliza el verde para obtener el gris y finalmente se cubre de maquillaje negro. Nauman se presenta como un actor capaz de interpretar distintos papeles que le llevarán finalmente a la ocultación total de su identidad. Los rostros enmascarados de Nauman no tienen un carácter identificatorio, hacen referencia a la pérdida, a la desaparición.

[445] Cortés, José Miguel G.,"Bruce Nauman: un asalto a la integridad del ser", en *El cuerpo mutilado,* (1996), *op. cit.*, p. 152.
[446] *Ibíd.*, p. 139.

121. Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 4 películas de 16 mm sin sonido, 10 minutos c.u. (1967-68)

Nauman es en cada obra a la vez él y el otro, mostrando la dificultad de reconocerse en una sola figura. Como declara José Miguel G. Cortés, "para el hombre que se interroga sobre su identidad, el rostro que contempla en el espejo es el ejemplo de la fragilidad, de la metamorfosis que corre pareja con el tiempo. Es en esta ambivalencia, entre una imagen de sí mismo, en parte inconsciente, estable en el curso de la vida, y la apariencia que se muestra sumida en las circunstancias concretas, donde nace el sentimiento de una extraña inquietud de que algo de sí mismo se escapa"[447].

Al igual que el vestido y el disfraz, el maquillaje es consecuencia de la obsesión por la imagen. La ocultación puede convertirse en una forma de seducción. Jean Baudrillard manifiesta[448] que maquillarse, negar el yo, puede producir una forma perfecta de seducción. El artista se maquilla para nosotros, se hace visible para luego ocultarse (o morir); la capa de maquillaje culmina en la máscara negra que oculta el yo. Siguiendo a Carl Gustav Jung[449], la acción de Nauman puede tener sentido como sacrificio ritual: muere para renacer como un hombre nuevo.

[447] *Ibíd.*, p. 150, 151.
[448] Véase Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.
[449] Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

La tensión que se genera entre lo que se muestra y lo que se oculta simultáneamente es una preocupación que le lleva a trabajar con los payasos (*Payaso con cámara de vigilancia*, 1986; *Payaso cagando*, 1988). "Con la transformación de un ser humano en máscara, en un payaso, Nauman pretende sacrificar la individualidad y subrayar la ausencia del sujeto"[450]. Además el maquillaje del payaso es una figura de artificio, es la mentira para llegar a la verdad de las cosas: la sonrisa pintada del payaso le permite reír y llorar a la vez, su verdadera expresión está transformada, es falsa y aunque su actitud sea chistosa se puede comportar con crueldad. A través de seres anónimos, de payasos, se habla de todo ello que concierne al individuo, se producen situaciones, aparentemente absurdas, pero que son el fiel reflejo de la más absoluta cotidianeidad.

Las escenas con payaso de Nauman tienen un doble sentido: "por un lado, nos hablan de la alienación y extrañamiento social del ser humano (soledad, aislamiento); por otro, plantean aquello que oculto tras la máscara se ignora y nunca se llega a descubrir (sentido melancólico y trágico de la persona del payaso como metáfora del hombre actual)"[451].

5.4.2.3. Vestido para el descubrimiento de una nueva identidad

El vestido tapa, protege, oculta, pero al mismo tiempo se puede convertir en una herramienta para la búsqueda de la identidad más allá de los límites físicos de la escala humana. Como hemos visto con antelación al explicar el "velamiento" (1.2.), el *siluetaje* (3.6.3.2.), o los envoltorios pintados de Magritte (5.1.5.2.2.1.), la tela puede ocultar la forma del objeto totalmente o parcialmente. Pero la tela o el vestido no tiene por qué acentuar la anatomía humana; la imagen del cuerpo puede ser sustituida por la tela que lo cubre siendo completamente borrada. Las fotografías etnográficas del psiquiatra francés Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934) realizadas en Marruecos desde 1912 pueden ilustrar esta idea[452]. Vemos aquí cómo figuras humanas, generalmente mujeres, pero también hombres y niños, están envueltas en paños que cubren casi todo el cuerpo, incluso el rostro y la melena, hasta tal punto que la anatomía humana parece ser reemplazada por el drapeado[453] **[122]**.

[450] Cortés, José Miguel G.,"Bruce Nauman: un asalto a la integridad del ser", en *El cuerpo mutilado,* (1996), *op. cit.*, p. 151.
[451] *Ibíd.*, p. 152.
[452] Clerambault inicia en Fez (Marruecos) sus estudios sobre el drapeado de la túnica árabe. Sus viajes a Marruecos entre 1912 y 1919 le servirán para desvelar los distintos matices del drapeado según las tribus, la edad o la tendencia religiosa o étnica en las más de 40.000 fotografías que llegó a hacer y de las cuales legó la mayoría al Musée de l'Homme, París.
[453] Según nos explica Mario Perniola, en la historia de la pintura el *drapeado* adquiere autonomía muy lentamente. En la primera mitad del siglo XV, Leon Battista Alberti, en su tratado *De pictura* (1436), manifiesta la dependencia del *drapeado* de aquello que cubre. Pero es en el taller de de Verrochio, entre 1470 y 1480, donde el drapeado alcanza una

122. Gaëtan Gatian de Clérambault, *Sin Título*, Fotografías realizadas en Marruecos, (1912-1919)

Como nos explica Mario Perniola en su ensayo "El cuarto cuerpo"[454], en las figuras de Clérambault "los cuerpos de tela ya no tienen nada orgánico: en cierto sentido son contracuerpos, porque parecen regidos por un dinamismo autónomo e independiente respecto a los cuerpos de carne que supuestamente cubren"[455]. Perniola nos habla de cuatro tipos de cuerpo, siguiendo la teoría expuesta por el poeta Paul Válery[456]: el primer cuerpo es el instrumento del alma, el sentimiento de nuestra presencia; el segundo

representación autónoma como elemento determinante de la representación, y se impone gracias a la obra de Leonardo da Vinci. En la segunda mitad del siglo XVI, es cuando, bajo la influencia del Concilio de Trento, se sientan las bases para que el *drapeado* se emancipe de cualquier preocupación realista. En este contexto se inserta la obra promovida por las órdenes religiosas, las cuales imponen como modelo la figura humana enteramente envuelta en la túnica. En la obra maestra de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1651), el cuerpo de la santa se disuelve en el drapeado de la túnica; experimenta una transformación que lo libera de la forma humana, sin perder por ello el estremecimiento de un cuerpo en éxtasis. La envoltura es ahora sustancia, recubrimiento autónomo y autosuficiente, un nuevo cuerpo. Véase Perniola, Mario, "Entre vestido y desnudo" en Feher, Michel (Ed.), en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Editorial Taurus, Madrid, 1991, pp. 253-255.

[454] Perniola, Mario, "El cuarto cuerpo", en Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel Á. (eds.), (2004), *op. cit.*, pp. 99-112.

[455] *Ibíd.*, p. 108.

[456] Válery, Paul, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957.

cuerpo es la imagen que de éste nos proponen los espejos, retratos, fotografías, películas; el tercero es el de los órganos, que está privado de unidad; y el cuarto cuerpo es el contracuerpo, si por cuerpo se entiende el cuerpo viviente. En este caso el cuerpo es como una "cosa". No se trata tanto de un objeto, que implica la existencia de un sujeto, sino simplemente una "cosa". Estas fotografías de Clérambault entrarían a formar parte del cuarto cuerpo, del "contracuerpo".

En el *body art*, al igual que en las figuras de Clérambault, "el vestido" es un recubrimiento autónomo y autosuficiente. En el arte corporal esta envoltura puede ser considerada como una prótesis o recambio para el cuerpo. Algunas de estas prótesis funcionan como una extensión del cuerpo que aumenta su capacidad de comunicación.

5.4.2.3.1. Los "Parangolés" de Hélio Oiticica

La serie *Parangolé* del artista brasileño Hélio Oiticica (1937-1980) es un buen ejemplo de esta idea[457]. Los "parangolés" son vestidos de colores hechos con materiales encontrados que forman estructuras semejantes a ropas, banderas, estandartes y se utilizan para danzar, vestir y exhibir el cuerpo como núcleo central[458]. El material para la realización de "las capas" es diverso: tejido, papel, plástico, cuerda, arpillera… Los colores se liberan de los recipientes y pasan a envolver el cuerpo. Recordemos aquí el recurso del *wrapping* (véase 5.2.4.1.3) que en esta serie se lleva al extremo. Las capas se incorporan al cuerpo y a la personalidad del sujeto que interactúa con ellas. Cada una de las capas de la serie tiene una estructura y un carácter distinto. El perfil del cuerpo llega a desaparecer **[123].** Como Amelia Jones explica:

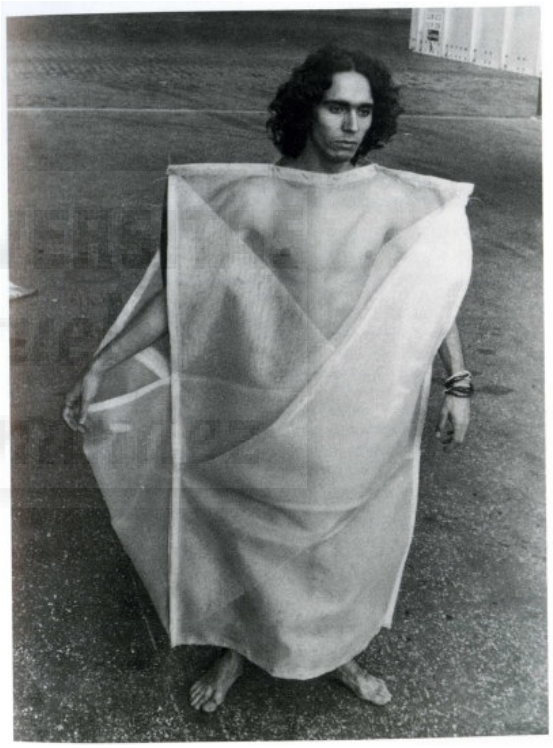
> *Normalmente se inspiraban en un individuo particular o habían sido realizadas colectivamente; a veces estaban inscritas con eslóganes o imágenes. Algunas parecían evocar placer, otras provocaban emociones más difíciles en quien las llevaba. Las capas solían estar fabricadas por los niños y los amigos de las favelas o barrios de chabolas de los alrededores de la ciudad, donde Oiticica se inspiró para las soluciones creativas en una "desesperada búsqueda de la felicidad". "La capa no es un objeto, sino un proceso de búsqueda; no es un objeto acabado y su sentido espacial no está definido. Es más bien un núcleo constructivo, abierto a la participación del espectador, que es lo vital […] Su estructura queda al descubierto a través de la acción corporal del espectador". (Helio Oiticica, "Eden", 1969)* [459]

[457] Véase www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/rooms/room9.shtm sobre la serie Parangolé (1964–79) de la exposición: *Hélio Oiticica. The Body of Colour*, 6 junio-23 septiembre de 2007, Tate Modern, Londres.
[458] Cfr. Aguilar, Gonzalo, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista,* Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2003, p. 144.
[459] Warr, Tracey (ed.), "Cuerpos prolongados y protésicos", en Warr, Tracey (ed.), (2006), *op. cit.*, p. 181.

Oiticica conecta la obra con el carnaval, la favela y la marginalidad social, de tal manera que la implicación del espectador es fundamental. La obra se despoja de lo puramente material, para convertirse en una vivencia.

Sin embargo si en el *body art* el cuerpo se utiliza como soporte, con el parangolé el cuerpo no es pensado como mero soporte, sino como parte integral de la obra, con el que se construye una dialéctica de experiencias entre lo revelado y lo velado.

123. Hélio Oiticica, *Roseni performing with 07 Parangolé, capa 04 "Clark"*, Río de Janeiro (1965)



124. Hélio Oiticica, *Luis Fernando Guimarães con Parangolé, capa 23 "M'Way Ke",* Nueva York (1972)

En los años setenta se produce un cambio en la manera de concebir el parangolé. La estrategia ya no es vestir el cuerpo sino ponerlo al desnudo. Como explica Gonzalo Aguilar en su artículo[460], si en los años sesenta las capas giran generalmente alrededor de los colores naranjas y rojos, en los años setenta se puede ver un interés por el blanco.

[460] Aguilar, Gonzalo, "Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado. La aspiración a lo blanco", Universidad de Buenos Aires – CONICET, 2006. En www.letras.ufmg.br/poslit

Oiticica realiza investigaciones teóricas y técnicas sobre la dimensión temporal de la pintura. Esta búsqueda será una gran contribución para el movimiento de Arte neo-concreto brasileño en el que participa[461].

El *parangolé P30 capa 23 "m'way ke"* (1972) que viste Luis Fernando Guimarães es como un paralelogramo colocado sobre su cuerpo cuyas formas se llegan a ver detrás de la tela blanca transparente **[124]**.

A diferencia de otros parangolés que muestran cuerpos en movimiento, aquí el paño parece fijo y sólo se pliega, blanco sobre blanco, con las manos. El pliegue es fundamental en esa capa que no se despliega según curvas vinculadas con el viento y el movimiento del cuerpo, sino por los plegados rectos realizados por la mano. Oiticica, influenciado por Malevitch[462], considera el blanco como el lugar de la aparición y de la desaparición, como la experiencia de lo sublime. Según indica Aguilar, "el trazo blanco une lo visible y lo no visible, condensa aquello que está separado y es imposible de representar: es la materia misma que, desnuda, está en éxtasis, en el 'éxtasis de lo discontinuo' como dijo Hélio o en el 'júbilo de los objetos' como escribió Haroldo"[463].

5.4.2.3.2. Los "trajes sensoriales" de Lygia Clark

Lygia Clark (1920-1988), fundadora del grupo Neo-concreto (1959) junto con artistas y pensadores brasileños como Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, y Lygia Pape, entre otros, es esencial en la formación y trayectoria de Oiticica. Es ella quien decide trascender los límites impuestos por los cánones artísticos, permitiendo desplegar su obra en el espacio, viéndola no como un objeto, sino como una experiencia existencialista.

La importancia de la obra de Clark se encuentra en la interacción colectiva: pretende que el acto de la creación no sea algo exclusivo del artista sino posible en cualquier persona. Sus propuestas de creación se basan en la integración mutua por medio del cuerpo y se fundamentan en la predisposición al descubrimiento, a la improvisación y a la gestualización como una alternativa a la masificación de la civilización tecnológica. Noemí

[461] En 1959, artistas y pensadores brasileños como Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, entre otros, escriben el *Manifiesto Neo-concreto*.

[462] Mondrian y Malevich, los padres del neoplasticismo y del suprematismo, resultarán claves en la trayectoria artística de Oiticica. Éstos encuentran en el arte la posibilidad de expresar, a través del color y de la materia, lo espiritual, aquel lado interior de la percepción.

[463] En este texto de Gonzalo Aguilar se investigan las relaciones entre el artista plástico Hélio Oiticica y los poetas del grupo Noigandres: Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos. A partir de la correspondencia y de algunas obras artísticas y poemas, se considera la cuestión del "blanco sobre blanco" como un punto de confluencia y de experimentación que comparten estos artistas durante la década de los setenta.

Martínez Díez explica[464] que sus obras son situaciones sugeridas en pequeños grupos (no tienen el narcisismo del *performance* o del *body art*) en donde la artista no es el espectáculo, sino que establece una dialéctica entre el yo y el otro, el placer y la realidad, el dentro y el fuera, el intelecto y los sentidos.

Sus "trajes sensoriales" están formados por máscaras, vestidos y accesorios que la artista considera instrumentos para estimular la percepción. Estos objetos no son obras en sí mismos, sólo tienen valor en el momento en el que son manipulados por los participantes de las acciones. En la obra *El Yo y el Tú: ropa-cuerpo-ropa* (1967), por ejemplo, un hombre y una mujer llevan monos de plástico que ocultan el cuerpo casi por completo y máscaras que no les permiten ver **[125].** A diferencia de los trajes de Oiticica estos vestidos se adaptan al cuerpo. Según explica Lygia Clark,

> *cada mono está forrado con distintos materiales (bolsa de plástico con agua, espuma vegetal, caucho, etc.) que aportan una sensación femenina al hombre y una sensación masculina a la mujer. Una capucha del mismo tipo de plástico cubre los ojos de los participantes, y un tubo de caucho, como una especie de cordón umbilical une los dos trajes. Cuando se tocan, ambos descubren unas pequeñas aberturas en los monos (seis cremalleras) que dan acceso al forro interior, intercambiando así las sensaciones que siente el otro miembro de la pareja. De este modo el hombre se encuentra a sí mismo en la mujer y ella se descubre a sí misma en el cuerpo de su compañero*[465].

125. Lygia Clark, *El Yo y el Tú: ropa-cuerpo-ropa*, Río de Janeiro (1967)

[464] Cfr. Martínez Díez, Noemí, "Lygia Clark", en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 12, 2000.
[465] Véase Warr, Tracey (ed.), (2006), *op. cit,* p. 181.

5.4.2.3.3. Los envoltorios radicales de Otto Mühl y Günter Brus

Si hemos hablado hasta ahora de envoltorios que de alguna forma protegen al cuerpo humano, como el vestido, el disfraz o la máscara, los que vamos a estudiar a continuación van acompañados de comportamientos que a veces rozan el masoquismo o el castigo corporal, e incluso, en ocasiones, implican un riesgo para el ser humano.

Los accionistas vienenses[466] creen que para crear hay que destruir el cuerpo, conducir la acción más allá del límite. Como bien dice Piedad Soláns, traspasan "los límites de la obra, del soporte, del propio cuerpo, de la mente, del arte. Los límites del instinto, de la razón, del dolor, de la sexualidad; de la cultura, la sociedad y la historia. Y más allá del límite: asaltar, invadir, sumergirse en las zonas excéntricas de lo prohibido para hacerlas propias"[467].

Otto Mühl y Günter Brus cubren la piel desnuda con alimentos, sangre, vísceras, carne, excrementos, semen, pinturas… Pero estas materias, sustancias y órganos no envuelven sin más el cuerpo: estos envoltorios penetran en la piel, son parte de la carne, parte del ser. Los cuerpos, los colores y las texturas que durante siglos fueron dispuestos ordenadamente dentro del cuadro, ahora salen en estado vivo, palpitantes, convulsivos, bajo un proceso continuo de metamorfosis.

Otto Mühl (1925) realiza y filma una de sus primeras acciones, *Leda und der Schwan* (Leda y el cisne), en la que el cuerpo desnudo de una mujer y un cisne de plástico son rociados de sustancias, líquidos, fluidos, convertidos en pintura: rojo, azul, gris, negro, y cubiertos de plumas, yemas de huevo, uñas de acero… con una ironía que desmitifica la obra de arte: *Leda y el cisne* (Leonardo da Vinci). El cuerpo es sometido a un proceso de metamorfosis en el que unas sustancias que le son ajenas van a formar parte de él como elementos de un *collage* que componen la imagen (y la descomponen) **[126].**

En *Acción Ana* **[127]**, producida por Günter Brus (1938), el cuerpo está envuelto, enrollado por tiras de tela que lo ocultan casi totalmente y lo encogen. Recuerda las momias primitivas y los fetos. Piedad Soláns explica sobre esta acción:

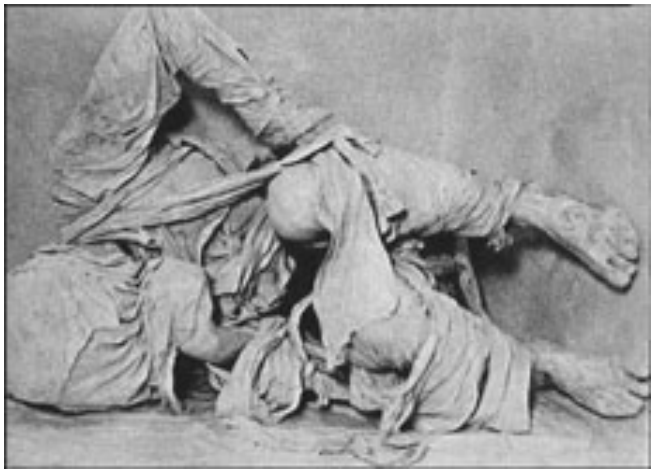
> *Lo que tapa al cuerpo es un envoltorio que oculta su naturaleza orgánica y su identidad subjetiva, y que más allá de su forma –de su libertad– lo prensa, estruja, aplasta en un*

[466] El accionismo vienés es un movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, formado por un grupo de artistas austríacos como Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch, junto con los escritores Gerhard Rühm y Oswald Wienner. Pretende una ruptura con el arte como contemplación, como reflexión y como conocimiento.

[467] Soláns, Piedad, *Accionismo vienés*, Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 11.

paquete sin destino, en un cruce de caminos imposibles y cerrados, en un lugar de nadie y para nadie, en una masa oculta y sola, [...]. En Acción Ana Brus plantea la forma de los objetos, del cuerpo, de los espacios y las paredes de la habitación como una metamorfosis que se abisma en la nada del blanco y en la que el blanco actúa como zona de hundimiento, de carencia absoluta de límite en la transformación ciega de lo humano hacia lo informe[468].

126. Otto Mühl, *Materialaktion nº 4, Leda y el cisne*, Viena (1964)



127. Günter Brus, *Acción Ana* (1964)

[468] *Ibíd.*, p. 40.

En este caso el cuerpo es como una "cosa", como diría Clérambault. El cuerpo ya no tiene nada de orgánico: es un "contracuerpo" regido por un dinamismo autónomo respecto al cuerpo de carne que supuestamente cubre. La tela reemplaza al cuerpo en un juego de tensiones extremas que lo conducen hacia la muerte y la desaparición.

Durante la segunda mitad de los años sesenta, Brus realiza sus *Autopinturas*, una serie de acciones artísticas en las que, tomando su cuerpo como elemento central, intenta una transgresión radical de todo tipo de prohibiciones corporales y sexuales. Estas acciones se centran en el embadurnamiento del propio rostro y de las ropas para formar parte del entorno pintado; Brus aspira a confundirse entre los objetos del entorno, a "camuflarse" (véase 2.6.2.). Como él mismo dice,

> *la autopintura es una evolución de la pintura. El lienzo ha perdido su función como único soporte de expresión. La pintura ha vuelto a sus orígenes, al muro, al objeto, al ser vivo, al cuerpo humano. Al incluir mi cuerpo como soporte de expresión se produce un acontecimiento que el público puede compartir y la cámara grabar en todo su desarrollo. El espacio, mi cuerpo y todos los objetos que se encuentran en ese espacio se transforman. Todo se tiñe de blanco, todo se convierte en "lienzo": la oficina, el museo, el trasero, la cafetería, la sala de máquinas, [...] la sala de autopsias (también se pueden utilizar cadáveres), el espacio vacío, etc.*[469].

El individuo se desprende de su identidad y se disuelve en el mundo. Brus limita el color al blanco y al negro, los no-colores, los colores de la ausencia, de la nada, de la incorporeidad.

En la primera acción pública, *Self-paiting. Self-mutilation* (1965), Brus recorre el centro de la capital austríaca totalmente pintado de blanco con una línea negra que le atraviesa el rostro y el cuerpo, como símbolo de mutilación. Con la auto-mutilación, de carácter simbólico, pero con claras incursiones en lo real, Brus intenta mostrar la degradación infringida al cuerpo diariamente.

5.4.3. Ocultación del origen del cuerpo y camuflaje para el abandono de la identidad

El mimetismo, que es el medio para llegar a una perfecta asimilación con el entorno, es una parte del camuflaje. Maite Méndez Baiges, en su libro *Camuflaje*, realiza un

[469] Reproducido en Sarmiento, José Antonio, *El arte de la acción. Nitsch. Mühl. Brus. Schwarzkogler*, Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife, 1999, pág. 75.

interesante estudio en el que vincula el arte de las vanguardias con el mimetismo y el camuflaje militar moderno. También aborda la obra de artistas actuales como Rogelio López Cuenca, Manuel Cerdá, Désirée Palmen, Ángeles Agrela **[132]** o Laurent La Gamba **[133]** que emplean esta estrategia artística[470]. En este estudio podemos apreciar cómo el engaño, la ocultación y la invisibilidad son conceptos que relacionan el arte con el camuflaje.

Méndez explica que el pintor surrealista Roland Penrose (que ejerce durante la Segunda Guerra Mundial de *camoufleur*) fotografía a Lee Miller[471] semidesnuda, fundiéndose en el suelo, para ilustrar las ideas que tiene sobre el camuflaje y que enseña a sus alumnos. Penrose experimenta la eficacia de sus métodos en el cuerpo de su mujer. Este ejemplo nos hace ver la perfecta consonancia entre la fotografía surrealista y la práctica del camuflaje.

Es importante mencionar que Penrose publica en 1941 su *Home Guard of Camouflage*, un manual en el que recoge las lecciones que impartía sobre esta materia, en el cual subraya la función de la naturaleza como modelo. En este manual reúne las formas que usa la naturaleza para el ocultamiento en su entorno: "la semejanza del color, de la textura, la llamada *obliterative shading* (sombra ocultadora), *disruptive patterns* (diseños discontinuos), ocultamiento de pequeños puntos vitales (como, por ejemplo, los ojos), eliminación de sombras arrojadas, inmovilidad. O las formas de engaño, como el mimetismo o las marcas y el comportamiento engañosos. Éstos son también los mecanismos del camuflaje militar"[472].

Por su parte, Roger Caillois (1913), sociólogo y escritor vanguardista, analiza el fenómeno del mimetismo. Este autor tiene el convencimiento de que los insectos y los humanos participan de la misma naturaleza. En 1935 con su artículo "El mimetismo y la psicastenia legendaria" reflexiona sobre las formas que adoptan los animales para fundirse con la naturaleza, logrando casi la invisibilidad, y las pone en relación con comportamientos humanos. Según expone Méndez, Caillois plantea "una serie de correspondencias que él mismo no dudará en calificar de temerarias: la de la morfología y el comportamiento del animal con los delirios persistentes y las conductas irracionales del hombre"[473]. Caillois asegura que el fenómeno del mimetismo va mucho más allá de la simple adaptación al

[470] Sobre la base de ese ensayo, Maite Méndez Baiges selecciona junto a Pedro Pizarro obras de 33 para realizar la exposición *Camuflajes* en La Casa Encendida de Madrid (17 septiembre-1 de noviembre de 2009), artistas que desarrollan diferentes derivas del concepto de "camuflaje" en el arte reciente. Estos artistas eligen casi siempre la presencia del cuerpo como elemento a camuflar y la fotografía o el video como soporte.
[471] Modelo, fotógrafa y pareja sentimental de Roland Penrose.
[472] Méndez Baiges, Maite, (2007), *op. cit.,* p. 48.
[473] *Ibíd.*, p. 49.

medio, puesto que a veces los insectos pueden ser devorados por miembros de su misma especie. Caillois da una interpretación novedosa del mimetismo, insinuando que junto al instinto de conservación del ser que le conduce hacia la vida, a menudo se manifiesta un instinto de abandono, una tendencia hacia la despersonalización, hacia la pérdida de la autonomía sin conciencia ni sensibilidad.

5.4.3.1. *Land art* y mimetismo: Ana Mendieta

El camuflaje es utilizado en el *body art* como estrategia, sobre todo en el arte realizado por mujeres. Las mujeres artistas utilizan su cuerpo con la intención de activar discursos críticos sobre dicho cuerpo y su representación. Si pensamos en las connotaciones del camuflaje: disfraz, ocultamiento, engaño, mimetismo con el entorno… son constantes las manifestaciones artísticas del género femenino que se basan en esta idea. El cuerpo, comprometido con causas más o menos feministas, se somete a un incesante juego de ocultación y exhibición.

La artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), artista corporal y del *land art*, basa su obra en la voluntad de disolución del sujeto y comunión con el todo. El cuerpo, su cuerpo, es su tema, su obsesión. Se mimetiza con el entorno, como forma de reivindicación de un cuerpo autónomo, liberado del deseo masculino, pero todavía contaminado por él. Como ella misma escribe:

> *He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas earth/ body me uno completamente a la tierra […]. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas… [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser*[474].

En uno de sus primeros trabajos, *Flowers on Body,* realizado en 1973 en Oaxaca (México), Ana Mendieta se tumba desnuda, boca arriba, en una especie de foso precolombino de tierra y piedras, y coloca sobre ella ramos de hierbas con flores blancas, como si salieran

[474] Kuspit, Donald, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo", en *Ana Mendieta*, [cat. exp.], Centro Galego de Arte Contemporánea, 23 julio-13 octubre 1996, Santiago de Compostela, 1996.

de su propio cuerpo. En esta *performance*, su cuerpo acostado con los brazos rígidos, como un cadáver, se oculta bajo la naturaleza; la cabeza, el pecho y el pubis se esconden debajo de las plantas que parecen crecer del terreno y disolver el cuerpo **[128].** Sobre esta obra, Donald Kuspit escribe: "Es una imagen sorprendente: el árbol de la vida crece del cuerpo aparentemente muerto de Mendieta, alimentándose de su carne en descomposición, una concepción derivada de las representaciones medievales del misterio de la muerte y resurrección de Cristo. La vida se renueva eternamente, renace milagrosamente de la muerte"[475].

128. Ana Mendieta, *Flowers on Body*, El Yagul, Oaxaca, México (1973)

129. Ana Mendieta, *El árbol de la vida* (Silueta Series), Old Man's Creek Park, Iowa (1976)

Ana Mendieta siempre se identifica con la tierra: se disuelve en ella o se transforma en parte de ella. Desnuda, se funde en un abrazo místico, en un ritual de purificación. En *El árbol de la vida*, de 1976, Mendieta embadurna su cuerpo desnudo de barro y se coloca delante del grueso tronco de un árbol centenario con los brazos levantados como si estuviera crucificada. Mendieta se funde completamente con los colores de la naturaleza verde y marrón, a pesar de destacar sobre el fondo. Una vez más su cuerpo se convierte

[475] *Ibíd.*, p. 44.

en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de su cuerpo; se absorben mutuamente estableciendo así una relación mágica **[129].** La importancia de la tierra para Mendieta, considerada tradicionalmente como uno de los cuatro elementos básicos, motiva el deseo de formar parte de ella. Según afirma Donald Kuspit, Mendieta, claramente vinculada a la escuela de pensamiento feminista, en esta época prefiere "tener una relación narcisista con la Madre Tierra a una relación sexual con los hombres"[476].

5.4.3.2. *Body painting* y mimetismo: Vera von Lehndorff

Esta voluntad de disolución del sujeto y comunión con el todo la relaciona con otras artistas como Vera von Lehndorff (nacida en Königsberg en 1939). Esta artista fue, con el nombre de Veruschka, una de las más importantes *top models* de los años sesenta. A finales de esta década abandonó la profesión de modelo para dedicarse junto con Holger Trülzsch a la creación artística. Su obra está inscrita en el *body-painting* y la fotografía.

Desde las primeras series, el cuerpo del artista queda oculto bajo una capa de pintura que lo cubre de arriba a abajo. En sus series de camuflaje "es posible verla confundida con una pared de cal o de ladrillo, con un portal desconchado de madera o con las paredes grasientas y oxidadas de una antigua fábrica"[477]. Lehndorff y Trülzsch siguen algunos de los principios técnicos del camuflaje militar. Utilizan los mecanismos de Roland Penrose, recogidos en su manual, para la ocultación del cuerpo en distintos paisajes y fondos: "La inmovilidad y, acercándose lo máximo posible al objeto, ya sea el tronco de un árbol, una pared, un seto o un montón de escombros, y uniéndose con su forma y sombra de tal modo que no sea posible adivinar su silueta contra el cielo o contra un fondo con el que el hombre (el soldado) no está a tono"[478]. Estableciendo relaciones entre el cuerpo pintado y el espacio pintado y/o ocupado, consiguen en la mayoría de los casos, la desaparición del cuerpo.

Desde la serie *Oxidations* hasta *Prato/Sirius I* y *Prato/Sirius II*[479], se observa una gran evolución: progresivamente, el cuerpo se mimetiza con el entorno hasta hacerse totalmente invisible **[130, 131].** En la última serie, ya no se percibe la silueta; el cuerpo fragmentado se pierde definitivamente entre multitudes de viejas telas de diferentes colores y texturas. Como poniendo de manifiesto el instinto de abandono del que hablaba Caillois, el cuerpo va perdiendo protagonismo hasta desaparecer. En estas últimas obras,

[476] *Ibíd.*, p. 51.
[477] Méndez Baiges, Maite, (2007), *op. cit.*, p. 91.
[478] Penrose, Roland, *Home Guard Manual of Camouflage*, Routledge, Londres, 1941, p. 95, citado por Méndez Baiges, Maite, *Ibíd.*, p. 91.
[479] Véanse las imágenes por series en la página web de la artista: www.veruschka.net

la fragmentación del espacio y los *disruptive patterns* (diseños discontinuos) son los mecanismos responsables de llevar al cuerpo al límite de la desaparición. Volvemos a ver aquí la importancia de la fragmentación para la ocultación del cuerpo humano.

130. Lehndorff & Trülzsch, *Oxidations* (1978)

131. Lehndorff & Trülzsch, *Prato/ Sirius II* (1986)

132. Ángeles Agrela, *Camuflaje,* Fotografía, 120 x 120 cm (1999)

133. Laurent La Gamba, *Open fridge (outdoor)*, Fotografía, 75 x 50 cm (2002)

5.4.4. Ocultación del origen del cuerpo y de la forma para la disolución del yo

En gran parte del *body art* se niega radicalmente la presencia del sujeto, haciendo que éste se disuelva y llegue a desaparecer. En la mayoría de los casos, la representación de la ausencia responde a varios tipos de discurso que confluyen en un procedimiento alegórico. Craig Owens entiende que es como un *palimpsesto*, provisto de "una lógica atracción por lo fragmentario, lo imperfecto y lo incompleto –afinidad que encuentra su más cumplida expresión en la ruina, identificada por Benjamín como el emblema alegórico por excelencia–"[480]. Es decir, un procedimiento basado en el paso del tiempo y la fugacidad de la vida, en el que el cuerpo queda fijado con recursos como la huella, el fragmento, el resto, que se fundamentan en la ocultación del cuerpo como unidad.

Este cuerpo ausente no pierde totalmente los contornos; se puede aún identificar a pesar de su falta de plenitud. Hay muchos artistas del *body art* que fundamentan sus acciones en estos recursos. Por ejemplo, Ana Mendieta llega a convertirse en huella, "al elaborar formas miméticas de descorporeización y corporeización, a través de un duplicado de sí misma como silueta, elemento central de su arte"[481], o Francesca Woodmann (1958-1981) que en el campo de la fotografía y de la narración crea un universo fragmentario de primeros planos, cortes en el encuadre, desenfoques, velamientos…

Rosalind Krauss advierte[482] que la representación fragmentaria del cuerpo mediante la fotografía, con sus primeros planos, cortes en el encuadre y desenfoques, que ya se observa en gran parte de la fotografía surrealista, especialmente, en Man Ray, Raoul Ubac o Jacques-André Boiffard (véase 4.3.), produce el "descentramiento" del cuerpo. En el arte moderno y contemporáneo, la potenciación de la fragmentación y el desplazamiento del cuerpo que se observa nos lleva a analizar formas de representación que avanzan hacia la disolución de la imagen: a la pérdida del origen del fragmento, hacia el extravío de su referente.

[480] Owens, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en Wallis, B (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación,* Akal, Barcelona, 2001, p. 204, citado por Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel Á. (Eds.), (2004), *op. cit.*, p. 28.
[481] Merewether, Charles, "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta", en *Ana Mendieta*, [cat. exp.], (1996), *op. cit.*, p. 111.
[482] Krauss, Rosalind, "Corpus delicti", October, nº 33, verano 1985. (Traducción española en Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos,* (2002), *op. cit.*)

5.4.4.1. Recursos fotográficos para velar el cuerpo: Francesa Woodman

Cuando observamos la obra de Francesca Woodman, vemos que se cumplen estas ideas. En su primer autorretrato, *Self-portrait at thirteen* (Autorretrato con trece años), ya se intuyen las intenciones de la artista, aunque no completamente desarrolladas: el rostro queda fuera de la visión, oculto por la melena. Como se verá en las obras posteriores, la ocultación se va a producir por un corte del encuadre, mediante la superposición de un objeto sobre su cuerpo o por un desenfoque: la representación de lo incompleto, el fragmento y la luz, como elementos configuradores, van a mostrar a una Francesca en comunión con los objetos, los desconchados de las paredes, las puertas y las ventanas.

Esta comunión con las cosas se puede expresar a la perfección con un pasaje de Maurice Merleau-Ponty:

> *Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela que el cuerpo"*[483].

La diferencia esencial entre el cuerpo camuflado de Francesca y los cuerpos camuflados que hemos visto antes (que siguen los mecanismos de ocultación de Penrose, como la inmovilidad) es que este cuerpo está en constante movimiento, está en perfecta consonancia con el devenir de la vida, con el paso del tiempo. La cámara fotográfica capta este rastro de movimiento y consigue que se funda con los demás objetos, con las demás formas y texturas.

La producción fotográfica de esta artista se centra en la exploración creativa de las siguientes estrategias para ocultar:

- El corte del encuadre pretende la fragmentación y el descentramiento corporal **[137]**.

- El traslapo persigue el enmascaramiento del cuerpo para la pérdida de identidad **[134]**, pero también el mimetismo con el entorno **[135, 136]**.

- El desenfoque provoca la distorsión de la forma y la pérdida de reconocimiento del sujeto, favoreciendo también el camuflaje **[135]**.

[483] Merleau Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu,* Ed. Paidós, Barcelona, 1985, p. 17.

- La luz o la oscuridad consiguen el velamiento y desaparición del cuerpo.

Como muy bien afirma Mieke Bal, "la negatividad es tal vez el rasgo que mejor caracteriza la fotografía de Francesa Woodman –al menos en la medida en que se refiere a una exploración de aquello que el 'yo' puede significar y ser"[484]. Bal basa su escrito en la obra de Marcel Proust y la compara con la de Woodman: Proust no es capaz de decir "yo", o emplear la "primera persona" en más de 40.000 páginas, al igual que Francesca en la mayoría de sus imágenes.

En la obra titulada *Yet Another Leaden Sky* (1977-78), una tortuga muy enfocada y sobredimensionada se sitúa sobre unas baldosas en perspectiva que se integran con su caparazón por su estructura. La figura de Woodman aparece en un plano posterior, descentrada, desenfocada por el movimiento y enmascarada **[134].** Mieke Bal nos dice que "el objeto circular que sujeta sobre la cara para enmascararla, para hacerla ilegible, es algo así como un parche, un borrón o una mancha, que emplea de una manera similar a como se hace en pintura, lo mismo que sucede con los detalles que aparecen en el libro de Proust"[485]. La fotografía escenificada y artísticamente elaborada, representa el deseo de disolución del ser. La fotografía de la artista es "una obra que hace referencia a la subjetividad, y a su naturaleza evasiva y esquiva"[486].

134. Francesca Woodman, *Yet another leaden sky* (De nuevo otro cielo plomizo), Roma, Italia, Gelatina de bromuro de plata, 12,4 x 12,4 cm (1977-1978)

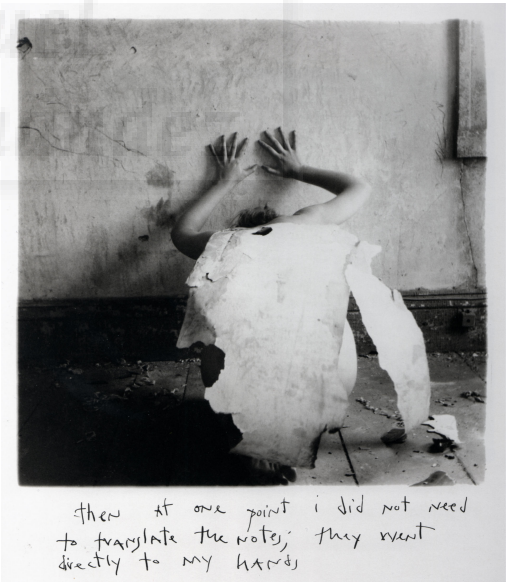
[484] Bal, Mieke, "Marcel y yo: Woodman a través de Proust" en Tejeda, Isabel (ed.), *Francesca Woodman. Retrospectiva* [cat. exp.], Espacio AV Murcia, 26 febrero – 17 mayo 2009, p. 115.
[485] *Ibíd.*, p. 132.
[486] *Ibíd.*, p. 116.

Con la estrategia del desenfoque, Woodman pretende la ausencia o invisibilidad del sujeto: lo efímero, lo transitorio, la fragilidad. Aunque está insistentemente presente en sus fotos, se nos presenta como un fantasma, una sombra, un rastro… La conciencia del tiempo, de la fugacidad, le conduce a la desaparición.

Volviendo al tema del mimetismo de Caillois, una especie de "instinto de abandono" le conduce a poseer el espacio, un espacio ruinoso que ella misma ha creado: esquinas, marcos, ventanas, puertas, baldosas, espejos, telas, papeles pintados…para ocultarse o fundirse en ellos **[135, 136]**.

Según nos explica Fernando Castro, Benjamín Buchloh aproxima las cuestiones fotográficas de Woodman a las que una década antes tratara Eva Hesse: "el deseo de encontrar un espectro de materiales y articulaciones que no fueran rígidos, en los que se pudiera acentuar la dimensión de procesualidad. Donde la escultora tiende hacia lo mórbido, la fotógrafa acentúa las presencias fantasmagóricas"[487].

135. Francesca Woodman, *Untitled* (S/T), Providence, Rhode Island, Gelatina de bromuro de plata, 15,4 x 15,9 cm (1976)



136. Francesca Woodman, *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands,* Providence, Rhode Island, Gelatina de bromuro de plata, 15,6 x 15,6 cm (1976)

[487] Palabras textuales de Fernando Castro Flórez, "Mirror floating down river", en Tejeda, Isabel (ed.), *Francesca Woodman. Retrospectiva* (cat. exp.), *ibíd.*, p. 168.

5.4.4.1.1. Aislamiento del fragmento: pérdida de la unidad corporal

137. Francesca Woodman, *Untitled* (S/T), McDowell Colony / Peterborough, New Hampshire, Gelatina de bromuro de plata, 33,5 x 26,4 cm (1980)

Si la representación del cuerpo fragmentado de Francesca se caracteriza por la perfecta comunión con los objetos, los desconchados de las paredes, las puertas y las ventanas, vemos cómo en las últimas obras (antes de su muerte en 1981) se radicaliza esta fragmentación y se produce el aislamiento de las distintas partes **[137].** Como observábamos en la fotografía surrealista, (4.3.) los fragmentos corporales se extraen de su entorno habitual y se aíslan para provocar la sensación de extrañeza.

Si con el camuflaje se producía ocultación, invisibilidad y pérdida de la unidad corporal, ahora, con el aislamiento del fragmento, ya no se produce la fusión con el espacio. La forma del fragmento se distingue perfectamente; el cuerpo no se mimetiza con el entorno a pesar de la fragmentación. El recurso que se emplea es el corte y el descentramiento de la figura mediante el encuadre fotográfico.

Paul Schilder, en su obra *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, recoge un extracto de un caso real de pérdida de unidad corporal. La misma paciente dice: "¿Por qué me divido en diferentes pedazos? Siento que me falta estabilidad, que mi personalidad se funde y que mi yo desaparece y dejo de existir"[488]. El fragmento dice más adelante que la paciente, cuando experimenta el cuerpo hecho pedazos, "siente su cuerpo más liviano, como si estuviera volando. También tiene sueños de volar"[489]. Es curioso que Francesca Woodman se suicidara saltando por la ventana de su apartamento de Manhattan.

Schilder concluye: "existe la tendencia a destruir nuestra propia imagen corporal, como así también la imagen de los otros. Pero, ¿no es la destrucción tan sólo un camino a la reconstrucción, concepto éste que, después de todo, sintetiza el significado de la vida?"[490]

Pero en el caso de Woodman, así como en Ana Mendieta y otros artistas corporales, la tendencia a destruir su propia imagen para convertirse en otra cosa les llevó únicamente a la muerte. Fueron capaces de fundir vida y obra hasta el final.

[488] Extraído de la *Psychoanalytic Review*, Vol. XVII, 1930, citado por Schilder, Paul, *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Editorial Paidós, México, 1994, p. 141.
[489] *Ibíd.*, p. 146.
[490] *Ibíd.*, p. 242.

5.5. A modo de balance: esquemas y mapas conceptuales

A continuación mostramos una serie de mapas conceptuales **[Gráficos C, D, E, F, G]** y mapas visuales **[Gráficos C.1, D.1, E.1, F.1]** que intentan sintetizar y relacionar la información relevante de las cuatro vanguardias: surrealismo, *pop art* y nuevos realismos, arte conceptual y *body art*.

Éstos se basan en los mecanismos, recursos y técnicas de ocultación estudiados. Se agrupan según el vínculo que se produce entre ellos, se ordenan del más abstracto al más concreto y se conectan creando relaciones. Los mapas visuales sintetizan la información de los mapas conceptuales. Estos mapas son la base de las conclusiones parciales de este capítulo y de la segunda parte de esta investigación.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

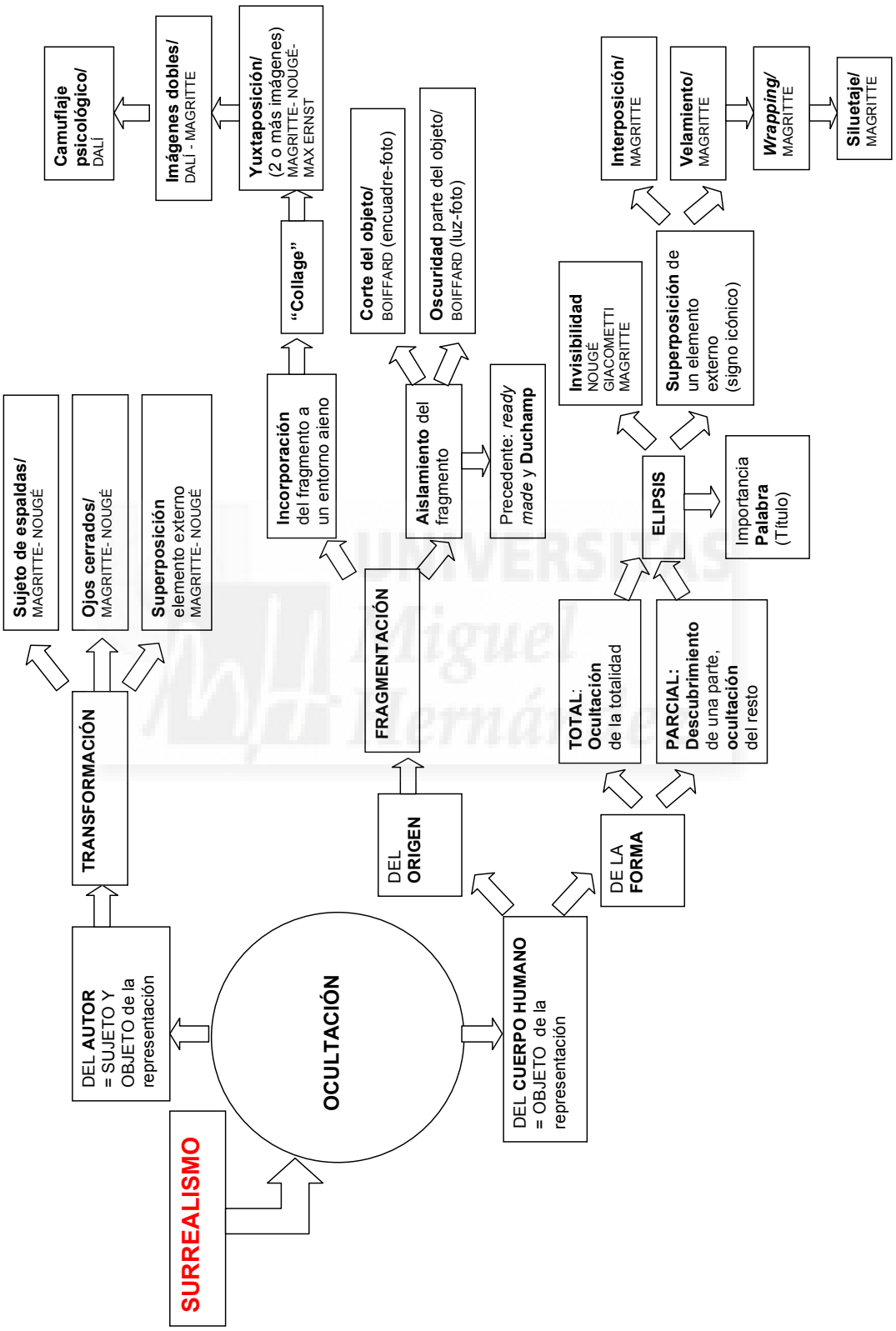


Gráfico C. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el surrealismo

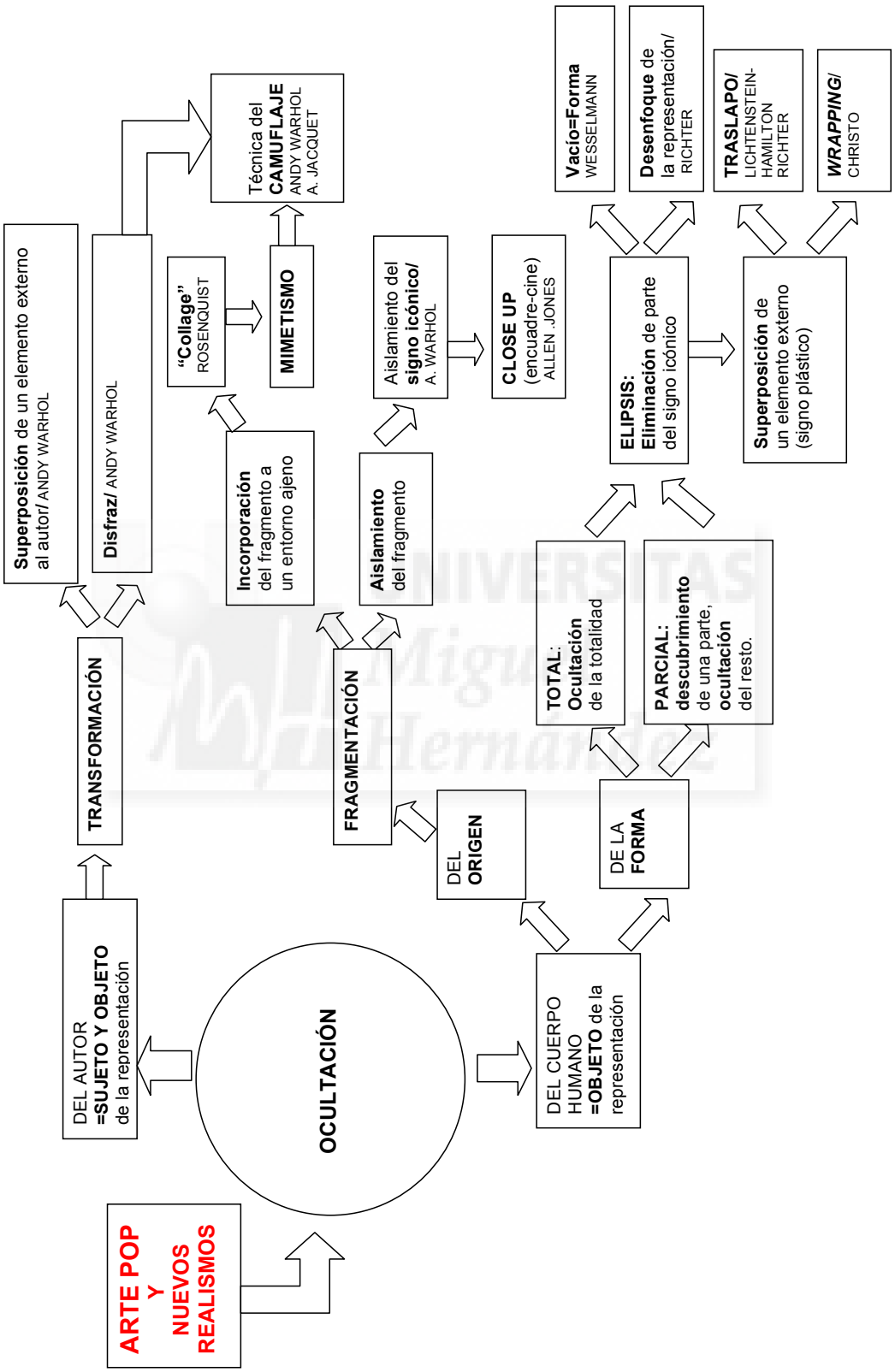


Gráfico D. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el *pop art* y los nuevos realismos

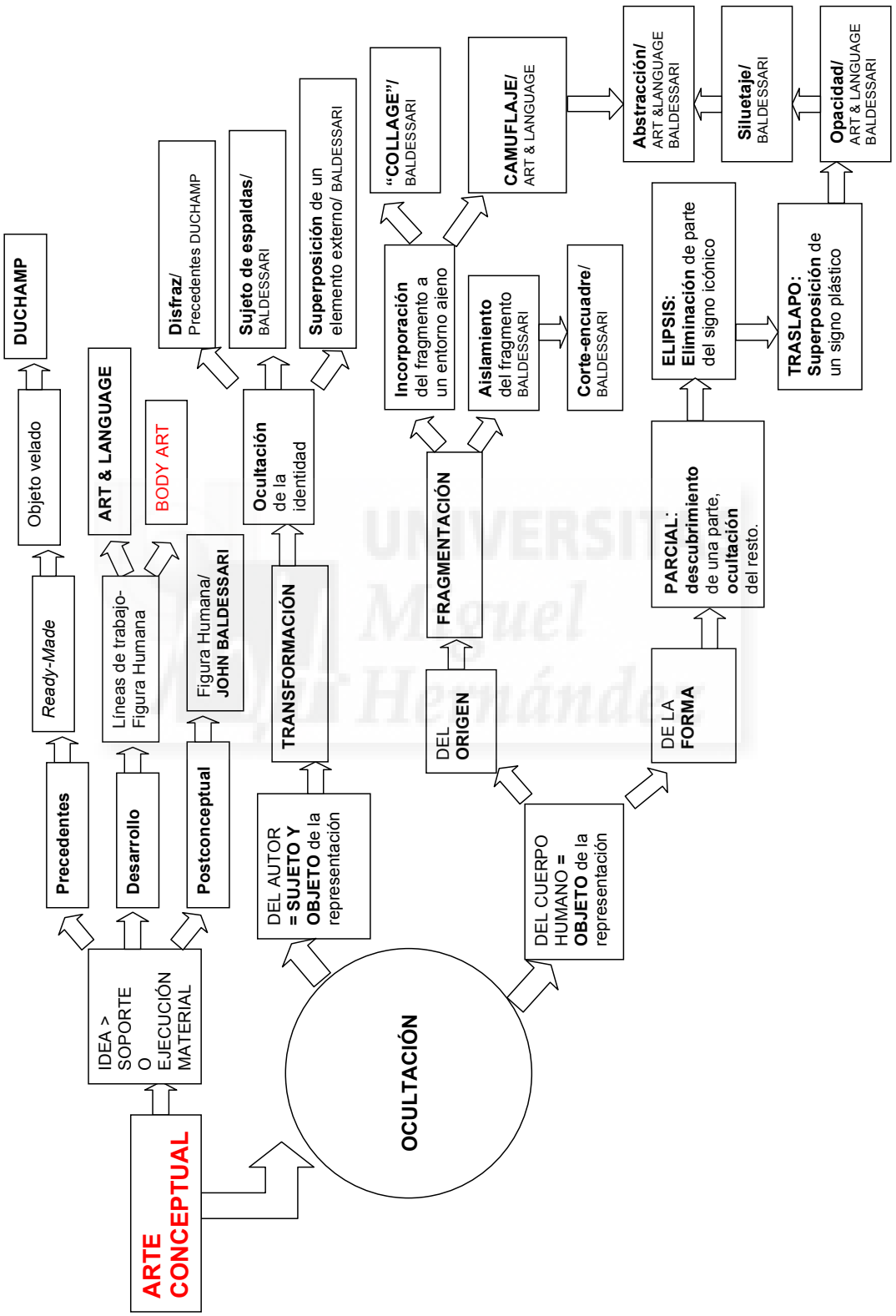


Gráfico E. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el arte conceptual

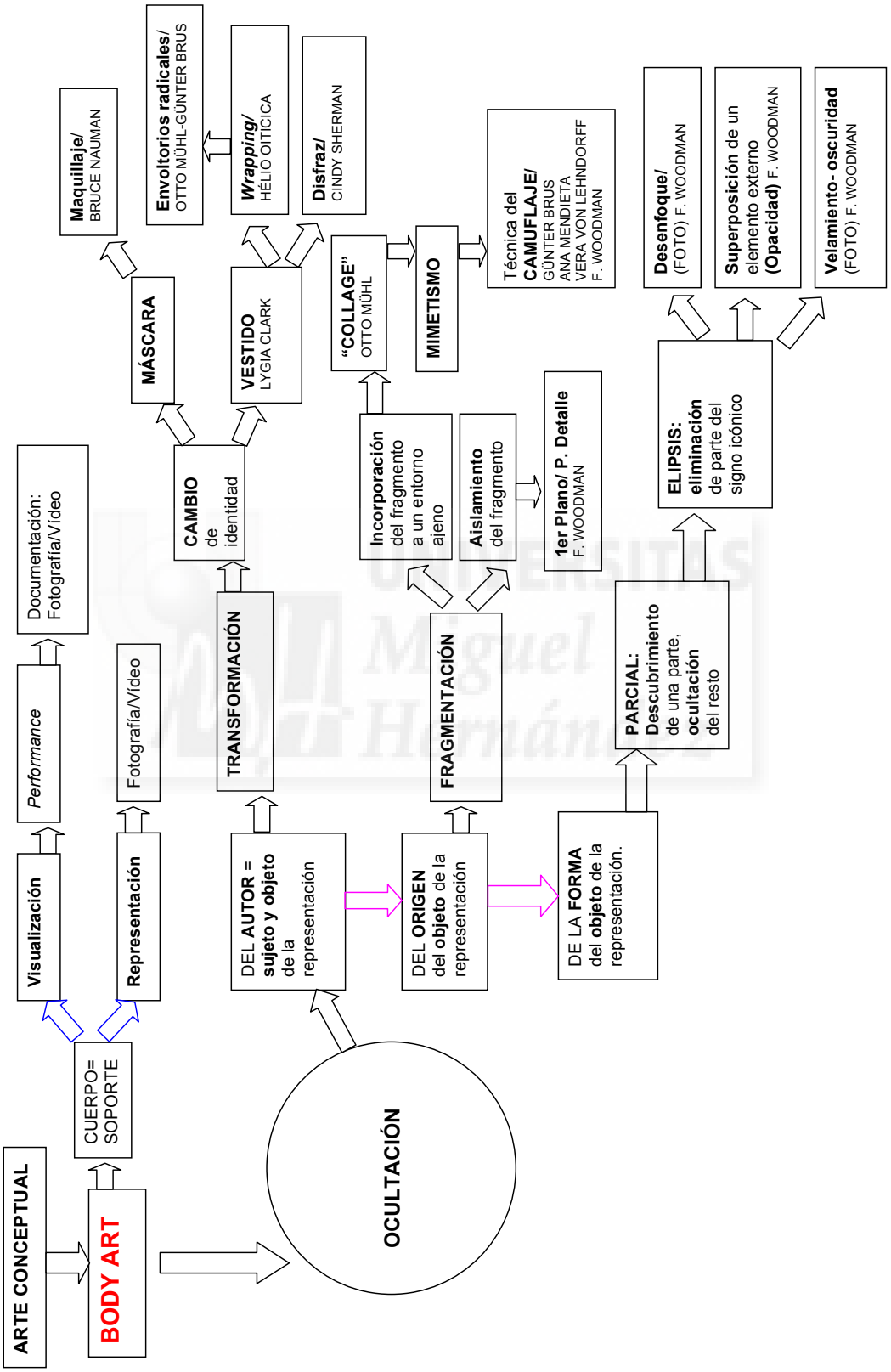


Gráfico F. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el *body art*

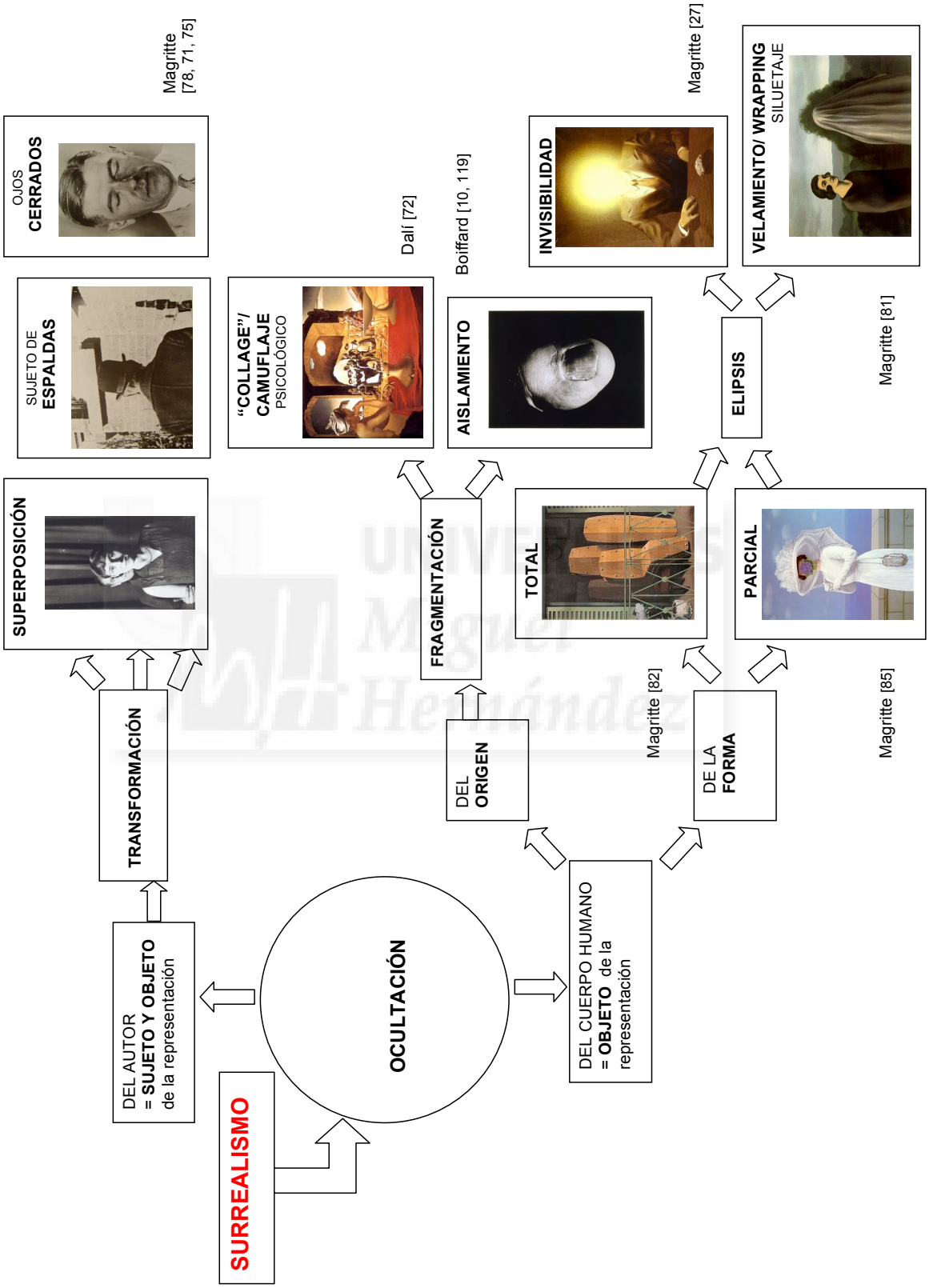


Gráfico C.1. Mapa visual: surrealismo

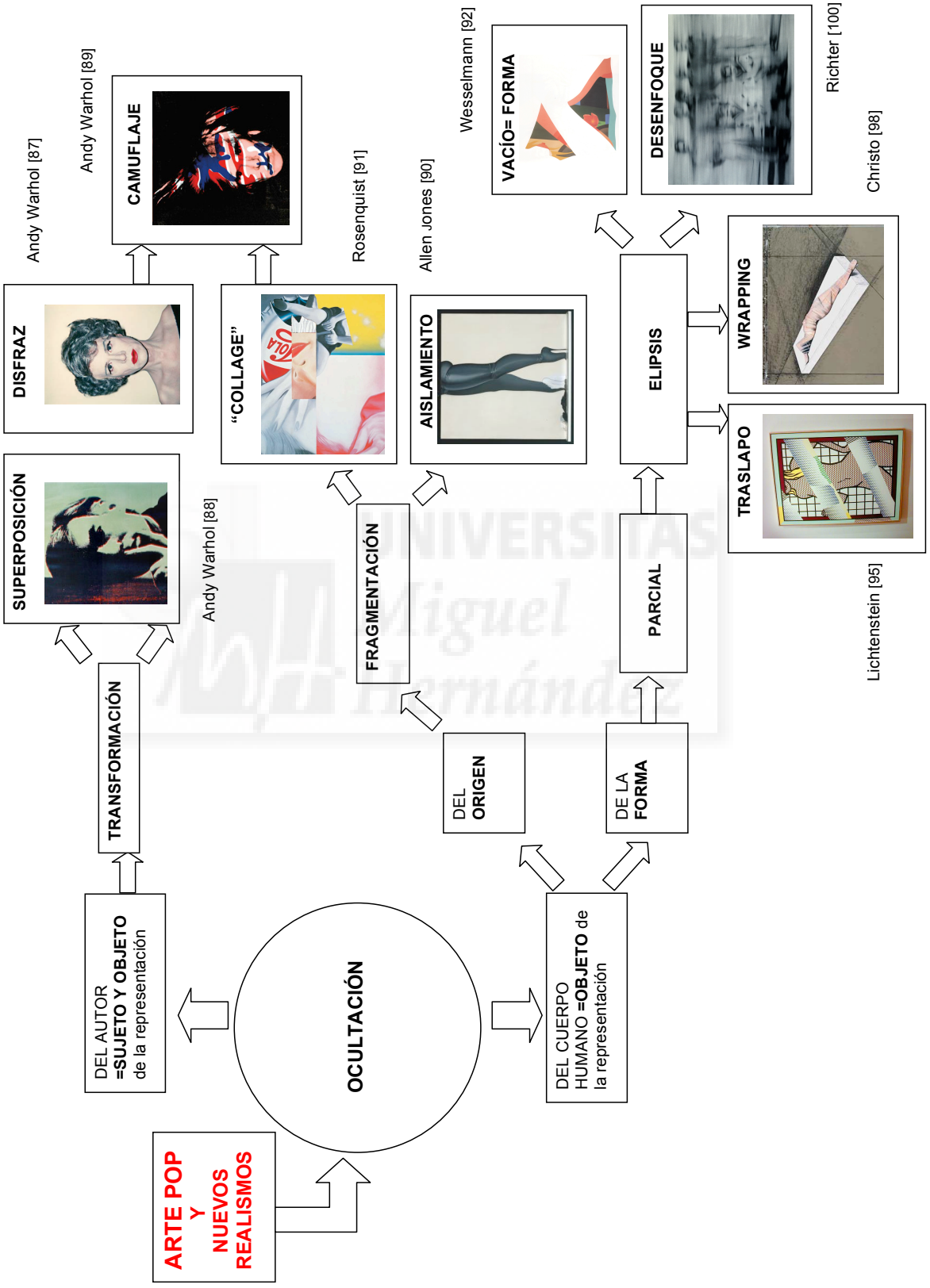


Gráfico D.1. Mapa visual: *pop art*

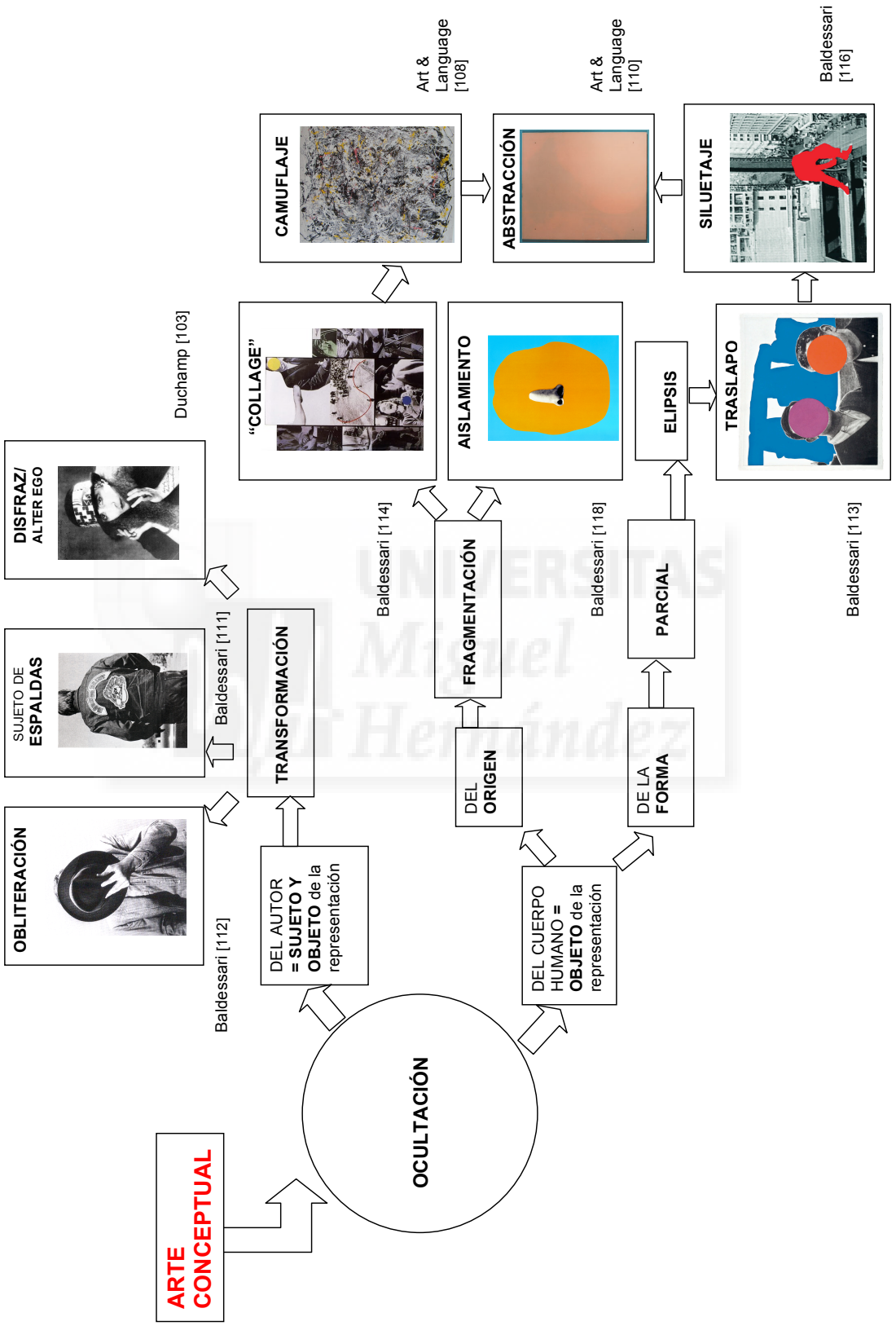


Gráfico E.1. Mapa visual: arte conceptual

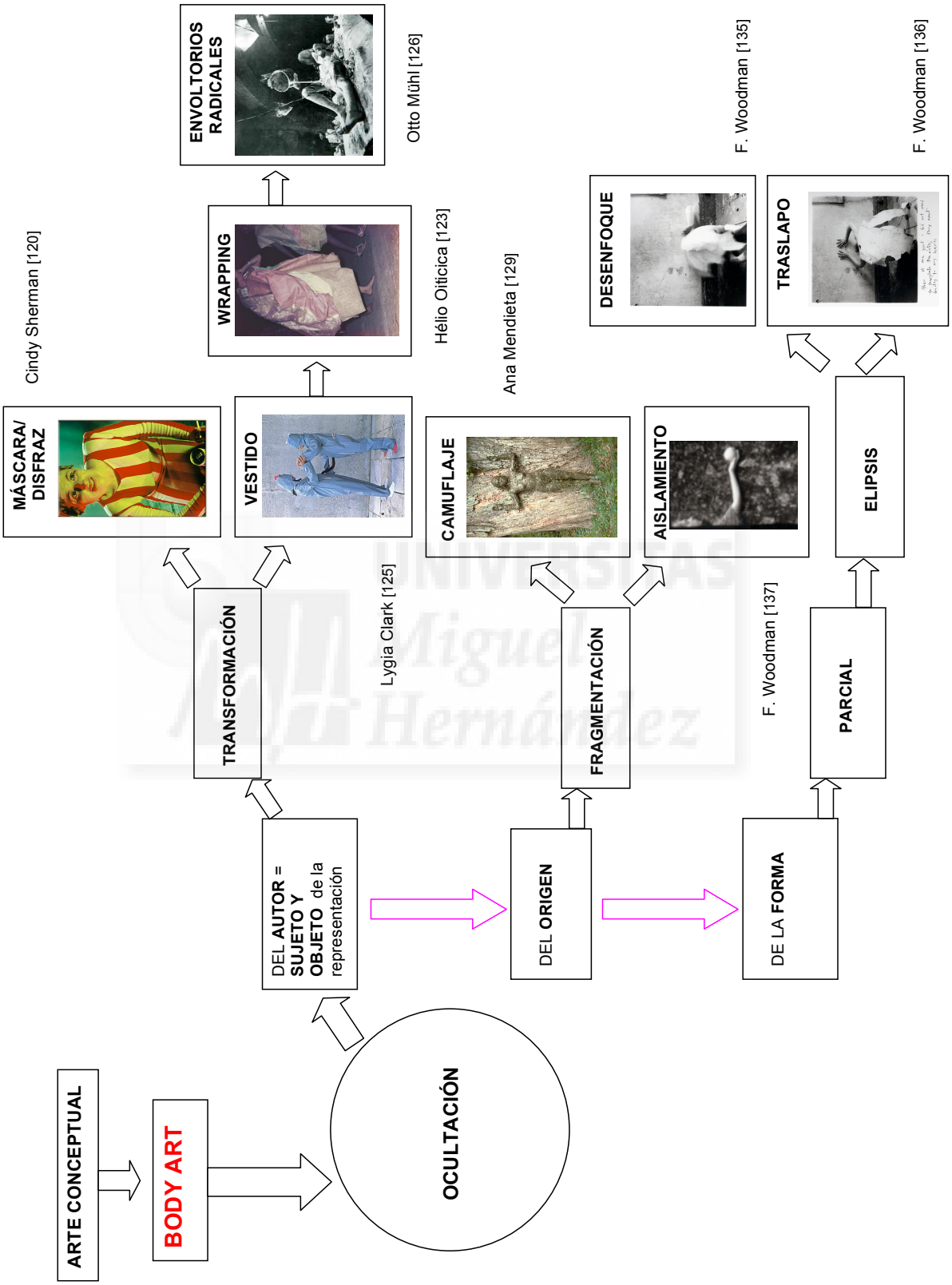


Gráfico F.1. Mapa visual: *body art*

TABLA PARA LA ORDENACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE OCULTACIÓN (VANGUARDIAS DEL SIGLO XX)

OCULTACIÓN CUERPO HUMANO			
RASGOS COMUNES: SURREALISMO- POP ART- ARTE CONCEPTUAL- BODY ART			
TIPOS DE OCULTACIÓN	RASGOS GENERALES	RECURSOS/ ESTRATEGIAS	SIGNIFICADOS
Ocultación del autor	**1.** El cuerpo humano es el sujeto/objeto de la representación o visualización	-Transformación: vestido, disfraz, máscara, maquillaje, cambio de orientación (el autor se da la vuelta) - Traslapo - Camuflaje	-Búsqueda de la participación del espectador -Ocultación de la identidad -Ambigüedad entre realidad y representación, dobles sentidos y simulacro. -Búsqueda de la invisibilidad -Pérdida de la unidad corporal
Ocultación del origen del objeto	**1.** El cuerpo es el objeto de la representación. -El cuerpo se fragmenta -El objeto se incorpora a un entorno ajeno	-Collage (procedimiento) -Camuflaje -Imágenes dobles	-Búsqueda de la participación del espectador -Búsqueda de la invisibilidad -Pérdida de la unidad corporal
	2. El cuerpo es el objeto de la representación. -El cuerpo se fragmenta -El objeto se aísla	- Encuadre/ primer plano/ plano detalle -Sinécdoque	-Búsqueda de la participación del espectador -Búsqueda del extrañamiento -Pérdida de la unidad corporal
Ocultación de la forma del objeto	**1.** El cuerpo es el objeto de la representación. -Supresión total o parcial de la forma.	-Traslapo: superposición de un elemento icónico o plástico -Elipsis -Camuflaje	-Búsqueda de la participación del espectador -Pérdida de la iconicidad -Búsqueda de la reducción formal -Vacío como forma -Búsqueda del vacío -Pérdida de la unidad corporal

Gráfico G. Tabla para la ordenación de las estrategias de ocultación en las vanguardias del s. XX

5.6. A modo de conclusión

Cuando analizamos el recurso de la ocultación en las vanguardias artísticas del siglo XX, desde el surrealismo hasta el *body ar*t, pasando por el *pop art* y el arte conceptual, observamos que se producen tres operaciones idénticas en los cuatro estilos:

En primer lugar, el autor se proclama sujeto y objeto de la obra. Aquí distinguimos dos procedimientos: el autor o bien se autorretrata mediante la fotografía o la pintura, o bien utiliza su cuerpo en una acción o *performance* que después plasmará en una fotografía o vídeo. En los cuatro estilos queda clara la intención del anonimato, de pasar desapercibido: el autor se da la vuelta, se tapa la cara o se camufla en un juego dirigido a la representación pictórica o fotográfica. Como precedente tenemos a Marcel Duchamp con su *alter ego* femenino Rrose Sélavy quien se traviste, fotografía e incluso firma sus obras con este pseudónimo. En el *body art*, el autor realiza estas mismas acciones, pero llevándolas al extremo. Se convierte en soporte manipulable y se somete a cualquier práctica que le conduzca a su transformación. La ocultación se produce como una forma de negación del yo y como una búsqueda de una nueva identidad. En algunos casos como en el camuflaje, se persigue la disolución de la identidad en una búsqueda del vacío. En todos los estilos se pretende ambigüedad entre realidad y representación, el juego de las apariencias, los dobles sentidos y el simulacro.

En segundo lugar, el cuerpo humano fragmentado se convierte en objeto y oculta su origen. Aquí el *ready made* de Duchamp juega un papel esencial como precedente. Esta operación está influenciada por la fotografía y por el encuadre: la cámara fotográfica selecciona un fragmento del cuerpo humano y utiliza la ocultación como estrategia para no mostrar aquello que se espera ver. La fragmentación corporal es característica de la estética surrealista, pero se utiliza en los demás estilos. Aquí se aplican dos procedimientos: o bien el objeto o fragmento corporal se extrae de su entorno habitual y se aísla, o bien se incorpora a un entorno ajeno. En el primer caso, los recursos o estrategias que se llevan a cabo son sobre todo las que se refieren a la fotografía: corte del encuadre, primer plano y plano detalle, donde el fragmento se comporta como una sinécdoque visual (se representa la parte por el todo); la finalidad es la búsqueda del extrañamiento (en el surrealismo) o por el contrario, la potenciación de lo cotidiano (*pop art*). En el segundo caso, los recursos son el *collage* y el camuflaje. En el *collage* se producen sumas de sinécdoques visuales donde el fragmento corporal es un objeto más; en el camuflaje el cuerpo humano se mimetiza con el nuevo entorno y se fragmenta adquiriendo las características que le rodean con la intención de conseguir la invisibilidad. El cuerpo humano fragmentado logra la pérdida de la unidad corporal. Todos estos recursos pretenden la participación activa del espectador, ya que se espera de él que

complete el mensaje. En este punto nos encontramos con recursos característicos del surrealismo como el "camuflaje psicológico" o las imágenes dobles.

En tercer lugar, el cuerpo humano se comporta como una "forma" (según la definición de Arnheim) y se oculta. Los recursos comunes que se observan son: el traslapo, que se produce cuando un objeto tapa al otro creando una forma incompleta (donde el objeto que se superpone puede ser signo icónico o plástico); la elipsis visual, figura retórica por la que se suprime parte de la información del objeto, en este caso parte de la forma (podemos mencionar el *siluetaje* como técnica); el camuflaje, recurso o técnica con la que el cuerpo humano fragmentado, además de negar su origen (como hemos visto en el punto anterior), niega su forma y adquiere nuevos contornos; el desenfoque, recurso fotográfico que pretende la representación de la imagen borrosa y que utilizan algunos artistas para el camuflaje (como Francesca Woodman en el *body art* para representar el cuerpo en movimiento).Todos estos recursos nos conducen a una reducción formal. La forma pierde progresivamente su iconicidad y se dirige a la imagen abstracta. De igual manera, el cuerpo humano se fragmenta perdiendo su unidad. Con estos recursos o estrategias, al igual que en el apartado anterior, se requiere la participación del receptor para completar el mensaje. Es importante, además, el uso del lenguaje en la obra o en el título, que ayuda a desvelar el enigma o significado de la obra.

TERCERA PARTE

APLICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN A LA DIDÁCTICA DEL DIBUJO

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

CAPÍTULO 6

EL DIBUJO DEL CUERPO HUMANO: PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS DE ARTE INTERDISCIPLINARES BASADAS EN RECURSOS DE OCULTACIÓN

Introducción

Llegados a este punto se hace necesario el estudio concreto de manifestaciones artísticas interdisciplinares que desde la perspectiva del dibujo abordan el tema de esta investigación en la actualidad. Si en el capítulo anterior analizábamos las estrategias o recursos de ocultación que se dan en las vanguardias artísticas del siglo XX y en distintas disciplinas artísticas, en este capítulo abordamos el tema desde los años noventa del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI con el deseo de romper los límites disciplinares impuestos por la tradición clásica y estudiar la evolución de esta estrategia con una mirada innovadora y contemporánea.

Las obras que se estudian corresponden a artistas españoles o portugueses que siguiendo diferentes mecanismos consiguen el mismo fin: la representación del cuerpo humano velado o escondido parcialmente. Hemos elegido artistas de diferentes generaciones con la intención de observar la evolución que se produce en el tiempo. Se analizan series o proyectos y nunca piezas aisladas.

Para la lectura de cada obra se aplica una serie de pautas que siempre es la misma, y que nos ayudará a comparar los resultados obtenidos para establecer conclusiones determinantes **[Gráfico H]**. Cada análisis se diferencia de los demás porque incide en un recurso distinto. Hay que aclarar que en cada serie se pueden dar varios, pero siempre hay uno que es más significativo. En este punto hemos hecho un ejercicio de síntesis eligiendo los recursos más importantes de este trabajo. Los apartados que se examinan se fundamentan en los contenidos de esta investigación y son los siguientes:

1. Naturaleza interdisciplinar
2. Materialidad de la imagen
3. Nivel de realidad
4. Elemento dominante del lenguaje visual
5. Naturaleza perceptiva
6. Recurso retórico dominante
7. Técnicas de comunicación visual

8. Influencias de recursos de la fotografía
9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

Proponemos un método que se dedica sobre todo al análisis formal de las imágenes, considerando que subrayando este aspecto establecemos diferencias notables entre las distintas obras, pero que también se ocupa (gracias a la última pauta) del sentido o significado de las imágenes: los antecedentes iconográficos que observamos en las vanguardias artísticas son los que se plantean para descifrar determinados códigos de la representación visual. La lectura no nos resulta fácil ya que nuestra mirada es limitadora y reduccionista, y somos conscientes de que ciertos detalles importantes pueden pasar inadvertidos o no ser suficientemente valorados por no guardar una relación concluyente con el tema. Aún así, nuestro objetivo es obtener información exhaustiva de la imagen en relación a los distintos recursos estudiados y las claves necesarias para que la estrategia de la ocultación pueda ser aplicada tanto en la práctica artística, como en la didáctica o en investigaciones futuras.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

PAUTAS DE LECTURA DE LA IMAGEN VELADA (DIBUJO)

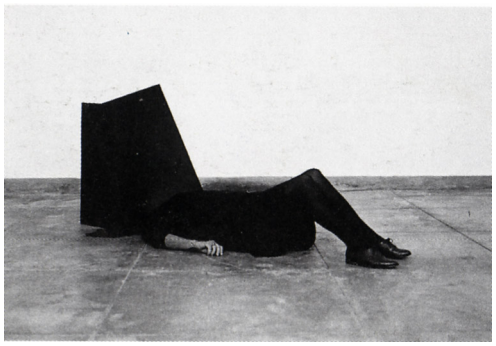
Pautas de lectura	Variables	Aproximación al análisis
Naturaleza Interdisciplinar	Dibujo-Pintura Dibujo-Fotografía Dibujo-Escultura Dibujo-Performance Dibujo-Vídeo	Relaciones del dibujo con otras disciplinas.
Materialidad de la imagen	Adición Sustracción	Técnica aditiva o sustractiva en relación al soporte.
Nivel de realidad	Grado de iconicidad: 1/11	Cualificación del referente De la imagen natural (11) a la representación no figurativa (1)
Elemento dominante del lenguaje visual	Signo icónico Signo plástico	Relaciones entre significante y significado. Referencialidad figurativa o formalismo abstracto.
Naturaleza perceptiva	Traslapo Camuflaje Imagen incompleta Imagen doble	Fenómeno perceptivo utilizado como recurso para la representación de la forma. De la imagen icónica a la imagen mental.
Recurso retórico dominante	Acumulación Interpenetración Perífrasis Elipsis Sinécdoque Alteración del orden	Desvío en el lenguaje retórico: figura retórica o tropo. Operación: supresión, sustitución, adición o permutación
Técnicas de comunicación visual	Unidad/ Fragmentación Singularidad/ Yuxtaposición Simplicidad/ Complejidad Reticencia/ Exageración Economía/ Profusión Agudeza/ Difusividad Pasividad/ Actividad Opacidad/ Transparencia	Técnica o técnicas compositivas para la efectividad del mensaje visual (combinación y actuación de unas sobre otras). Posibilidad de modificar los extremos de significado con grados menores.
Influencias de recursos fotográficos	Recorte Primer plano/detalle Desencuadre Fuera de campo Desenfoque Deformación Luz/oscuridad	Recurso o recursos fotográficos combinados. De la imagen icónica a la imagen mental.
Antecedentes en las vanguardias del s. XX	Surrealismo *Pop Art* Arte Conceptual *Body Art*	Antecedentes iconográficos para explicar determinadas claves plásticas o de sentido en la imagen analizada. Ocultación del sujeto o del objeto: del origen o de la forma

Gráfico H. Tabla para la lectura de la imagen velada

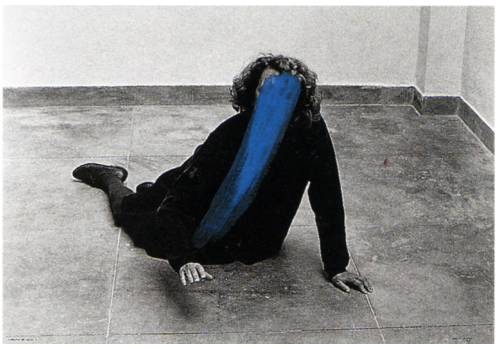
UNIVERSITAS Miguel Hernández

6.1. *Dentro de mim*, Helena Almeida: traslapo para la ocultación de la identidad

138. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Dibujos previos a las fotografías, Lápiz negro, 29,7 x 21 cm c/u (1998)



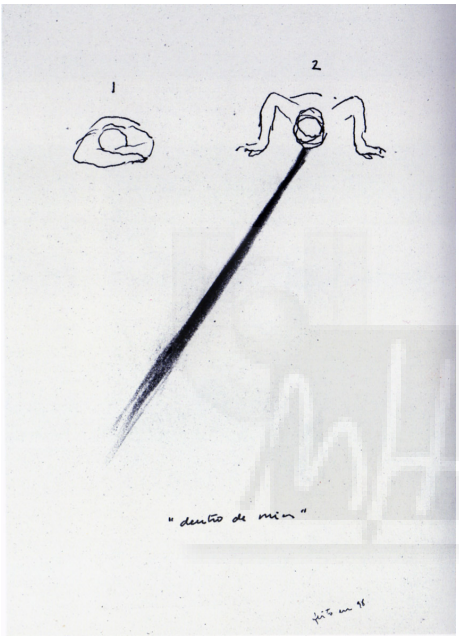
139. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Fotografía b/n, 120 x 181 cm (1998)



140. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 3 Fotografías b/n y acrílico, 70 x 100cm (1998)

Dentro de mim (1998), obra de la artista Helena Almeida (Lisboa, 1934), está compuesta por diferentes dibujos y series fotográficas, en las que el cuerpo concreto y físico de la artista es constantemente desfigurado u ocultado por una mancha u objeto volumétrico.

El cuerpo se fragmenta, está ausente, oculto, sin singularidad o identidad, sin rostro. El cuerpo de Almeida, mientras va cambiando de postura, se simplifica, se confunde con el mobiliario, con la arquitectura y hasta con la pintura: se transforma. La intención de la obra es la de mezclar el espacio exterior con el interior de la artista, de interiorizar el cuerpo, de vaciarlo vaciando el espacio de la representación[491]. Almeida hace de la ocultación parcial del cuerpo o de la desaparición una de sus estrategias más importantes.



141. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Dibujos previos a las fotografías, Lápiz negro, 29,7 x 21 cm c/u (1998)

142. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 3 fotografías b/n y acrílico, 70 x 100 cm (1998)

1. Naturaleza interdisciplinar

Almeida se basa en la interdisciplinariedad entre la fotografía, pintura, dibujo, *performance* y *body art*. Aunque se expresa sobre todo mediante la fotografía, no es una fotógrafa; no vemos la mirada del fotógrafo, vemos su propia mirada, la mirada del sujeto-objeto representado. Aunque emplea siempre su cuerpo como sujeto y objeto de la representación, no se le puede considerar tampoco una artista del *performance art* o

[491] Cfr. *Helena Almeida*, [cat. exp.], Centro Galego de Arte Contemporánea, 14 de enero – 21 de marzo 2000, Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, 2000, p. 60.

del *body art*; sus fotografías no son una documentación de las *performances*, no son una manifestación del cuerpo como identidad viva, sino que nos hablan de una reflexión vivencial sobre la interioridad de su trabajo. Almeida manipula su cuerpo como si fuese una pintura o una escultura, pero tampoco es una pintora o escultora: su cuerpo se convierte en soporte y en imagen, haciéndose evidente el deseo de que la pintura o la escultura se vuelvan cuerpo, de anular la distancia entre cuerpo y obra. En cuanto a la técnica, la pintura acrílica se superpone a la fotografía consiguiendo obras híbridas que no pertenecen a ninguna disciplina en particular. Si nos centramos en el dibujo, por una parte, éste se convierte en un medio para llegar a las fotografías: cada idea es primero dibujada una y otra vez antes de ser pasada a la fotografía **[138, 139, 141, 142]**; pero también cobra vida en la fotografía, es decir es inherente a la fotografía: en *Desenho habitado* (1975 y 1977) el trazo se vuelve tridimensional al manipular hilo de crin de caballo; en *Dentro de mim* el pigmento es utilizado para materializar la línea que traza con el cuerpo **[142]**. Además, el grano de la fotografía en la impresión nos remite al grafito, al carbón, es decir al dibujo…subvirtiendo la fotografía.

2. Materialidad de la imagen

Los dibujos de Almeida exploran la narración y la secuencia en una búsqueda constante de una síntesis visual. La línea discontinua trazada con lápiz negro en un proceso aditivo de yuxtaposición y superposición describe los mínimos detalles de un cuerpo incompleto, ingrávido, inconsistente y en movimiento. La mancha y el volumen, utilizados como elementos de expresión, aportan tridimensionalidad al dibujo. En el proceso aditivo de la configuración de las formas, la línea y la mancha crean composiciones acromáticas o monocromáticas de un bajo índice de iconicidad. En las fotografías en blanco y negro también queda patente este proceso aditivo: cuando las manchas de pintura acrílica se superponen a determinados signos icónicos se crean composiciones monocromáticas. En cuanto a la técnica, esta superposición genera imágenes híbridas, entre la fotografía, el dibujo y la pintura.

3. Nivel de realidad

El nivel de realidad de los dibujos realizados para estas series fotográficas se corresponde con el grado 5 de iconicidad de la escala propuesta[492], el de la representación figurativa no realista (véase Anexo 1); los dibujos, aunque tienen un bajo índice de iconicidad, se

[492] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 41.

asemejan a su referente, por lo que pueden ser considerados representaciones figurativas. Las fotografías pertenecen al grado 7, ya que en este grado la definición de la imagen está equiparada al poder resolutivo del ojo, aunque omitiendo el color. Algunas fotografías combinan el grado 7 con el grado 1 (representación no figurativa), ya que mezclan la fotografía en blanco y negro con manchas abstractas de pintura.

4. Elemento dominante del lenguaje visual

En ciertas fotografías se superpone una o varias manchas abstractas de color a la imagen figurativa **[140]**, pero aún así, en estas series, suele dominar el signo icónico sobre el signo plástico. El formalismo abstracto de la mancha se utiliza como un elemento puntual que compite con la referencialidad del cuerpo humano y el espacio arquitectónico. Este signo, azul o rojo y siempre realizado con pintura acrílica, contrasta con la figuración de la fotografía en blanco y negro; no tiene referente, pero sí un gran valor simbólico: por ejemplo el azul, para Almeida, es símbolo de espacio y energía[493], y tiene un gran valor objetual, pudiendo ser manipulado de todas las formas posibles. (Como podemos ver en su obra desde los años setenta, las pinceladas o manchas de pintura pueden llenar la boca, agarrarse con las manos o derramarse como lágrimas).

En los dibujos se superponen a los rostros líneas o manchas que representan objetos con un bajo índice de iconicidad, tapando parte de la representación del cuerpo humano. Pero aún así predomina lo icónico, produciéndose la identificación de las formas con su referente **[138]**.

5. Naturaleza perceptiva

La superposición o traslapo es el fenómeno perceptivo utilizado como recurso para representar la forma (véase 2.5.1.). Se produce tanto en los dibujos **[138]** como en las fotografías **[139, 140]** y cumple diversas funciones plásticas: sirve para potenciar el carácter tridimensional de la obra, cohesiona los distintos elementos (icónicos y plásticos), ayuda a organizar la lectura de la imagen y lo más importante, se utiliza como estrategia

[493] Kandinsky, en su obra *De lo espiritual en el arte* (1910), explica el lenguaje de las formas y los colores, y sobre el color azul nos dice: "La tendencia del azul hacia la profundidad es tan grande que precisamente en los tonos profundos adquiere mayor intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad". Véase Kandinsky, Vasily, *De lo espiritual en el arte,* Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, p. 74.

para omitir o esconder los detalles que pueden ser accesorios en la representación de un cuerpo anónimo, sin identidad y singularidad, que es la intención de la artista. Una parte de lo representado se nos esconde siempre, y en todo momento unas formas recubren a otras. Como decíamos antes (5.2.4.1.2.), el traslapo establece una jerarquía: distingue unidades dominantes de unidades subordinadas; en este caso las unidades dominantes son los elementos icónicos o plásticos que ocultan el cuerpo humano y las subordinadas son los rostros que son tapados. En algunos casos, los elementos que se superponen tienen un bajo índice de iconicidad, lo que dificulta el reconocimiento e identificación del referente.

Cuando los contornos se interrumpen por el traslapo la mente tiende a completar las formas incompletas. Como hemos visto anteriormente (2.5.1.), en las formas ocultas por interposición o traslapo la organización visual no se reduce al material directamente dado, sino que incorpora extensiones invisibles como partes auténticas de lo visible. Estas extensiones son las que generan las imágenes mentales, las imágenes de la memoria visual y la imaginación con las que se articula el pensamiento visual. En *Dentro de mim* el traslapo crea espacios interiores y profundos que favorecen la imaginación. El traslapo se utiliza como recurso para velar el cuerpo humano, negando a la vista aquello que debería ser visto y creando en el espectador un gran desasosiego e insatisfacción. Pero cuando se oculta es para desvelar otra cosa, en este caso la unión del cuerpo con la expresividad de la pintura, la materia y el gesto; o la transformación del cuerpo en escultura o arquitectura.

6. Recurso retórico dominante

La elipsis (véase 3.6.3.) es la figura retórica más clara y concisa que se emplea en esta obra, ya que el velamiento produce la supresión de una o varias magnitudes del enunciado que deben ser mentalmente recuperadas. En *Dentro de mim*, el receptor se detiene ante las imágenes y se implica más en el mensaje, completando los elementos omitidos gracias a sus expectativas y al contexto. Recordemos que Leonardo da Vinci ya utilizaba la elipsis cuando omitía deliberadamente elementos del paisaje mediante el *sfumato* con la intención de estimular el mecanismo de proyección (véase 2.3.). Aquí se produce cierta simultaneidad entre ausencia y presencia: aunque hay algo que no está, es necesario que se tenga presente para poder realizar los significados. La magnitud que no se puede ver organiza el resto del enunciado. El velamiento que se produce en el rostro y el *siluetaje* de la figura humana (recordemos que es un tipo de elipsis) persigue el vaciamiento de la representación y la interiorización del cuerpo. En casi todos los dibujos vemos además que se ha omitido el fondo, lo que rodea a los sujetos; se produce así la

cancelación de las magnitudes plásticas del fondo, que a su vez producen cancelaciones en lo icónico. Es lo que El Grupo µ definía como *viñetaje* (véase 3.6.3.3.).

En algunas fases de la acción, tanto en el dibujo como en la fotografía, la artista recurre a otra figura retórica, la sinécdoque (3.6.4.): mediante el encuadre fragmenta el cuerpo humano, sustituyendo la parte por el todo. En la sinécdoque la parte o el fragmento funciona como una forma incompleta que el espectador tiene que completar. Helena Almeida acepta la capacidad de sugerencia de las cosas mediante lo incompleto. La interpenetración adherente es utilizada en los casos de traslapo, ya que se observa la yuxtaposición de varios elementos que conservan sus propiedades individuales con independencia.

7. Técnicas de comunicación visual

Si analizamos los dibujos de esta serie en cuanto a las técnicas de comunicación visual (véase 3.7.), observamos que las figuras, que se disponen de una manera aleatoria en el formato, plasmando las distintas fases de la acción, se yuxtaponen favoreciendo el movimiento. Potenciando la fragmentación compositiva, se dibujan los distintos movimientos que efectuará después la artista y serán fotografiados. Muchas composiciones están basadas en la reticencia. Estos dibujos incompletos, fragmentados por el encuadre, persiguen una respuesta máxima ante elementos mínimos.

Sin embargo, si hablamos de las fotografías, éstas se basan en la técnica compositiva de la singularidad. La figura humana se aísla y se muestra con independencia. Solamente en los casos de traslapo se observa la yuxtaposición de varios elementos, interactuando por lo menos dos estímulos visuales. Las composiciones son simples: hay muy pocas unidades y fuerzas elementales para hacer posible un fácil proceso de organización del significado. El *siluetaje* de la figura humana y la representación en blanco y negro favorecen esta simplicidad compositiva. En la organización de los elementos Almeida tiende a una ordenación sencilla y juiciosa, característica de la técnica de la economía.

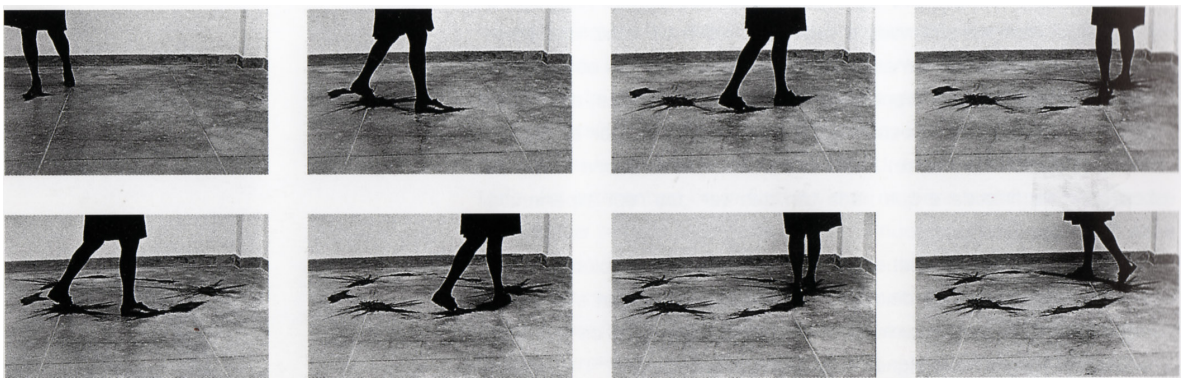
Como decíamos al comienzo del análisis, en esta obra el traslapo o superposición es imprescindible. Este recurso se basa en la técnica de la opacidad, por la que se ocultan o bloquean elementos visuales fundamentales para la construcción del significado.

La última técnica de comunicación visual que podemos destacar es la actividad: todos los dibujos y las fotos se basan en la representación o sugestión del movimiento en las distintas posturas que adopta la figura humana. Si tenemos en cuenta las series

fotográficas que documentan las acciones, observamos la influencia de los fotogramas cinematográficos **[143]**. Podemos ver cómo las diferentes fotos se interrelacionan creando composiciones basadas en la yuxtaposición y fragmentación. El conjunto de estas fotos favorecen la interacción de distintos estímulos visuales, con lo que se potencia la idea o sugestión de movimiento.

8. Influencias de recursos de la fotografía

En algunos de los dibujos y fotografías vemos que se ha empleado el recurso del encuadre para ocultar u omitir algunas partes del cuerpo como el rostro **[143]**. Como veíamos en el capítulo sobre la fotografía (4.2.1.), en muchas fotos de desnudos, cuando se elude la cabeza o el rostro del modelo es para evitar que el observador se distraiga[494]. La inclusión de la cara en la figura humana normalmente transforma una forma pura, universal, en un retrato. Por ello Helena Almeida oculta su rostro, porque le interesa representar una forma universal y evitar el autorretrato. Este recorte del cuerpo no es un simple fenómeno mecánico, es el instrumento estético necesario para poder interpretar la obra; permite mostrar con más contundencia la acción que está realizando. El plano entero recortado y el plano detalle son los dos planos que se utilizan para lograr la ocultación del rostro. En algunas series de *Dentro de mim* la figura humana está siempre recortada, lo cual nos lleva a considerar el fuera de campo (que como mencionábamos antes es un recurso característico de la imagen cinematográfica). En estos casos, el espacio *off* tiene mucha fuerza y favorece la proyección imaginativa del espectador, ya que es bastante inusual la salida del cuadro por parte de Almeida.



143. Helena Almeida, ***Dentro de mim***, 14 fotografías b/n, 58 x 86 cm c/u (1998)

[494] Cfr. Fernández del Amo, Ignacio (coord.), *Helena Almeida habla con Isabel de Carlos,* Conversaciones con fotógrafos, Ed. Fundación Telefónica y La Fábrica, Madrid, 2007, p. 42.

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

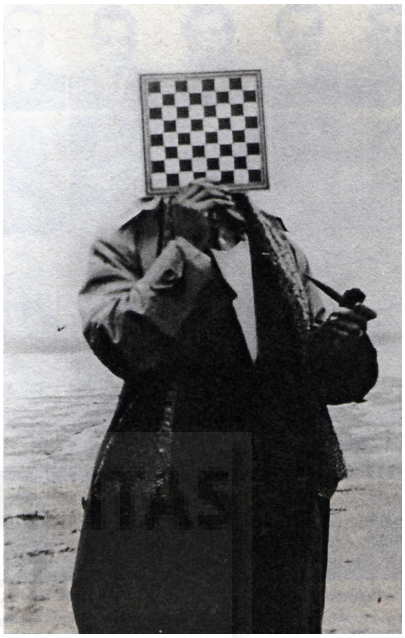
Cuando analizamos *Dentro de mim* encontramos similitudes con obras del surrealismo (5.1.). Para Magritte, por ejemplo, lo oculto no es invisible, es visibilidad suspendida, es un estado de percepción insuficiente de lo visible: el pensamiento ve más allá del ocultamiento de las superposiciones. Esta idea lleva tanto a Magritte como a Almeida a evitar una verdad única. Mediante la ocultación de las formas, ambos artistas crean un campo de múltiples interpretaciones. Magritte tiene un gran repertorio de obras en las que el cuerpo humano es cubierto por telas, como en *Los amantes* (1928) **[84]**, donde los personajes aunque mantienen su silueta ocultan su identidad. Helena Almeida, también tapa su rostro, pero con objetos que no se adaptan a su fisionomía; estos objetos se adhieren al cuerpo manteniendo su forma, su autonomía. En estos casos, la artista recurre a la interpenetración adherente (véase 3.6.2.1.) tan utilizada por los artistas surrealistas. Si comparamos alguna de sus fotos con las fotografías de Magritte, vemos una gran similitud **[144, 145].** Los dos artistas utilizan objetos cotidianos para la ocultación del rostro. Cada una de las partes, el objeto y el fragmento corporal, conserva sus características individuales, creando nuevos significados referentes a la identidad del sujeto representado.

Como hemos visto en el apartado dedicado al surrealismo, Man Ray, en su obra *El Enigma de Isidore Ducasse* (1920) **[73]**, presenta la fotografía de un objeto envuelto en una manta amarrada con una cuerda. Los surrealistas acuden al recurso del velamiento del objeto, consiguiendo que su ocultación sea una llamada para su descubrimiento. El juego que se establece entre la imagen y el título de la obra también persigue este desvelamiento. El título *Dentro de mim* plantea un misterio que el espectador tiene que descubrir: el misterio de lo que se esconde en el interior de su cuerpo. Pero para resolver este enigma no hay una sola verdad, se aceptan múltiples soluciones o significados.

Esta intención de obtener múltiples significados la observamos en artistas conceptuales como Baldessari (5.3.3.). De manera similar a los sobrepintados de este artista, en algunas fotografías de Almeida se percibe la conjunción de diferentes signos icónicos y plásticos cuando aparecen manchas de color sobre ellas. La combinación de diferentes imágenes y medios, la interrupción consciente de informaciones originales mediante la técnica del sobrepintado, da como resultado formas híbridas intermedias y la posibilidad de construir múltiples significados. Baldessari oculta con círculos de color los rostros, evitando la parte superior del cuerpo, para alejarse de lo particular e individual. Este ocultamiento, además de dirigir la atención del espectador hacia otras características de las personas, acentúa el carácter anónimo de éstas, lo que obliga al espectador a centrarse en otros aspectos de la imagen para dar sentido a la escena. Almeida, con sus manchas de color, además de

perseguir la misma intención, se centra en el valor simbólico del color para lograr la transformación del cuerpo en pintura.

144. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 3 fotografías b/n y acrílico, 95 x 66 cm c/u (1998)

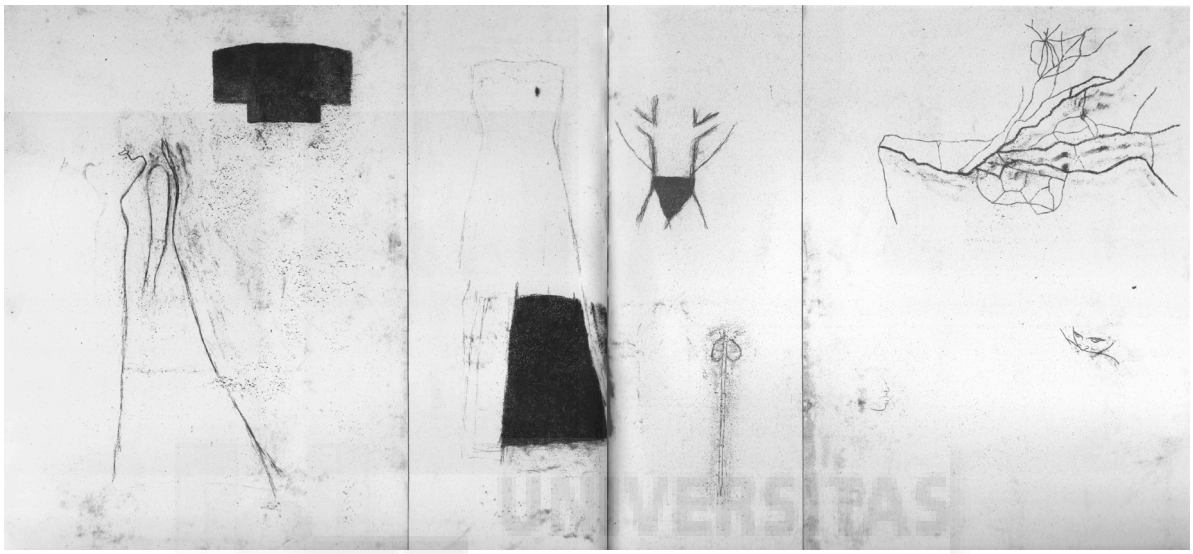


145. René Magritte, *Paul Nougé*, *côte belge,* Fotografía b/n (1937)

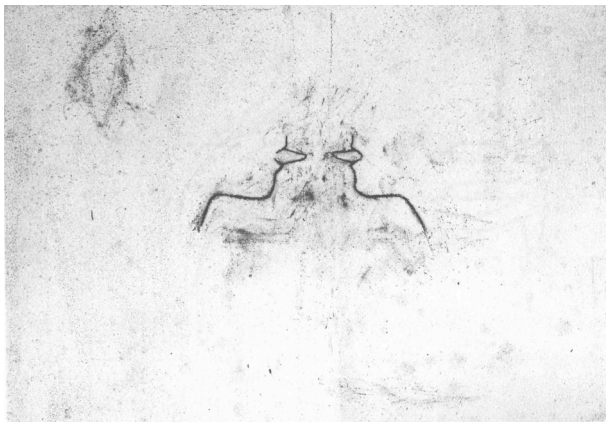
Si revisamos *el body art* (véase 5.4.), los artistas utilizan en sus acciones la ocultación como procedimiento para la transformación, la búsqueda o el cuestionamiento de la identidad. En *Dentro de mim*, queda clara esta intención. La artista, en su doble papel de sujeto y objeto se constituye como una fuente inagotable para la exploración, para la búsqueda de nuevas señas de identidad. Aunque no podemos considerar a Almeida como un artista del *body art*, como veíamos más arriba, observamos numerosas influencias en su obra. Almeida, además, emplea el recurso de la máscara, tan utilizado en este movimiento artístico. Cuando se cubre el rostro genera una gran tensión entre lo que muestra y lo que esconde. Cuando alguien se pone una máscara, ésta se convierte en el verdadero rostro de quien la lleva, manifiesta y revela lo invisible. Las máscaras de Almeida, ya sean volúmenes geométricos o manchas de color, no permiten poder ver, son el instrumento necesario para establecer una dialéctica entre el yo y el otro, el dentro y el fuera, el intelecto y los sentidos.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

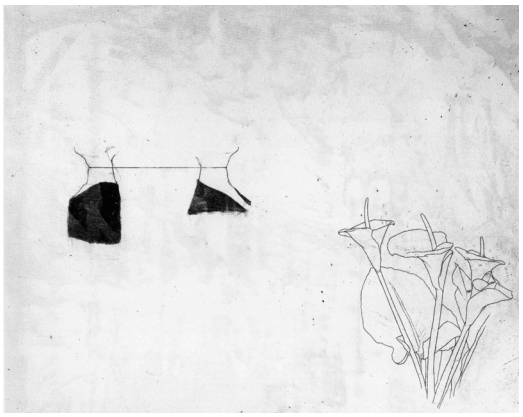
6.2. *Pinturas blancas* de Julião Sarmento: la elipsis como recurso para la representación de lo incompleto



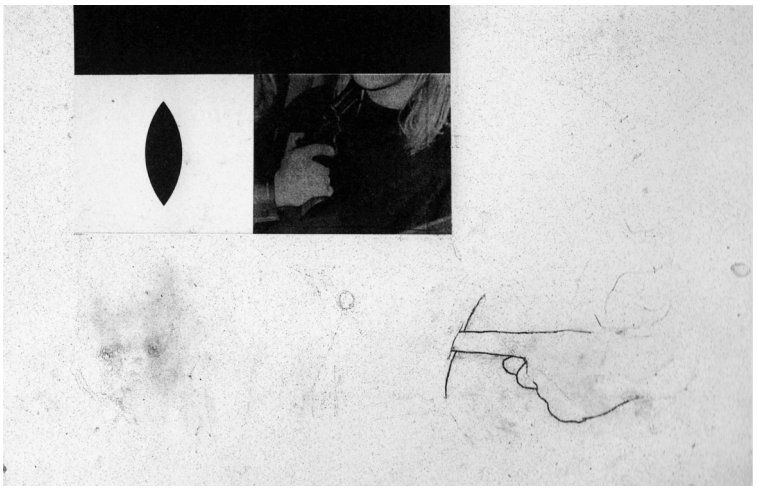
146. Julião Sarmento, *Itínere*, Técnica mixta sobre lienzo, 262,5 x 571 cm (1994)



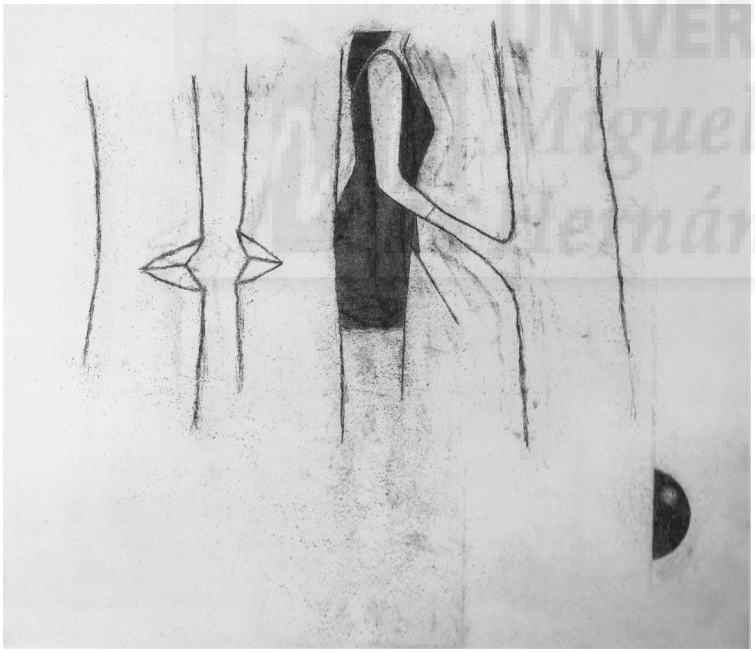
147. Julião Sarmento, *Febre (22)*,
Técnica mixta sobre lienzo,
60 x 86 cm (1995)



148. Julião Sarmento, *My Own Uncomfortable Secret,* Técnica mixta sobre lienzo,
148 x 185 cm (1998)



149. Julião Sarmento, *A day in the Life (Dublin-Trieste 1909)*, Técnica mixta y collage sobre papel, 36 x 55 cm (1996)



150. Julião Sarmento, *Valenciana (1)*, Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 cm (1994)

La serie *Pinturas blancas* (años noventa del siglo XX) del artista portugués Julião Sarmento (Lisboa, 1948) está compuesta por diferentes obras en las que superficies blancas de delicadas texturas constituyen pantallas sobre la que se inscriben dibujos en blanco y negro de cuerpos de mujer vestida, fragmentados y sin rostro. Estas figuras se yuxtaponen en algunos casos con elementos de la naturaleza, arquitectónicos o de mobiliario, también fragmentados. Las líneas y las formas aparecen y desaparecen; son dibujadas y parcialmente borradas, compiten y se funden. La obra de Sarmento retiene tanto como

revela. Y como indica James Lingwood, "incluso al revelar algo –un artefacto, una imagen, un motivo o un gesto– el momento de la revelación siempre sugiere que hay algo más que permanece oculto"[495].

1. Naturaleza interdisciplinar

Sarmento basa esta serie en la interdisciplinariedad entre el dibujo y la pintura, y el dibujo y la fotografía. En ambos casos, el dibujo está en el centro de la obra: un dibujo simplificado que reduce las cosas a lo esencial; un dibujo en blanco y negro basado en trazos y manchas que prestan gran atención a la forma y a la silueta. En el primer caso, la interdisciplinariedad se origina porque el soporte que se utiliza, casi siempre lienzo y de gran formato, se relaciona con la pintura, y porque la textura de la superficie, lograda mediante la superposición de distintas capas en las que se ven gotas de pigmento sin mezclar y partes del lienzo sin pintar, produce un efecto pictórico. En el segundo caso, la fotografía dialoga con el dibujo cuando comparten el mismo soporte: el papel **[149].** Aquí, el formato es más pequeño, el utilizado normalmente en el campo del dibujo. En las *Pinturas blancas*, el dibujo no es un medio para llegar a otras disciplinas, es el medio necesario que se mezcla con otros medios para poder construir el mensaje.

2. Materialidad de la imagen

Como decíamos más arriba, en esta serie es significativa la superposición de capas. Se produce un juego de materia por adición, por el que la pintura blanca, un blanco sucio, se acumula en distintas capas, dejando algunas de ellas escondidas o casi escondidas. Esta acumulación produce un efecto matérico rico y vibrante. En este proceso de superposición, a veces se permite ver el lienzo. Las manchas negras y los trazos, realizados con lápiz o carboncillo y que configuran los signos icónicos, se incorporan en la superficie o se colocan entre capa y capa quedando a veces casi ocultos. Por ello, vemos diferentes grados de definición, de nitidez y de intensidad. La línea es habitualmente una línea rota (que es la que se repite), o una línea que aparece y desaparece (que es la que comienza oscura, se desvanece y después se vuelve oscura otra vez). Difícilmente encontramos líneas puras[496]. Las manchas negras, al igual que las líneas, presentan diferentes texturas y valores tonales condicionadas por el tratamiento de la superficie y

[495] Véase Lingwood, James, "Flashback", en *Julião Sarmento; Flashback* [cat. exp.], Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro, Madrid, 14 de octubre 1999-10 de enero 2000, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1999, p. 19.

[496] Existen varios tipos de líneas: la línea enérgica, la línea rota, la línea pura y la que aparece y desaparece. Véase Edwards, Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Ediciones Urano, Barcelona, 2003, p. 53.

por las superposiciones o veladuras que se realizan sobre ellas. Los elementos de la superficie se sumergen o se difuminan, se repiten o se oscurecen. Estas características aportan tanto sensación de profundidad como ambivalencia a la representación.

3. Nivel de realidad

El grado de iconicidad asignado a estas imágenes de la escala propuesta[497] es el 5, el de la representación figurativa no realista (véase Anexo 1). En general, se produce la identificación de los objetos, pero las relaciones espaciales están alteradas. En algunas ocasiones, el grado 5 se combina con el grado 4 cuando surgen siluetas y con el 3 cuando se muestran elementos esquemáticos o planos. A veces aparece también la fotografía en blanco y negro (grado 7) relacionada con el dibujo.

Aunque las representaciones de los dibujos se asemejan casi siempre a su referente, algunos elementos formales abstraen casi todas sus características sensibles para ser percibidos como formas abstractas **[146]**.

4. Elemento dominante del lenguaje visual

Si realizamos una primera lectura, observamos que domina el signo icónico sobre el signo plástico. Sin embargo, en una segunda lectura, vemos que el signo plástico tiene una gran importancia, sobre todo en esas superficies abstractas donde se registran los dibujos en blanco y negro. Podemos realizar una proyección figurativa sobre las manchas confusas que se hallan en los fondos e interpretar los signos plásticos como signos icónicos. Recordemos aquí las manchas de Leonardo o las manchas del Test de Rorschach (véase 2.3.).

A pesar de que las figuras humanas y los objetos que nos presenta Sarmento están incompletos, normalmente los identificamos con su referente, predominando así una visión referencial sobre una posible visión abstracta. Pero, a veces, las formas nos resultan arreferenciales o abstractas porque no tenemos conocimiento de su origen o experiencia codificada sobre lo que tratan. Ya que estos dibujos se refieren a mundos interiores, ocultos e invisibles, la referencialidad normalmente se sitúa en territorios ambiguos.

[497] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 41.

5. Naturaleza perceptiva

Sarmento, al igual que Leonardo da Vinci, observa el poder de las formas confusas e inacabadas. Como hemos indicado con anterioridad, Leonardo incluso aconsejaba al artista que evitara el método tradicional de dibujar minuciosamente, porque un esbozo desordenado y ligero podía sugerir nuevas posibilidades. Una obra inacabada puede ser una pantalla en la que proyectar las ideas. Cuando una imagen está incompleta, leemos en ella las cosas que tenemos almacenadas en nuestra mente. La imaginación proyecta lo que falta (véase 2.4.). Como bien dice Gombrich, "lo que leemos en esas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente"[498]. Sarmento dibuja parcialmente las formas o las borra dejando el mensaje inacabado con la intención de que sea el espectador quien lo complete, otorgándole así un mayor protagonismo. Como explica James Lingwood, "la mente tiene sus propios procesos de selección, sus propias maneras de tamizar y ordenar, de recordar y olvidar. Responde a las llamadas de la mente racional, ofreciendo instantáneamente recuerdos, memorias e imágenes del pasado. Y al mismo tiempo trae otras cosas. Experiencias aparentemente arbitrarias e inconexas minan y abruman el impulso al orden de la mente consciente. Aparecen asociaciones no contempladas y no deseadas [...]"[499].

Las formas son borradas parcialmente mediante la superposición de manchas o veladuras. El principio perceptivo de "enmascaramiento"[500] contribuye a que la forma traslapada resista a las diferentes perturbaciones a las que se somete y la podamos reconocer (2.5.1.). En esta superposición se producen transparencias cuando los objetos ocluidos siguen siendo visibles: Sarmento emplea filtros o velos, físicamente transparentes, para ocultar parcialmente las formas. Estos filtros o vapores se materializan mediante veladuras de pintura, que pueden ser oscuras cuando los objetos ocluidos son claros, o blanquecinas cuando son oscuros.

En estas *Pinturas blancas*, también se utiliza el mimetismo como estrategia para disimular las formas. El cuerpo humano, al igual que hacen algunos animales o plantas, adopta el aspecto de los objetos de su entorno para enmascarar su presencia, aunque sin llegar a camuflarse (véase 2.5.2.). Las líneas que emplea Sarmento para dibujar los cuerpos femeninos se convierten en otros elementos como los afluentes de un río o las formas antropomórficas de un árbol **[150].** Como dice Adrian Searle, "la misma línea que dibuja

[498] Gombrich, E.H., (1997), *op. cit.*, p. 155.
[499] Véase Lingwood, James, (1999), *op. cit.,* p. 16.
[500] Joan Costa enuncia 20 principios y leyes de la teoría de la "Gestalt" que son fundamentales para el conceptista-visualista, Costa, Joan, (1998), *op. cit.*, pp. 95-97.

una escalera o el boceto de un vestido puede describir una cicatriz; y el blanco del lienzo es el mismo que el blanco de la habitación y el blanco de la piel"[501]. Mediante el principio organizativo de "similaridad", agrupamos todos los elementos que se parecen entre sí y establecemos conexiones tanto en la forma como en el contenido, produciendo significados que resultan ambiguos en muchos casos.

Otra estrategia que busca la ocultación y la ambigüedad es la utilización de las imágenes dobles. Pensemos en el conocido ejemplo de la copa y los dos rostros de perfil enfrentados, de Edgar Rubin. Como hemos señalado anteriormente (véase 2.5.3.), este fenómeno se produce cuando podemos invertir figura y fondo representando mediante el mismo estímulo dos perceptos. El sistema perceptual selecciona uno u otro dependiendo de los principios de organización y agrupación. Se puede producir un conflicto entre los principios organizativos y no llegar a reconocer la segunda versión. Julião Sarmento, en su obra *Febre (22)*, utiliza una imagen doble de difícil reconocimiento. Por un lado, representa dos perfiles de mujer enfrentados que sacan la lengua, y por el otro, muestra la parte superior de un torso con el cuello casi estrangulado por dos extraños elementos, probablemente dedos **[147]**. Si al sujeto no se le informa de la reversibilidad de la figura, es posible que no efectúe ninguna inversión y vea sólo una imagen. La observación de otras obras de la serie, como *My Own Uncomfortable Secret* **[148]**, que tratan el tema del estrangulamiento de una manera más evidente, beneficia el encuentro con la segunda versión de *Febre (22)*, ya que activa unos principios de organización y de agrupación basados en nuevas huellas que se almacenan en la memoria y ayudan al reconocimiento. El desvelamiento de la segunda imagen aporta un nuevo significado que potencia esa ambigüedad característica de estas obras.

6. Recurso retórico dominante

En todas las obras que componen las *Pinturas blancas*, la parte superior de los rostros se suprimen de una manera deliberada; se fragmentan los cuerpos por la parte inferior o superior; se seccionan los brazos, las piernas, las manos, etc. La elipsis es la figura retórica dominante (3.6.3.). El receptor se detiene ante imágenes que considera incompletas, y gracias a sus expectativas y al contexto las completa (véase 3.1.). Para poder realizar los significados tiene que tener presente lo que no está. Como afirma Sarmento, su trabajo "trata siempre de los lugares que los hombres o las mujeres dejan vacíos…"[502] La elipsis

[501] Véase Searle, Adrian, "El observador observado", en *Juliao Sarmento; Flashback* [cat. exp.], (1999), *op. cit.*, p. 96.
[502] Celant, Germano, "A sensual revelation" (ensayo/entrevista), en Celant, Germano y Melo, Alexandre, *Juliao Sarmento* (monográfico), Electa, 1997, citado por Searle, Adrian, "El observador observado", *ibíd.*, p. 94.

estimula el mecanismo de proyección del espectador y posiblemente de su deseo, y favorece significados o interpretaciones abiertas y muy subjetivas.

Llama la atención el modo violento de fragmentar los rostros por la parte media o inferior, en algunos casos con una línea precisa o resaltando la profundidad del corte. En varias esculturas de Sarmento la figura femenina se muestra de la misma manera **[152]**. Este tratamiento, por una parte, otorga un gran valor objetual a la parte seccionada, y por consiguiente al cuerpo entero, y por otra, consigue representar a una mujer genérica sin rasgos identificativos o distintivos.

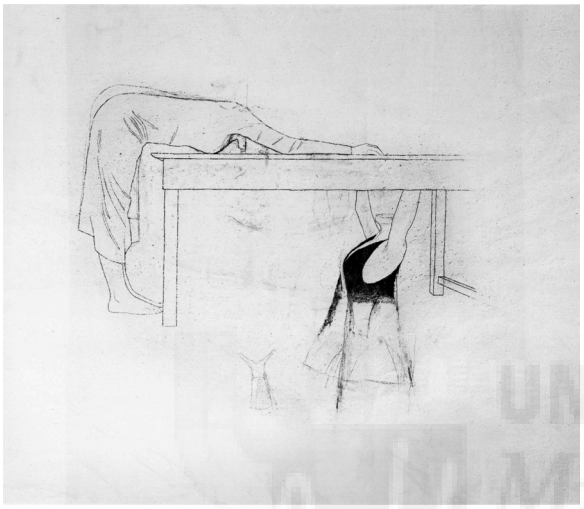
La elipsis da lugar a recursos expresivos como el *siluetaje* y el *viñetaje*:

En primer lugar, Sarmento aplica el *siluetaje* (3.6.3.2.) para representar a personajes anónimos que han perdido sus rasgos identificativos, es decir, su identidad. En obras como *Itínere* **[146]** o *Valenciana (1)* **[150]**, las siluetas muestran claramente su forma periférica, pero suprimen los detalles del interior mediante texturas homogéneas y negras. En algunos casos como en *Itínere,* a pesar de la definición de los contornos, se necesita más información para reconocer el referente, y las siluetas se perciben como planos abstractos. Por otro lado, las formas que se materializan mediante líneas también se aproximan al silueteado, ya que conservan su interior prácticamente sin datos, incompleto de signos plásticos asociados a tipos icónicos. También hay que tener en cuenta que cuando se emplea la línea en soportes pictóricos puede parecer que el artista ha dejado inacabadas las obras.

En cuanto al *viñetaje*, si recordamos que este recurso se basa en la supresión parcial o total de lo que rodea al sujeto (3.6.3.3.), vemos que en esta serie se ha omitido prácticamente cualquier referencia espacial. El fondo se reduce a manchas y texturas abstractas, blanquecinas, que potencian la idea de ausencia y vacío. Algunas manchas parecen disolverse en la profundidad hasta desaparecer. Algunas de estas manchas parecen referirse a las sombras que proyectan las figuras o al rastro del movimiento que se diluye. Este podría ser un caso radical de perspectiva aérea o *sfumato*.

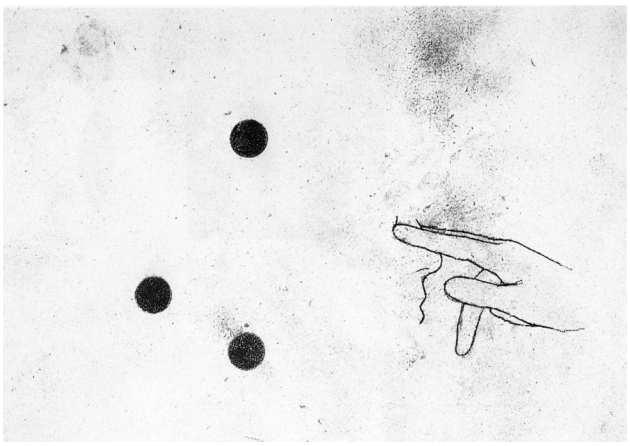
Si los fragmentos corporales de Sarmento pueden ser considerados como un tipo de elipsis porque suprimen o cancelan una o varias magnitudes del enunciado que deben de ser mentalmente recuperadas, a su vez se pueden explicar como fenómenos sinecdóquicos. En la sinécdoque (véase 3.6.4.) la parte o el fragmento funciona también como una forma incompleta que el espectador tiene que completar. El artista representa cualquier parte del cuerpo para referirse a la totalidad. En las *Pinturas blancas*, la

sinécdoque funciona como un recurso expresivo para ocultar las partes del cuerpo que no son significativas y enfatizar las que sí lo son por la acción que realizan. Vemos de este modo la importancia del discurso narrativo en obras como *Still (7)* o en *Covering and Sticking* [153, 154].

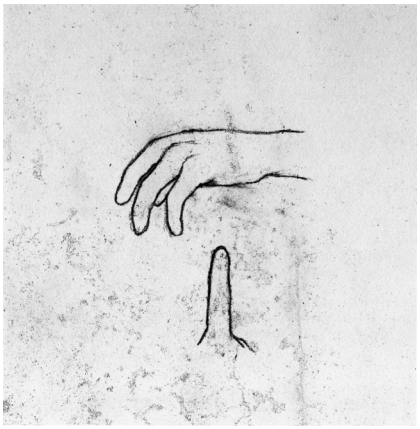


151. Julião Sarmento, *Anything to Fill in the Long Silences,* Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 cm (1998)

152. Julião Sarmento, *Some Feeling of Threat, Some Sense of Menace,* Fibra de vidrio, resina, tela, 156,5 x 47,5 x 29,2 cm (1998)



153. Julião Sarmento, *Still (7)*, Técnica mixta sobre papel, 29,5 x 42 cm (1997)



154. Julião Sarmento, *Covering and Sticking*, Técnica mixta sobre papel, 36 x 36 cm (1995-96)

El autor suele aislar cualquier parte del cuerpo: manos, dedos, piernas, torsos, hombros, etc. que a veces parecen híbridos entre sujetos y objetos, provocando una gran la sensación de extrañeza **[154]**. Este efecto puede resultar equiparable al producido por algunas obras surrealistas en las que las partes del cuerpo llegan incluso a tener vida propia (véase 4.3.). Pensemos en el cine de Buñuel, con películas como *El ángel exterminador* (1962) **[36]** o *Un perro andaluz* (1929) **[35]**.

Por último, podemos hablar de la utilización de la perífrasis o circunloquio en esta serie (véase 3.6.5.). Sarmento no representa directamente lo que está ocurriendo en las escenas, da un rodeo para aludir a algo indirectamente. Emplea un rodeo metafórico, casi alegórico, para ocultar o evitar nombrar otros hechos que podrían resultar sádicos u obscenos en exceso. Realmente no sucede nada en las acciones. Pero nos quedamos con la sensación de que algo terrible está pasando delante de nuestros ojos. Como asegura Searle, "lo que falta –siempre falta– es la resolución, el clímax, el desenlace. […] La bofetada nunca llega a hacer contacto, la mujer nunca se desnuda del todo. No le sacan los ojos a nadie, y nadie pasa por el garrote vil. […] algo ha ocurrido, o algo está a punto de ocurrir justo cuando apartemos nuestra vista. Algo ocurrirá de nuevo, y seguirá ocurriendo en el siguiente instante. Algo que probablemente nosotros mismos ya hayamos pensado"[503]. Y como sigue diciendo, "son las cosas omitidas las que proporcionan el terror y el resquicio para que tenga lugar la seducción, una seducción que Sarmento vuelve a representar una y otra vez"[504].

7. Técnicas de comunicación visual

En cuanto a las técnicas de comunicación (véase 3.7.), se utiliza la fragmentación para plasmar en un mismo formato distintas figuras o acciones separadas que aunque conservan su carácter individual se relacionan entre sí. En cada composición se suele producir la yuxtaposición de dos o más elementos que activan la interacción de varios estímulos visuales y la comparación relacional, favoreciendo la expresión del movimiento y el ritmo compositivo. Esta comparación se lleva a cabo por el principio organizativo de la similaridad.

Las imágenes que observamos están basadas en la reticencia. Estos dibujos incompletos, fragmentados, buscan una respuesta máxima ante elementos mínimos. Las composiciones son simples: hay muy pocas unidades y fuerzas elementales que hacen posible un fácil

[503] Véase Searle, Adrian, "El observador observado", en *Juliao Sarmento; Flashback* [cat. exp.], (1999), *op. cit.*, p. 93.
[504] *Ibíd.,* p. 94.

proceso de organización del significado. El *siluetaje* de la figura humana y el *viñetaje* favorecen la simplicidad en la estructura visual. Sarmento persigue la organización sencilla y juiciosa de los elementos, característica de la técnica de la economía. El dibujo en blanco y negro, simplificado y reducido a lo esencial, ayuda en esta economía realzando lo modesto y lo puro.

El recurso de la opacidad se emplea para ocultar elementos visuales fundamentales, sobre todo cuando observamos la figura humana incompleta. Como indicábamos antes, este bloqueo es fundamental para la construcción del significado.

La última técnica de comunicación visual que podemos destacar es la actividad: todos los dibujos se basan en la representación de las distintas posturas que adopta la figura humana o en la sugestión del movimiento favorecida por los distintos estímulos visuales que intervienen en las composiciones.

8. Influencias de recursos de la fotografía

En numerosos dibujos de esta serie, como en *Valenciana (1)*, se utiliza el encuadre para ocultar partes del cuerpo que no quieren ser mostradas, sobre todo el rostro **[150].** Sarmento, al recortar la figura femenina y ocultar el rostro, representa una forma universal y evita el retrato. Como en la obra de Helena Almeida (6.1.), este recorte permite mostrar con más contundencia la acción que se está realizando.

Pero no solamente se oculta el rostro, cualquier parte del cuerpo puede ser suprimido. El plano entero recortado y el plano detalle son los dos planos que destacan. En estos casos, podemos considerar el fuera de campo como un recurso expresivo que beneficia la proyección imaginativa del espectador y a la vez la realización de significados abiertos y subjetivos (véase 4.2.2.).

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

En las *Pinturas blancas* de Sarmento podemos encontrar similitudes con obras del surrealismo cuando se extrae el objeto de su entorno habitual y se aísla para ocultar su origen o procedencia. Recordemos que los surrealistas, como Paul Nougé (véase 5.1.4.), para excitar la curiosidad del espectador y provocar la extrañeza, alteraban lo común y familiar de los objetos, y el aislamiento era una de sus estrategias. Además, ponían un especial énfasis en la fragmentación del cuerpo humano. Cualquier fragmento corporal era aislado y elevado a la categoría de cuerpo entero. Sarmento, al igual que estos

artistas, aísla manos o cualquier parte de la figura femenina para producir la misma sensación. Como decíamos más arriba, estos fragmentos pueden parecer formas híbridas con autonomía propia, al igual que en el surrealismo.

Pero normalmente, Sarmento, además de aislar, mezcla elementos de distinta naturaleza. Como veíamos antes (5.1.2.), éste es otro de los recursos del surrealismo para causar extrañeza. Los fragmentos femeninos se fusionan con otros elementos, como las formas antropomórficas de un árbol (interpenetración adherente) **[150]**, o sin fusionarse se comparan con diversas formas orgánicas **[148]** o geométricas **[153]**. Pensemos aquí en los *collages* de Max Ernst que combinan elementos muy diferentes para provocar el desconcierto en la visión y los nuevos significados (véase 2.7.1.).

Las imágenes dobles de Sarmento también nos recuerdan al surrealismo y al "camuflaje psicológico" que llevan a cabo artistas como Dalí: la intención de lograr la invisibilidad sin ninguna transformación es una constante en su método paranoico-crítico (2.7.2.). El desvelamiento de la segunda imagen aporta un nuevo significado que fomenta esa ambigüedad característica de las obras de Sarmento.

Numerosos autores surrealistas como Nougé, en la serie *Subversión de las imágenes* (1929-30), recurren a representar la ausencia como signo o representación de la presencia invisible, para que imaginemos el objeto mediante su desaparición. En las obras de Sarmento sucede esto, las ausencias son determinantes para imaginar lo que falta.

Esta intención de representar lo invisible se observa cuando el autor utiliza el mimetismo como técnica para disimular el cuerpo de la mujer y confundirlo con otros elementos del entorno, como en *Valenciana (1)* **[150]** o en *The Awful Shapes of the Trees (4)*. Tanto el surrealismo como el *body art* se interesan por este fenómeno. En estos dos movimientos la fotografía es el medio ideal para plasmar el cuerpo de la mujer mimetizado, escondido o camuflado. Podemos mencionar aquí a la artista corporal cubana Ana Mendieta (1948), que basa su obra en la voluntad de mimetizarse con la naturaleza para reivindicar un cuerpo autónomo, liberado del deseo masculino, aunque todavía contaminado por él (véase 5.4.3.). Aunque Sarmento no es un artista del surrealismo ni del *body art*, ni tampoco se basa en la fotografía, reflexiona sobre las formas que la figura femenina puede adoptar para fundirse con la naturaleza o con el entorno y establece significados que se pueden aproximar a los de Mendieta. Sarmento, al igual que esta artista, se obsesiona por el cuerpo de la mujer, su disolución y comunión con el todo. El cuerpo se quiere convertir en una prolongación de lo que le rodea y para ello utiliza los elementos de expresión: la línea que describe el cuerpo femenino es la misma que la que dibuja un

río, un árbol o una escalera; el blanco del lienzo es el mismo que el blanco de la habitación o el blanco de la piel.

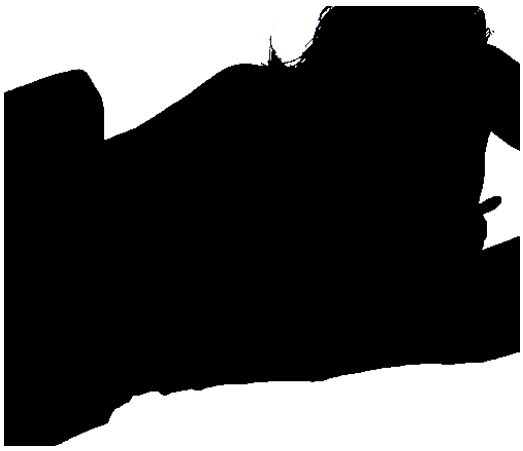
También observamos que la fragmentación del cuerpo humano de la obra de Sarmento no es característica solamente del surrealismo, sino también del *body art* y de la fotografía que se utiliza como medio para documentar o representar las acciones corporales: los primeros planos, los cortes, los desenfoques, los descentramientos, etc. enfatizan esta fragmentación. Estas formas intentan representar la pérdida de la unidad corporal, el extravío del referente, y se orientan hacia la disolución de la imagen del cuerpo. En su obra fotográfica, Sarmento destaca también estas ideas que se ven reflejadas en sus *Pinturas blancas*. Los artistas corporales ponen un especial énfasis en transformar su propia imagen en otra cosa e incluso destruirla hasta llegar a la desaparición. La fragmentación es una de las estrategias que se emplea para este fin. Sarmento, sin embargo, no trabaja con su propia imagen, sino con la de la mujer, que es su *leimotiv*, el pretexto necesario para generar las situaciones de tensión que se dan en sus obras. La fragmentación de Sarmento va unida a la búsqueda de la incertidumbre, de las situaciones incómodas, de la transgresión; una transgresión, que sin embargo no busca ser visible, sino sugerida; la que emana del espectador[505].

[505] Estas ideas quedan patentes en la entrevista realizada a Julião Sarmento por Adrian Searle en la revista El Cultural de El Mundo, publicada el 1 de abril de 2011. Véase www.elcultural.es/noticias/ARTE/1491/Juli%C3%A3o_Sarmento

6.3. *Pornstar* de Julião Sarmento: el siluetaje para el velamiento del cuerpo desnudo

155. Julião Sarmento, *Femininity As A Multipurpose Signifier (Pornstar)*, Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 217cm (2002)

156. Julião Sarmento, *Establishing A Code For Issues Of Taste (Pornstar)*, Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 220 cm (2002)



157. Julião Sarmento, *An Early Phenomenon Of Transitivism (Pornstar)*, Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 217cm (2002)

158. Julião Sarmento, *Internal Finality And External Casuality (Pornstar)*, Técnica mixta sobre lienzo, 150 x 150 x 6 cm (2005)

159. Julião Sarmento, *Some Riskily Infectious Ideas (Pornstar),* Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 x 4 cm (2002)

160. Julião Sarmento, *At the Periphery of the Range of Meaning (Pornstar),* Técnica mixta sobre lienzo, 125 x 175 x 6 cm (2002)

La serie *Pornstar* (2002) de Julião Sarmento está formada por un conjunto de obras en las que se muestran escenas pornográficas representadas mediante siluetas negras sobre fondos blancos **[155-160]**. Son primeros planos que han sido extraídos de fotografías de revistas y proyectados sobre telas de gran formato. Estas siluetas, que surgen de la yuxtaposición o superposición de varias figuras desnudas, aunque por una parte reproducen todos los detalles de su contorno, por la otra, esconden o velan todo lo que se encuentra en su interior: no distinguimos bien dónde empieza un cuerpo y termina otro, incluso a veces no sabemos muy bien la acción que están realizando **[157]**. Si en *Las pinturas blancas*, las líneas y las formas aparecían y desaparecían, eran parcialmente borradas o se fundían, ahora todas las siluetas tienen una gran definición pero también una gran indefinición de información; cuanto más revelan, más ocultan[506].

[506] Para una completa información sobre la obra de Sarmento véase el programa televisivo Metrópolis dedicado a este autor: http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-julio-sarmento/1114974/

1. Naturaleza interdisciplinar

Esta serie se fundamenta en la interdisciplinariedad entre el dibujo, la pintura y la fotografía. *Pornstar* está compuesta por dibujos en blanco y negro que simplifican la representación fotográfica mediante el elemento gráfico de la mancha, otorgando todo el protagonismo a la forma y a la silueta negra. La idea del dibujo se constata por el carácter lineal de los perfiles de las siluetas que resalta los límites y define las manchas negras (acromáticas); sombras que nos remiten al mundo del dibujo[507]. Las relaciones con la pintura se establecen por la gran dimensión de los soportes y la textura que produce la pintura sobre tela. Sarmento utiliza habitualmente en sus obras diferentes medios de expresión: pintura, dibujo, escultura, instalación, vídeo o *performance*; en este caso, y como sucede en las *Pinturas blancas,* emplea un dibujo pictórico influenciado por la fotografía que es el medio necesario para poder expresar sus ideas y construir el mensaje.

2. Materialidad de la imagen

Estas obras se basan en la superposición de siluetas negras sobre fondos blancos. Como en la serie analizada más arriba, el blanco del fondo se acumula en distintas capas produciendo un juego matérico por adición que crea un efecto rico y vibrante. Pero en este caso no se ve el lienzo y el negro de las siluetas no se intercala entre las distintas capas, sino que se superpone con el mismo grado de definición, nitidez e intensidad. En este proceso de superposición, las manchas negras, que configuran los signos icónicos, son realizadas probablemente con pintura acrílica, material que consigue superficies totalmente planas y opacas, y gran precisión y minuciosidad en los detalles de los contornos. Estas características conceden, por una parte, bidimensionalidad a la representación, y por la otra, un gran contraste de información entre el contorno y el dintorno.

3. Nivel de realidad

El grado de iconicidad de la escala propuesta[508] asignado a estas imágenes es el 4, el que corresponde a los pictogramas y siluetas, imágenes que abstraen todas las características

[507] Cuando la sombra rompe el límite del dibujo y parece negar límites establece categorías de lo pictórico, pero en este caso la sombra es coincidente con las líneas del dibujo, por lo que tiene que ver más con la disciplina del dibujo. Véase Gómez Molina, Juan José, *El Manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Editorial Cátedra, Madrid, 2003, p. 88.

[508] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto, (2002), *op. cit.*, p. 41.

sensibles excepto la forma estructural (véase Anexo 1). En algunos casos, el índice de iconicidad es muy bajo porque no siempre las representaciones de los dibujos se asemejan a su referente; algunos elementos formales se perciben como formas abstractas por no poder ser identificados con objetos o figuras conocidas, lo cual crea una gran confusión perceptiva y de significado [156].

4. Elemento dominante del lenguaje visual

Si el espectador no se acerca a observarlas, las escenas que presenta Sarmento parecen manchas negras abstractas sobre fondos blancos. En este caso, el gran tamaño de las figuras, su recorte y fragmentación, contribuye a la hegemonía del formalismo abstracto, es decir, al predominio del aspecto arreferencial y plástico sobre el icónico. Por el contrario, si el receptor se aproxima a los lienzos descubre en esas siluetas todo un mundo icónico. La figuración sustituye a la abstracción, y lo icónico a lo plástico. La minuciosidad del tratamiento de los contornos nos remite a representaciones fotográficas que, sin embargo, han eludido cualquier elemento interior de las figuras y del fondo. El negro oculta, tapa, niega la información que en otros casos estaría presente. El espectador observa, en los signos plásticos, signos icónicos que identifica como elementos de escenas pornográficas. No obstante, en algunos casos, le resultan arreferenciales o abstractos porque no encuentra el origen o una experiencia codificada sobre lo que tratan. Confundido, sorprendido y con gran interés de desenmascarar lo que está ocurriendo, no consigue llevar a cabo más que su propia realización de significados (véase 3.1.).

Estas obras, de gran ambigüedad, tienen la finalidad de negar gran parte de la información sobre el tema, cobrando así un gran interés para el espectador, el cual se convierte en el verdadero protagonista de la obra, que construye los significados a partir de las imágenes que tiene almacenadas en su mente.

5. Naturaleza perceptiva

La utilización de siluetas negras por parte de Sarmento persigue una representación incompleta para excitar la imaginación del espectador. Una vez que el receptor percibe las manchas negras, realiza una búsqueda por todas las huellas mnémicas almacenadas en su memoria para su reconocimiento e identificación, siendo necesaria la experiencia pasada en la experiencia presente. La búsqueda finaliza cuando encuentra una huella similar a la percepción presente. Las partes de la imagen que están incompletas son

completadas por su imaginación. Sarmento consigue que el espectador proyecte en esas manchas lo que no está en ellas (véase 2.4.).

Sarmento está mostrando públicamente escenas prohibidas de felaciones, penetraciones y masturbaciones, pero que mediante el recurso del *siluetaje* son reducidas a manchas negras que no dejan ver lo que esconden en su interior. Estas imágenes icónicas, que provocan una gran incertidumbre en el observador, son transformadas, automáticamente, en imágenes mentales (véase 2.1.). Estas representaciones mentales de lo observado son esas escenas pornográficas "construidas"[509] con toda la información que falta, con todos los detalles que sólo se encuentran en la mente de cada espectador. El artista es un *voyeur* indiscreto que implica al espectador en su juego, lo incita a luchar contra su deseo de ver y de no ver, y lo induce a completar lo que falta.

Hay que destacar cómo los fondos quedan reducidos a un conjunto de formas geométricas irregulares blancas que pueden ser percibidas como figuras, dando lugar al fenómeno de las figuras reversibles o ambiguas (2.5.3.) y causando confusión en el reconocimiento de las siluetas negras **[160]**.

En algunas obras como *Internal Finality And External Casuality (Pornstar)* **[158]**, el artista recurre al traslapo y a las imágenes dobles para ocultar parte de la escena. En esta obra el fondo se convierte en figura para tapar un fragmento de la representación. Como consecuencia, el cuerpo de la izquierda queda obliterado, recortado y reducido a la mínima expresión, lo cual dificulta el reconocimiento de la acción que se está realizando.

6. Recurso retórico dominante

Al igual que en las *Pinturas blancas*, en *Pornstar* la figura retórica principal es la elipsis (3.6.3.). El receptor observa imágenes que considera incompletas, y gracias a sus expectativas y al contexto las completa. Para poder realizar los significados tiene que tener presente lo que no está. La elipsis da lugar al *siluetaje*, recurso en el que se basa esta serie y de gran interés para representar formas incompletas, veladas, o semiocultas. En algunos casos, la elipsis se refuerza cuando el autor realiza recortes geométricos en las extremidades corporales. Como consecuencia, las siluetas se perciben incompletas, mutiladas y formalmente abstractas, resaltando así su carácter objetual y matérico **[156, 159]**.

[509] Recordemos que el historiador de arte Gombrich en su obra *Arte e ilusión* explica que el espectador que contempla un cuadro construye mediante procesos inconscientes y automáticos, que él llama "proyección", y mediante otros procesos conscientes y más elaborados, que llama "inferencia" o "conocimiento". Véase Gombrich, E. H., (1997), *op. cit.*

El *siluetaje*, como explica el Grupo μ[510] y como hemos visto con anterioridad (3.6.3.2.), sólo muestra el contorno de un tipo icónico reconocible; mientras la forma periférica queda bien descrita, el interior aparece vacío o con una textura y color homogéneo, muchas veces ennegrecido. Es la representación pictórica o gráfica de las sombras proyectadas y nítidamente recortadas. Se produce un gran contraste cuando el contorno es muy detallado y el interior está ausente de detalles. Esto es lo que sucede en *Pornstar.*

Muchos artistas, como el artista conceptual John Baldessari (véase 5.3.3.), utilizan el *siluetaje* para representar personajes que han perdido su identidad. Las siluetas de Sarmento, al igual que las de Baldessari, son personajes anónimos que ocultan sus rasgos identificativos. Este recurso consigue estimular el mecanismo de proyección del espectador y probablemente su deseo, que realiza interpretaciones muy abiertas y subjetivas.

Si Baldessari materializa cada una de sus siluetas con colores saturados, Sarmento, por el contrario, lo hace con el negro. De esta manera resta la información cromática a la representación otorgando toda la importancia a la forma. También utiliza el recurso del *viñetaje* en los fondos, que son representados como superficies blancas, vacías de cualquier elemento icónico o plástico y sin ninguna referencia espacial. Este espacio vacío consigue focalizar más la atención en las figuras que, convertidas en sombras[511], nos transportan al misterio, a lo desconocido y a lo inaccesible[512].

Si los fragmentos corporales de las *Pinturas blancas* podían ser considerados fenómenos sinecdóquicos además de elipsis, las fragmentaciones de *Pornstar* también. El artista cuando secciona los primeros planos de las escenas fragmenta a la vez los cuerpos que interactúan en ellas. El artista representa las diferentes partes como formas incompletas que el espectador tiene que completar. Como en la serie anterior, la sinécdoque funciona, por una parte, como un recurso expresivo que sirve para enfatizar la acción que están realizando los cuerpos gracias a la implicación de las partes, pero también, como en este caso, como estrategia para provocar asombro y confusión a causa de los extraños recortes que sufren las partes que son percibidas como manchas abstractas de difícil identificación. Esta sensación se potencia cuando Sarmento gira o altera la posición lógica de las siluetas (véase 2.6.4.) **[160].**

Es muy importante hablar también de la utilización de la perífrasis o circunloquio (3.6.5.).

[510] Véase Groupe μ, (1993), *op. cit.*, p. 275.
[511] Véase Gómez Molina, Juan José, (2003), *op. cit.*, p. 129.
[512] Véase Gómez Molina, Juan José, *Las lecciones del dibujo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999, p. 322.

El artista da un rodeo metafórico para evitar mostrar directamente lo que está ocurriendo en las escenas pornográficas, que resultaría obsceno y lujurioso en exceso. Si recordamos la antigua práctica del velamiento en la representación del desnudo, se pintaban velos para ocultar las partes indecentes de los hombres y las mujeres. Ahora Sarmento, mediante el *siluetaje*, enmascara los cuerpos para que no podamos ver nada, sólo para que imaginemos. La transgresión no es visible, es sugerida, emana de la mente del espectador. Como consecuencia, escenas socialmente prohibidas son exhibidas públicamente y elevadas a obras de arte.

7. Técnicas de comunicación visual

Si las *Pinturas blancas* de Sarmento se caracterizaban por el empleo de la fragmentación para representar en un mismo formato distintas figuras o acciones relacionadas entre sí, ahora, en *Pornstar,* la técnica predominante es la unidad; las distintas partes del cuerpo se presentan totalmente ensambladas y equilibradas para ser percibidas como objetos únicos. El tratamiento de todas las formas es exactamente igual, favoreciendo así la sensación de unidad.

El *siluetaje* de las figuras humanas y el *viñetaje* favorecen la simplicidad en la estructura visual. Como en la serie anterior, el autor busca la economía compositiva, es decir, una organización sencilla y juiciosa de elementos. El dibujo en blanco y negro, simplificado y reducido al *siluetaje* evita la ornamentación y realza el aspecto puro de la forma. Las siluetas de Sarmento, incompletas, fragmentadas y de un solo color (el negro, que es no-color), buscan en el espectador una respuesta máxima ante elementos mínimos. Pero, si en las *Pinturas blancas*, Sarmento emplea la reticencia para lograr este efecto, en *Pornstar* lo consigue mediante la técnica opuesta, la exageración, aumentando la escala natural de las figuras humanas y exagerando el recorte y la fragmentación de éstas.

Como en la serie anterior, el artista emplea la técnica de la actividad: todos los dibujos reflejan movimiento en la representación de las distintas posturas que adopta la figura humana. La inclinación, el recorte y la fragmentación de las figuras potencian esta sensación.

La última técnica que podemos destacar es la opacidad. El artista emplea esta técnica para esconder elementos visuales que en otros casos serían necesarios. Aquí, sin embargo, la ocultación de estos detalles es imprescindible para la construcción del

significado. Sarmento juega con las reglas de lo prohibido mostrando públicamente en una exposición fotos pornográficas que cualquier persona escondería.

8. Influencias de recursos de la fotografía

Julião Sarmento utiliza fotografías de revistas para poder llevar a cabo *Pornstar.* Las representaciones que aparecen en los lienzos son el fiel reflejo de imágenes pornográficas que han sido ampliadas y convertidas en siluetas. No hay nada inventado. Como consecuencia, vemos una clara influencia de la fotografía en los encuadres, los cortes y la fragmentación de los primeros planos. Estos recursos no se utilizan como puros fenómenos mecánicos, sino como instrumentos estéticos imprescindibles para poder interpretar las obras. El artista oculta muchos detalles con la intención de arrastrar al espectador fuera del marco de las obras, de lanzarlo a lo que no está en la representación. En estos casos, aparece el fuera de campo como un recurso expresivo que beneficia la proyección imaginativa del espectador y la realización de significados abiertos y subjetivos.

Sarmento se apropia de las fotografías que le rodean para reconstruirlas, para transformarlas en imágenes casi abstractas, donde los cuerpos han perdido su dimensión personal para convertirse en entidades expuestas al público, que es lo que ocurre con la pornografía y un caso extremo de lo que sucede con las obras de arte en general[513].

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

La "apropiación de la imagen" que efectúa Sarmento puede encontrar sus antecedentes en la obra de John Baldessari, quien como veíamos antes, es pionero en la utilización de este procedimiento. Baldessari basa su obra en imágenes de la cultura de masas que transforma para conseguir múltiples significados; de manera similar, Sarmento se apropia de imágenes de revistas, periódicos y fotogramas de películas y las manipula invalidando sus mensajes originarios y construyendo otros nuevos. Estos dos artistas utilizan recursos como la obliteración para ofrecer nuevos enfoques a las imágenes mediáticas, dejando claro que éstas nunca contienen enunciados categóricos.

[513] Véase Sardo, Delfim, *Julião Sarmento. Domestic Isolation,* Galería Mário Sequeira, 28 septiembre 2002-14 noviembre 2002, Braga, 2002.

Si John Baldessari cubre los rostros de los sujetos con círculos de colores o transforma los personajes en siluetas de colores intensos es porque al acentuar el carácter anónimo de éstos, desplaza el centro de atención y obliga al espectador a centrarse en otros aspectos de la imagen, que son los que dan el sentido a la escena; establece tensiones para que el observador sea el que construya activamente la historia.

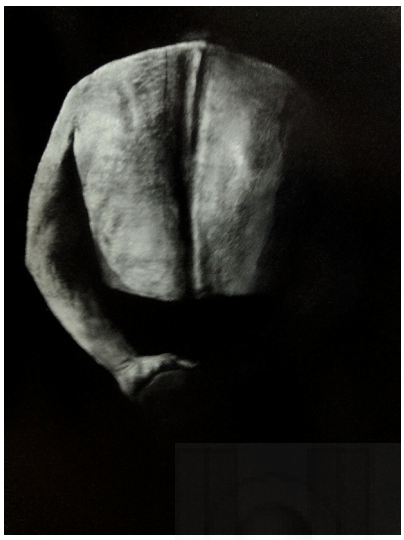
Sarmento con sus siluetas incompletas sugiere que siempre hay algo debajo de lo visible (véase 1.2.) o más allá de los límites del marco. Como afirma James Lingwood, "la representación fragmentaria de una situación vista o imaginada sugiere un turbulento mundo interior de compulsiones y transgresiones, deseos e impulsos. Cuanto más parecen ocultar, más llaman la atención del espectador, más nos invitan a una incómoda concentración. Despojados del tejido conectivo de una narrativa, mantienen al espectador en un desconcertante limbo psicológico donde la obra sugiere mucho más de lo que muestra"[514]. Como propone Sarmento, "el tema es lo que no está ahí"[515].

Tanto en la obra de Baldessari como en la de Sarmento, lo que se oculta se vuelve más visible, estimulando al espectador a detenerse ante las imágenes y a observar de nuevo. Es una estrategia para que se cuestione lo que hay y lo que no hay en las imágenes, por oposición al simple consumo de éstas. Recordando las palabras de Baldessari, "cuanto más capaces seamos de leer las imágenes de entender cómo funcionan en nuestra cultura, mayor será nuestra capacidad individual de actuar"[516].

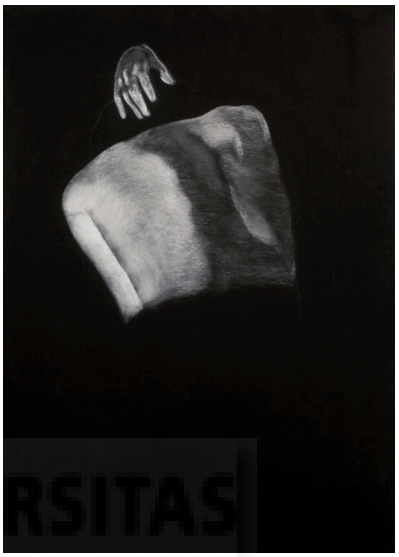
[514] Véase Lingwood, James, "Lo que no está ahí…", en *Julião Sarmento. Withholding. Works 1994- 2006,* Fundación Marcelino Botín, del 27 octubre 2006 al 7 enero 2007, Santander, 2006.
[515] *Ibíd.*
[516] Sanders, Mark: "John Baldessari", *Another magazine* (Londres) (otoño-invierno de 2003), p. 390, citado por Morgan, Jessica y Jones, Leslie, (2010), *op. cit*, p. 56.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

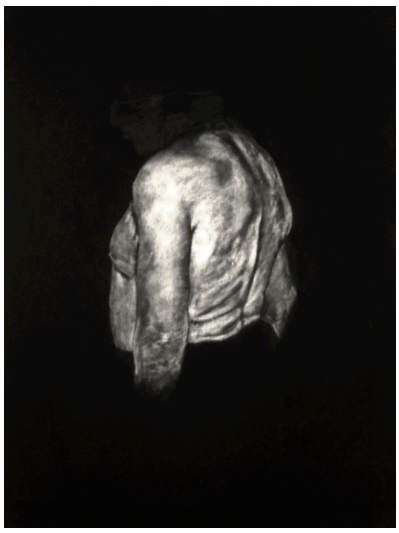
6.4. *Back drawing* de Juan Muñoz: el sujeto de espaldas, un ejemplo de sinécdoque corporal



161. Juan Muñoz,*Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Tiza y tinta sobre lienzo sobre tabla, 141 x 100 cm (1990)



162. Juan Muñoz, *Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Tiza y tinta sobre lienzo, 141 x 100 cm (1990)



163. Juan Muñoz, *Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Barra de óleo sobre lienzo, 140 x 100 cm (1992)

164. Juan muñoz, *Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Barra de óleo sobre lienzo, 140 x 110 cm (1992)

Back Drawing es un grupo de torsos realizados por el artista español Juan Muñoz (Madrid, 1953- Ibiza, 2001) durante la década de 1990 que se caracteriza por la ocultación parcial de la figura humana; una superficie negra es la que se encarga de "velar" gran parte de la representación (véase 1.2.) **[161-164]**. Trabajados con gran minuciosidad, producen un sorprendente efecto tridimensional sobrenatural y onírico causado por los contrastes de luz y oscuridad. Se trata de dibujos acromáticos de gran formato de espaldas de jóvenes y de viejos basados en fotografías del autor. Como explicábamos en el primer capítulo (1.4.), el sujeto puede ocultar su identidad dándonos la espalda. El artista no se retrata: la falta de identidad y la incapacidad del sujeto para comunicarse son esenciales, temas a los que Muñoz recurre constantemente en sus esculturas e instalaciones.

1. Naturaleza interdisciplinar

Esta serie se fundamenta en la interdisciplinariedad entre el dibujo, la pintura, la fotografía y el grabado. *Back Drawing* está compuesta por obras realizadas en blanco y negro, con tiza blanca y tinta negra sobre lienzo, o con barra de óleo sobre lienzo. Muñoz acentúa la forma de los torsos resaltando el contorno, la textura y las sombras. La naturaleza interdisciplinar se constata por la utilización de diversos elementos: el uso de tinta negra nos sugiere la conexión con el grabado[517]; el empleo de la barra de óleo sobre lienzo, la textura y los grandes formatos nos remiten al mundo de la pintura; los trazos, las sombras y los grafismos nos confirman la importancia del dibujo; por último, la representación fragmentaria del cuerpo, los primeros planos, el recorte del encuadre y la utilización del blanco y negro nos recuerdan a la fotografía, a enormes negativos fotográficos, monocromáticos y rígidos. Muñoz utiliza habitualmente diferentes medios de expresión que en muchas ocasiones se interrelacionan: en este caso, emplea un dibujo pictórico influenciado por el grabado y la fotografía. *Back Drawing* si bien podría estar relacionado con esculturas como *Backs on Bronze* (1990) se comporta como una serie independiente. De hecho, Muñoz nos confirma que quiere mantener en todo momento sus dibujos y esculturas como entidades separadas[518].

[517] Muñoz estudió litografía y grabado avanzado cuando era estudiante de arte en Londres en la década de 1970, época en la que también empezó a experimentar con la escultura.
[518] Lingwood, James, *Juan Muñoz. Monólogos y diálogos = Monologues and Dialogues,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 60.

2. Materialidad de la imagen

Back drawing se materializa mediante la adición de materia blanca sobre negra. La superposición de distintas capas de blanco produce un gran contraste de luces y sombras que provoca un efecto dramático y misterioso[519]. Si en las series comentadas más arriba la adición del negro es la que hace posible la representación, en este caso y como si se tratara de un negativo, sucede lo contrario, es necesario el pigmento blanco para dar forma a la imagen. Las distintas capas de este no-color se superponen mediante veladuras que transforman el negro del fondo en grises con diferentes grados de luminosidad. Las transparencias y el claroscuro logran una representación muy realista de la piel, a pesar de que omiten características básicas del realismo como el color. Las manchas blancas y las texturas, aunque modelan el torso y dan gran meticulosidad a la imagen, también eluden la representación del resto del cuerpo. Se logra, por un lado, la captación de la tridimensionalidad, y por el otro, un gran contraste de información entre el fondo, carente de detalles, y el fragmento, tratado con una gran definición.

3. Nivel de realidad

En una primera lectura, el grado de iconicidad para estas imágenes[520] se sitúa en el nivel 6, el que corresponde a las pinturas realistas, que restablecen relaciones espaciales en un plano bidimensional (véase Anexo 1). Pero por la observación detallada de algunas partes de las figuras en las que se deforma o simplifica la forma, podemos considerar que este nivel se combina con uno más bajo, el 5, el que se refiere a las representaciones figurativas no realistas. El nivel de realidad es muy alto en casi todas las imágenes, pero cuando las formas se ocultan de una manera parcial o total, el índice de iconicidad disminuye **[162, 163].** Aún así, siempre se identifican las distintas partes anatómicas con su referente. Por otro lado, hay que pensar que la gran similitud que encontramos con fotografías en blanco y negro[521] nos permite enlazar los dos niveles anteriores con el 7, el que se refiere a la fotografía en blanco y negro (cuya definición está equiparada al poder resolutivo del ojo medio, aunque sin color).

[519] En palabras de Lino Cabezas, "el dominio de las técnicas del sombreado de los cuerpos, en la representación gráfica, ha ocupado un lugar principal en todo el arte occidental. Su dominio implica a su vez un control racional y explícito de la luz como símbolo de la vida y la racionalidad. En contraposición, la ausencia de luz, el reino de las sombras se convierte en el lugar del misterio, de lo desconocido e inaccesible a la luz de la razón". Véase Cabezas, Lino, "El andamiaje de la representación", en Gómez Molina, Juan José (coord.), (1999), *op. cit.*, p. 322.

[520] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, (2002), *op. cit,* p. 41.

[521] Para observar esta similitud véanse las fotografías de Boiffard, y más concretamente *Dedo gordo del pie. Sujeto masculino, 30 años* (1930) que mostramos en las ilustraciones nº 10 y nº 119 de este trabajo.

4. Elemento dominante del lenguaje visual

En este caso, el gran tamaño de las figuras, su recorte y fragmentación, no contribuye al predominio del aspecto arreferencial y plástico sobre el icónico, sino a la preeminencia de la referencialidad figurativa sobre el formalismo abstracto. La minuciosidad del tratamiento de los dintornos nos remite a representaciones fotográficas que, sin embargo, han omitido cualquier signo icónico del fondo y del resto de la figura; si por una parte percibimos los elementos de la anatomía humana con todo detalle: huesos, músculos, tejidos o arrugas, por la otra, echamos en falta la información que una gran superficie negra se encarga de ocultar, tapar o velar. Observamos que en los lugares semivelados algunos signos icónicos se abstraen dando lugar a lo formal y plástico **[162, 163]**. Aún así, estos signos son identificados en todo momento como elementos anatómicos.

La plasmación del sujeto de espaldas que niega la identidad (véase 1.4.), y la fragmentación que omite la acción que está realizando el personaje, produce una pérdida parcial de iconicidad que provoca la sensación de extrañamiento. Estas obras, de gran ambigüedad, niegan parte de la información sobre el tema, logrando así captar la atención del espectador, quien utilizando su imaginación realiza diversas conexiones de ideas para llevar a cabo su propia realización de significados.

5. Naturaleza perceptiva

Los cuerpos de *Back Drawing* se representan fragmentados y nunca completos. El personaje que se mueve entre la presencia y la ausencia se esconde de nuestra mirada e incluso nos da la espalda. Muñoz encauza la atención del receptor para que se identifique con la figura anónima que se sitúa en la negritud del fondo donde no hay nada. El personaje retratado, cuando consigue atraer la mirada del espectador hacia lo profundo del cuadro, le invita a ver a través de sus ojos, pero la superficie negra obstaculiza su visión. El espectador percibe una sensación de extravío, tanto por la pérdida de la individualidad del sujeto retratado como de las referencias físicas. Esta sensación le hace adentrarse en el vacío y desear lo que no puede ver. Muñoz asegura que "es sorprendente lo mucho que deseamos ver algo que no existe"[522].

Las figuras fragmentadas e incompletas de *Back Drawing* son el punto de partida para una reconstrucción mental por parte del espectador. Como hemos visto antes, la organización visual no se limita al material directamente dado, sino que "incorpora

[522] Citado por Wagstaff, Sheena, "Un espejo de la conciencia", en A.A.V.V., *Permíteseme una imagen… Juan Muñoz*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de abril 2004- 31 de agosto 2009, Madrid, 2009, pp. 44, 45.

extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible"[523]. El espectador se convierte en creador cuando proyecta lo que no ve. Cuando los cuerpos de Muñoz se ocultan de una manera parcial se convierten en figuras incompletas con vacíos o ausencias, "pantallas", sobre las que se proyecta la imaginación. Estas partes sombrías estimulan la imaginación, invitan a investigar y a completar las hipótesis que sugieren. Como asegura Edmund Burke[524], las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar la imaginación que aquellas que son claras.

6. Recurso retórico dominante

Los primeros planos que se muestran aquí pueden ser considerados como elipsis o como sinécdoques. Son elipsis porque mediante el encuadre suprimen una o varias magnitudes del enunciado que tienen que ser mentalmente recuperadas. Los torsos omiten fragmentos que son esenciales para conocer el significado de las acciones que se están realizando **[161, 162, 164];** los detalles del fondo también son excluidos mediante el *viñetaje,* recurso que produce la cancelación de las magnitudes plásticas que a su vez cancelan lo icónico. El fondo se representa como una superficie negra, sin ninguna referencia espacial y vacía de cualquier elemento plástico o icónico. Los torsos de Muñoz se sitúan en un lugar indeterminado, en medio de la nada, rodeados de un negro que lo invade todo. Este espacio vacío consigue focalizar la atención en las figuras, las cuales nos transportan a lo inaccesible y desconocido, y además favorece la proyección del espectador y posiblemente de su deseo, que realiza interpretaciones muy subjetivas.

Pero estas imágenes son sobre todo sinécdoques corporales ya que aíslan la parte para aludir al cuerpo entero (3.6.4.). En este caso, la sinécdoque se aplica como un recurso expresivo para esconder los fragmentos que no quieren ser mostrados destacando otras partes: se ocultan los rostros, las extremidades superiores (de una manera parcial) y las extremidades inferiores. Si examinamos las obras como retratos, suponen un desvío retórico ya que no muestran el rostro, ocultan la identidad del sujeto produciendo una sensación de extrañeza; tampoco enseñan las extremidades superiores enteras que, seccionadas, realizan una acción inconclusa **[161, 162, 164]**. Estos fragmentos se pueden considerar como formas incompletas para ser completadas por el receptor gracias a sus expectativas y al contexto. En *Back Drawing* el aislamiento de los torsos y la minuciosidad de los detalles, que enfatizan el paso del tiempo, hacen que el espectador sea consciente

[523] Arnheim, Rudolf, (1988), *op. cit.,* p. 46.
[524] Burke, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, J. Dodsley, Londres, 1764, II, cap. IV, citado por Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, (1991), *op. cit.*

del resto del cuerpo y sea arrastrado a la totalidad orgánica. Muñoz acepta la capacidad de sugerencia de las cosas mediante lo incompleto para referirse a la totalidad del sujeto.

7. Técnicas de comunicación visual

En esta serie la técnica predominante es la unidad; los elementos anatómicos se presentan totalmente ensamblados y equilibrados para formar una parte del cuerpo, en este caso el torso. Los diferentes torsos se presentan como unidades independientes, aisladas, únicas. El tratamiento de las formas exactamente igual favorece la sensación de unión.

Ya que la sinécdoque se basa en el aislamiento de una parte para referirse al todo, la singularidad es fundamental como técnica: estas composiciones se centran en un tema independiente sin contar con el apoyo de cualquier otro estímulo visual (véase 3.7.).

El autor busca la economía compositiva, una organización sencilla de elementos. El dibujo en blanco y negro evita la ornamentación y realza el aspecto puro de la forma que consigue en el espectador una respuesta máxima ante elementos mínimos. Considerando que el fondo está carente de cualquier elemento, el *viñetaje* favorece la simplicidad en la estructura visual.

El artista aplica en los torsos tanto la técnica de la actividad como la pasividad: mediante la representación de diferentes posturas, Muñoz refleja la sensación de movimiento, aunque sea un movimiento rígido y anquilosado **[162, 164]** (la inclinación, el recorte y la fragmentación favorecen este efecto); pero también omite la actividad en otras posturas estáticas donde el equilibrio y el reposo están patentes **[163]**.

La última técnica que podemos destacar es la opacidad. El artista la utiliza para esconder elementos visuales que en otros casos serían necesarios. Aquí, sin embargo, la ocultación de estos detalles es imprescindible para la construcción del significado.

8. Influencias de recursos de la fotografía

Las imágenes de Muñoz están basadas en fotografías de sí mismo que han sido convertidas en obras interdisciplinares. La representación fragmentaria del cuerpo, los primeros planos, el recorte del encuadre y la utilización del blanco y negro son recursos

estéticos de la fotografía que el artista utiliza como instrumentos para lanzar al espectador fuera del marco de las obras, y desde allí completar el significado.

Si "el cuerpo fragmentado", es esencial a lo largo de la historia del arte como ensayo para conseguir la representación del cuerpo perfecto, como señalamos en primer capítulo de esta investigación (1.5.), desde la invención de la fotografía la parte se eleva a una categoría superior, la del cuerpo entero. Muñoz centra la atención en fragmentos anatómicos, en este caso torsos, para dirigirse hacia lo sensual y a la vez a lo simbólico. (Muñoz tiene dibujos de otros elementos anatómicos como bocas[525]). Estos primeros planos de viejos y jóvenes son muy concretos por lo que muestran: enseñan la parte con toda minuciosidad, potencian lo específico mediante la forma y el tacto visual (característico del primer plano fotográfico); pero también son muy abstractos y subjetivos por lo que significan: impulsan al observador a desear lo que falta. Cuanto más se muestra el detalle más evidente se hace la pérdida. Como afirma Muñoz: "la experiencia del presente es prácticamente el reflejo de su propia ausencia"[526].

Estas imágenes despiertan en el espectador el deseo y la curiosidad de ver algo más. Como veíamos en el capítulo dedicado a la fotografía (véase 4.1.), poseen ese *punctum* al que Barthes se refiere en su obra La cámara Lúcida, ese "algo más" que nos punza y nos lanza a lo ausente de la representación trascendiendo lo que está permitido ver[527].

Como veíamos antes (4.2.1.), si en muchas fotografías de desnudos se elude la cabeza o el rostro del modelo para impedir que el espectador se distraiga, aquí pasa lo mismo. Si recordamos las palabras de Amy Conger "un rostro contiene tantos detalles que distrae la atención de la forma en sí misma. Una cara muestra la personalidad, normalmente un cuerpo no lo hace. La inclusión de la cara normalmente transforma una forma pura, universal, en un retrato desnudo"[528]. Muñoz se da la vuelta y omite la cabeza y el rostro para mostrar lo universal de los torsos, y de una manera aún más genérica, lo irremediable del paso del tiempo. Con este gesto, del mismo modo, potencia el fuera de campo.

[525] Véanse los dibujos *Sin título (Bocas) III-IV* (1995), reproducidas en Lingwood, James, (1996), *op. cit.,* p. 95.
[526] Searle, Adrian, "Third Ear", en A.A.V.V., *Permíteseme una imagen… Juan Muñoz*, (2009), *op. cit.*, p. 56.
[527] Véase Barthes, Roland, (1999), *op. cit*, pp. 63-65.
[528] Conger, Amy, (2005), *op. cit*, p. 13.

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

Podemos relacionar la obra de Juan Muñoz con el surrealismo, y más concretamente con la fotografía de esta vanguardia artística. Muñoz, al igual que los surrealistas, pone un especial acento en la fragmentación del cuerpo humano, así como en la idea de velar para hacer ver, apartar u ocultar para provocar la atracción del receptor. El artista, con sus formas incompletas, sugiere que siempre hay algo más fuera de los límites del marco. Como en las fotografías de Nougé, lo que oculta en realidad se vuelve más visible, incitando al observador a pararse ante las imágenes y a mirar de nuevo. Como consecuencia, las obras sugieren mucho más de lo que muestran. Como hemos visto en el capítulo del surrealismo (véase 5.1.4.2.), la acción de "sugerir" es esencial en el surrealismo, y sobre todo en el gran repertorio surrealista de "objetos ausentes sugeridos".

La idea de la ocultación vinculada al misterio y como cuestionamiento de "lo real", tan presente en el surrealismo belga y en Magritte, la encontramos en la obra de Muñoz cuando se interroga sobre la presencia y hace especial hincapié en los misterios, apariciones, trucos y engaños[529]. En este sentido, Magritte afirma que lo real es al mismo tiempo lo visible y lo invisible, y en lo visible se halla lo aparente y lo oculto; y Muñoz pone "a prueba la naturaleza de la realidad, indagando en el poder de la ausencia y la presencia, el silencio y –su contrario-, el sonido, con el fin de crear las condiciones necesarias para que, en cada obra, exista un momento en el que puedan concitarse y resonar polaridades irreconciliables, como en un espejo en el que se reflejan mutuamente"[530].

En *Back drawing*, Juan Muñoz, al igual que Paul Nougé, altera lo común y familiar mediante la ocultación de los orígenes del objeto: aísla los torsos de su entorno habitual creando la sensación de extrañeza (característica del surrealismo). De esta manera excita en el espectador la necesidad de ver lo que falta. En su aislamiento, potenciado por el gran contraste de luminosidad entre la figura y el fondo, la parte anatómica adquiere un gran protagonismo hasta verse convertida en un híbrido entre sujeto y objeto. (En este sentido, recordemos "los dedos gordos de los pies" de Boiffard, que adquieren una posición privilegiada impensable hasta entonces).

[529] Sobre esta idea véase Avgikos, Jan, "Entre aquí y allí: el todo es más que la suma de las partes", en A.A.V.V., *Permíteseme una imagen… Juan Muñoz*, (2009), *op. cit.*, p. 84.
[530] Wagstaff, Sheena, "Un espejo de la conciencia", en A.A.V.V., *Permíteseme una imagen… Juan Muñoz*, (2009), *ibíd.*, pp. 26, 27.

Por otra parte, la idea de Juan Muñoz de representar figuras de espaldas se puede ver constantemente en el surrealismo y sobre todo en la pintura y fotografía de Magritte, que a su vez se deja influenciar por las conocidas figuras del pintor alemán Friedrich. Cuando el cuerpo humano se da la vuelta está mostrando su parte menos reconocible. La no-presencia habitual de la espalda no es sinónimo de inexistencia, el pensamiento sabe que está allí. Por eso, la mayoría de retratos de Magritte y las obras de Muñoz nos muestran las espaldas, las cuales nos hacen reflexionar sobre lo que se mantiene fuera del campo de la visión. Como dice Magritte, lo visible no puede perder jamás el poder de mostrarse aunque esté oculto.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

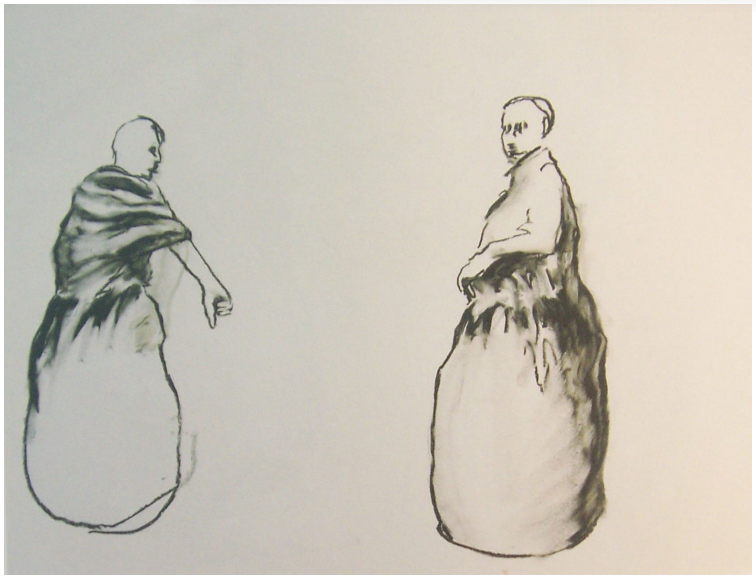
UNIVERSITAS Miguel Hernández

6.5. *Conversation Piece* de Juan Muñoz: la técnica del *wrapping* para el velamiento y la transformación del cuerpo

165. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)

166. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)

167. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)



168. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)

169. Juan Muñoz, Figura de *Conversation Piece* (1994)

170. Juan Muñoz, *Conversation Piece, Escena de conversación,* Resina, arena y tela, 21 figuras, 140 x 70 x 70 cm (1994)

171. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)

172. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)

173. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)

Los dibujos para C*onversation Piece* de Juan Muñoz **[165-168, 171-173]** son un grupo de dibujos de pequeño formato realizados para una instalación escultórica en la que 21 figuras de resina se integran en diferentes agrupaciones y entornos arquitectónicos o naturales **[178]**. Las "escenas de conversación" son reuniones de "figuras" sorprendidas con la boca abierta o con gestos a medias que han sido colocadas cuidadosamente en grupos **[170].** Como si representaran momentos congelados de contemplación interior o

de intercambio, las figuras llaman la atención por la sobrecogedora quietud y el silencio de sus conversaciones. Las piezas no guardan demasiada verosimilitud con el cuerpo humano: se han esculpido con bases esféricas que sustituyen a las extremidades inferiores. Una vestimenta o ropaje externo "envuelve" la nueva forma que adopta el cuerpo. La figura humana se oculta parcialmente y se transforma en algo que ya no es humano. Tratados con una gran simplicidad, los dibujos de esta serie son dibujos "conceptuales"[531] que abordan estos temas y definen las ideas que se verán plasmadas en las diferentes instalaciones.

1. Naturaleza interdisciplinar

En este caso no podemos hablar de obras interdisciplinares, sino de un proyecto multidisciplinar, abordado desde el dibujo, la escultura y la instalación. En C*onversation Piece*, Muñoz utiliza el dibujo como medio de expresión que se interrelaciona con otros medios para dar forma a sus ideas, y que no es un resultado completo o definitivo, es un instrumento de concreción, un medio para llegar a soluciones más precisas, a pensamientos concretos visibles. A pesar de ello, Muñoz insiste en que sus dibujos tienen siempre una naturaleza autónoma; asegura que quiere mantener continuamente sus dibujos y esculturas como entidades independientes, y la escultura como parte de un discurso más amplio[532].

2. Materialidad de la imagen

Los dibujos de C*onversation Piece* se concretan mediante la adición de distintos materiales (grafito, carboncillo, lápices compuestos o cretas) sobre papel blanco o gris. Si en la serie anterior la adición del blanco hacía posible la representación, en este caso es al contrario, es necesario el pigmento negro o de color para dar forma a la imagen.

La línea y la mancha son los elementos gráficos que materializan las figuras. Una línea rápida, simple y continua define las formas que son representadas con más o menos volumen gracias al empleo de la mancha. Este último elemento es capaz de sugerir tridimensionalidad mediante el uso del claroscuro: las manchas se difuminan transformando el negro en grises con distintos grados de claridad u oscuridad. Las

[531] Véase la definición que hace Bruce Nauman sobre el dibujo como forma de pensamiento, en Gómez Molina, Juan José (coord.), (1999), *op. cit.*, pp. 32-43.
[532] Lingwood, James, (1996), *op. cit.*, p. 60.

texturas suaves, que se consiguen mediante la utilización del difumino, modelan el drapeado de la tela que envuelve a las figuras y aportan algo más de precisión a lo representado.

En algunos fragmentos de una misma representación, se observa desigualdad en la adición de la carga matérica, lo cual provoca un gran contraste de definición **[173]**. Por otro lado, se produce gran diferencia entre el fondo (el blanco del papel, vacío de cualquier elemento) y las figuras.

3. Nivel de realidad

El grado de iconicidad de estos dibujos[533] se sitúa entre el nivel 6 y el 4 (véase Anexo 1): nos referimos al 5 cuando observamos las figuras de Muñoz como representaciones figurativas no realistas que aunque se esquematizan, simplifican o deforman, siempre encuentran la identificación con su referente **[168, 171, 173]**; al 6, cuando los dibujos se hacen más realistas porque intentan plasmar la tridimensionalidad en el plano bidimensional mediante el claroscuro y en ocasiones utilizan el color **[172]**; y al 4, un grado de iconicidad más bajo, en el momento en que éstos se realizan solamente a línea, abstrayendo todas las características sensibles excepto la forma estructural **[165-167].** También suele ocurrir que en una misma figura se mezclen distintos grados de iconicidad: algunas partes quedan esquematizadas, casi vacías, y otras totalmente definidas mediante el sombreado y el claroscuro **[173].**

4. Elemento dominante del lenguaje visual

Al igual que en la serie analizada anteriormente, en estos dibujos vemos el predominio de la referencialidad figurativa sobre el formalismo abstracto. Uno de los factores que hacen posible esta cualidad es la representación de las figuras enteras; si estuvieran fragmentadas o recortadas favorecerían el formalismo abstracto. Por oposición a la serie anterior, las figuras están tratadas con muy poca minuciosidad. Son dibujos rápidos, gestuales, que buscan ante todo la espontaneidad. Se centran en las figuras y omiten cualquier signo icónico del fondo; aún así se elude cualquier rasgo de la anatomía humana potenciando el drapeado o los pliegues de la tela que cubren las figuras.

[533] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, (2002), *op. cit.*, p. 41.

Observamos en algunos dibujos, los realizados a línea, una mayor abstracción de las formas, sobre todo en la parte inferior, la que corresponde al fragmento esférico adherido al cuerpo **[166]**. La representación de la tela es la que se encarga de unificar las dos partes en una sola dando lugar a un nuevo significado. Esta nueva forma se representa con una única línea continua que evita los detalles interiores, que ignora lo que se encuentra debajo del ropaje, un dintorno vacío que expresa lo que no se puede ver, lo invisible. Estos dibujos provocan una sensación de extrañeza ya que no se sabe exactamente a qué se refieren. Si no conocemos la obra escultórica nos cuesta trabajo encontrar el reconocimiento o identificación. Estas obras, al igual que en la serie anterior, son de una gran ambigüedad, consiguiendo así captar la atención del espectador, quien realiza su propia interpretación de la obra que puede llegar a ser muy subjetiva.

5. Naturaleza perceptiva

En esta obra, Juan Muñoz practica la tradición del "dibujo de ropajes" **[174]** explotando la insinuación del velo. Un velo, que como veíamos en el primer capítulo (véase 1.2.), excita la imaginación y produce grandes efectos estéticos de misterio. Sobre el dibujo de drapeados y la técnica del *wrapping* nos ocuparemos extensamente en el último capítulo (cap. 7). El velo de Muñoz envuelve y oculta un cuerpo cuya parte inferior ha sido sustituida por una base esférica.

La acción envolvente del velo "nos fuerza a comparar lo que es con lo que podría ser, y, en consecuencia, a sentir la sobrecogedora presencia del deseo incumplido"[534]. Como afirma Ramón Salas, "la ocultación sugiere un secreto que puede potencialmente ser revelado, excita la imaginación y brinda -dada la íntima relación de ese deseo erótico con el placer inherente a la reconstrucción de un mundo en la propia mente- un punto de comparación ideal que la convierte en una poderosa arma de transformación política. Pero al mismo tiempo, el envoltorio patentiza la frontera que nos separa de la completa posesión del mundo real e impide así el ejercicio del dogmatismo"[535]. El envoltorio deja una parte de lo representado escondido y por consiguiente fuerza al espectador a completar con su imaginación lo que no se encuentra en la imagen. El artista es consciente de la capacidad de sugerencia del velo.

Los dibujos de Muñoz son esbozos rápidos e incompletos que sugieren muchas más posibilidades que si representaran la realidad minuciosamente. El artista persigue las líneas

[534] Salas, Ramón, "Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo"., en Gómez Molina, Juan José (coord..), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999, p. 500.
[535] *Ibíd.*, p. 501.

maestras, los volúmenes básicos y las tensiones principales para plasmar lo esencial de las figuras. Dejándolas incompletas, no se entrega a los detalles, se centra en el drapeado de la tela para plasmar la naturaleza interior de las figuras, una naturaleza híbrida, semihumana, que el espectador tiene que "construir" con su imaginación. Negando a nuestra vista el asunto principal, concentra su atención en los ropajes como manifestación de lo invisible.

174. Leonardo da Vinci, *Estudio de ropaje* (1470-84)

6. Recurso retórico dominante

En las figuras de C*onversation Piece* se origina la interpenetración de dos realidades expresivas distintas: el cuerpo humano y una base esférica que sustituye a las extremidades inferiores. Se produce adición, por la acumulación de dos tipos icónicos y a la vez supresión, porque desaparecen elementos para crear nuevos significados. Como veíamos en el capítulo de la retórica (véase 3.6.2.), en la interpenetración adherente los elementos copresentes permanecen unidos del mismo modo que siameses. Como si fueran seres de la mitología griega (sirenas o esfinges, donde las distintas partes conservan sus propiedades individuales), los personajes de Juan Muñoz son mitad hombres (o mujeres) y mitad esferas (o algo parecido). Los personajes de Muñoz se transforman en una entidad superior con un nuevo significado: son algo así como tentetiesos que giran en círculo y no pueden ir a ninguna parte. Los elementos gráficos de la línea y la mancha son los elementos gráficos que se encargan de unificar las distintas partes en los dibujos y así otorgar una nueva entidad a las figuras.

Este recurso predomina en la pintura surrealista, en composiciones formadas por fragmentos corporales que se adhieren a otros fragmentos.

Además de la interpenetración adherente, Muñoz acepta la capacidad de sugerencia de las cosas mediante lo incompleto para referirse a otros aspectos que no están en la representación, para lo cual emplea la elipsis: el *siluetaje* y el *viñetaje*:

En algunos dibujos de esta serie (*Estudio para Esquina positiva*, 1992) se observa el *siluetaje* cuando la forma periférica queda lo suficientemente descrita, pero el interior se abstrae con una textura o color homogéneo, sin detalles. Se aprecia este recurso porque la representación de la tela cancela los signos icónicos y plásticos que nos darían más información visual sobre el personaje. Como veíamos antes (3.6.3.2.), el cuadro de Hodler *La noche* (1890) **[28]** es representativo por la utilización de este procedimiento. El velamiento y la opacidad de la tela cancelan cualquier referencia de lo que se esconde. Recordemos que hay una larga tradición de objetos que se envuelven en el ámbito de la escultura y de las intervenciones urbanas: desde *El enigma de Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray **[73]** hasta los empaquetamientos o *wrappings* de Christo **[98]**.

El *viñetaje* se lleva a cabo en casi todos los dibujos porque no se representa ningún elemento en el fondo. La finalidad es centrar la atención en las figuras.

El receptor, ante lo incompleto u omitido, se detiene y se implica más en el mensaje completando los elementos que faltan. Gracias a los efectos psicológicos y estéticos, lo que no se puede ver organiza el resto del enunciado; es necesario lo invisible para estimular la proyección del espectador y su deseo, y así construir los significados.

7. Técnicas de comunicación visual

En esta serie, la técnica preeminente es la yuxtaposición; las figuras de Muñoz son seres anónimos, de rasgos genéricos y despersonalizados, que se interrelacionan entre sí; se sitúan en conjuntos estableciendo la interacción de diversos estímulos visuales y activando la comparación relacional. En este sentido, los dibujos representan grupos de dos o tres figuras idénticas que ejercen relaciones recíprocas mediante acciones distintas; se distinguen entre sí únicamente por la posición de sus brazos o por su ubicación.

En la búsqueda de movimientos recíprocos, las figuras se ordenan mediante economía compositiva. No son composiciones recargadas, todo lo contrario, muestran lo necesario para realzar las formas y las actitudes. La monocromía y el dibujo en blanco y negro

persigue la sencillez y evita la ornamentación. La síntesis visual que se consigue beneficia la simplicidad, que da lugar a un fácil proceso de organización del significado.

Considerando que el fondo no está trabajado (es el blanco del papel), el *viñetaje* también favorece esta simplicidad en la estructura visual.

El autor aplica la técnica de la actividad mediante el empleo de un dibujo esquemático e inacabado. La utilización de una línea rápida, continua y simple, que se repite en algunos casos, consigue este efecto **[166, 173]**. La representación de las figuras en distintas posturas potencia la idea del movimiento.

8. Influencias de recursos de la fotografía

En algunos dibujos, observamos el recorte del encuadre, que secciona la figura humana, como recurso fotográfico para lanzar al espectador fuera de los márgenes del papel y desde allí completar los significados **[166]**.

Además, las figuras de Muñoz cuando están descentradas nos llevan a considerar también el fuera de campo que, como comentábamos antes, es un recurso característico de la imagen cinematográfica (véase 3.6.3.4.1.). En estos casos, el espacio *off* tiene mucha fuerza y favorece la proyección imaginativa del espectador. Como en la fotografía de Robert Capa *El miliciano* **[50]**, donde una figura se sitúa a la izquierda y señala con el brazo el margen derecho del papel, en algunos dibujos del artista no podemos evitar imaginar lo que está fuera: posiblemente alguna figura similar que observa el resultado de la acción y responde con otro gesto parecido **[165]**.

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

Juan Muñoz tiene muchas otras obras que se basan en la ocultación de la figura humana con la finalidad de que el ocultamiento sea una llamada para su descubrimiento. Podemos poner el ejemplo de *The Prompter* (1988) **[175]**, *Carpet Piece III* (1993) **[177]** o *Girl with Basket* (1996) **[176]**. Muñoz envuelve todas estas figuras con el mismo fin. Como veremos en el capítulo siguiente, hay una gran tradición de obras de arte que utilizan el recurso del *wrapping* o el envoltorio para velar, tapar u ocultar el motivo principal de la representación. Si Man Ray en su obra *El Enigma de Isidore Ducasse* (1920) presenta la fotografía de un objeto envuelto en una manta amarrada con una cuerda, que no se sabe lo que es, y más tarde Magritte en sus pinturas juega a sugerir o evocar lo que se esconde tras las telas que velan el cuerpo humano, como en *Los amantes* (1928) o *La astucia*

simétrica (1928), posteriormente el artista Christo se obsesiona con los envoltorios como técnica industrial moderna y lo envuelve casi todo, desde una mujer en *Wrapping a Girl* (1962) hasta el Reichstag de Berlín (1995).

Los envoltorios siempre juegan a la ambigüedad y despiertan la curiosidad de su contenido. Al igual que muchos otros artistas, Muñoz, con este recurso, provoca un efecto de extrañamiento y de misterio. No sabemos lo que las figuras esconden en su interior. Podemos pensar que esas formas esféricas están hechas del mismo material del ropaje como un añadido para imposibilitar el funcionamiento de las extremidades inferiores, pero también que esas esferas son objetos ajenos, ensamblados al cuerpo, que lo transforman en "algo distinto" incapaz de avanzar en su movimiento.

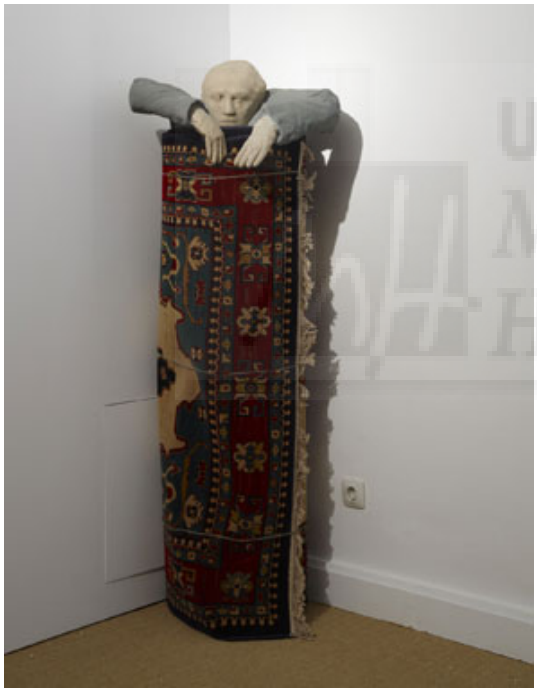
175. Juan Muñoz, *The Prompter* (*El apuntador*), Hierro, papier- maché, bronce, madera y linóleo, dimensiones variables (1998)

176. Juan Muñoz, *Girl with Basket,* (*Chica con cesta*), Bronce, 150 x 40 x 40 cm (1996)

Al igual que Christo, que utiliza el dibujo como parte esencial en el proceso creativo de sus proyectos (7.2.6.1.), Juan Muñoz es heredero del dibujo tradicional de ropajes para representar sus figuras envueltas. En la tradición clásica los estudios de los drapeados y su práctica en las Academias son fundamentales para la representación de la figura humana con el ideal de belleza clásica. Si hasta el siglo XV el *drapeado* manifiesta su dependencia de aquello que cubre, desde el siglo XV, sobre todo con la obra de Leonardo da Vinci **[174],** el drapeado alcanza una representación autónoma. Desde este momento la envoltura se convierte en un recubrimiento autónomo y autosuficiente. Si el vestido tapa y protege, también se puede transformar en una herramienta para la búsqueda de la

identidad, más allá de los límites de la escala humana, como sería el caso de las obras de Muñoz.

Como en *Carpet Piece III* de Juan Muñoz **[177]**, la tela puede borrar por completo la forma del cuerpo. O lo que es lo mismo, la imagen del cuerpo puede ser sustituida por la tela que lo cubre. Como veíamos antes, muchas manifestaciones artísticas de las vanguardias del siglo XX, sobre todo del *body art* (véase 5.4.2.3.), buscan con el vestido y los envoltorios una nueva identidad para el ser humano. Los dibujos de Juan Muñoz respiran esa intención de transformación. Buscan en figuras semejantes la representación de una naturaleza diferente. El drapeado configura diversas formas que van modificando el cuerpo y su esencia **[173]**.



177. Juan Muñoz, ***Carpet Piece III*** (***Pieza de alfombra III***), Alfombra, resina, fibra de vidrio y arena, figuras dimensiones variables (1993)

En C*onversation Piece,* Juan Muñoz recurre a figuras parecidas a los tentetiesos, a esas figuras basculantes, que si bien nunca hemos visto antes, se encuentran en el trasfondo de nuestra imaginación[536]. Desde esa imagen mental sus dibujos evolucionan para poder concretar las piezas escultóricas; avanzan hacia un cuerpo que nunca es realmente humano; lo misterioso, lo oculto, "lo diferente" es lo que configura la obra, lo que atrae la atención del espectador **[178]**.

[536] Cfr. A.A.V.V., *Permíteseme una imagen… Juan Muñoz*, (2009), *op. cit.*, p. 54.

178. Juan Muñoz, *Conversation Piece, Escena de conversación,* Resina, arena y tela, 21 figuras de medidas variables(1994), Instalación en Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, EEUU (13 junio-17 octubre 2010)

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

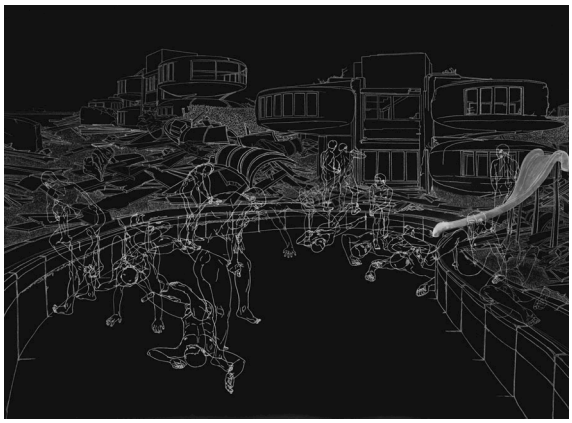
6.6. *Double-Blind* de Moisés Mahiques: la acumulación como recurso retórico para la desaparición de la figura humana

179. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 120 × 150 cm (2011)

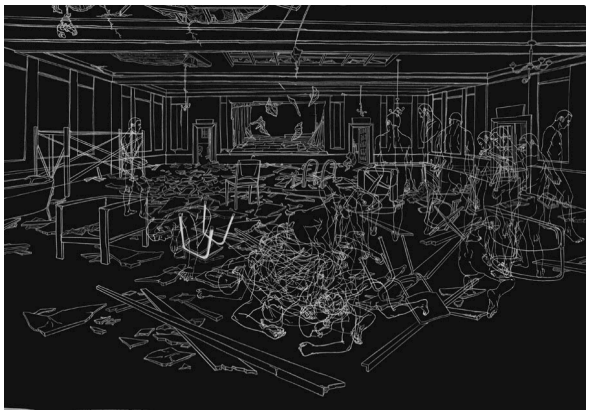
180. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, detalle

181. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, detalle

182. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, detalle

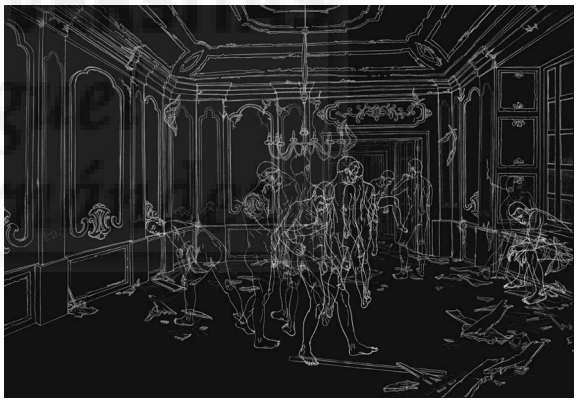


183. Moisés Mahiques, *No one was living here (2),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 120 × 150 cm (2011)



184. Moisés Mahiques, *Paradise Valley (1),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm (2011)

185. Moisés Mahiques, *Paradise Valley (2),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm (2011)



186. Moisés Mahiques, *Paradise Valley (3),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm (2011)

Double-Blind hace referencia a la exposición que realiza Moisés Mahiques (Valencia, 1976) en Madrid (del 10 de noviembre al 10 de diciembre de 2011), estructurada en 3 grupos de piezas que se integran perfectamente en un todo indivisible. Por una parte, Mahiques nos presenta los *Dibujos de Espacios*, donde investiga sobre modelos y sistemas, en relación a diferentes espacios y lugares que han desembocado en el abandono y en el olvido **[179-186].** A diferencia de la anterior exposición *Sweet Illness*, en la que las composiciones flotaban en espacios blancos e indefinidos, en esta ocasión, los dibujos representan interiores o exteriores más acotados. Los siguientes bloques son los dibujos *Snowball*, composiciones circulares que aluden al concepto de bola de nieve, donde las

las figuras se acumulan en bolas que en su progresivo aumento van perdiendo su iconicidad. Y por último, dos animaciones en bucle: *Rinoestereotipia* y *Ojoestereotipia*.

Al grupo de *Dibujos de Espacios* también se les denomina *Double-Blind,* título que hace alusión al "doble ciego"[537] una herramienta de investigación que se utiliza para alcanzar un mayor nivel del rigor científico, evitando que los resultados de un experimento puedan estar afectados por cualquier sesgo subjetivo o por la influencia de prejuicios conscientes o inconscientes. Moisés Mahiques parte de estas premisas para indagar y reflexionar sobre el individuo contemporáneo y su contexto, un entorno cada vez más complejo e incomprensible. El grado de incertidumbre es tal que le va conduciendo a una ceguera por saturación, a la imposibilidad de reconocer la realidad en que está inmerso, a la negación de desempeñar su verdadero rol.

Este grupo de obras se caracteriza por la acumulación de figuras humanas que superpuestas y trazadas con línea se mezclan con espacios arquitectónicos degradados. La acumulación de líneas provoca el camuflaje de la figura humana, la confusión perceptiva y el caos compositivo[538].

1. Naturaleza interdisciplinar

Mahiques basa esta serie en la interdisciplinariedad entre el dibujo, la pintura, la fotografía y el video. El dibujo está en el centro de la obra, un dibujo simplificado mediante el elemento gráfico de la línea, un dibujo en blanco y negro basado en trazos que se interesan por el contorno y por la forma. El acercamiento a la pintura se produce por el gran formato que se utiliza y por el empleo de acrílico para materializar las imágenes. Por otra parte, la fotografía dialoga con el dibujo por el uso de pigmento blanco sobre papel negro que nos recuerda a los negativos fotográficos. Ya que los dibujos imitan las distintas fases del movimiento de la figura humana, vemos la influencia de la cronofotografía y de las fotografías de Étienne Jules Marey. Además, Mahiques realiza vídeos basados en el dibujo que insisten en la misma idea que vemos en los demás soportes: cómo la acumulación de líneas puede ocultar la representación provocando la negación de la forma y el vacío **[187].**

[537] La investigación a "doble ciego" es un importante instrumento en muchos campos de la investigación, como la medicina, la psicología, las ciencias sociales, etc. En este tipo de experimentos, ni los individuos ni los investigadores saben quién pertenece al grupo experimental (sobre el que se aplica el tratamiento a probar) ni quien al grupo control (al que no se aplica ningún tratamiento).

[544] Véase la página web del artista: www.moisesmahiques.com

2. Materialidad de la imagen

Mediante una línea depurada y simple, los dibujos de Mahiques exploran la representación de una figura humana en movimiento en relación a otros objetos o elementos arquitectónicos que permanecen inmutables. La línea continua de los contornos y discontinua de algunos elementos anatómicos es trazada con lápiz y acrílico blanco en un proceso aditivo de superposición. En este proceso se dejan ver todas las líneas que configuran las huellas del movimiento, unas líneas que describen las formas con los detalles esenciales. Las figuras, transformadas en una gran estela inaprensible, se vuelven transparentes dejando ver la arquitectura y los objetos que se encuentran detrás.

En este proceso aditivo la línea crea composiciones acromáticas de un bajo índice de iconicidad: los signos icónicos cuando se superponen a otros elementos icónicos provocan una gran confusión e incluso la ocultación perceptiva de las formas **[180]**.

Por otro lado, para conseguir la tridimensionalidad, además del dibujo en perspectiva, se busca la superposición de una línea con distintos grosores: las figuras que se hallan en un primer plano se elaboran con una línea más gruesa y las de detrás con líneas más finas. A pesar del gran caos compositivo, este recurso favorece la lectura de la imagen.

3. Nivel de realidad

El nivel de realidad de los dibujos realizados para esta serie se corresponde sobre todo con el grado 5 de la escala propuesta[539], el de la representación figurativa no realista (véase Anexo 1): los dibujos, a pesar de tener un bajo índice de iconicidad se asimilan a su referente, por lo que pueden ser considerados representaciones figurativas. Pero también combinan habitualmente el grado 5 con el grado 1 (representación no figurativa) cuando en el proceso de superposición de líneas, la opacidad de éstas provoca la alteración de las propiedades sensibles y de relación de las formas, que sufren un proceso de abstracción. En este caso no se pueden identificar las figuras o los objetos con su referente; la abstracción va unida a una sensación de confusión perceptiva. Es muy frecuente encontrar en un mismo dibujo diferentes grados de iconicidad **[184, 185].**

[539] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, (2002), *op. cit.*, p. 41.

4. Elemento dominante del lenguaje visual

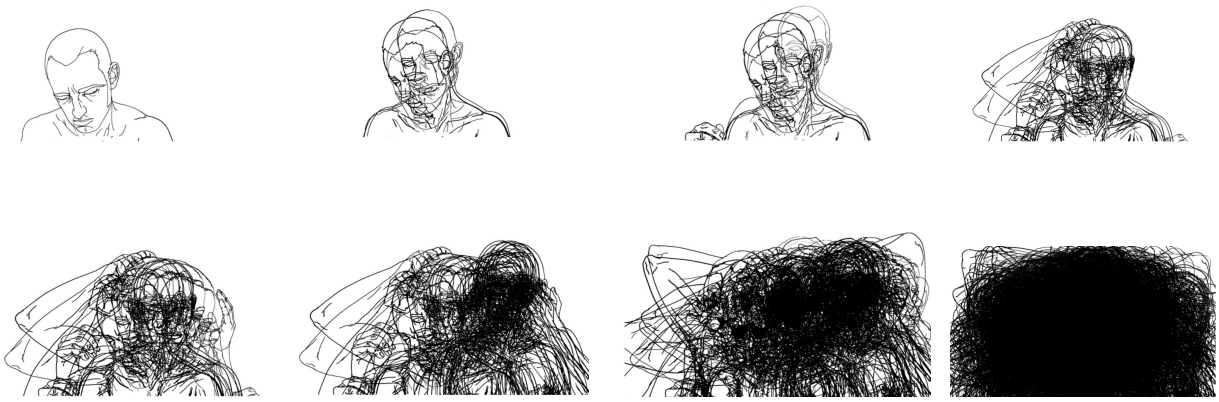
A pesar del caos compositivo y del desorden que se produce en los lugares donde se acumulan masivamente las líneas, en estos dibujos vemos el predominio de la referencialidad figurativa sobre el formalismo abstracto. Esto es posible porque la representación del entorno arquitectónico en perspectiva favorece la iconicidad y porque tanto la utilización de distintos grosores de línea como la diferencia de tamaño de las figuras contribuye a resaltar los primeros planos, facilitando la percepción de determinados signos icónicos **[181].** Aún así, como decíamos antes, en ciertos lugares la figuración se convierte en abstracción cuando es imposible distinguir esas amalgamas de líneas donde se mezclan objetos, figuras y elementos arquitectónicos.

Uno de los factores que producen este caos lineal es la transparencia de los cuerpos: en otras imágenes, cuando un cuerpo opaco tapa a otro le resta información logrando así una mayor claridad perceptiva, pero cuando se superponen varios cuerpos transparentes, como sucede aquí, se multiplica la información provocando el efecto opuesto, la confusión perceptiva y la pérdida de la referencialidad. Este procedimiento se puede observar con toda rotundidad en otras obras de Mahiques, como en el video *Tras-cabeza* **[187].**

Por otro lado, las figuras están tratadas con bastante minuciosidad ya que se persigue la representación lineal del mismo modelo o referente masculino en distintas posiciones, las que corresponden a las distintas fases de su desplazamiento. Como afirma Álvaro de los Ángeles, "los contornos, las líneas que delimitan las figuras, transparentes y huecas, se superponen generando un maremágnum de gestos representados, movimientos detenidos, poses mostradas como capas de información que existen en tanto en cuanto son parte de un proceso de detención del movimiento, es decir y en este caso, de congelación de la experiencia del gesto. Al tiempo que muestran la acción, también la detienen"[540]. Los rasgos físicos del modelo son los mismos, pero la configuración de los elementos anatómicos cambia a medida que evolucionan las fases del movimiento.

En este devenir de las formas, el cuerpo humano se mezcla con objetos y elementos arquitectónicos de lugares abandonados con el mismo valor icónico, lo que nos lleva a percibir los cuerpos como objetos manipulables **[182].** Curiosamente la acumulación de líneas hasta llegar a la desaparición de la forma o a la abstracción sólo se produce en estas figuras, lo cual nos lleva a observar al ser humano como un objeto degradado hasta la saciedad **[180].**

[540] De los Ángeles, Álvaro, "Reiteración y perforación del tema", en A.A.V.V., *Sweet Illness* [cat. exp.], Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 2009.



187. Moisés Mahiques, *Tras-cabeza*, HD Video 16:9, 8′ loop, fotogramas (2012)

Estos dibujos provocan una sensación de desconcierto ya que es imposible captar o aislar todas las acciones que se realizan: la acumulación ocasiona progresivamente la desintegración del cuerpo y por lo tanto un gran desasosiego. Estas obras pretenden captar la atención del espectador, quien debe reconstruir la obra a partir de la sensación de caos y pérdida que se contempla a simple vista.

5. Naturaleza perceptiva

Como veíamos en el tema de la percepción y según la Teoría de la "Gestalt" (véase 2.5.), la mente humana rechaza aquello que se nos presenta como caótico o desordenado. Los ojos intentan buscar continuamente una organización, una estructura. El principio fundamental que se impone es el de "figura-fondo". Por una cuestión de economía, sólo se atiende a una parte de los estímulos percibidos, considerando siempre una figura y un fondo. La mente impone siempre una organización que contribuye a la interpretación de la información visual. Según este principio los dibujos de Moisés Mahiques no resultan fáciles de percibir: a causa de su transparencia, las figuras se mezclan con los elementos del fondo provocando una gran ambigüedad **[180].**

En *Double-Blind*, las figuras humanas se integran con otros objetos o elementos arquitectónicos del entorno hasta hacerse invisibles: se "camuflan". Jacques Aumont nos recuerda[541] que para la percepción de las formas camufladas es necesaria la destrucción

[541] Aumont, Jacques, (1992), *op. cit.*, p. 73.

de la "figura-fondo" mediante la incorporación de la figura al fondo [182] y la aplicación de dos principios organizativos: la "proximidad" y la "similaridad". En los dibujos de *Double-Blind* estos principios se ponen en práctica por la semejanza y cercanía de líneas del mismo color (el no-color blanco), que forman parte de un todo global sin distinguir la figura del fondo. A primera vista, algunos elementos de las composiciones no son identificados, pero si observamos con más detenimiento, los fragmentos se organizan perceptualmente gracias a nuestras expectativas y al contexto hasta encontrar un significado. El cambio de orientación es un factor que en ocasiones complica el reconocimiento o identificación de las formas [182].

Si nos fijamos solamente en los lugares donde se acumulan las figuras humanas observamos que el mismo estímulo puede representar distintos perceptos: las imágenes se nos presentan como dobles, reversibles o ambiguas, e incluso múltiples. Cuando los cuerpos transparentes se superponen, nuestra sistema perceptual selecciona un percepto u otro dependiendo de los principios de organización y de agrupación. En el caos aparente de las líneas, se producen conflictos para reconocer todas las variantes de la imagen. Por ello el artista busca distintas soluciones para organizar las escenas: mediante el grosor de la línea, la diferencia de tamaño y la perspectiva, consigue diferenciar distintos planos espaciales que crean un orden en el aparente caos. De esta manera facilita la lectura e interpretación de las obras.

Cuando Arnheim nos explica que todas las formas se superponen mediante "traslapo" y que en esta superposición siempre un objeto oculta a otro parcialmente, nos habla de "la transparencia" como un caso especial en el que la oclusión del objeto se produce de una manera parcial; a pesar de verse traslapados los objetos, el objeto ocluido sigue siendo visible detrás del oclusor. En las figuras de Mahiques se da este caso concreto, pero con la diferencia de que a veces son tantos los objetos o figuras traslapadas, que la transparencia se vuelve opacidad y la materia gana el terreno a lo incorpóreo produciendo la ocultación total de los objetos ocluidos [180, 187].

En estas imágenes el espectador es fundamental, ya que es parte necesaria y activa para desvelar el significado de las formas que se ocultan. Las partes confusas que no se perciben o no se entienden tienen que ser suplidas con la imaginación haciendo intervenir el saber previo. El observador tiene que profundizar más allá de las impresiones sensibles para recomponer los significados que no se muestran en una primera lectura.

6. Recurso retórico dominante

Si en los análisis realizados hasta ahora predominaba la sustracción o la sustitución como operaciones necesarias para producir la ocultación de la forma, en este caso se emplea la adición para el mismo fin. La acumulación es la figura retórica principal de *Double-Blind* para agrupar elementos o bloques expresivos diferentes (véase 3.6.1.). En este proceso de asociación de realidades distintas ciertos elementos se ocultan como consecuencia del caos compositivo.

La acumulación de esta serie es icónica, ya que se subordinan tipos icónicos relacionados entre sí. Recordemos que la fragmentación y el pastiche son tendencias expresivas que se apoyan en la acumulación como estrategia. Por una parte, la figura humana fragmentada interactúa con otras figuras. Todos los desplazamientos del cuerpo, "se corresponden con una suerte de teatro de la memoria donde la escritura del cuerpo, su estela entre cada fracción del movimiento, genera un palimpsesto en el sumatorio de pequeñas acciones, por el cúmulo de gestos en un mismo encuadre"[542]. Pero también la figura humana se introduce como un objeto más de la composición. El cuerpo ejerce una relación recíproca con el mundo y en esa interacción espacial entra en contacto y se desplaza con otros objetos o elementos arquitectónicos de entornos abandonados.

En este proceso de acumulación nos resulta difícil a veces identificar y distinguir los fragmentos corporales observando una intención por parte del autor de ocultamiento o camuflaje.

Además de la acumulación podemos considerar la elipsis (3.6.3.), en cuanto que el cuerpo se representa "vacío de órganos"[543], transparente, como un contorno de nada que contiene sólo líneas sensibles, como un rastro de una acción, como un cuerpo desmaterializado. En esta obra la elipsis icónica implica también una elipsis plástica, ya que la supresión afecta a la forma, la textura y el color.

[542] Forriols, Ricardo, "Health happening location", en A.A.V.V., *Parenthesis* [cat. exp.], Sala CuidART- Marina Salud, Valencia, 2009.

[543] El cuerpo sin órganos es, como afirma Álvaro de los Ángeles, "un contorno que nada contiene salvo las líneas sensibles de un cuerpo transparente que sólo queda como rastro de una acción, a su vez cuestionada por otra línea rastro de otra acción y así terminable y limitadamente hasta un punto en que la superposición es un organismo que vibra, que se muestra y oculta a partes iguales". Véase De los Ángeles, Álvaro", (1992), *op. cit.*

7. Técnicas de comunicación visual

Si en las series analizadas anteriormente predominaba la simplicidad, economía, reticencia y opacidad, aquí, como consecuencia de la acumulación, destacan las técnicas opuestas: la complejidad, profusión, exageración y transparencia (que se convierte en opacidad). Además, intervienen la fragmentación, la yuxtaposición y la actividad [Gráfico B].

Si analizamos *No one was living here* o *Paradise Valley* [180], las figuras humanas se disponen de una manera aleatoria en el formato, plasmando las distintas fases de sus acciones. Favoreciendo la actividad, las figuras se yuxtaponen activando la comparación relacional y la interacción de los estímulos visuales. Potenciando la fragmentación compositiva, se dibujan distintas posiciones corporales que aunque quieren conservar su carácter individual se relacionan entre sí para expresar rastros o estelas de movimiento.

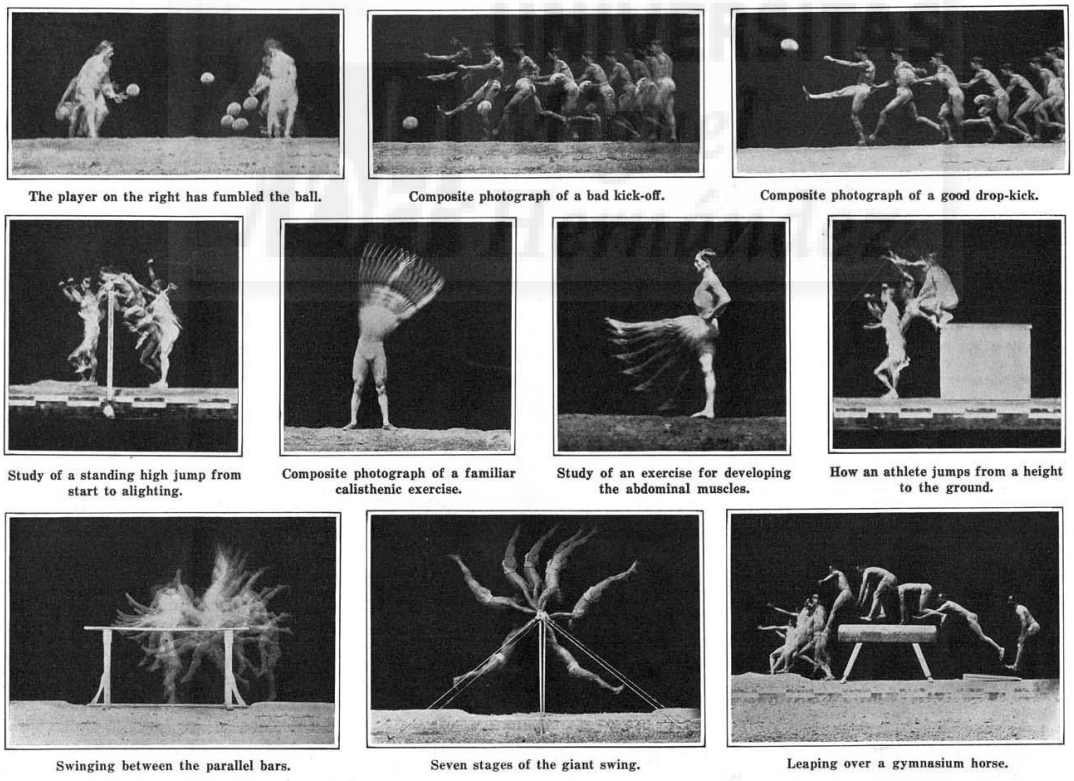
Estos dibujos son representaciones complejas. Debido a la presencia de un gran número de unidades superpuestas de igual o distinta naturaleza en un mismo formato, se produce un difícil proceso de organización del significado. La figura humana se combina con otros elementos mediante la profusión. La composiciones resultan recargadas, detalladas e inacabables. La ornamentación de los elementos arquitectónicos favorece este efecto.

Como decíamos antes, el traslapo y la técnica de la transparencia son imprescindibles para la construcción del significado de esta obra. Pero si la transparencia se utiliza habitualmente para dejar ver lo que se halla detrás de un detalle visual, en este caso no es así: la acumulación de líneas provoca el efecto contrario, el bloqueo visual y por consiguiente, la confusión perceptiva. El cuerpo se mezcla con los espacios abandonados como un objeto más a la deriva.

8. Influencias de recursos de la fotografía

Los recursos característicos de la fotografía que observamos en este conjunto son la fragmentación del encuadre, la diferencia de escala y la deformación, así como la representación en blanco y negro. Como en la fotografía, en los dibujos de Moisés Mahiques se vuelven familiares los cortes bruscos del encuadre y la desigualdad en la escala. Los bordes del formato, seccionan las escenas representadas y como consecuencia, los elementos arquitectónicos y las figuras humanas quedan incompletas. Este recurso produce un efecto de espontaneidad que favorece la sensación de movimiento. Tanto la deformación característica de la perspectiva lineal como la diferencia de escala aportan sensación de realismo a las escenas.

Además podemos vincular la conformación de las imágenes con las investigaciones científicas sobre el desplazamiento que se hicieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como la cronofotografía de Étienne Jules Marey en Francia y Eadweard J. Muybridge en los Estados Unidos. Marey, con su método y con distintos instrumentos de registro consiguió plasmar la relación entre el espacio y el tiempo, es decir, la huella del movimiento. Con la técnica de la cronofotografía pudo congelar el movimiento en sus diferentes fases **[188].**Trabajadas sobre la base necesaria de la fotografía múltiple, las obras de Mahiques se entienden con este comentario de Marey: "Cuando el cuerpo en movimiento resulta inaccesible, como un astro al que queremos seguir en su desplazamiento; cuando ejecuta movimientos en distintos sentidos, o en una extensión tan grande que no pueden ser registrados directamente sobre una hoja de papel, la fotografía suple los procedimientos mecánicos con una enorme facilidad: reduce la amplitud del movimiento, o bien lo amplía a la escala más adecuada"[544].



188. E. J. Marey, Cronofotografías pertenecientes a "The Human Body in Action", *Scientific American* (1914)

[544] Marey, Étienne Jules, *Le méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médicine*, Mason, Paris, 1885, citado por Didi-Huberman, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 49.

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

Como decíamos, Moisés Mahiques congela las distintas fases del movimiento al igual que Marey. Las experiencias del investigador francés, precursor del cinematógrafo, tendrán una clara influencia en artistas de vanguardia como Georges Seurat, Marcel Duchamp y Giacomo Balla o el movimiento futurista italiano.

Aunque Georges Seurat, en sus primeros cuadros, se interesa más por los efectos luminosos de luz y color, más tarde concentra también su atención en otros fenómenos visuales, entre los que están las propiedades ópticas y expresivas del movimiento que hacen referencia a los patrones que vemos en las fotografías de Marey.[545] Por otra parte Duchamp con su *Nu descendant un escalier* (*Desnudo bajando una escalera*), realizado en 1912, representa una figura descompuesta en imágenes superpuestas que recrean el movimiento de una persona bajando una escalera, al igual que si se hubiera plasmado en una secuencia fotográfica continuada **[189].** Se trata de un desnudo desfigurado por su propio movimiento que parece un mecanismo articulado propio de las experimentaciones futuristas. Queda del cubismo la fragmentación en planos y un cromatismo muy escaso. En este cuadro, como afirma el propio Duchamp, "el desnudo anatómico no existe, o por lo menos no puede ser visto, porque renuncié completamente a la apariencia naturalista de un desnudo, conservando sólo unas veinte posiciones estáticas diferentes en el acto sucesivo de bajada"[546]. Se trata de la aplicación de su método denominado "la desmultiplicación del movimiento". Podemos ver este planteamiento en la conocida foto de Marcel Duchamp descendiendo una escalera, tomada por Eliot Elisofon en 1952 **[190].**

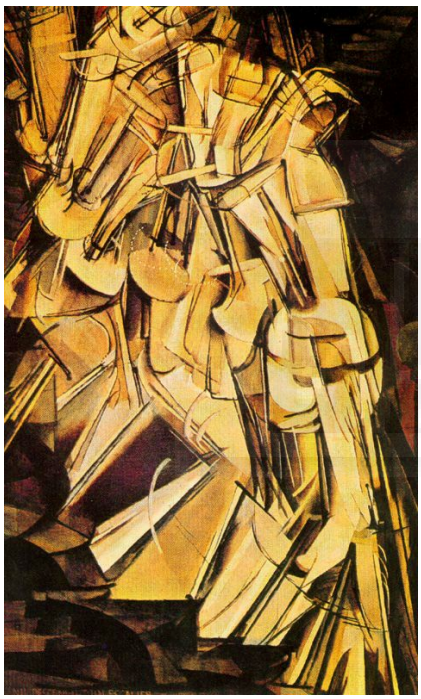
Mahiques también elabora su versión del cuerpo desnudo bajando una escalera, aunque de una manera más complicada **[191].** La propuesta del artista lleva a sus personajes, siempre cuerpos desnudos, a un lugar donde se dan todo tipo de situaciones. El cuerpo interactúa con otros cuerpos y con el mundo, vive la experiencia de lo diverso en la unidad del sustrato corporal, la permanencia en el cambio.

Antes veíamos que en *Double-Blind* las figuras humanas se integran con otros objetos o elementos arquitectónicos del entorno hasta hacerse invisibles, se camuflan. Hay una intención de destrucción de la relación figura-fondo mediante la incorporación de las

cronofotografías de Marey y a los diagramas basados en éstas. La secuencia superpuesta de bailarinas y los pliegues repetidos de sus vestidos se parecen a los patrones que observamos en las fotografías de Marey.

[546] Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, (Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet), Flammarion, Paris, 1994, p. 151, citado por Forriols, Ricardo, (2009), *op. cit.*

figuras al fondo. Como si fueran parte de *happenings* o *performances*, los cuerpos ejercen relaciones recíprocas en lugares públicos, abandonados, irrumpiendo en la cotidianeidad. En estas acciones el cuerpo se diluye con lo que le rodea en busca de la invisibilidad. El juego, engaño y la ocultación forman parte de este mecanismo. Las figuras se mimetizan con el entorno mediante la semejanza de la línea, el color y la forma. Como los artistas del *body art,* que utilizan el cuerpo para mimetizarse y desaparecer, Mahiques pretende la disolución del sujeto y la comunión con el todo. El cuerpo es una prolongación de los lugares abandonados y a su vez los lugares abandonados son una continuación del cuerpo. El artista busca la absorción de una cosa en la otra en un todo uniforme.

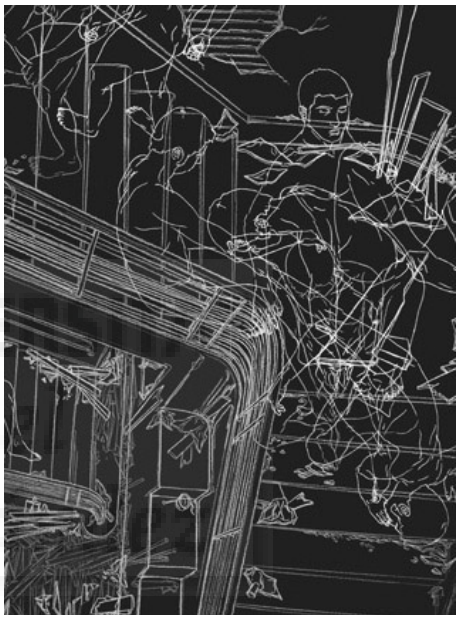


189. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier* (*Desnudo bajando una escalera*), Óleo sobre tela, 146 x 89 cm (1912)

Esta voluntad se constata mediante la utilización de recursos como la transparencia, la fragmentación y la repetición. Si la inmovilidad es un mecanismo para el camuflaje, aquí los cuerpos quedan fijados pero a la vez se repiten en distintas direcciones creando la ruptura del orden lineal del tiempo **[191].** El artista realiza una búsqueda estática del acontecimiento mediante una espera de algo que habrá de pasar. Las imágenes quedan atrapadas en un discurrir circular. El momento se suspende, "se convierte en un eco de sí mismo, una repetición que ya no nos permite ver el objeto o su acción, tan sólo percibimos un latido y un fogonazo que nos ciega y nos impide aprehender esa

representación"[547]. El artista retrata individualidades mudas, seres sin identidad, denunciando que este mundo es un espacio de apariencias sin contenidos, de simulacros y reflejos que no presenta referencias más allá de su propia corteza y superficie. "El yo que estamos construyendo es cada vez más endeble e inquieto, mutable en una sociedad que cambia cuando todavía no ha asimilado la transformación anterior"[548].

190. Eliot Elisofon, *Marcel Duchamp descendiendo una escalera,* Fotografía (1952)



191. Moisés Mahiques, *White flight (1),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm, detalle (2011)

[547] García Nieto, Eduardo, "Modos de confrontar el vértigo: el Rasgo, la Zona, la Función", en A.A.V.V., *Sweet Illnes* [cat. exp.], (2009), *op. cit.*
[548] *Ibíd.*

UNIVERSITAS Miguel Hernández

6.7. *Crisálidas* de Fernando Gutiérrez: el recurso retórico de la interpenetración para la metamorfosis

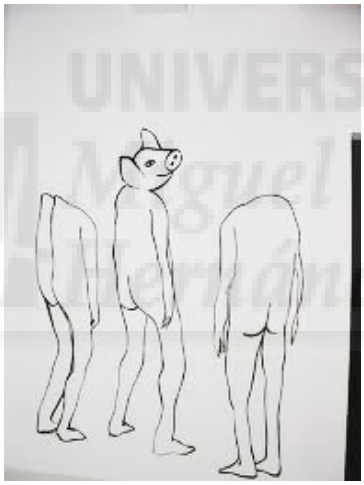
192. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, Acrílico, pigmento fotoluminiscente y proyección de video, medidas variables (2009)

193. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, Acrílico, pigmento fotoluminiscente y proyección de video, medidas variables (2009)

Crisálidas responde a un proceso de "*collage* articulado", en el que fragmentos de distinta naturaleza se ensamblan utilizando el dibujo como medio de expresión. Estas imágenes de Fernando Gutiérrez (Oviedo, 1973), que proceden de los medios de comunicación de masas o de dibujos intuitivos, son elementos fisiológicos, formas de seres humanos, de animales o de la naturaleza, que son regeneradas mediante la yuxtaposición o la superposición de otros elementos. Como si se tratara de una metamorfosis, el cuerpo humano se convierte en un ser híbrido en constante transformación o mutación **[192-197]**.

Por otra parte, el trabajo de Fernando Gutiérrez supone una redefinición del dibujo: de su soporte tradicional (el papel), es trasladado al muro, donde la línea trazada con acrílico negro se mezcla con otras líneas de pigmento fotoluminiscente y con proyecciones de video; los dibujos de Gutiérrez pasan a ser dibujos de luz en movimiento.

194. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)



195. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)

196. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)

1. Naturaleza interdisciplinar

Fernando Gutiérrez fundamenta este proyecto en la interdisciplinariedad entre el dibujo, la fotografía, la intervención mural y el video. El artista recurre a un dibujo sencillo, intuitivo, rápido y fácil de asimilar con otros medios. Esta propuesta está dentro del

"Dibujo expandido"[549], tratando de buscar nuevas estrategias, nuevos soportes y nuevos materiales para el dibujo contemporáneo. La relación con la fotografía se establece porque es el punto de partida para el dibujo; el artista se apropia de imágenes fotográficas pertenecientes a otros medios que posteriormente son redibujadas.

La intervención gráfica consta de dos composiciones independientes y superpuestas en los muros del espacio expositivo que se armonizan lumínicamente. La primera es visible con la luz **[194-196]**, mientras que la segunda, intercalada a la primera, puede verse sin iluminación. Un dispositivo manipula gradualmente la iluminación en la estancia, desde la luz hasta la oscuridad y viceversa, de manera que podemos observar un mural iluminado que se convierte progresivamente en su negativo **[192, 193].** En un tercer estadio de ausencia lumínica en transición se proyectan pequeñas secuencias de animación creando una fusión ambiental entre los dos soportes utilizados. Las piezas de animación, elaboradas a partir de grabaciones preexistentes y manipuladas con técnicas tradicionales como la rotoscopia[550], completan las asociaciones y los encuentros que se producen entre los dibujos estáticos de la pared produciendo una experiencia visual basada en estímulos agrupados. Los vídeos, lejos de imprimir sofisticación al montaje, refuerzan la apariencia de sencillez e improvisación **[197, 198].**

2. Materialidad de la imagen

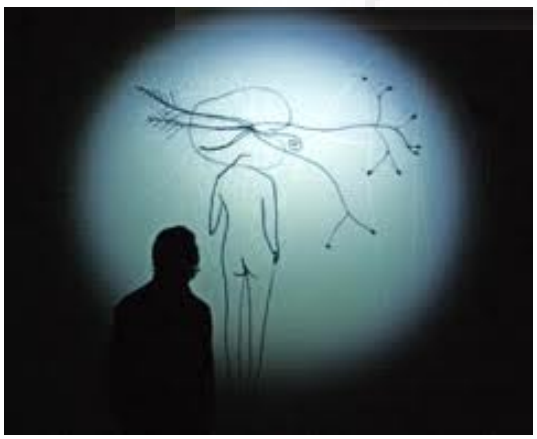
Los dibujos de C*risálidas* se basan en imágenes de los medios de comunicación de masas, revistas de moda, periódicos, internet e historia del arte, que son recicladas y redibujadas en acetato mediante una línea simple, desnuda e intuitiva. Los distintos dibujos realizados en este material transparente son superpuestos unos con otros creando seres híbridos y extrañas combinaciones aleatorias que posteriormente son proyectadas en el muro. En la primera fase del proceso, la reunión de los diferentes elementos crea unidades gráficas con entidad propia que son materializadas con pigmento negro y visibles con luz. La

[549] Sobre el concepto de "dibujo expandido" véase Gómez Molina, Juan José, (2003), *op. cit.*, p. 25.

[550] La técnica de la rotoscopia consiste en el redibujado manual de un contorno *frame* a *frame,* tomando como base una secuencia de imágenes de acción real, previamente filmada en cine o grabada en vídeo. De esta manera se genera una silueta que se mueve de manera realista y que podemos usar como máscara para componer otras imágenes o como referencia para animar un personaje. La rotoscopia tiene su origen a principios del siglo XX con la animación tradicional y en concreto de la mano de Max Fleisher, pionero de la animación.

adición y superposición de las distintas capas posibilita la creación de nuevos dibujos que además aprovechan los elementos arquitectónicos de la sala o las imperfecciones de la pared **[194]**. La ejecución es directa e intuitiva y según el espacio expositivo el juego compositivo que se produce es diferente.

197. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, Acrílico, pigmento fotoluminiscente y proyección de video, medidas variables (2009)



198. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)

En una segunda fase, se superponen otros elementos icónicos creados del mismo modo pero fijados a la pared con un pigmento fotoluminiscente que es visible en la oscuridad. Los diferentes tipos de pigmento crean diversos planos de profundidad que se observan cuando se produce la transición entre la luz y la oscuridad: cuando hay más luz las figuras

de pigmento negro se sitúan delante y cuando hay más oscuridad las figuras fotoluminiscentes se colocan en el primer plano **[192, 193]**.

Para terminar este proceso, las figuras incorpóreas que forman parte de la animación se mezclan con las figuras corpóreas del muro **[197]**. Cuando se proyectan, éstas se intercalan, se fusionan o se yuxtaponen con las otras completando el juego compositivo de la intervención mural. Según la iluminación de la sala, éstas aparecen o desaparecen en un continuo cambio. Los pasos de luz a oscuridad y la aparición o desaparición de las unidades icónicas exige una rápida adaptación de la retina y un movimiento del espectador que espera continuamente una nueva presencia o la pérdida de la imagen anterior[551].

3. Nivel de realidad

El nivel de iconicidad de estos dibujos se corresponde con el número 5 de la escala propuesta[552], el de la representación figurativa no realista (véase Anexo 1): aunque los dibujos tienen un bajo índice de iconicidad, habitualmente se asemejan a su referente. Pero los dibujos son tan sintéticos que a veces no se produce una clara identificación con algún elemento de la naturaleza, por lo que en este caso, también combinan el grado 5 con el grado 4. En este nivel, casi todas las características sensibles se abstraen, excepto la forma estructural (como en los monigotes infantiles).

En el proceso de yuxtaposición o superposición de realidades distintas para formar una entidad icónica superior, a veces se alteran las propiedades sensibles y de relación provocando la abstracción de las formas; algunos elementos abstraen casi todas sus características sensibles para ser percibidos como formas abstractas: el nivel 5 y el 4 se pueden mezclar con el 1. La abstracción va unida a una sensación de confusión perceptiva.

4. Elemento dominante del lenguaje visual

En la primera fase del proceso de superposición, a pesar de la interpenetración de realidades distintas y de la gran síntesis visual que se produce, se observa el predominio

[551]Sobre el proceso creativo de *Crisálidas* véanse los videos: www.youtube.com/watch?v=W2P9ahcNtQ8, www.youtube.com/watch?v=wRJrji8YWdk , así como: http://vimeo.com/16725932

[552] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, (2002), *op. cit.*, p. 41.

de la referencialidad figurativa sobre el formalismo abstracto. La iluminación de la sala y la imposibilidad de percepción del pigmento fotoluminiscente favorecen la identificación de los signos icónicos con su referente, aunque se hallen dispuestos en un orden desconocido. En la segunda fase, sin embargo, la acumulación de entidades icónicas diferentes y el carácter más abstracto de éstas produce la preeminencia del formalismo abstracto; los elementos lineales fotoluminiscentes que se perciben en la oscuridad se colocan en un primer término dando paso a un mundo más extraño, onírico y de asociaciones mentales. Lo plástico gana el terreno a lo icónico, y lo mental a lo sensible. En la última etapa, sin embargo, las proyecciones de animación aíslan nuevos elementos icónicos generando centros de atención y facilitando una mayor identificación o reconocimiento.

Los dibujos, tratados con muy poca minuciosidad, son rápidos, gestuales y buscan ante todo la espontaneidad. Se centran en la yuxtaposición de mundos distintos y omiten cualquier signo icónico del fondo para favorecer las relaciones entre las figuras; los rasgos de la anatomía humana se sintetizan tanto que a veces se confunden con otros elementos animales o vegetales creando seres híbridos que no se asemejan a nada conocido del mundo que nos rodea y favoreciendo las imágenes mentales.

Al igual que en la obra de Mahiques, uno de los factores que producen el formalismo abstracto en la segunda fase es la transparencia de los cuerpos que multiplica la información y provoca la confusión perceptiva y la pérdida de la referencialidad.

5. Naturaleza perceptiva

Las figuras reversibles o ambiguas surgen cuando dos superficies se disputan el mismo contorno (véase 2.5.3.). En *Crisálidas* observamos habitualmente este fenómeno: el mismo estímulo representa a distintos perceptos **[199].** Al igual que en la obra de Mahiques, cuando varios cuerpos transparentes se superponen surge este tipo de imágenes, aunque en este caso lo vemos con más contundencia. Nuestro sistema perceptual selecciona un percepto u otro, dependiendo de los principios de organización y de agrupación, siendo imposible ver a la vez las dos versiones. Las imágenes dobles representan un objeto que, sin la menor modificación formal, puede ser al mismo tiempo otro totalmente diferente. Recordemos que algunos artistas surrealistas como Dalí, Magritte o Escher utilizan este fenómeno para confundir al espectador, componiendo imágenes ambiguas, susceptibles de visiones diferentes y mutuamente excluyentes.

Si la imagen doble es para Dalí una forma de exploración de los contenidos ocultos del inconsciente, para Gutiérrez también. Algunas de sus figuras esconden una segunda

visión de una imagen aparentemente neutra. La interpretación ofrece múltiples lecturas según el grado perceptivo del observador. Este fenómeno se utiliza como punto de partida para la organización de un universo de emergencias fragmentadas en transformación; como recurso para la recreación de asociaciones instintivas y automáticas en atmósferas envolventes de presencia y pérdida simultánea.

Al igual que Dalí, este artista dibuja las cosas no como son convencionalmente o como aparecen en la retina, sino como realidades que juegan, engañan y seducen al ojo y provocan al mismo tiempo una serie de asociaciones psíquicas que nos introducen en un mundo mágico, lírico y evocador de resonancias íntimas.

También hay que mencionar que en la interpenetración de mundos distintos, a veces no reconocemos las figuras si la forma tiene una orientación que no es la habitual. Si no sabemos que la figura está girada nos cuesta trabajo relacionarla con referentes conocidos. Sin embargo en una segunda lectura hacemos girar imaginariamente la figura y podemos contrarrestar los efectos de cualquier desorientación **[197]**.

6. Recurso retórico dominante

Si en el análisis anterior se empleaba la operación de la adición para producir la ocultación de la forma, en *Crisálidas* se utiliza la adición-supresión. La asociación de realidades diferentes se lleva a cabo tanto por adición, por la acumulación de varios tipos icónicos, como por supresión, en cuanto que desaparecen elementos para crear nuevos significados. Como veíamos en el capítulo centrado en la retórica, estas operaciones corresponden a la figura de la interpenetración, y más concretamente a la interpenetración adherente (véase 3.6.2.1.). Las figuras de *Crisálidas* están formadas por unidades diferentes pero que conservan sus propiedades individuales con independencia de que el conjunto forme o no forme un nuevo tipo. Podemos recordar que en la mitología hay muchos ejemplos de este tipo de interpenetración: el minotauro, la sirena, el centauro o la esfinge.

Este recurso predomina en la pintura surrealista, en composiciones formadas por fragmentos corporales que se adhieren a otros fragmentos de diversa índole, pero también mucho antes en la historia del arte, en obras como *El jardín de las delicias* del pintor holandés el Bosco (1450-1516) **[201]**. En los dibujos de esta instalación, el objeto corporal fragmentado se desvincula de su contexto habitual y se adhiere a otros

fragmentos del mundo animal o vegetal, formando híbridos de distinta naturaleza, como niños alados, hombres- cebolla o perros semihumanos **[196].**

199. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)

200. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)

También podemos observar la elipsis en ciertas figuras que suprimen partes esenciales del cuerpo humano, como la cabeza **[195]** o las extremidades superiores o inferiores, sin añadir otro fragmento ajeno; algunos cuerpos incompletos presentan mutilaciones de manera muy concisa **[199, 200].** En otros casos se echa en falta algún elemento anatómico del interior del cuerpo que no se representa; los contornos no contienen nada, expresan el vacío de la forma.

Al mismo tiempo, también se emplea el recurso del *viñetaje* para no representar el fondo y centrar más la atención en las figuras. El único fondo que podemos considerar está formado por los elementos arquitectónicos del espacio expositivo, elementos de mobiliario u otros objetos de la sala con los que las figuras interactúan en algunos casos **[200].**

7. Técnicas de comunicación visual

Como en la obra de Mahiques aquí se utilizan las mismas técnicas compositivas: la fragmentación, la yuxtaposición, la complejidad, la profusión, la exageración, la actividad y la transparencia.

Las figuras híbridas de Gutiérrez se yuxtaponen o superponen aleatoriamente en los muros de la galería aunque favoreciendo las imperfecciones de la sala, los elementos arquitectónicos o la misma composición espacial. Los elementos se disponen mediante fragmentación compositiva activando la comparación relacional y el intercambio de estímulos visuales. Utilizando el *collage* como punto de partida, las distintas partes se interrelacionan pero conservando al mismo tiempo su carácter individual. Las distintas posiciones corporales, los diferentes tamaños y la dispersión de los fragmentos por la sala favorecen la sugestión de movimiento y por tanto la actividad. Este efecto se ve potenciado por las imágenes en movimiento de las animaciones que se proyectan y por la iluminación cambiante que se produce.

Los dibujos se organizan de una manera compleja. La presencia de un gran número de unidades superpuestas de distinta naturaleza, en un mismo soporte, produce un difícil proceso de organización del significado. Los seres híbridos que habitan el espacio expositivo se combinan, se mezclan y aparecen o desaparecen según el momento y la iluminación. Las tres capas superpuestas que conforman la instalación es la causante de la profusión de elementos que se origina. Como consecuencia la composición resulta recargada, detallada e interminable.

Al igual que en los dibujos de Mahiques, el traslapo y la transparencia son imprescindibles en esta obra. Pero también la opacidad. En este caso la transparencia de las figuras no provoca la ocultación de las formas, como sucedía en la serie anterior, sino que se usa en el proceso de interpenetración adherente para crear imágenes dobles, ambiguas o confusas. Por el contrario, el bloqueo de los elementos visuales se produce como consecuencia de la oscuridad de la sala y por lo tanto de la utilización de la técnica opuesta: la opacidad.

8. Influencias de recursos de la fotografía

Si tenemos que hablar de influencias de la fotografía, podemos comentar la importancia que tiene ésta en el proceso creativo del artista. Como decíamos antes, Fernando Gutiérrez utiliza una fuente de imágenes, fotografías que recicla de distintos medios de comunicación, revistas, periódicos, internet e historia del arte, que redibuja mediante diversos recursos para construir nuevos significados. El dibujo interactúa con la fotografía (y el video) sintetizando los elementos más significativos de ésta con la intención de aportar algo nuevo al mundo de las imágenes. A partir del empleo de imágenes de diversa índole, tanto del mundo infantil como adulto, los dibujos tratan de buscar una relación entre lo emocional, lo sensitivo y lo lúdico. Las fotos son el comienzo

de *collages*, donde los acetatos, el rotulador y las tijeras van configurando el diario visual del artista. Una vez encontradas las relaciones entre los diversos fragmentos se proyectan en las paredes del espacio expositivo utilizando únicamente la línea como medio de expresión. Se elabora un pasaje sin principio ni fin para que el espectador se sumerja en él y cree su propia historia.

Gutiérrez no se interesa por recursos como el encuadre, la fragmentación, la diferencia de escala o la perspectiva (característicos de la fotografía) para dar sensación de realismo a la composición espacial; al contrario, busca la espontaneidad, el juego, las coincidencias, lo casual, etc. para crear una atmósfera que tiene que ver más con lo mental, lo onírico y lo imaginativo, que con lo real; más con lo subjetivo que con lo objetivo.

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

Como hemos estudiado ya, el recurso de la interpenetración adherente, empleado para crear composiciones formadas por fragmentos de cuerpos que se incorporan a otros fragmentos de diversa índole, lo podemos ver en obras de artistas dadaístas o surrealistas como Hannah Höch **[202],** Max Ernst, o Magritte, e incluso mucho antes en pintores como El Bosco **[201]**. Se fusiona lo heterogéneo utilizando el *collage* como concepto o paradigma.

201. El Bosco, *El jardín de las delicias,* Óleo sobre tabla, 220 x 386 cm, detalle (1480-1490)

202. Hannah Höch, *Love,* Dibujo y fotomontaje, 21,8 x 21 cm (1931)

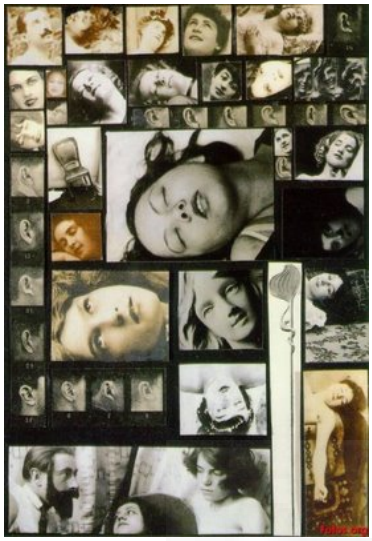
Al igual que para Ernst, para este autor el *collage* no implica cortar y pegar, sino transformar una serie de elementos para combinar distintas realidades[553]. La fotografía surrealista también hace un buen uso de él mediante el fotomontaje. En los dibujos de esta instalación, igual que en el surrealismo, el objeto corporal fragmentado, generalmente de cuerpo humano femenino, se desvincula de su contexto habitual ocultando su origen y se adhiere a otros fragmentos formando figuras híbridas y causando gran extrañeza. Se alteran, se truncan o se reemplazan partes del cuerpo, convirtiendo lo familiar en extraño.

También es importante mencionar que, en el proceso de asociación de partes distintas, Gutiérrez efectúa cambios de orientación de la anatomía humana que acentúan la sensación de desconcierto y a veces potencian la pérdida de reconocimiento por parte del espectador. La cabeza, sobre todo, sufre giros insólitos desplazando el eje vertical a la horizontal **[204].** Dalí, para representar el éxtasis, descubre precisamente este movimiento. En *El fenómeno del éxtasis* (1933), *collage* fotográfico y breve texto que publica en el número 3-4 de la revista *Minotaure*, realiza una recopilación fotográfica de cabezas así dispuestas, que son en su mayoría de mujer **[203]**. Unos años antes, Georges Bataille escribe en "Diccionario" para *Documents* (1930) que la boca es para los animales como la "proa". Por tanto, girar la cabeza de modo que la boca aparezca como "proa" humana implica el rebajamiento de la estructura del ser humano, así como descender a la condición de lo *informe*. Los fotógrafos surrealistas (véase 4.3.), con obras como *Desnudos* de Brassaï, *Anatomías* de Man Ray o *Affichez Vos Images* de Ubac, "aprendieron esta directriz formal, la más simple de todas: gire la imagen del cuerpo y obtendrá otra geografía. Una geografía que deshace la *forma* de la forma humana"[554]. Las imágenes de Fernando Gutiérrez, con este procedimiento, refuerzan la idea de metamorfosis: por un lado, tratan el paso de la inocencia a la perversión, de lo infantil a lo adulto, y por el otro, de lo humano a lo animal, descendiendo de lo *formal* a lo *informe*, a la materia indefinida, a la ausencia de la forma.

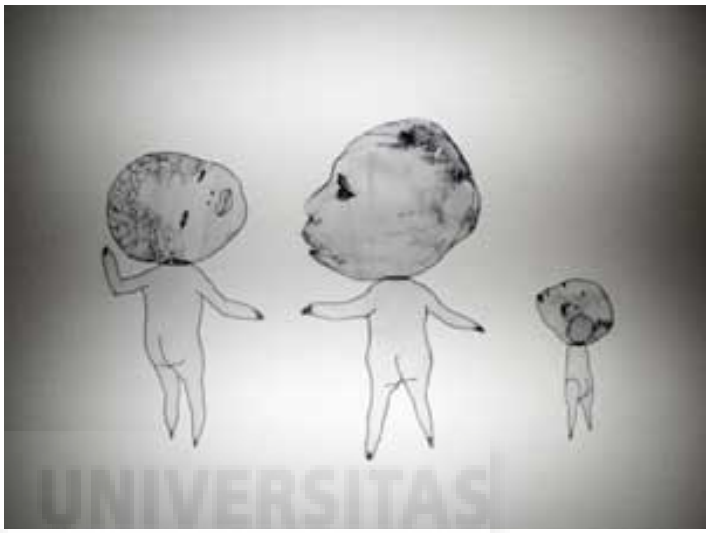
Del mismo modo y siguiendo el método paranoico-crítico de Dalí, se crean imágenes dobles o ambiguas. Unas partes se unen a otras para representar figuras que, sin la menor modificación formal, pueden ser al mismo tiempo otras totalmente distintas. La transformación no depende del objeto sino de la interpretación de quien lo observa, que puede realizar diversas lecturas. Como en las obras de Dalí, algunas de estas imágenes se hacen invisibles sin modificación alguna, sólo siendo rodeadas por otras que conducen al espectador a imaginar que observa otra cosa. Como veíamos anteriormente, esta es una

[553] Véase Ades, Dawn; *Fotomontaje,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 111.
[554] Krauss, Rosalind E., (1997), *op. cit.*, p. 170.

forma de "camuflaje psicológico" y de exploración de los contenidos ocultos del inconsciente.



203. Salvador Dalí,
El fenómeno del éxtasis (1933)

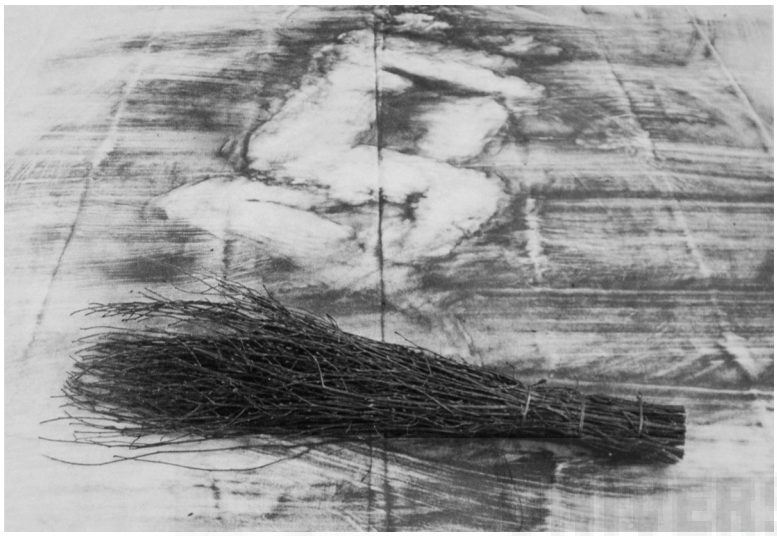


204. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas*, Intervención mural, detalle (2009)

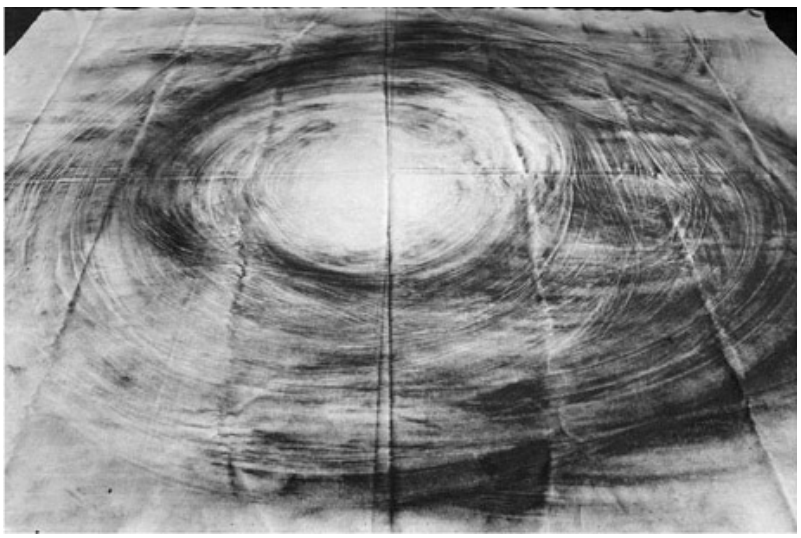
Las imágenes dobles o ambiguas se utilizan también para representar procesos de transformación o de metamorfosis. El concepto de *crisálida*, que da nombre a la instalación, denomina el estadio intermedio en la metamorfosis de muchos insectos, desde la primitiva larva al definitivo imago, estado adulto. Esta idea es la metáfora y punto de partida organizativo de un universo de sucesos y emergencias fragmentadas en transformación. Los cuerpos de Fernando Gutiérrez son sometidos a continuas mutaciones. Como los de Louise Bourgeois[555] **[22, 23]**, sufren extrañas alteraciones por las cuales son destruidos para después ser reconstruidos. La proliferación casi orgánica de su dibujo permite todas las metamorfosis y los pasos de un tema a otro. Este proceso se entiende muy bien con un comentario sobre la obra de esta autora: "el árbol en una pintura se transforma en rostro en otra. El cabello a su vez se transforma en líneas de un paisaje. Las colinas ondulantes y los árboles se transforman en pechos y falos. Los paisajes y los pechos se transforman en espiral, las espirales se transforman en ojos"[556].

[555] En su famoso grabado *Femme*- Maison (1947*)*, el más obvio de los signos de identidad de una persona, su cara, es sustituida por la imagen de una casa; una mujer desnuda se esconde en una casa.
Aunque Bourgeois es conocida por sus esculturas e instalaciones, el dibujo y la escritura son la semilla de su trabajo.
[556] Fluxá, Maria, "La colección La sage femme", en A.A.V.V., *La sage femme*, Espacio artes visuales, EAV, Región de Murcia, 2007, pp. 108, 109.

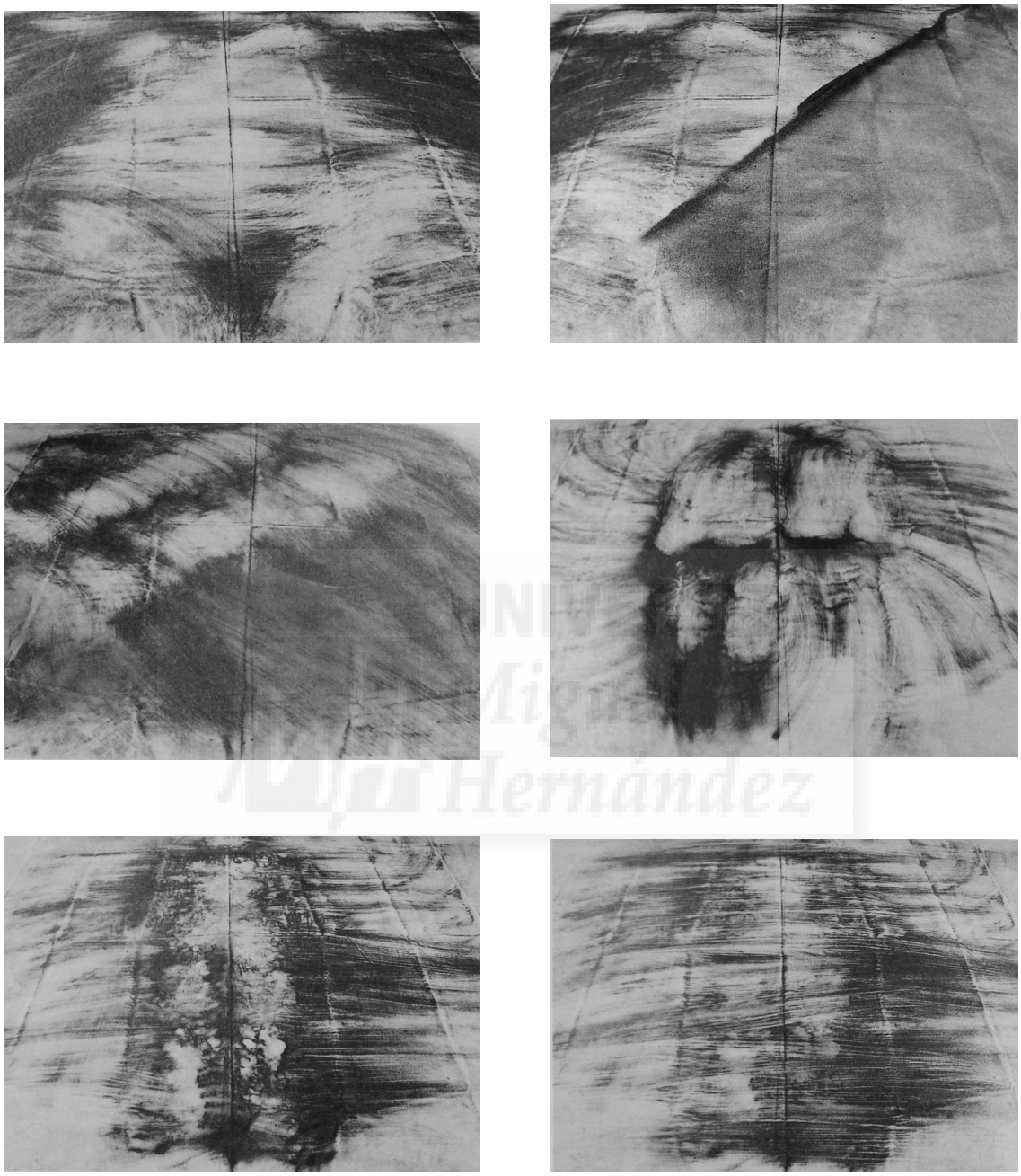
6.8. *Barridas* (*El ombligo del mundo*) de Eulalia Valldosera: un caso radical de imagen borrosa para la desmaterialización del cuerpo



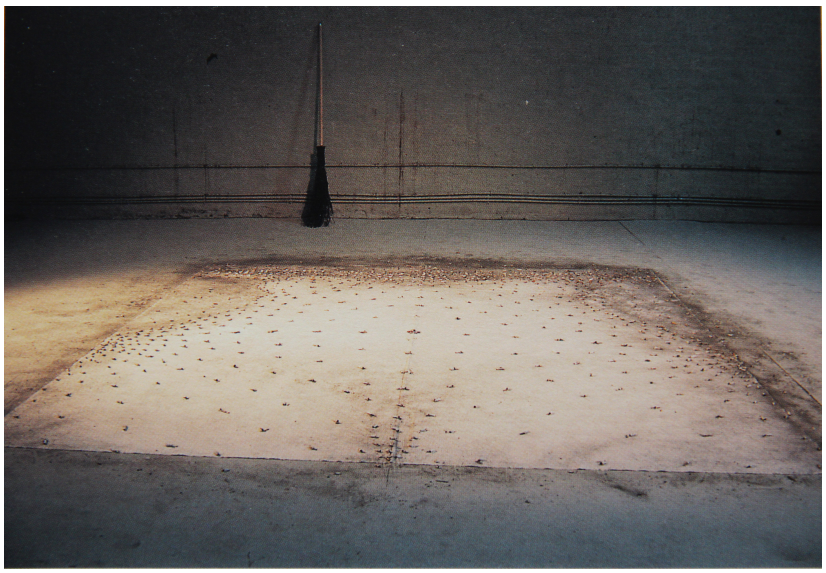
205. Eulalia Valldosera, *Barridas* (*El ombligo del mundo*), Polvo metálico, escoba vegetal y tela de algodón, 400 x 400 cm, diapositivas (1991)



206. Eulalia Valldosera, *Barridas* (*El ombligo del mundo*), Polvo metálico, escoba vegetal y tela de algodón, 400 x 400 cm, diapositivas (1991)



207. Eulalia Valldosera, *Barridas* (*El ombligo del mundo*), Polvo metálico, escoba vegetal y tela de algodón, 400 x 400 cm, diapositivas (1991)



208. Eulalia Valldosera, *El vientre de la tierra* antes de *Barrida* (*El ombligo del mundo*), Tela de algodón, colillas y ceniza, escoba de jardín, 400 x 400 cm, Grote Zaal, Rietveld Akademie, Amsterdam (1991)

209. Eulalia Valldosera, *El vientre de la tierra. Barrida* (*El ombligo del mundo*),Tela de algodón, colillas y ceniza, escoba de jardín, 400 x 400 cm, Grote Zaal, Rietveld Akademie, Amsterdam (1991)

Barridas es el nombre de diversas instalaciones que resultan de las *performances* que lleva a cabo Eulalia Valldosera (Vilafranca del Penedés, Barcelona, 1963) como parte de un proyecto más amplio denominado *El ombligo del mundo* **[205-211]**. Este proyecto está constituido por una serie de fotografías, diapositivas, videos, notas de trabajo y dibujos en tinta china que son la base de una reflexión en torno al propio proceso creativo, que trasciende la obra final y desdibuja sus límites. Valldosera plantea una obra que no sólo pone a la mujer en el centro de su pensamiento, sino que además coloca su cuerpo como medida y referente de toda experiencia.

En *Barridas* la artista cambia el pincel por la escoba y la tinta por residuos como colillas y ceniza. La *performance* realizada en público consiste en barrer del suelo los cigarrillos que dan forma a un torso que ha sido elaborado pacientemente durante días. En ocasiones, la ceniza que desprende cada colilla impregna la tela situada debajo redibujando el torso que se pretende borrar; el cuerpo emergente se convierte en una sombra de sí mismo o en una "imagen borrosa". En cada barrida los restos se acumulan creando formas geométricas que terminan en un montículo, en un punto central de donde nacerá otra nueva configuración. Este punto se corresponde con el centro del torso que Valldosera considera como el centro del mundo: el "ombligo del mundo".

1. Naturaleza interdisciplinar

Valldosera basa este proyecto en la interdisciplinariedad entre el dibujo, la fotografía, la instalación y la *performance*. Los dibujos que se obtienen como consecuencia de las acciones se convierten en obras efímeras que son documentadas por medio de la fotografía, las diapositivas o el video. Utilizando una serie de dibujos en tinta china como base conceptual del proyecto[557] **[210, 211]**, la artista deja las herramientas tradicionales para experimentar con otros medios completamente nuevos para ella. Abandona el soporte seguro y acotado del papel para apropiarse de los soportes que le ofrece su entorno inmediato y recurre a los desechos para emitir huellas. Los puntos, las gotas de tinta que configuran los dibujos en el papel, se convierten en grumos de suciedad en el suelo, en materiales de desecho para ser recogidos, colillas que posteriormente serán manipuladas con una escoba. Mientras reflexiona ante sus dibujos, las colillas acumuladas en el suelo tienen el mismo valor que las anotaciones en sus *Cuadernos*[558] o los papeles dispersos por el estudio.

[557] La artista realiza en la primavera-verano de 1990 casi doscientas tintas que componen *El ombligo del mundo*. Con esta serie da por terminada para siempre su labor con el pincel.

[558] Los *Cuadernos* de Valldosera son la base indispensable de su trabajo. Crean un cuerpo lo suficientemente sólido para generar obras a largo plazo. Escribe y dibuja en ellos como medio para relatarse, para observarse. Con ellos fabrica una identidad, un sistema y una imagen del mundo. De sus páginas nace la base conceptual desde la cual desea

Al principio la cámara fotográfica documenta las acciones en las que realiza configuraciones efímeras, pero más adelante la cámara se convierte en un agente activo; se encarga de reinventar la obra. Por una parte, el visor de la cámara segmenta y multiplica los puntos de vista, suaviza la textura y satura el color. Este medio proporciona múltiples visiones de la obra que le sirven para reflexionar y evolucionar conceptualmente. Pero por otra el visor también es necesario en el proceso de organización de los cigarrillos en la lona: para conservar siempre el mismo punto de vista, para trasladar a mayor escala el mapa del torso, para configurar los torsos sin perder la imagen de conjunto, etc.

Como afirma Valldosera (sobre las obras que realiza en esta época), la investigación se desarrolla "mediante la instalación, la fotografía y la *performance* estrechamente ligada a éstas. La escritura y el dibujo son los motores básicos del trabajo, así como la elección de espacios y objetos preexistentes. La estrategia consiste en la manipulación de sus superficies, juego en el cual la luz, la configuración espacial y el punto de vista del espectador –y su recorrido físico- son los elementos básicos"[559].

2. Materialidad de la imagen

Si en las series analizadas anteriormente se utilizaban técnicas aditivas para materializar las imágenes, en la *performance* de *Barridas* se hace imprescindible el uso de técnicas sustractivas que provocan la desmaterialización. Aunque es cierto que en la primera fase se produce la adición y acumulación de elementos de desecho, la parte más importante de la obra se fundamenta en la necesidad de sustraer, de barrer los materiales que se han depositado inicialmente. Aún así, no se produce una sustracción total, ya que la escoba durante la acción recoge sin borrar del todo y redibuja el torso que intenta borrar. En este proceso, se van creando nuevas organizaciones de la materia que relacionan el cuerpo y la auto-representación, buscando un equilibrio entre lo material y lo inmaterial.

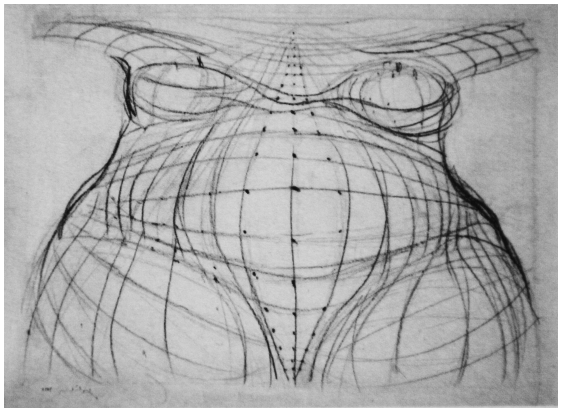
Pero lo que sí se borra es la obra original. Las huellas que deja cuentan que "el objeto final, el objeto comercial, es despojo"[560]. El suelo pacientemente elaborado durante días, la pintura que surge (colocada en el suelo y sin adherir), "desaparece en unos pocos segundos, desaparece el motivo central y nace una constelación de obras, las fotografías;

dirigirse al público. Véase más información de estos *Cuadernos* en A.A.V.V., *Eulalia Valldosera. El ombligo del mundo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

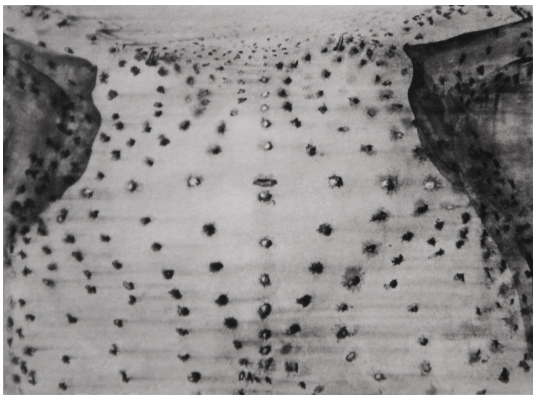
[559] *Ibíd.*, p. 187.

[560] *Ibíd.,* p. 212.

después se le añadirá el cine, la palabra, en fin, una diversidad de productos que hablan del original perdido"[561].



210. Eulalia Valldosera, Boceto preparatorio para *El vientre de la tierra* (Serie *El ombligo del mundo*. Tintas nº 133). Lápiz sobre papel cartulina, 41 x 50 cm (1990)



211. Eulalia Valldosera, Estudio para *El vientre de la tierra* (Serie *El ombligo del mundo*. Tintas nº 68). Tinta china sobre papel acuarela, 32 x 44 cm (1990)

3. Nivel de realidad

El grado de iconicidad de los dibujos resultantes de las *performances* oscila entre los números 5 y 4 de la escala propuesta[562] y el número 1 (véase Anexo 1). La representación figurativa no realista queda patente al colocar la materia en el suelo **[208]**, pero se transforma en abstracta en el proceso de la barrida **[209]**. Si en un primer estadio se produce la identificación con un torso femenino simplificado y deformado, posteriormente, cuando los restos se acumulan creando formas geométricas, las propiedades sensibles y de relación se reducen dando lugar a una imagen abstracta.

Las barridas que se producen en *performances* que utilizan el polvo metálico como material de desecho producen diferentes configuraciones con distintos niveles de realidad, que producen bastante ambigüedad en el reconocimiento de las formas. Se crean torsos o cuerpos enteros borrosos con un bajo índice de iconicidad **[207]**. La

[561] *Ibíd.,* p. 163.
[562] Véase la escala de iconicidad propuesta, perteneciente al autor Villafañe. En Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, (2002), *op. cit*, p. 41.

configuración más abstracta es un círculo que deshace totalmente la forma del cuerpo humano, "el ombligo del mundo", un punto en el espacio, un punto vacío **[206]**.

4. Elemento dominante del lenguaje visual

Si en las series analizadas más arriba, siempre predominaba la referencialidad figurativa, en estas instalaciones, a pesar de la gran ambigüedad que existe podemos decir que tiene más peso el formalismo abstracto. Lo plástico tiene mayor poder que lo icónico. Uno de los factores que producen este elemento dominante es la importancia que se le da a la textura y a la materia, tanto en el proceso de acumulación de los objetos de desecho, para formar las siluetas, como en el proceso de borradura.

Otro factor es la deformación. En la primera fase, los torsos elaborados con residuos forman estructuras en el suelo que intentan representar la figura humana en perspectiva. El mapa del torso es deformado para que al verlo oblicuamente se restauren las proporciones originales **[210, 211]**. Ya que los elementos están organizados en la lona desde el mismo punto de vista, para reconocer la forma es necesario pasear alrededor de la obra y buscar el punto de vista óptimo. En esta fase hay una búsqueda de lo icónico, pero no se produce la identificación desde todos los lugares donde el espectador observa la obra **[208]**.

En la segunda fase, las siluetas se deforman, se sintetizan y se borran progresivamente hasta la pérdida del reconocimiento. Desaparece o se oculta el motivo central y aparece lo formal y abstracto, la imagen mental **[206, 209]**.

5. Naturaleza perceptiva

Eulalia Valldosera dibuja parcialmente las formas o las borra dejando el mensaje inacabado con la intención de que sea el espectador quien lo termine, dándole así un mayor protagonismo. Los cuerpos se representan fragmentados y nunca completos. La autora construye una trama formal con elementos de desecho, que si bien configuran las siluetas, dejan vacíos o huecos que la mente tiene que completar. La mente completa aquello que el ojo percibe parcialmente, siente el deseo de ordenar lo que al ojo le aparece como azaroso. Las colillas son puntos que resultan de la tensión entre dos hipotéticas líneas que se cruzan. "Proyectamos líneas imaginarias entre los puntos. La mente quiere ejercer el control, y completa la obra"[563].

[563] A.A.V.V., *Eulalia Valldosera. El ombligo del mundo*, (2009), *op. cit.*, p. 72.

Los torsos, en el proceso de la barrida, se convierten en imágenes borrosas, desenfocadas, incompletas. Los contornos oscilan entre lo que se ve y lo que no se ve. Con la borrosidad, con lo indeterminado, emerge la facultad proyectiva y la ilusión. Si recordamos a Leonardo da Vinci, éste considera el poder de las "formas confusas" porque un esbozo rápido y desordenado puede sugerir nuevas posibilidades. Una obra inacabada puede ser considerada una pantalla en la que proyectar ideas. Lo que leemos en esas zonas confusas depende de nuestra capacidad de identificar en ellas las imágenes que tenemos en nuestra mente (véase 2.4.). Cuando Valldosera realiza las *performances* emprende un proceso de continua búsqueda para conseguir distintas configuraciones de la materia. Lo incompleto, inacabado o confuso es el punto de partida para las nuevas composiciones; es la pantalla en la que se proyectan las nuevas ideas para las siguientes ordenaciones.

En el momento de la acción, el torso que se mueve entre la presencia y la ausencia, se esconde de nuestra mirada. Eulalia Valldosera alcanza así un registro plástico de lo intangible.

6. Recurso retórico dominante

En *El vientre de la tierra* antes de *Barrida*, al igual que en *Crisálidas,* se emplea el mecanismo retórico de la adición-supresión para formar la imagen del torso; se unen entidades icónicas menores, elementos de desecho, para crear una entidad mayor, la silueta de un torso femenino. Pero en vez de una interpenetración adherente, se produce una interpenetración constructiva (véase 3.6.2.3.). Las colillas de distintos dueños no pierden sus propiedades individuales, se ordenan para construir un tipo icónico de dimensión mayor. Algunos elementos tienen que ver con las subentidades de la figura humana: la colilla que se haya en el centro del torso corresponde al ombligo; las colillas que se encuentran en el extremo superior e inferior del torso sustituyen la forma de los pechos o del pubis. La ubicación de estos objetos representan centros energéticos del cuerpo humano. Valldosera aborda el cuerpo ya no desde su descripción externa sino desde su representación interna. Representa la totalidad del cuerpo humano mediante una estructura que más que definir su forma define su lugar, sus lugares internos y los centros energéticos que lo comunican con lo universal. Se trata de un mapa, una suma de lugares interrelacionados entre sí.

Pero esta imagen y las demás correspondientes a la serie de *Barridas*, son también sinécdoques corporales, ya que aíslan una parte: los pechos, el vientre, el ombligo, para aludir al cuerpo entero, e incluso a la tierra y al universo. No se representa ni los

rostros ni las extremidades. Valldosera, con lo incompleto, se refiere a la totalidad del sujeto y al mundo.

Hay que resaltar que cuando hace alusión al "ombligo del mundo" o al "vientre de la tierra" también está utilizando una metáfora. Valldosera describe un elemento del cuerpo humano a través de su semejanza o parecido con el mundo o con la tierra.

Por otro lado, durante las *performances,* la figura retórica predominante es la elipsis. En *El vientre de la tierra. Barrida*, la forma del cuerpo humano se deshace, se abstrae, se borra. Las colillas que configuran el torso se barren y se depositan en distintos lugares de la composición hasta llegar al centro del dibujo. Hay que matizar que esta supresión se produce de una manera parcial, ya que la ceniza de cada colilla siempre deja un rastro (aunque a veces muy débil) en la tela situada debajo, redibujando el torso que se desea eliminar.

7. Técnicas de comunicación visual

Ya que las acciones de Valldosera se desarrollan en el tiempo, las técnicas de comunicación son cambiantes, es decir, varían según el momento. Es curioso cómo se producen en la misma *performance* técnicas opuestas: si en el comienzo la composición se caracteriza por el empleo de la fragmentación y la yuxtaposición, progresivamente va cambiando hacia la unidad y la singularidad. Las únicas técnicas que siempre permanecen son, por una parte, la simplicidad y la economía, y por la otra, la difusividad y la actividad.

Antes de la *performance*, los elementos de desecho se ordenan en la tela perfectamente mediante fragmentación compositiva. Las colillas son depositadas por la autora una a una pacientemente, durante días y días, construyendo con rigor a partir de los esquemas elaborados en las tintas. El torso se descompone en partes que, aunque conservan su carácter individual, se relacionan entre sí por la similitud y el orden que guardan. Los distintos objetos se yuxtaponen e interactúan entre sí, mostrando conexiones entre ellos y los elementos del torso. Sin embargo, a medida que avanza la acción los residuos se van agrupando en montículos buscando la unidad y la singularidad.

Hay que destacar, que estos elementos, que se colocan inicialmente de una manera regular y secuencial, formando parte de un plan preconcebido, en el momento de la *performance* abandonan su ubicación original y se desordenan buscando una ordenación nueva. Se establecen grados intermedios que van de la regularidad a la irregularidad, y de

la secuencialidad a la aleatoriedad[564]; en el transcurso de la acción se forman distintas agrupaciones que en ocasiones no responden a un esquema fijo, pero el final siempre es previsible: un círculo o un montículo en el punto central de la composición que responde al título de la obra: "el ombligo del mundo".

La simplicidad y la economía que se observa, también tiene diferentes niveles. Pero aún así, en todo momento predomina el carácter directo y simple de las formas, y una ordenación visual sencilla de los elementos.

El rastro que deja la ceniza o el polvo metálico en la tela favorece la sugestión de movimiento y por tanto la actividad. Este efecto se ve potenciado por el movimiento real que lleva a cabo la autora durante la acción. La difusividad que se produce en la tela antes y durante las *performances* favorece también la sensación de movimiento. Los contornos son siempre poco precisos, borrosos y desenfocados. Esta cualidad, como asegura Dondis, "crea más ambiente, más sentimiento y más calor"[565].

8. Influencias de recursos de la fotografía

Como decíamos al comienzo de este análisis, la cámara fotográfica y los recursos que ésta utiliza son fundamentales para la ejecución de *Barridas*. Vemos su influencia en los encuadres, en los cortes y la fragmentación corporal, así como en la falta de nitidez de las formas y deformación de los torsos.

En primer lugar Valldosera utiliza la cámara como herramienta en el proceso de organización de los residuos en la lona: para mantener siempre el mismo punto de vista, para trasladar a mayor escala el esquema del torso dibujado previamente, para configurar los torsos con todos sus elementos interiores sin perder la imagen de conjunto, etc.

Además de trasladar los torsos, se deforman para que al verlos oblicuamente se restauren las proporciones originales. La artista explica el proceso: "recurro al visor de la cámara fotográfica y fijo su posición a cierta distancia de la alfombra. La cámara enfocada hacia el suelo recorta un campo de visión distinto al del ojo, y sólo abarca una zona trapezoidal. Las primeras instalaciones fueron compuestas para la cámara. Este hecho alimentó mis

[564] "Es posible modificar los extremos de significado con grados menores de intensidad, como la gradación de tonos de gris entre el blanco y el negro. Estas variantes implican una gama muy amplia de posibilidades de expresión y comprensión". Véase Dondis, D.A., (1990), *op. cit.*, p. 130.
[565] *Ibíd.*, p. 145.

dudas ante una cuestión que tardé bastante en resolver: ¿debo presentar este trabajo al público? o ¿debo mostrar sólo su documentación?"[566]

En segundo lugar, las fotografías, además de documentar las configuraciones que se producen antes de su extinción, de conservarlas en la memoria, y de acentuar el carácter procesual, se encargan de reinventar la obra: el visor segmenta y multiplica los puntos de vista. La obra se muestra en múltiples visiones. Con la fragmentación "desaparece el torso y reaparece el paisaje"[567]; la artista crea un campo de sugerencias para el espectador, un paisaje abstracto con el que estimula su proyección imaginativa. Valldosera asegura: "el espectador deduce mis pasos, y se convierte en agente de la obra, en hacedor, debe reunir los diversos fragmentos y encontrar un relato, viéndose forzado a asumir que sólo dispone de su propio relato"[568]. Las composiciones buscan en todo momento la realización de significados abiertos y subjetivos.

Por último, en la barrida, los torsos y cuerpos de Valldosera se convierten en fragmentos evanescentes. Como si fueran fotografías desenfocadas que quieren expresar momentos largos en el tiempo, los movimientos y las acciones prolongadas de la autora se fijan primero en la tela y después en la imagen fotográfica. La calidad borrosa disimula los rasgos particulares del cuerpo humano, que se convierte en una imagen pura y universal. El exceso de información se borra y los detalles que no son importantes desaparecen ocasionando la desmaterialización de las formas (véase 4.2.3.1.). Como consecuencia, estas imágenes producen "lugares de descanso para los ojos" que el espectador tiene que reconstruir con su imaginación.

9. Antecedentes en las vanguardias del siglo XX

La obra de Eulalia Valldosera se inscribe en el arte de acción o *performance*. Este movimiento está ligado al *happening*, al movimiento *fluxus*, al *body art* y en general al arte conceptual. El término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta, con artistas como Carolee Schneemann, Marina Abramovic y Gilbert & George.

La incapacidad de materializar sus ideas le lleva a este campo artístico. El dibujo forma parte de sus acciones, que se vincula a su cuerpo. En las tintas de *El ombligo del mundo* realiza una transferencia: el cuerpo de su trabajo es su propio cuerpo. La extensión del

[566] A.A.V.V., *Eulalia Valldosera. El ombligo del mundo*, (2009), *op. cit.*, p. 169.
[567] *Ibíd.*, p. 163.
[568] *Ibíd.*, p. 20.

papel es la extensión de su piel. Como afirma la artista, "a medida que doy forma a ese vientre, a esos pechos, tomo conciencia de esas zonas, de lo centrales que son en mi ser. Es un proceso de reconocimiento y aceptación y por tanto de sanación. Por ejemplo, al tiempo que intento dejar el tabaco, me dedico justamente a dibujar la zona pectoral"[569]. Y la larga preparación formal a base de dibujos desemboca en la realización de un trabajo hecho a partir de su propia sustancia, sus colillas, su ceniza. Con las acciones la artista quiere barrer o eliminar estos objetos en vía constante hacia su desaparición, residuos que hablan de la respiración pero también del desgaste y de la destrucción. Pero la desaparición nunca se produce del todo: al barrer el suelo de cigarros la ceniza redibuja el torso que se quiere borrar, se produce una ocultación parcial de la forma.

Valldosera, al igual que muchos de los artistas del *body art,* utiliza en sus acciones la ocultación como procedimiento para la transformación, búsqueda o cuestionamiento de la identidad, que ya no es una cualidad inseparable del ser humano. La artista utiliza su cuerpo como referente para desmontar estereotipos y abandonar las señas de identidad aceptadas por la mayoría. Por otro lado, la potenciación de la fragmentación y descentramiento corporal que se produce durante sus barridas nos lleva a analizar formas de representación del cuerpo que avanzan hacia la disolución de la imagen.

Valldosera explica el significado de sus *performances* en cuanto al proceso de reducción que se produce, haciendo hincapié en la importancia del acontecimiento:

> *Barrer. Borrar. Reducir la imagen a un punto. Mientras barro me desplazo por el plano de la alfombra con mi escoba tal como antes lo hacía por el cuadro con el pincel. Hay mucha rabia en el acto de barrer estos suelos. La necesidad de distanciarme del mercado que requiere objetos únicos e imperecederos, de resituar la labor artística atendiendo más a los procesos que a las finalidades [...] Barriendo la instalación procuro que el objeto efímero que he creado circule en la memoria y no en los embalajes asegurados de los transportes museísticos. Atender al contexto e incorporar al público. Actuar.*[570]

Para concluir, podemos decir que junto a la fuerza sugestiva y paradójica de la trama formal construida con residuos, con materiales destinados a la basura, al poner el acento en el proceso y no en el objeto, la obra se convierte en una metáfora de la fugacidad de la vida, del paso del tiempo.

[569] *Ibíd.*, p. 25.
[570] *Ibíd.*, p. 189.

6.9. A modo de conclusión

Después de analizar las obras de artistas que desde los años noventa del siglo XX hacen uso de los recursos más significativos estudiados en este trabajo, establecemos las siguientes conclusiones parciales:

1. En primer lugar, todos los artistas utilizan el dibujo como herramienta en el proceso creativo de la obra (para fijar ideas o definir aspectos estructurales, formales o constructivos de la misma), pero también como medio de expresión en la obra definitiva. Consideran el dibujo como una entidad separada que se interrelaciona con otras disciplinas, como la pintura, la fotografía, la instalación o la *performance*, y que es parte de un discurso más amplio. Algunas propuestas se hallan en el campo del "dibujo expandido" ya que trasladan la visión bidimensional del formato tradicional a soportes tridimensionales que sobrepasan los límites del cuadro. Aumentando la escala, digitalizando las imágenes, utilizando la luz artificial, construyendo en las paredes del espacio expositivo, desarrollan un dibujo híbrido, que se fusiona con otros medios y recursos.

2. En todos los casos menos en el último (en la obra de Valldosera, en la que la materia se sustrae como procedimiento fundamental), la técnica que se emplea en relación al soporte es aditiva. La materia se superpone, o bien en distintas capas (mediante veladuras) ocultando parcialmente determinados elementos icónicos, o bien tapando por completo signos que son significativos para la construcción de los significados. El elemento que se superpone puede ser un signo plástico o icónico. Independientemente del soporte que se use, a consecuencia de la opacidad, las distintas capas restan información a la imagen estableciendo diversos grados de iconicidad.

3. En cuanto al nivel de realidad que tienen las distintas imágenes, predomina el grado 5 de iconicidad de la escala propuesta, pero generalmente combinado con otros grados casi siempre más bajos. Los dibujos se mueven entre la representación figurativa no realista (grado 5), donde aún se produce identificación con el referente, y la representación no figurativa (grado 1), donde no hay identificación porque se abstraen las propiedades sensibles y de relación de los elementos. Al mezclarse en una misma imagen distintos niveles se produce ambigüedad y confusión perceptiva.

4. Como consecuencia de esta combinación, el elemento dominante del lenguaje visual es el signo icónico, pero conjuntado o coordinado con el signo plástico, que también tiene relevancia. Tiene más peso la referencialidad figurativa, pero se busca el formalismo abstracto; las formas tienden a reducirse, a sintetizarse, a esquematizarse y en ese

proceso se pierde a veces el reconocimiento de la forma. A causa la ambigüedad existente el espectador no percibe toda la información que desearía tener y como resultado "construye" sus propios significados con la información que le falta. Por lo cual, adquiere un gran peso la imagen mental sobre la imagen icónica.

5. En cada uno de los dibujos analizados, la percepción juega un papel esencial. Todos los autores recurren a fenómenos perceptivos: el traslapo, el camuflaje, la imagen doble y la imagen incompleta, que utilizan como recursos o técnicas para mostrar algunos elementos y ocultar otros. En todos los casos queda patente la importancia de la imagen incompleta como estrategia para captar la atención del espectador, quien tiene que recomponer los significados con la información que tiene almacenada en la mente y así convertirse en el verdadero protagonista de la obra. Como resultado, las obras son muy abiertas y subjetivas, y tienen múltiples lecturas.

6. En cuanto a la retórica de la imagen, en todas las obras se emplea la elipsis para la representación del cuerpo humano incompleto: se omiten partes anatómicas fundamentales como el rostro o las extremidades; se dibuja el cuerpo vacío de órganos, músculos o tejidos; se tapan o se velan partes significativas con otros elementos ajenos al mismo (icónicos o plásticos); se desintegran o se borran elementos esenciales creando formas borrosas o desenfocadas; del mismo modo, en casi todos los dibujos también se ignora el fondo para concentrar la atención en las figuras; y se sustituye el todo por la parte (sinécdoque).

Si con este recurso retórico gran parte de la información se oculta gracias a un mecanismo de supresión, algunas de las obras analizadas emplean también la adición como procedimiento opuesto para el mismo fin: la acumulación[571] y la interpenetración[572] de diferentes signos icónicos produce "ceguera" o falta de reconocimiento por un exceso de información.

A pesar de ser operaciones opuestas, en ambos casos se estimula el mecanismo de "proyección" del espectador, que con la imaginación reemplaza las zonas vacías e incompletas, por un lado, o confusas, por el otro. En todos estos casos se considera al cuerpo humano como un elemento manipulable, con un gran valor objetual, y además, se potencia lo genérico y universal, más que lo particular o concreto. Como consecuencia, los rasgos identificativos del sujeto se eluden y se desecha la idea del retrato.

[571] Recordemos que la "acumulación" puede ser icónica, cuando se coordinan o subordinan tipos icónicos relacionados entre sí o icónica caótica, cuando los elementos sumados no manifiestan ningún vínculo, predominando la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente.

[572] Recordemos que en la "interpenetración" además de la adición por la acumulación de varios tipos icónicos, se produce supresión o sustitución, en cuanto que desaparecen elementos para crear nuevos significados.

7. Las técnicas de comunicación que predominan en las composiciones que son objeto de este estudio no son siempre las mismas, a veces dependen del mecanismo retórico que utilizan. Cuando se produce supresión de una o varias magnitudes que deben ser mentalmente recuperadas, las técnicas dominantes son la simplicidad, economía, reticencia, unidad, singularidad y opacidad; si por el contrario, se da la adición de distintos tipos icónicos, prevalece la complejidad, profusión, exageración, fragmentación, yuxtaposición y transparencia (que se torna opacidad con el exceso de acumulación). Pero esta clasificación no es cerrada, ya que, por ejemplo, puede haber fragmentación y yuxtaposición en composiciones basadas en la elipsis. Las demás técnicas son variables. Hay que destacar que en las obras donde interviene el factor tiempo, como las *performances* o el vídeo, se pueden utilizar a la vez técnicas opuestas y además cambiar según el momento. Es necesario especificar que todas estas técnicas se pueden emplear con distintos grados de intensidad.

8. Para la representación del cuerpo incompleto, en todas las obras en las que se emplea la elipsis, el recurso fotográfico más utilizado es "el encuadre" que produce el recorte y la fragmentación corporal. Esta herramienta también puede producir el desencuadre y por consiguiente el fuera de campo. Con el encuadre se ocultan o se omiten elementos significativos de la imagen favoreciendo la pérdida de iconicidad y la proyección imaginativa del espectador y dando lugar a significados abiertos y subjetivos, como ya decíamos antes. La falta de nitidez en los dibujos, que se relaciona con el desenfoque, también produce esta carencia de iconicidad y lagunas que el espectador tiene que suplir con la imaginación.

Sin embargo, cuando se aplica la adición en vez de la supresión como procedimiento para provocar "ceguera" por exceso de información, el recurso del recorte y la fragmentación corporal no es significativo, se puede utilizar, pero no para la ocultación de la forma. Por ejemplo, en el vídeo de Moisés Mahiques, *Tras-cabeza*, para centrar la atención en la parte superior del cuerpo, se selecciona esta parte mostrando únicamente un primer plano. El encuadre, en este caso, no sirve como recurso para la pérdida de información, sino al contrario, para remarcar la zona donde se producirá la desaparición del cuerpo mediante otro recurso: la "acumulación".

9. En lo que se refiere a la influencia de las vanguardias del siglo XX, hemos observado que el surrealismo y el *body art* son determinantes para explicar el sentido o significado de las obras analizadas:

- Como vemos en el surrealismo y en todos estos dibujos, cuando un objeto tapa a otro, la ocultación es una llamada para su descubrimiento, el pensamiento ve más allá de la

ocultación y crea múltiples interpretaciones; por otro lado, cuando se oculta un objeto (creando extrañeza, misterio o sorpresa) es para potenciar otros aspectos de la imagen, que son los que dan sentido a la escena; también para conseguir que el observador se pare ante ella y mire de nuevo, haciendo lo oculto más visible; además, el espectador se cuestiona lo que hay y lo que no hay por oposición al simple consumo de imágenes; hay que destacar recursos como el envoltorio o el *wrapping* que juegan a la ambigüedad y despiertan la curiosidad de lo que se esconde haciendo al espectador partícipe de este juego.

- Del estudio del *body art*, observamos significados que se relacionan con todas las obras: la ocultación del cuerpo es un recurso para el cuestionamiento, la transformación o la búsqueda de la identidad, que favorece o destaca el papel activo del sujeto; el cuerpo, con el recurso del camuflaje, se convierte en una prolongación del espacio en una constante búsqueda de la invisibilidad, con lo cual, paradójicamente, se consigue todo lo contrario, la atención del espectador que observa más detenidamente y persigue en la representación lo que se halla oculto a simple vista.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

CAPÍTULO 7

UNA PROPUESTA DE PROGRAMA DIDÁCTICO: EL RECURSO DEL *WRAPPING* COMO VEHÍCULO PARA EL APRENDIZAJE DEL DIBUJO Y LA COMPRENSIÓN DEL ARTE ACTUAL

Introducción

En nuestra aproximación a la estrategia de la ocultación en el arte hemos visto cómo los artistas del siglo XX introducen este recurso en el proceso creador. Esto es evidente cuando nos acercamos a las obras de Man Ray, Duchamp, Magritte, Christo, John Baldessari, Art & Language, Bruce Nauman, Francesca Woodman… y otros muchos que no sólo indagan en un tipo de ocultación, sino que diversifican sus hallazgos buscando nuevas variaciones y combinaciones que derivan en diferentes técnicas o recursos, como el camuflaje o el *wrapping*, y que dan lugar a la multitud de obras que hoy conocemos. Pero no sólo son autores aislados, son las principales corrientes artísticas del siglo XX las que hacen emerger esta idea a través de sus obras. Este hecho promueve un nuevo paradigma para el arte, que ya no se basa en un solo modelo (como anteriormente sucedía con la Belleza o con la Teoría Naturalista). El cambio propicia un paradigma basado en una diversidad de ideas entre las que el juego de la ocultación se encuentra presente como recurso expresivo o como estrategia creativa. Del mismo modo, hemos observado en las obras o proyectos interdisciplinares o multidisciplinares de artistas contemporáneos como Helena Almeida, Julião Sarmento, Juan Muñoz o Eulalia Valldosera que el dibujo se convierte hoy en día en una herramienta esencial y un medio de expresión capaz de materializar esta idea. En consecuencia, si los principales autores y movimientos artísticos han encontrado aquí una posibilidad de desplegar todo un caudal creativo, y el arte contemporáneo lo favorece, esto debe ser tenido en cuenta en cualquier propuesta para la enseñanza artística contemporánea, así como para la enseñanza del dibujo.

En atención a lo desarrollado hasta aquí se hace necesario proponer un desarrollo metodológico centrado en la aplicación de uno de los recursos de ocultación estudiados en esta tesis, como es el *wrapping* que sirva para la aproximación de los alumnos al arte moderno y contemporáneo, así como al aprendizaje de la disciplina del dibujo (teniendo en cuenta que los estudios de pliegues o ropajes en las Academias han sido fundamentales en la enseñanza de las Bellas Artes desde el siglo XV y son un gran ejemplo para los estudiantes de Bellas Artes). Esta estrategia educativa trata de convertir "la ocultación" en un vehículo que facilite el tránsito hacia otros aprendizajes artísticos,

poniendo de manifiesto una estrecha vinculación entre el dibujo y diversas manifestaciones artísticas como la fotografía, la escultura o la *performance*. En esta propuesta caben muchas de las cuestiones que nos han transmitido las vanguardias y que nos interesa resaltar como son: el ensamblado de recursos retóricos y plásticos, la aplicación de fenómenos perceptivos, la experimentación con nuevos materiales y técnicas, el carácter fragmentario de las propuestas, la experimentación con los sentidos y la pluralidad de medios y referencias artísticas, entre otras; todo esto ha influido en las manifestaciones artísticas actuales otorgándoles un carácter muy abierto que amplía de forma considerable el concepto estético que debe estar presente en toda educación artística.

Esta propuesta de programa didáctico surge como consecuencia de las conclusiones parciales de los capítulos anteriores de esta tesis; todos los contenidos teóricos que contextualizan y argumentan la conveniencia de esta propuesta se encuentran en las partes citadas, en las que se hace toda una serie de referencias explicativas, descripciones pormenorizadas y reflexiones, con las que se quiere probar la importancia de este recurso como instrumento para la estimulación creativa, el aprendizaje del dibujo y del arte actual, como veremos a continuación.

7.1. La ocultación del referente para la motivación, el aprendizaje del dibujo y el desarrollo creativo del alumno

Este programa didáctico quiere probar la conveniencia de un método basado en la estrategia de la ocultación, concretamente en la falta de visibilidad como punto de partida para la motivación, el aprendizaje del dibujo y el desarrollo creativo del alumno. Para lograr tal empresa, en nuestros objetivos es determinante el cambio significativo del referente o motivo principal: su ocultación va a ser la base para un cambio perceptivo en el observador que le va a conducir a la búsqueda y descubrimiento de nuevas formas no simbólicas para ser representadas. Este hallazgo va a favorecer la comprensión y representación de nuevas estructuras, así como la indagación de nuevas soluciones.

7.1.1. Motivación

La motivación es un aspecto psicológico necesario para llevar a cabo cualquier acción. El deseo de actuar aumenta la capacidad de conseguir metas perseguidas. La motivación hacia la creatividad ha sido tratada por un gran número de investigadores: Barron, Maslow, Rogers, Golann, Murphy y otros. Todos estos autores exponen este estado

interno desde distintos puntos de vista: las distintas formas de motivación tienen que ver con el impulso de descubrimiento o intelectual (Murphy), con el impulso de actualización (Maslow), con el impulso de comunicación (Fromm), con el gozo en el proceso (Köhler, Barron), con el impulso hacia la calidad (Maddi), con el impulso hacia el orden (Barron, Murphy) o la ambición (Matussek), entre otras[573].

En el ámbito docente la motivación es un estímulo que se basa en una información previa acerca de un tema con la cual la persona se puede formar su propia representación mental con cierta riqueza. Esta información tiene que estar vestida de juego, de amenidad e interés para que los intereses del alumno se estimulen. Motivar es despertar el interés hacia un asunto, situación o problema determinado, de tal manera que no sea necesaria una orden para ponerse a trabajar, sino una sugerencia. Si revisamos los intereses de las personas, éstos suelen estar muy vinculados a asuntos que les afectan profundamente e íntimamente, por ejemplo, los temas relacionados con el marco físico inmediato: la casa, el pueblo, la calle, los amigos o la familia del individuo[574]. En un marco docente, la motivación puede venir de muchas formas: una clase, el diálogo personal sobre un tema, salidas, excursiones, visitas culturales, diapositivas, vídeos, puestas en común, exposiciones y en general todo tipo de encuentros. Hay que resaltar que existe una clara relación de la calidad en la motivación y la calidad del resultado[575].

En nuestro programa didáctico proponemos proporcionar la motivación al alumno ocultando algunos de los referentes que habitualmente utiliza para dibujar: la estatua clásica y el cuerpo humano. Será él mismo quien consiga los materiales para la ocultación y quien realice las acciones. Mostrándole diapositivas de obras de artistas que utilizan este recurso podemos acrecentar esta motivación. Vamos a aprovechar sus recursos, ideas e intereses, favoreciendo en todo momento la interacción con otros alumnos para que estas intervenciones se hagan en grupo. Se van a propiciar momentos de comunicación, de expresión y de alegría compartida. La creación de este ambiente pretende resultar interesante y enriquecedor y como consecuencia lograr resultados positivos.

La motivación que queremos conseguir en el alumno es la que enuncia Murphy[576] cuando se refiere a ésta como una aproximación hacia las metas perseguidas. El sujeto responde al estímulo y de este modo avanza hacia lo nuevo, al descubrimiento. De este modo la motivación es un desafío porque acepta los retos que se le plantean. Del mismo modo

[573] Cuesta Palacios, Lourdes, *Procesos intelectuales y metodológicos de creatividad en el proyecto artístico*, Universidad del País Vasco, 1999, p. 51.
[574] *Ibíd.*, p. 52.
[575] *Ibíd.*, p. 52.
[576] Murphy, G, *Las potencialidades humanas*, Editorial Basic Books, Nueva York, 1958, p. 13.

también la entendemos como Frank Barron[577] en el sentido de "crear orden". La persona, una vez que está en el desorden desea controlarlo. El deseo de ordenar y "dar forma" a la idea es un impulso que le lleva a gozar en el proceso. El alumno cuando oculta el referente deja de percibir lo conocido y descubre configuraciones espaciales abstractas que no está acostumbrado a ver. El objeto cotidiano se convierte en algo extraño, novedoso y misterioso. En este proceso, el sujeto tiene que ir transformando progresivamente el desorden inicial en un orden que es el que trasladará al papel.

7.1.2. Aprendizaje del dibujo

El dibujo tiene un importante papel en cuanto al desarrollo de las capacidades perceptuales humanas y la percepción visual es la base de las estrategias del pensamiento creativo. Si revisamos las investigaciones del psicobiólogo Roger W. Sperry sobre las funciones de los dos hemisferios del cerebro, su descubrimiento se basa en que el cerebro humano utiliza dos modos de pensamiento distintos, uno verbal, analítico y secuencial (el izquierdo), y otro visual, perceptivo y simultáneo (el derecho). Autores como Betty Edwards vinculan estas ideas al aprendizaje del dibujo. En su obra *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*[578], Edwards propone una serie de ejercicios para cambiar a la modalidad del lado derecho de una manera consciente y mantenerse fuera del lado dominante, el izquierdo, que es el que impide el aprendizaje. Por lo tanto, para percibir las cosas y reflejarlas tal y como son, es necesario desconectar la modalidad izquierda del cerebro, verbal, clasificadora y simbólica, y conectar con la modalidad derecha que es la necesaria para dibujar las cosas tal y como son, la parte no verbal, sintética, espacial e intuitiva. Aprender a dibujar es aprender a "ver" de "una manera distinta", y para ello es necesario establecer unas condiciones que induzcan el cambio mental hacia una modalidad diferente de procesar la información.

Cuando reconocemos lo que vemos es habitual dibujar utilizando el sistema de símbolos que hemos aprendido en la infancia. Uno de los ejercicios que propone la autora para eludir este sistema de símbolos es realizar dibujos invertidos, tarea que rechaza el cerebro izquierdo dominante. Como no podemos reconocer las señales visuales, el mensaje nos resulta extraño y el cerebro se confunde. Al no saber lo que se está dibujando simplemente se dibuja lo que se ve[579].

[577] Barron, F, *Personalidad creadora y proceso creativo*, Editorial Marova, Madrid, 1969.
[578] Edwards, Betty, (2003), *op. cit.*
[579] *Ibíd.*, pp. 83-91.

Así pues, como la parte menos conocida del cerebro apuesta por el riesgo de lo desconocido, en esta propuesta de programa didáctico, el recurso del *wrapping* pretende favorecer el encuentro con lo que no se puede reconocer para realizar un cambio perceptivo a la modalidad derecha. De este modo se evita el sistema de símbolos tan habitual en el dibujo de la figura humana[580] y se refleja únicamente lo que se ve, como en los dibujos invertidos. Este hecho favorece el crecimiento de las habilidades perceptuales y el aprendizaje del dibujo.

Del mismo modo que las habilidades analíticas verbales crecen a través de la práctica, las habilidades perceptuales crecen a base de entrenamiento. Cuando estos dos sistemas se adiestran el modo de pensar se potencia y funcionando juntos se desarrolla la creatividad humana. "El individuo entonces comprende mejor su entorno desde un desarrollo intelectual más amplio y está mejor capacitado para descubrir y aportar respuestas creativas tanto en el terreno de la expresividad artística como fuera de él"[581]. El modo de "ver" distinto afecta radicalmente al modo de pensar. Y en este sentido, con nuestra propuesta, pretendemos propiciar el desarrollo creativo del alumno.

7.1.3. Desarrollo creativo del alumno

Más arriba afirmábamos que la ocultación del referente pretende ser la base para la "búsqueda" y "descubrimiento" de nuevas formas no simbólicas para ser dibujadas. La búsqueda implica un punto de partida en el que aún no hay nada concreto, pero la investigación de técnicas, materiales e ideas van nutriendo progresivamente el propio mundo del alumno, el de su entorno y el de sus semejantes, hasta llegar al encuentro de distintas soluciones. En los empaquetamientos cada intervención es la base para otra búsqueda y el consiguiente encuentro. "La intensidad con que encuentra ese mundo circundante condiciona el grado de creatividad"[582]. El encuentro con distintas configuraciones efímeras, sumamente interesantes, que además son la consecuencia de las experiencias llevadas a cabo, pueden llevar al alumno a desear materializar esas imágenes con toda intensidad. Un encuentro es siempre motivador para crear un nuevo orden.

[580] Nuestro cerebro, lleno de conocimientos previos y de prejuicios sintetiza la percepción hasta la simpleza, dibujando mediante símbolos. Véase Cuesta Palacios, Lourdes, (1999), *op. cit.,* p. 313.
[581] *Ibíd.,* p. 311.
[582] *Ibíd.*, p. 63.

En cuanto al descubrimiento, éste supone recuperar algo que siempre estuvo allí, pero que para nosotros no existía. Este descubrimiento se lleva a cabo gracias al encuentro de asociaciones nuevas. En los empaquetamientos las formas y los volúmenes se comportan inicialmente de una manera desconocida, pero mediante la observación y la experimentación descubrimos efectos formales y expresivos que no habíamos percibido antes. Este descubrimiento funciona como un estímulo para la representación y genera la motivación necesaria para emprender nuevas acciones que desarrollan la creatividad del alumno.

Al intentar definir el término "crear" encontramos definiciones que tienen matices distintos. La idea que aquí nos interesa resaltar es la relación de este concepto con "lo novedoso". Siguiendo a Weisberg, "crear es solucionar un problema de forma novedosa"[583]. De las actividades que se pueden considerar como punto de partida para la creatividad tenemos que destacar "la creatividad como actividad combinatoria"[584], es decir se trata de combinar lo que ya es conocido para obtener lo nuevo, de reorganizar los datos que tenemos, de relacionarlos de una manera diferente. Con el *wrapping* se asocian diferentes objetos o materiales para obtener una nueva realidad basada en la ocultación. El método combinatorio da la posibilidad de investigar múltiples variables: la ocultación total o parcial del objeto o referente, su mayor o menor protagonismo, la búsqueda de iconicidad o formalismo abstracto, la opacidad o la transparencia, la forma en relación a las distintas posiciones del objeto, el color, el volumen, la luz, etc. Se puede tener en cuenta también la descontextualización de los distintos elementos como una forma muy interesante de combinatoria.

7.2. Seminario de Dibujo Básico: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo".

Como docente en el Grado en Bellas Artes de las asignaturas del primer curso: "Dibujo Básico. Introducción a la representación de las formas" y "Fundamentos del Dibujo", vemos conveniente la enseñanza de este recurso en los seminarios que se realizan en estas asignaturas[585] para probar la efectividad de esta herramienta en el aprendizaje del dibujo.

[583] Weisberg,W. R., *Creatividad, el genio y otros mitos,* Editorial Labor, Barcelona, 1987.
[584] Cuesta Palacios, Lourdes, *Procesos intelectuales y metodológicos de creatividad en el proyecto artístico, op. cit.,* pp. 82, 83.
[585] Véanse los programas de estas asignaturas en http://www.umh.es/frame.asp?url=/titulaciones/

Los "seminarios" están diseñados como actividades formativas que se ofrecen al alumno para reforzar, complementar o adquirir conocimientos consolidando el proceso de aprendizaje que está llevando a cabo en la asignatura. Se trata de un aprendizaje activo en el que el alumno investiga, reflexiona y se ejercita en la práctica. Proporcionan la oportunidad para el estudio intensivo de un tema y los participantes pueden compartir o intercambiar experiencias personales enriquecedoras. El seminario que planteamos[586] se basa en el estudio e investigación de la técnica del *wrapping*[587] como motivación para el dibujo de la figura humana y de la estatua clásica. Pretendemos, en consecuencia, abordar unos contenidos que se puedan aplicar en el Grado en Bellas Artes (inicialmente en primer curso), aplicando nuevas formas de enseñanza-aprendizaje y proporcionando al alumno conocimientos y recursos útiles para su desarrollo intelectual, artístico y personal. Con esta práctica, además de favorecer el aprendizaje del dibujo, queremos que el alumno aprenda a manejar los conceptos y procedimientos que utiliza el arte moderno y contemporáneo; proponemos el estudio de uno de los conceptos que trata el arte, la ocultación, como vehículo para la comprensión y el aprendizaje del arte actual. Del mismo modo también nos interesa que entienda la vinculación del dibujo y de este recurso con otros medios como la fotografía, la escultura o la *performance*.

Hay que resaltar que esta propuesta de programa didáctico quiere vincularse al tipo de sociedad que tenemos actualmente, una sociedad donde el conocimiento se inscribe en una cultura repleta de imágenes; donde visualizamos cosas que no son en sí mismas visuales; donde "vemos" cosas que nuestros ojos no pueden ver directamente, a no ser que sea con medios tecnológicos. Pero esta hipervisualización de la vida diaria no significa que necesariamente sabemos lo que estamos viendo[588]. Por este motivo, en este seminario pretendemos desarrollar el sentido de la vista y la percepción como un factor necesario. Paradójicamente, a partir de la falta de visibilidad queremos que el alumno perciba y comprenda mejor los mensajes visuales.

7.2.1. Objetivos generales

Esta propuesta didáctica persigue lograr unos objetivos generales a través de estrategias basadas en la ocultación del referente, pero siempre con la intención de reforzar los objetivos de las asignaturas de las cuales somos docentes. Por lo cual trataremos de

[586] Véase la guía para este seminario en el Anexo 2.1. de este trabajo.
[587] Véase el capítulo de este trabajo 6.6. "Dibujos para *Conversation Piece* de Juan Muñoz: *wrapping* y dibujo de ropajes para el velamiento y la transformación del cuerpo", que aborda este recurso a partir del análisis de la obra del artista español Juan Muñoz.
[588] Hernández, Fernando, "Repensar el papel del arte en la educación desde una cultura llena de imágenes", en Huerta, Ricard, *Los valores del arte en la enseñanza*, Universidad de Valencia, 2005, p. 114.

orientarlos hacia unos contenidos concretos relacionados con los del programa que tendrán como meta contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

- Reconocer y apreciar la importancia de la ocultación como recurso expresivo en obras de arte del siglo XX y del siglo XXI.
- Valorar la capacidad de sugerencia de la ocultación como herramienta para el desarrollo de la creatividad.
- Desarrollar el pensamiento asociativo, estableciendo relaciones entre los distintos objetos o materiales que intervienen en el *wrapping* para el encuentro de nuevas soluciones formales y expresivas.
- Apreciar el recurso del *wrapping* como instrumento motivador, teniendo en cuenta la gran posibilidad de experimentación que nos ofrece.
- Desarrollar la percepción visual mediante la observación de estructuras abstractas basadas en la ocultación del referente.
- Analizar y sintetizar las formas que se obtienen en los empaquetamientos como método para el aprendizaje del dibujo.
- Conocer los distintos elementos del lenguaje gráfico que se utilizan para la representación bidimensional de los volúmenes que se generan en el espacio.
- Vincular el dibujo, a través del *wrapping*, con otros medios como la fotografía, la escultura o la *performance*.
- Relacionar el lenguaje plástico-visual con el lenguaje propiamente dicho, ya sea verbal o escrito.

7.2.2. Contenidos

Los contenidos propuestos para este seminario están agrupados en cuatro bloques temáticos y están adaptados al nivel de 1º de Grado de Bellas Artes y más concretamente a los contenidos de la asignatura de Dibujo del primer semestre: "Dibujo Básico. Introducción a la representación de las formas". Del mismo modo se introduce algún contenido que puede estar relacionado con la asignatura del segundo semestre: "Fundamentos del Dibujo". Ya que tenemos la intención de poder realizar la segunda parte de este seminario en el segundo semestre, los bloques están pensados para poder ser ampliados.

Bloque 1. Apreciación del arte. El *wrapping* como recurso artístico

1.1. Los empaquetamientos en el arte desde su origen hasta la actualidad. Estudios de pliegues o drapeados en las Academias de Bellas Artes. Métodos y técnicas de dibujo.
1.2. Movimientos artísticos del siglo XX que incorporan el recurso: artistas y obras.
1.3. El *wrapping* en el arte contemporáneo como recurso para la interdisciplinariedad: dibujo, pintura, fotografía, escultura y *performance*.

Bloque 2. Elementos de configuración bidimensional para el dibujo de empaquetamientos. Interpretación y simplificación de las formas

2.1. El dibujo como estructura. Observación y síntesis del *wrapping* a partir del estudio de la geometría. Descomposición del referente visual en formas lineales abstractas para la representación.
2.2. El encaje. La unidad básica de medición. Utilización de instrumentos como el visor o la cámara fotográfica.
2.3. El encuadre y la composición para la representación del *wrapping* mediante el dibujo y la fotografía. Esquemas compositivos. Técnicas de comunicación visual.
2.4. La línea y el grafismo como elementos de expresión plástica para el dibujo de pliegues. Tipos de línea: geométrica, sensible y valorativa.
2.5. Técnicas básicas del dibujo con línea: grafito, lápices de colores, carboncillo y cretas.
2.6. El dibujo como boceto y como obra de arte.

Bloque 3. Elementos de configuración tridimensional en el *wrapping*. Introducción al claroscuro en el dibujo

3.1. Exploración de las posibilidades volumétricas de los empaquetamientos: ocultación total y ocultación parcial.
3.2. Realización de empaquetamientos a partir de la manipulación del referente. Asociación de distintos objetos y materiales.
3.3. Referentes para la ocultación: objetos estáticos (estatua clásica) y objetos en movimiento (cuerpo humano).
3.4. El claroscuro en el *wrapping*. La síntesis de las sombras para la representación de la realidad.
3.5. Utilización de diferentes recursos expresivos para la captación del volumen: líneas, tramas, texturas, construcción por planos, etc.

Bloque 4. Iniciación a la retórica visual. El juego de la ocultación

4.1. Empleo de la retórica visual: la elipsis, la sinécdoque, la acumulación, la interpenetración y la alteración del orden como recursos expresivos para la elaboración de mensajes basados en la ocultación.
4.2. Transferencia en imágenes de mensajes verbales o escritos.
4.3. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación total o parcial del modelo referencial.
4.4. La referencialidad figurativa o el formalismo abstracto como elementos del lenguaje visual determinantes para la representación.

7.2.3. Estrategias metodológicas

La metodología de este seminario pretende lograr que los alumnos entren en contacto con manifestaciones artísticas basadas en la ocultación, como punto de partida para la investigación, la motivación y el desarrollo creativo; desea conseguir que manipulen el referente y lo oculten como instrumento para el encuentro con nuevas soluciones formales y expresivas. Con ello pretendemos proporcionarles una experiencia formativa con un alto componente experimental que vaya dirigida al crecimiento de las habilidades perceptuales, al aprendizaje de aspectos fundamentales del dibujo, así como al conocimiento de esta disciplina en relación a otros medios de expresión; una metodología basada en el aprendizaje cooperativo y en la resolución de problemas que se produce como consecuencia de las propuestas planteadas.

Dado que somos docentes en dos grupos de la misma asignatura: "Dibujo Básico. Introducción a la representación de las formas", hemos considerado oportuno establecer dos variables, una en cada grupo; los contenidos y la secuenciación de las actividades pretenden ser iguales, pero el referente y la ubicación del seminario distintos: en el primero (el grupo 3), el referente para ser envuelto es un objeto estático, la estatua clásica (que dibujamos habitualmente) y más concretamente las estatuas que se encuentran en la nave donde impartimos la asignatura; en cuanto a la ubicación, es en el taller habitual. En el segundo (el grupo 4), el referente para ser ocultado es un objeto en movimiento, el cuerpo humano (que no dibujamos habitualmente), siendo los modelos los propios alumnos; por lo que se refiere a la ubicación, este seminario se lleva a cabo en otro taller más adecuado para tal fin. En esta investigación, la evaluación del resultado de dichas variables puede ser distinta. Se pretende valorar la mayor o menor idoneidad de dos vías algo diferentes en cuanto a los procedimientos, pero iguales en cuanto a objetivos y contenidos.

7.2.4. Planificación general del seminario

Para poder desarrollar los contenidos de este seminario hemos optado por la articulación y secuenciación de las actividades en tres fases bien definidas relacionadas con los tres primeros bloques temáticos. Los contenidos del cuarto bloque pretenden desarrollar actividades complementarias de análisis, reflexión y crítica sobre los trabajos en estas tres fases. Además presentamos una guía docente, donde se reflejan las cuestiones fundamentales de estos bloques temáticos para ser aplicadas en el seminario (véase Anexo 2.1.). Al final del seminario el alumno contesta un cuestionario que nos permite valorar el proceso educativo y la efectividad del programa propuesto (véase Anexo 2.2.).

1ª fase: Las primeras actividades del seminario desarrollan los contenidos del bloque 1: "Apreciación del arte. El *wrapping* como recurso artístico" y tratan de que el alumno conozca este recurso artístico a lo largo de la historia del arte, desde sus orígenes hasta la actualidad. Es importante mostrar la relación de obras de distintas disciplinas con el dibujo para que entienda la vinculación que se puede establecer. Esta es la fase en la cual se proyectan imágenes, el alumno investiga a partir de las referencias que se le dan y busca materiales y objetos para emplear en los empaquetamientos. Esta etapa se realiza una semana antes del seminario, con la intención de motivarle y proporcionarle tiempo para la investigación sobre el tema y para que vaya gestando las ideas a desarrollar en el seminario. Esta fase tiene su continuidad al comienzo del seminario para afianzar y ampliar los contenidos ya explicados. En este momento además se explican los métodos, las técnicas y los ejercicios concretos a seguir.

2ª fase: Las siguientes actividades se relacionan con el bloque 3: "Elementos de configuración tridimensional en el *wrapping*. Introducción al claroscuro en el dibujo". El alumno realiza diversas intervenciones en el espacio sobre el modelo elegido (que según el grupo será estatua clásica o cuerpo humano) con la intención de ocultarlo. Estas acciones se realizan en grupo y parten de ideas desarrolladas previamente. Se asocian los diferentes objetos o materiales investigando diversas variables: la ocultación total o parcial del objeto o referente, su mayor o menor protagonismo, la forma en relación a las distintas posiciones de la figura humana, la descontextualización de los diversos objetos, la opacidad o la transparencia, el color, etc. En este proceso se estudian las formas mediante el visor o la cámara fotográfica. Se realizan reflexiones grupales sobre cada configuración y se estudia la estructura y el volumen para llevar a cabo los primeros dibujos.

3ª fase: Las actividades que se desarrollan a continuación pretenden centrarse en el dibujo y su aprendizaje. Si las actividades anteriores eran en grupo, éstas son individuales. El Bloque 2: "Elementos de configuración bidimensional para el dibujo de

empaquetamientos. Interpretación y simplificación de las formas" es el que aglutina los contenidos vinculados a estos ejercicios. A partir de la percepción y el análisis de las intervenciones efectuadas, se realizan, en pequeño formato y con grafito o carboncillo, estudios geométricos de la estructura, esquemas compositivos, apuntes del referente desde distintos puntos de vista, estudios de detalles y arrugas, esquemas sobre el claroscuro, etc. Estos dibujos sirven como herramienta para la investigación de la forma y el volumen y son el punto de partida para la elaboración de dibujos definitivos en formato mayor y con nuevas técnicas.

Por último, como decíamos más arriba, los ejercicios del bloque 4: "Iniciación a la retórica visual. El juego de la ocultación" se llevan a cabo en las tres fases ya descritas y desarrollan contenidos que son de ampliación. Tratan sobre la lectura de las imágenes creadas y la búsqueda de diferentes significados.

Ya que planteamos en el mismo seminario varias acciones diferentes para que sea posible la experimentación, los ejercicios de la segunda y la tercera fase se repiten sucesivamente. La observación, reflexión y representación de cada referente creado es el punto de partida para la siguiente intervención. Se marcan tres directrices concretas y secuenciadas para realizar las acciones:

1ª directriz: Ocultación total del referente. Pérdida de información visual. Elipsis. Búsqueda de formalismo abstracto.

2ª directriz: Ocultación parcial del referente. Pérdida parcial de información visual. Elipsis y sinécdoque. Búsqueda de equilibrio entre referencialidad figurativa y formalismo abstracto.

3ª directriz: Ocultación total o parcial del referente. Adición y sustracción de información visual. Acumulación e interpenetración de objetos. Búsqueda de referencialidad figurativa.

7.2.4.1. Planificación del seminario: referente "estatua clásica"

Una vez proyectadas las imágenes sobre *wrapping* en el arte, explicados los conceptos básicos sobre el tema y los procedimientos a seguir se proponen las tres directrices del seminario, aunque siempre desde una perspectiva flexible y abierta. En las actividades sobre el referente de estatua debemos considerar el taller como un lugar para la investigación y la experimentación, donde sea posible abordar estas tres vías.

Pretendemos que se realicen los empaquetamientos en grupos de varios alumnos y que sean ellos mismos quienes elijan la estatua para poder desarrollar sus ideas. Como la nave donde se imparte el seminario consta de unas quince estatuas y los alumnos son unos treinta, se proponen grupos de dos o tres personas. En principio todas las acciones de cada grupo se efectúan sobre la misma estatua aunque es posible cambiar si lo requiere la dinámica del grupo. Cada grupo realiza un *wrapping* como resultado de cada directriz, es decir, un total de tres empaquetamientos. Consideramos que cada equipo tiene el material necesario y una idea o estrategia inicial para llevar a cabo cada una de las intervenciones en la estatua.

Aunque la secuenciación de las actividades está determinada por el profesor, proporcionando para cada empaquetamiento el mismo tiempo, la programación es flexible y permite incorporar, por un lado, las sugerencias que hacen los alumnos y por el otro, los cambios que impone la propia dinámica. El profesor debe estimular la expresión de las ideas y el desarrollo de cada una de ellas. Al final de cada intervención es de suma importancia la evaluación grupal tanto del proceso creativo como del resultado.

Una vez elaborado cada *wrapping* es el momento de la representación individual en el bloc de esbozos. Para ello es necesario trabajar previamente con la cámara fotográfica, estudiando con el visor los distintos puntos de vista y analizando mediante el encuadre los detalles o fragmentos interesantes. La cámara nos puede servir como herramienta de trabajo previa al dibujo, pero también como instrumento para la representación de la imagen teniendo en cuenta su valor expresivo. Una vez realizadas las fotografías se efectúan apuntes, esquemas geométricos, estudios de detalles, etc. utilizando la línea como elemento de expresión. A continuación se llevan a cabo los dibujos definitivos en un formato mayor y con nuevas técnicas. Hay que tener presentes las técnicas compositivas o de comunicación a la hora de abordar cada representación (véase 3.7.).

Los primeros empaquetamientos del seminario tienen que generar ocultación total y falta de visibilidad, con la intención de que el alumno sea consciente de este hecho, descubra nuevas configuraciones formales y desarrolle la percepción; progresivamente, mediante el empaquetamiento o desempaquetamiento parcial de la estatua, las formas abstractas tienen que dar paso a formas icónicas, para que el alumno relacione estos dos elementos distintos en cuanto a la iconicidad y observe las diferencias; por último, mediante la asociación, acumulación e interpenetración de diversos objetos, el alumno debe convertir o transformar la estatua en "otra" figura con un alto índice de iconicidad. Hay que aclarar que esta última parte está concebida para que se desarrolle sobre todo en cuanto a la intervención en el espacio y se represente mediante la fotografía y no tanto por medio

del dibujo, ya que somos conscientes del nivel de complejidad que puede ocasionar.

Por tanto deseamos que el seminario fluya desde la no visibilidad a la hipervisibilidad; de la supresión del sistema de símbolos a la adición y acumulación de símbolos; del formalismo abstracto a la referencialidad figurativa.

7.2.4.2. Planificación del seminario: referente "cuerpo humano"

El comienzo de este seminario es idéntico al de estatua en cuanto a las obras de arte que se muestran, a los conceptos que se explican y a las tres directrices que se dan. Sin embargo se produce un cambio significativo en la ubicación del taller, que ya no es en la nave de estatua, sino en una nave que contiene grandes mesas centrales, y en el referente, que ya no es un objeto fijo, sino en movimiento: el cuerpo humano. Las mesas son el lugar donde se llevan a cabo las ocultaciones y donde los alumnos tienen que moverse múltiples veces hasta encontrar las configuraciones deseadas. Pretendemos que este nuevo espacio permita una mayor experimentación, flexibilidad, dinamismo y ambiente distendido.

En este caso, ya no se proponen grupos de dos o tres alumnos; se da total libertad. Si antes cada equipo realizaba las intervenciones sobre la misma estatua, ahora ya no hay un modelo único, todos los integrantes del grupo pueden posar. Es necesario cambiar de modelo constantemente para que todos tengan la oportunidad de desarrollar las actividades. Además, hay que tener en cuenta que cada una de las ideas se puede abordar mediante múltiples posturas. Como consecuencia, cada grupo tiene que efectuar varios empaquetamientos por cada directriz a partir de los materiales que tiene preparados.

Al igual que en el seminario de estatua, la secuenciación de las actividades está determinada por el profesor, pero la programación es flexible pudiendo incluir cambios si lo requiere la propia dinámica del grupo. El profesor debe intervenir y dar las pautas oportunas para que cada una de las ideas se pueda desarrollar con orden y efectividad. Es muy importante que cada grupo realice la evaluación del proceso creativo y del resultado de cada envoltorio.

Ya que los empaquetamientos se realizan con el cuerpo humano, puede ser considerada la *performance* como medio de expresión y por lo tanto las acciones como obras artísticas en sí mismas. Hay que resaltar que en estas intervenciones es fundamental el

trabajo que realiza cada alumno con su cuerpo en un espacio determinado y en un tiempo concreto; que es posible la vinculación a otros cuerpos; y que la improvisación puede jugar un papel esencial. Teniendo en cuenta todas estas particularidades, la representación se aborda de manera similar que en el seminario de estatua, utilizando la fotografía y el dibujo como herramienta de trabajo o como medio de expresión, y con los mismos métodos, técnicas y ejercicios. La única diferencia es que, dado el mayor dinamismo y rapidez de las acciones, los dibujos son más rápidos.

Ya que las tres directrices dadas son las mismas, pretendemos que este seminario también circule desde la falta de visibilidad a la hipervisibilidad; de la eliminación de símbolos a la superposición y acumulación de éstos; del formalismo abstracto a la referencialidad figurativa.

7.2.5. Materiales

Para realizar las ocultaciones necesitamos una gran variedad de materiales, que son aportados por los alumnos dependiendo de sus recursos. Cada alumno o grupo de alumnos tiene que conseguir como mínimo dos materiales u objetos que posean distintos niveles de iconicidad para envolver la estatua o el cuerpo humano:

- Materiales con un bajo índice de iconicidad, como por ejemplo, plásticos, telas, cuerdas, papeles, etc., que sean opacos o transparentes.
- Materiales u objetos con un alto índice de iconicidad, como cajas, vestidos, máscaras, cualquier objeto ajeno al cuerpo humano, etc.

Según la directriz que se marque se utilizan los materiales del primer grupo o del segundo. Los primeros se emplean para llevar a cabo las dos primeras directrices, y los del segundo grupo para la tercera directriz. En muchos casos los materiales pueden ser muy simples y fáciles de obtener. Cualquier material u objeto cotidiano puede resultar sumamente interesante. Los alumnos, utilizando mecanismos conscientes o inconscientes de asociación, pueden proyectar su imaginación e ingenio sobre ellos para crear realidades nuevas basadas en el juego de la ocultación y la falta de visibilidad.

7.2.6. Actividades y ejemplos

Las actividades que aquí se detallan deben ser tomadas como ejemplos que muestran cómo el modelo propuesto puede ser llevado a la práctica. Aportamos una descripción

detallada de estas actividades, así como ilustraciones de ejemplos, de forma que estos datos puedan ser tenidos en cuenta para la aplicación de este programa o de otro similar en otras escuelas de Bellas Artes. Se basan en las experiencias realizadas por dos grupos del primer curso del Grado en Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández (el grupo 3 y el 4). Estos grupos nos han servido para la exploración de las posibilidades y dificultades inherentes a la aplicación del *wrapping* como recurso educativo, por lo que en la descripción se han aportado todas aquellas apreciaciones que nos han parecido de interés para su posible aplicación. Como señalábamos antes, se ha realizado un guión con los conceptos y procedimientos básicos del recurso para ser aplicado en el seminario (véase Anexo 2.1.).

Hemos distinguido las actividades realizadas por el primer grupo (el que realiza el *wrapping* sobre estatua clásica) y las del segundo grupo (el que desarrolla el *wrapping* sobre cuerpo humano) para observar las similitudes y las diferencias que se establecen y así tener datos concretos y claros para la evaluación posterior y elaboración de conclusiones.

7.2.6.1. Actividades y ejemplos sobre *wrapping* de "estatua clásica"

SECUENCIACIÓN: 2 sesiones

- 1ª sesión:

TIEMPO: 1 sesión de 1 hora, que se realizará dentro del horario habitual de la asignatura: "Dibujo Básico. Introducción a la representación de las formas".

En esta sesión se proyectan imágenes sobre *wrapping* en el arte, desde el siglo XV hasta la actualidad en distintas disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía[589], la instalación y la *performance,* de diferentes artistas: Durero, Leonardo Da Vinci, Bernini, Ferdinand Hodler, Clérambault, Man Ray, Magritte, Christo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Günter Brus, Francesca Woodman, Irving Penn, Mimmo Jodice, Juan Muñoz, Helena Almeida, Matheu Pernot, Dorotha Buczkowska, Erwin Wurm, Polly Borland, Denis Darzacq, Ángeles Agrela, Daniel Canogar. Se explican los conceptos básicos sobre el tema y las tres directrices a seguir.

[589] En el campo de la fotografía se muestra la obra de artistas contemporáneos como Matheu Pernot, Dorotha Buczkowska, Erwin Wurm, Polly Borland y Denis Darzacq, que centran su trabajo en la idea de la ocultación del cuerpo humano. El interesante nº 42 de la revista Exit incluye dossier de estos artistas, en *El cuerpo como objeto*, Exit, Imagen y Cultura nº 42, Mayo / Junio / Julio 2011.

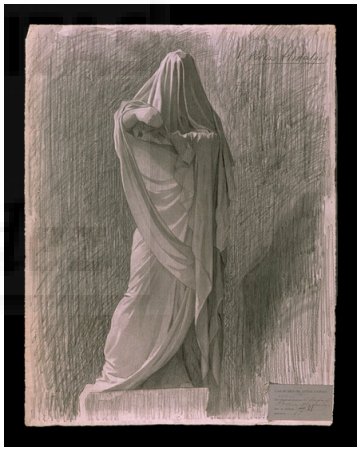
- 2ª sesión:

TIEMPO: 1 sesión de 5 horas, que se desarrollará en el seminario: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo". Esta sesión se dividirá en 4 partes, la 1ª parte de 30 minutos y la 2ª, 3ª y 4ª parte de 1 hora y 30 minutos, cada una de ellas:

1ª parte (30 minutos): proyección de imágenes, dibujos y esquemas como ejemplos para explicar los métodos y técnicas que se van a llevar a cabo. Estas imágenes están basadas en estudios de los artistas David, Durero, Leonardo Da Vinci, Rafael y Aubrey Beardsley, así como en los dibujos académicos de ropajes de "La colección de dibujos antiguos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando"[590].

212. Alberto Durero, *Estudio de drapeado* (siglo XV- XVI)

213. Jesús Varela, *Estatua femenina cubierta por un manto de abundantes pliegues*, Carbón sobre papel, 63 x 478 mm (13 junio de 1914)

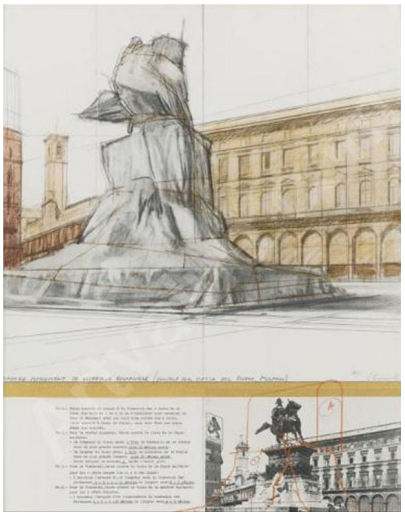


214. Rafael Pérez Hidalgo, *Figura humana en pie cubierta de pliegues*, Carbón sobre papel, 619 x 478 mm (13 junio de 1914)

[590] Dibujos de desnudo y estatua realizados a lápiz, carbón o tiza sanguina por antiguos alumnos de la Escuela de San Fernando, en la "Clase de Dibujo del Antiguo y Ropajes", entre 1752 y 1914. Véase la Colección digital complutense: http://www.ucm.es/BUCM/atencion/15294.php

215. Christo*, Wrapped Monument to Leonardo, Plaza de La Scala,* Intervención artística*,* Milán (1970)

216. Christo*, Wrapped Monument to Leonardo, Plaza de La Scala*, Milan, Dibujos para el proyecto (1970)



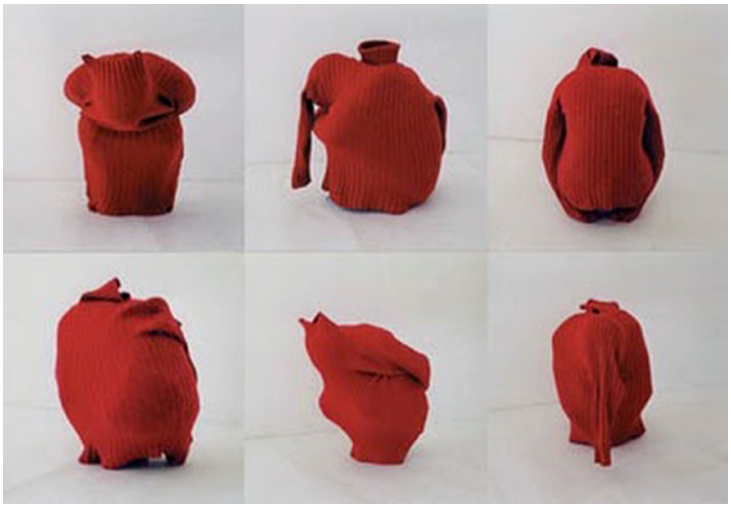
217. *Christo, Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, Plaza del Duomo, Milán (1970)

218. Irving Penn, *Veiled Mistery of Morocco*, Vogue, Fotografía (diciembre 1971)

219. Dorota Buczkowska y Przemek Dzienis, *Conformal Structures 1*, Fotografía (2011)

220. Mathieu Pernot, *Les Migrants*, Fotografía (2009)

221. Erwin Wurm, *One-Minute Sculture*, Escultura performativa (2011)



222. Erwin Wurm, *Sin Título* (*6 jersey-esculturas*), 3 x 2 m (2000)

223. Denis Darzacq, *Recomposition nº 2* (2009-2010)

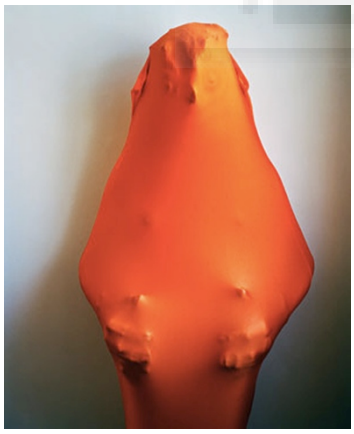
224. Denis Darzacq, *Recomposition nº 18* (2009-2010)

225. Denis Darzacq, *Recomposition nº 9* (2009-2010)

226. Dorota Buczkowska y Przemek Dzienis, *Hybrid figures* (2011)

227. Dorota Buczkowska, *Plain bile would come from the liver*, Dibujos (2012)

UNIVERSITAS Miguel Hernández



228. Polly Borland, *Sin Título*: *Smudge* (2011)

229. Polly Borland, *Sin Título*: *Smudge* (2011)

230. Polly Borland, *Sin Título*: *Smudge* (2011)

231. Ángeles Agrela,
La elegida,
Acrílico sobre papel,
200 x 150 cm (2004)

232. Ángeles Agrela,
Retrato de un hombre con turbante rojo de Jan van Eyck, Óleo sobre tabla, 60 x 50 cm (2010)

2ª parte (1 hora y 30 minutos): se lleva a cabo la 1ª directriz, "Ocultación total del referente (estatua). Pérdida de información visual. Elipsis. Búsqueda de formalismo abstracto".

Para llevar a cabo esta directriz, realización de una sola intervención por grupo sobre la estatua elegida. Realización de fotos para estudiar los distintos puntos de vista. Representación individual en el bloc de esbozos: apuntes, esquemas geométricos, etc. Utilización de la línea geométrica, sensible y valorativa. Uso de técnicas básicas del dibujo con línea: grafito y carboncillo. Elaboración de dibujos definitivos en un formato mayor. Utilización de diferentes recursos expresivos para la captación del volumen: líneas, tramas, texturas, construcción por planos, etc. Aplicación de diversas técnicas compositivas o de comunicación. Puesta en común del resultado. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación total del modelo referencial.

233. Proceso de empaquetamiento de las estatuas, realizado por los alumnos, para obtener la ocultación total del referente.

234 a. Pérdida de la información visual de la estatua.

234 b. Estudio de la forma a partir de esquema geométrico.

234 c. Elaboración de dibujo definitivo mediante línea sensible y valorativa.

235. Realización de fotos para estudiar los distintos puntos de vista de los empaquetamientos. Vista parcial de la nave de estatuas (izqda).

236. Captación del volumen de un empaquetamiento mediante líneas y tramas (dcha).

237. Correspondencia entre los empaquetamientos efectuados a diversas estatuas (de manera total) y los dibujos definitivos realizados por diferentes alumnos.

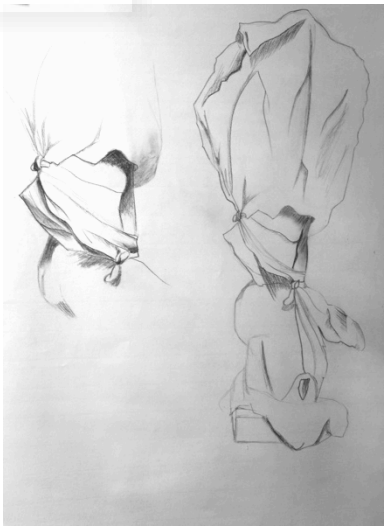
3ª parte (1 hora y 30 minutos): se efectúa la 2ª directriz, "Ocultación parcial del referente (estatua). Pérdida parcial de información visual. Elipsis y sinécdoque. Búsqueda de equilibrio entre referencialidad figurativa y formalismo abstracto".

Para llevar a cabo esta directriz, realización de una sola intervención por grupo sobre la estatua elegida. Realización de fotos para estudiar los distintos puntos de vista y los detalles o fragmentos interesantes. Representación individual en el bloc de esbozos: apuntes, esquemas geométricos, estudios de detalles, etc. Utilización de diferentes recursos expresivos para la captación del volumen: líneas, tramas, texturas, construcción por planos, etc. Uso de técnicas básicas del dibujo con línea: grafito y carboncillo. Realización de dibujos definitivos en un formato mayor. Aplicación de diversas técnicas compositivas o de comunicación. Puesta en común del resultado. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación parcial del modelo referencial.

238. Proceso de desempaquetamiento para el reencuentro parcial de la información visual de la estatua.

239 a. *Wrapping* parcial de estatua.

239 b. Dibujo esquemático de estatua parcialmente oculta y estudio de un detalle del drapeado.



240. Estudio de un referente desde distintos puntos de vista. Búsqueda de equilibrio entre referencialidad figurativa y formalismo abstracto.

241. Fragmentación del referente mediante el encuadre fotográfico. Estudio de detalle destacando en el dibujo la ocultación parcial, el volumen y el claroscuro.

4ª parte (1 hora y 30 minutos): se efectúa la 3ª directriz, "Ocultación total o parcial del referente (estatua). Adición y sustracción de información visual. Acumulación e interpenetración de objetos. Búsqueda de referencialidad figurativa".

Realización de una sola intervención por grupo sobre la estatua elegida. Realización de fotos como herramienta para estudiar los distintos puntos de vista y los detalles o fragmentos, y como medio de expresión para obtener imágenes definitivas. Representación individual en el bloc de esbozos mediante apuntes, esquemas geométricos, etc. (en este caso opcional). Elaboración de dibujos definitivos en un formato mayor. Utilización de diferentes recursos expresivos para la captación del volumen. Uso de nuevas técnicas para el dibujo con línea: lápices de colores y cretas. Aplicación de diversas técnicas compositivas o de comunicación. Puesta en común del resultado. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación total o parcial del modelo referencial y el nuevo referente creado.

242. Ocultación total y parcial de las estatuas mediante la acumulación e interpenetración de diversos materiales y objetos. Vista parcial del taller y de diversas intervenciones.

7.2.6.2. Actividades y ejemplos sobre *wrapping* de "cuerpo humano".

SECUENCIACIÓN: 2 sesiones

- 1ª sesión:

TIEMPO: 1 sesión de 1 hora, que se realizará dentro del horario habitual de la asignatura: "Dibujo Básico. Introducción a la representación de las formas".

En esta sesión se proyectan las mismas imágenes que en el seminario de *wrapping* de estatua. De igual forma, se explican los conceptos básicos sobre el tema y las tres directrices a seguir.

- 2ª sesión:

TIEMPO: 1 sesión de 5 horas, que se desarrollará en el seminario: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo". Esta sesión se dividirá en 4 partes, la 1ª parte de 30 minutos y la 2ª, 3ª y 4ª parte de 1 hora y 30 minutos, cada una de ellas:

1ª parte (30 minutos): proyección de imágenes, dibujos y esquemas como ejemplos para explicar los métodos y técnicas que se van a llevar a cabo. Serán las mismas diapositivas que en el seminario de *wrapping* de estatua.

2ª parte (1 hora y 30 minutos): se lleva a cabo la 1ª directriz, "Ocultación total del referente (cuerpo humano). Pérdida de información visual. Elipsis. Búsqueda de formalismo abstracto".

Para llevar a cabo esta directriz, realización de varias intervenciones por grupo sobre el modelo masculino o femenino elegido. Posibilidad de la interacción de varios modelos. Poses como máximo de 20 minutos. Realización de fotos para estudiar los distintos puntos de vista. Representación individual en el bloc de esbozos: apuntes, esquemas geométricos, dibujos rápidos, etc. Utilización de la línea geométrica, sensible y valorativa. Uso de técnicas básicas del dibujo con línea: grafito y carboncillo. Aplicación de diversas técnicas compositivas o de comunicación. Puesta en común del resultado. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación total del modelo referencial.

243 a. Ocultación total del cuerpo. Investigación para el encuentro con el formalismo abstracto.

243 b. Ocultación total del cuerpo. Investigación para el encuentro con el formalismo abstracto.

3ª parte (1 hora y 30 minutos): se efectúa la 2ª directriz, "Ocultación parcial del referente (cuerpo humano). Pérdida parcial de información visual. Elipsis y sinécdoque. Búsqueda de equilibrio entre referencialidad figurativa y formalismo abstracto".

Para llevar a cabo esta directriz, realización de varias intervenciones por grupo sobre el modelo masculino o femenino elegido. Posibilidad de la interacción de varios modelos. Poses como máximo de 20 minutos. Realización de fotos para estudiar los distintos puntos de vista y los detalles o fragmentos interesantes. Representación individual en el bloc de esbozos: apuntes, esquemas geométricos, estudios de detalles, etc. Utilización de diferentes recursos expresivos para la captación del volumen: líneas, tramas, texturas, construcción por planos, etc. Uso de técnicas básicas del dibujo con línea: grafito y carboncillo. Realización de dibujos definitivos en un formato mayor. Aplicación de diversas técnicas compositivas o de comunicación. Puesta en común del resultado. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación parcial del modelo referencial.

244. Estudio de modelo masculino envuelto parcialmente desde distintos puntos de vista. Detalles del drapeado y análisis de diferentes texturas.

245. Estudio de modelo masculino envuelto parcialmente. Utilización de la línea geométrica, sensible y valorativa.

246. Estudio de modelo femenino envuelta parcialmente. Utilización de líneas, tramas y planos para la captación del volumen.

247. Fotografía y dibujo definitivo de modelo femenino cubierta parcialmente. Estudio de la transparencia u opacidad del material.

248 a. Interacción de dos alumnas mediante distintas posturas para el estudio de la forma, el volumen y el color. *Performance.* Varias poses de 5 min.

248 b. Interacción de dos alumnas mediante distintas posturas para el estudio de la forma, el volumen y el color. *Performance*. Varias poses de 5 min.

4ª parte (1 hora y 30 minutos): se efectúa la 3ª directriz, "Ocultación total o parcial del referente (cuerpo humano). Adición y sustracción de información visual. Acumulación e interpenetración de objetos. Búsqueda de referencialidad figurativa".

Realización de varias intervenciones por grupo sobre el modelo masculino o femenino elegido. Posibilidad de la interacción de varios modelos. Poses más rápidas. No se marcan tiempos fijos. Realización de fotos como herramienta para estudiar los distintos puntos de vista y los detalles o fragmentos interesantes, y como medio de expresión para obtener imágenes definitivas. Representación individual en el bloc de esbozos mediante apuntes, esquemas geométricos, etc. (en este caso opcional). Elaboración de dibujos definitivos en un formato mayor. Utilización de diferentes recursos expresivos para la captación del volumen. Uso de nuevas técnicas para el dibujo con línea: lápices de colores y cretas. Aplicación de diversas técnicas compositivas o de comunicación. Puesta en común del resultado. Búsqueda de significados relacionados con la ocultación total o parcial del modelo referencial y con el nuevo referente creado.

249. Interpenetración de varios materiales para la búsqueda de significados relacionados con la ocultación. Uso del color en la representación mediante nuevas técnicas. Trabajos de diferentes alumnos sobre el mismo referente.

250. Interacción de dos alumnas para la búsqueda de simbolismo. Utilización de diversos materiales u objetos con un alto índice de iconicidad. *Performance.* Poses de 10 min. para ser dibujadas con diversas técnicas.

251. Interacción de un alumno y una alumna mediante distintas posturas. Movimientos continuados. *Performance*.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

7.2.7. Cuestionario realizado a los alumnos

Una vez concluido este seminario, para evaluar el proceso de aprendizaje hemos optado por elaborar un modelo de cuestionario (véase 2.2.) que responderán los alumnos de los dos grupos: el grupo del primer seminario (sobre *wrapping* de estatua clásica) y el grupo del segundo (sobre *wrapping* de cuerpo humano)[591]. Las preguntas están íntimamente relacionadas con los contenidos del programa didáctico propuesto, así como con esta tesis. Los datos obtenidos pueden ser significativos para la elaboración de unas conclusiones que pretenden valorar tanto la efectividad del programa más arriba explicado, como la potencialidad de "la ocultación" como recurso expresivo y estrategia creativa para el arte actual.

El resultado del cuestionario mediante gráficas pretende facilitar el análisis de las respuestas, mostrando claramente las similitudes y las diferencias que se establecen entre las dos variables. En cada fila, de izquierda a derecha, se muestra el resultado de cada pregunta:

1. Las respuestas del grupo que realiza el primer seminario (S1)
2. Las respuestas del grupo que realiza el segundo seminario (S2)
3. El total de respuestas de los dos grupos (Total)

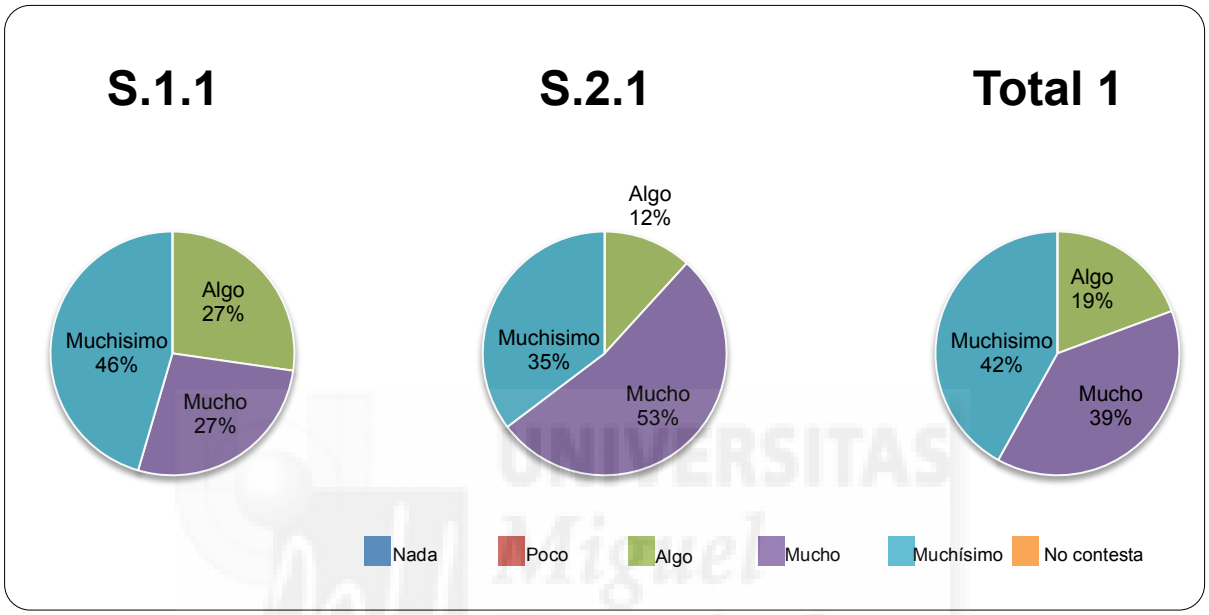
Los alumnos califican las preguntas de 1 a 5, siendo 5 la máxima puntuación. El color azul oscuro corresponde a la respuesta más baja, y el azul claro a la más alta.

[591] Los cuestionarios son entregados por los alumnos en diciembre de 2012.

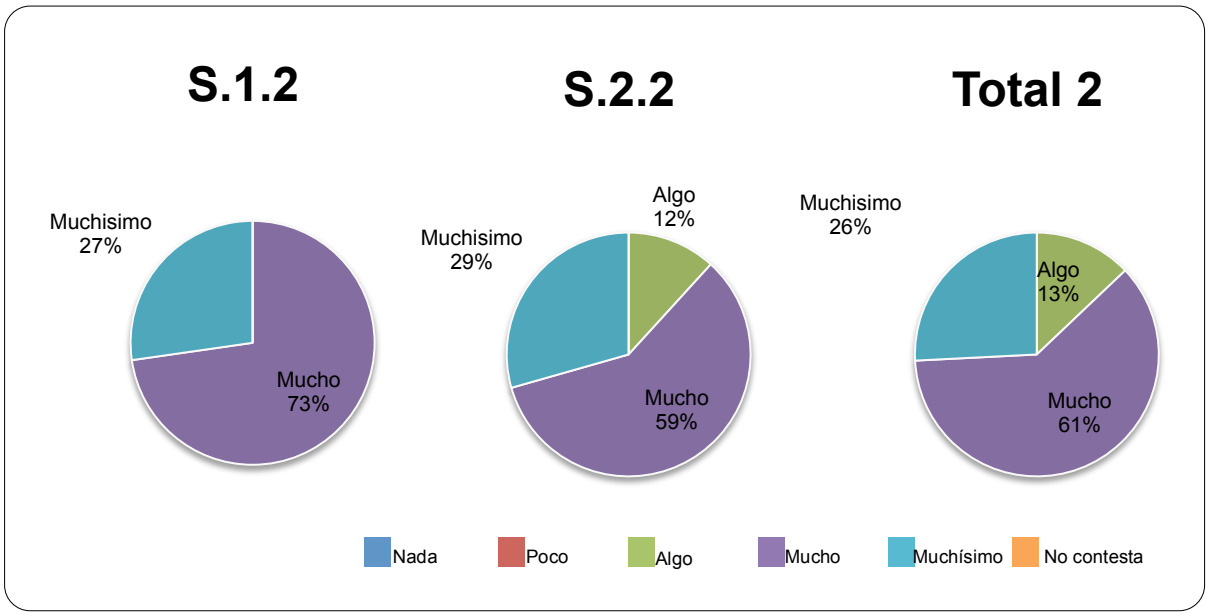
UNIVERSITAS Miguel Hernández

7.2.7.1. Resultados gráficos del cuestionario

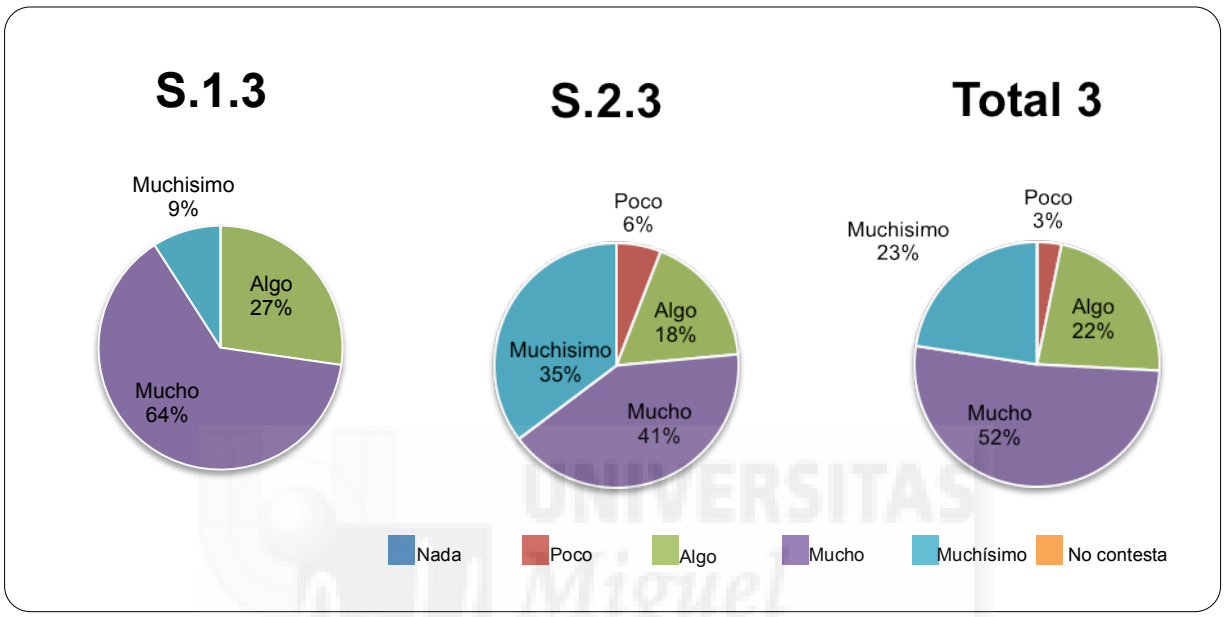
1. ¿Crees que es importante la elección del referente para la estimulación creativa?



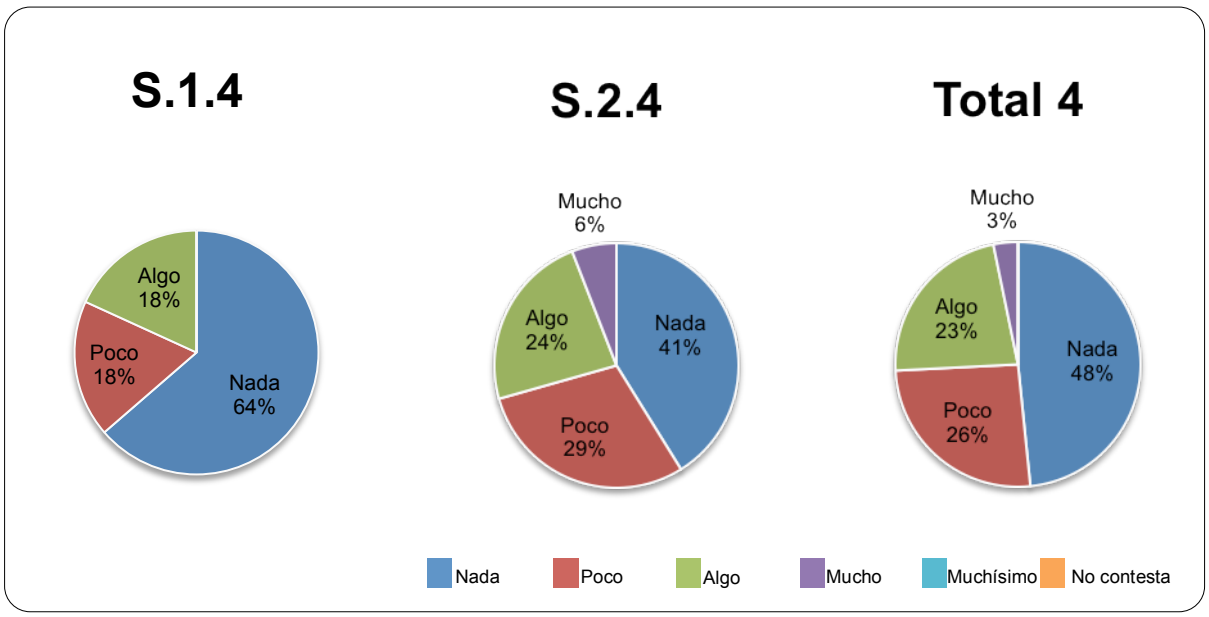
2. ¿Te parece importante hoy en día la utilización del cuerpo humano como tema para el dibujo contemporáneo?



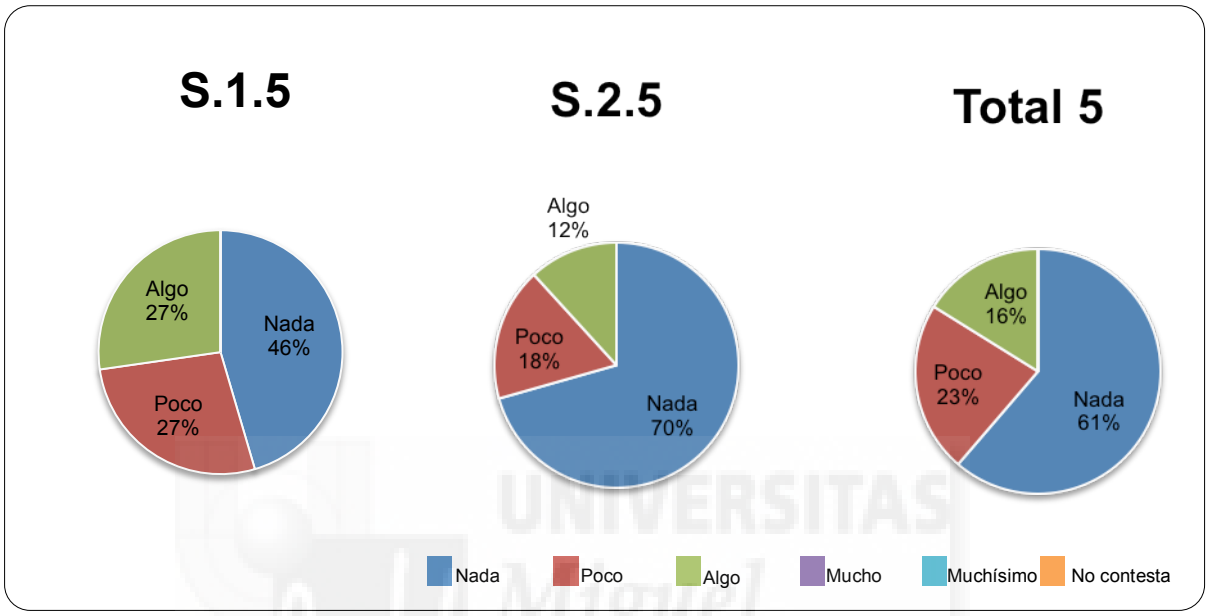
3. ¿Te parece interesante el *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana?



4. ¿Antes de recibir este seminario te habías interesado por el *wrapping* como recurso?

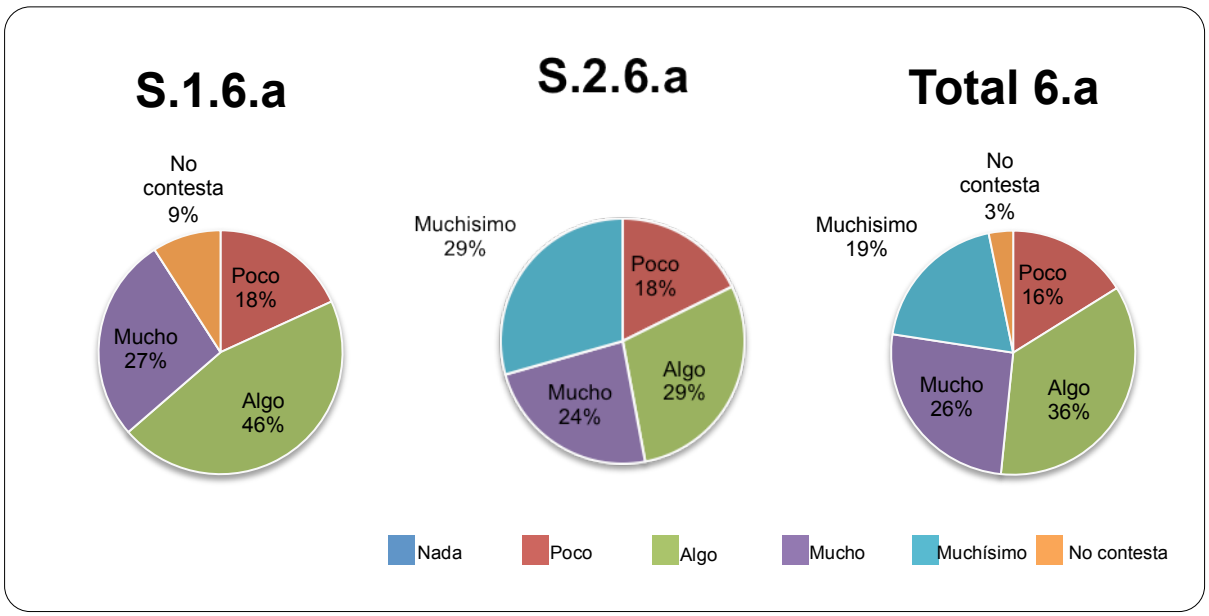


5. ¿Has realizado en otra asignatura algún trabajo relacionado con este tema?

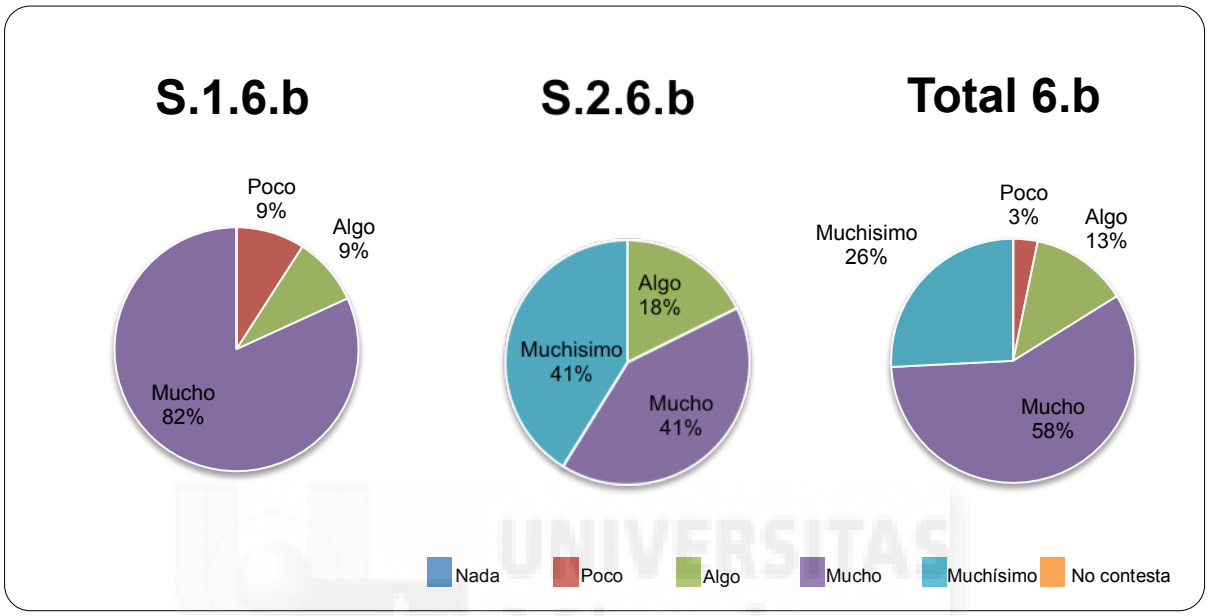


6. En el *wrapping* se puede ocultar el referente de una manera total o parcial. ¿Qué te parece más interesante?

a. La ocultación total

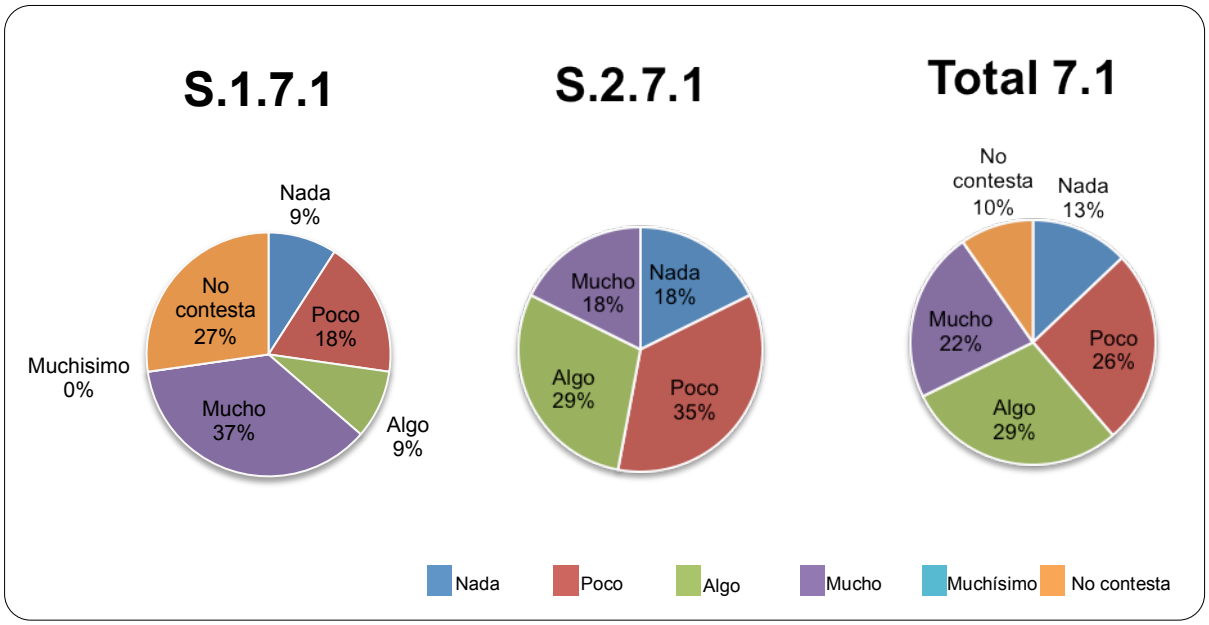


b. La ocultación parcial

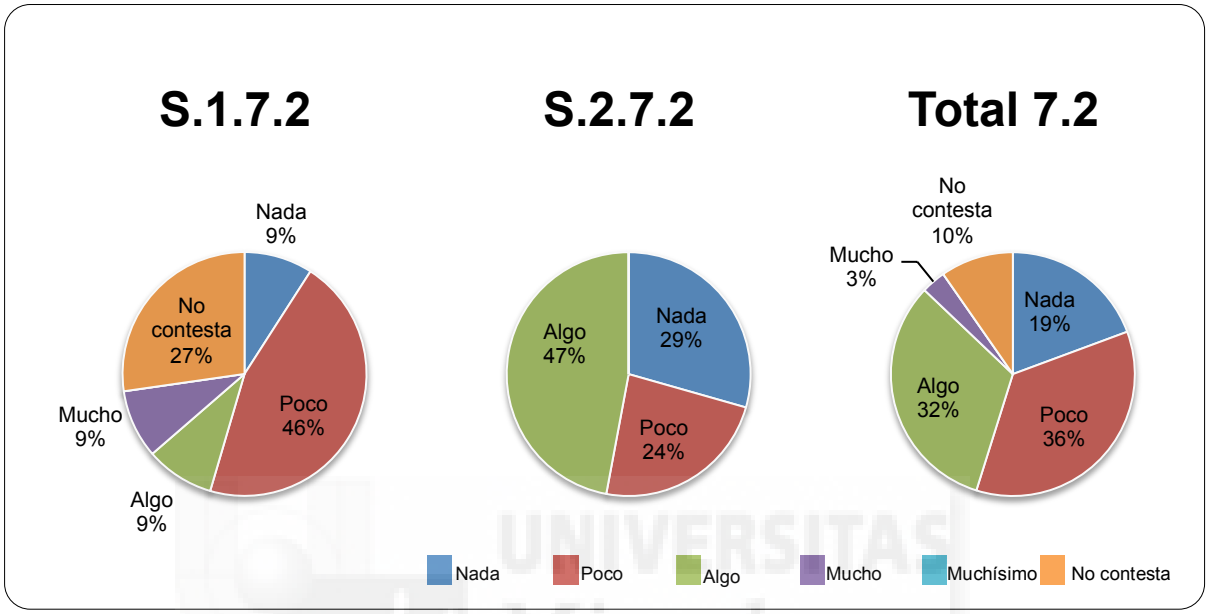


7. ¿Has utilizado alguno de estos recursos de la retórica en tus dibujos del seminario?

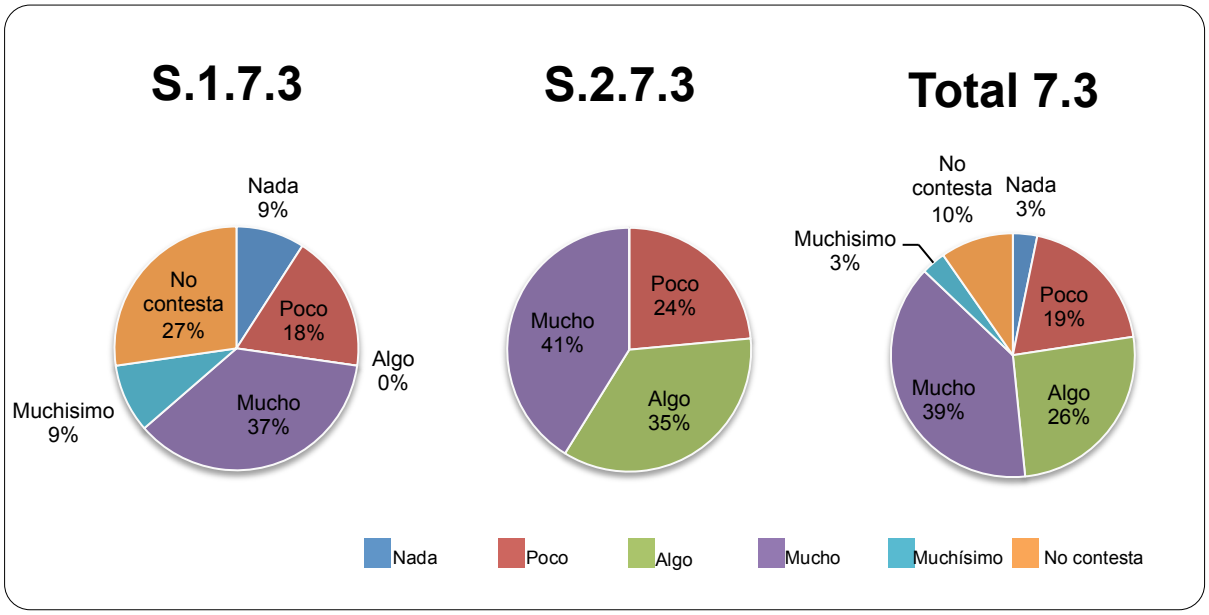
7.1. La elipsis



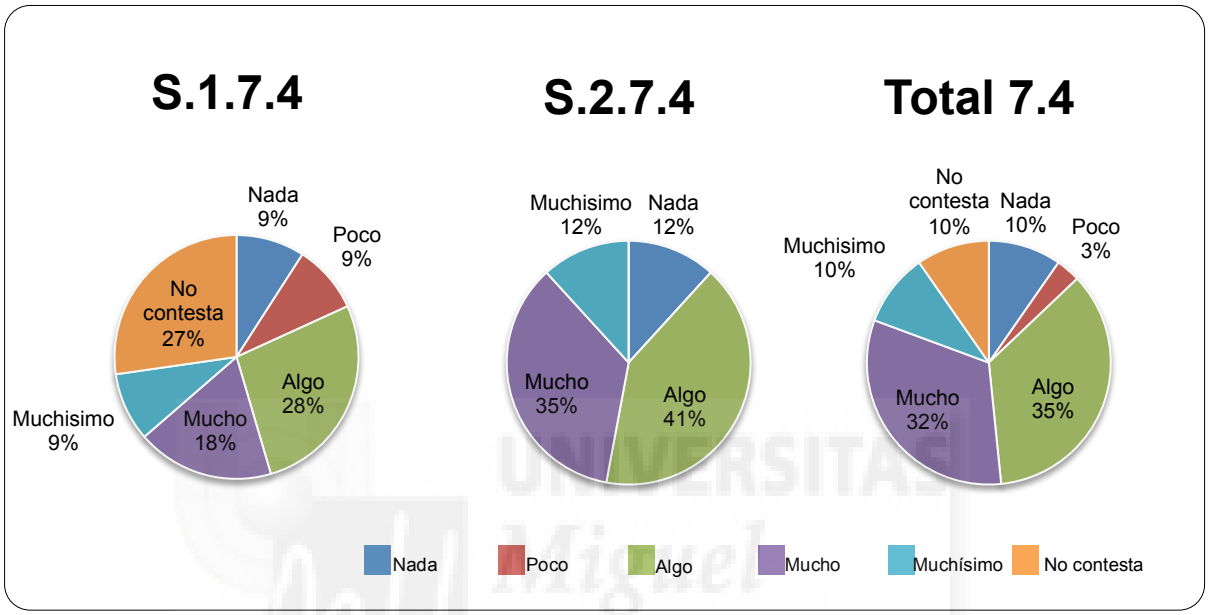
7.2. La sinécdoque



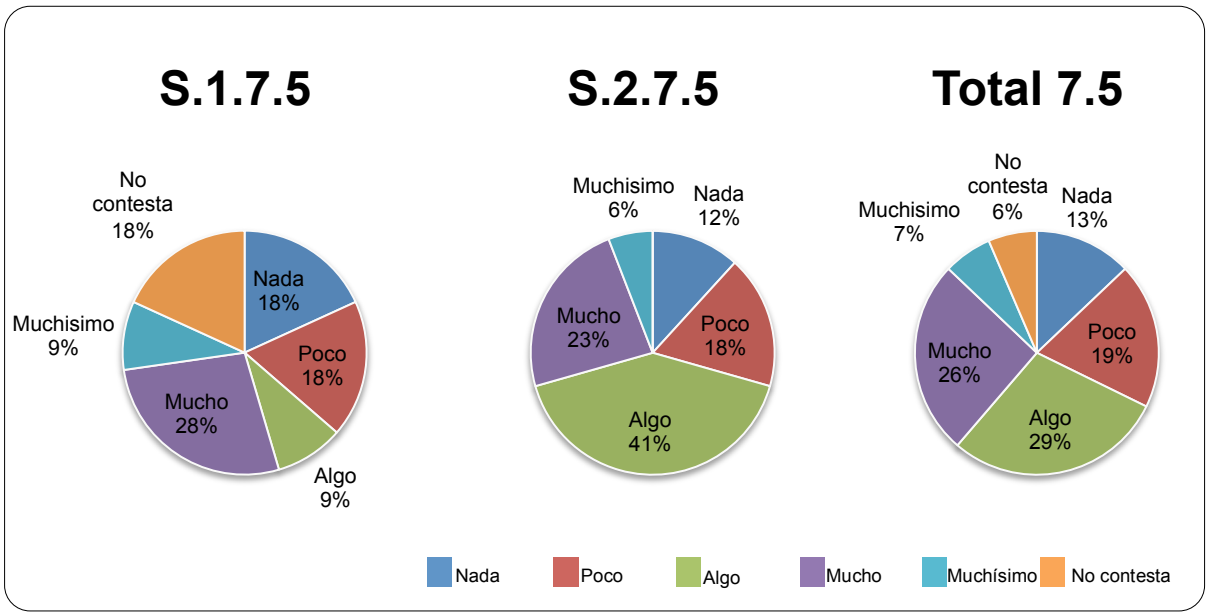
7.3. La acumulación



7.4. La interpenetración

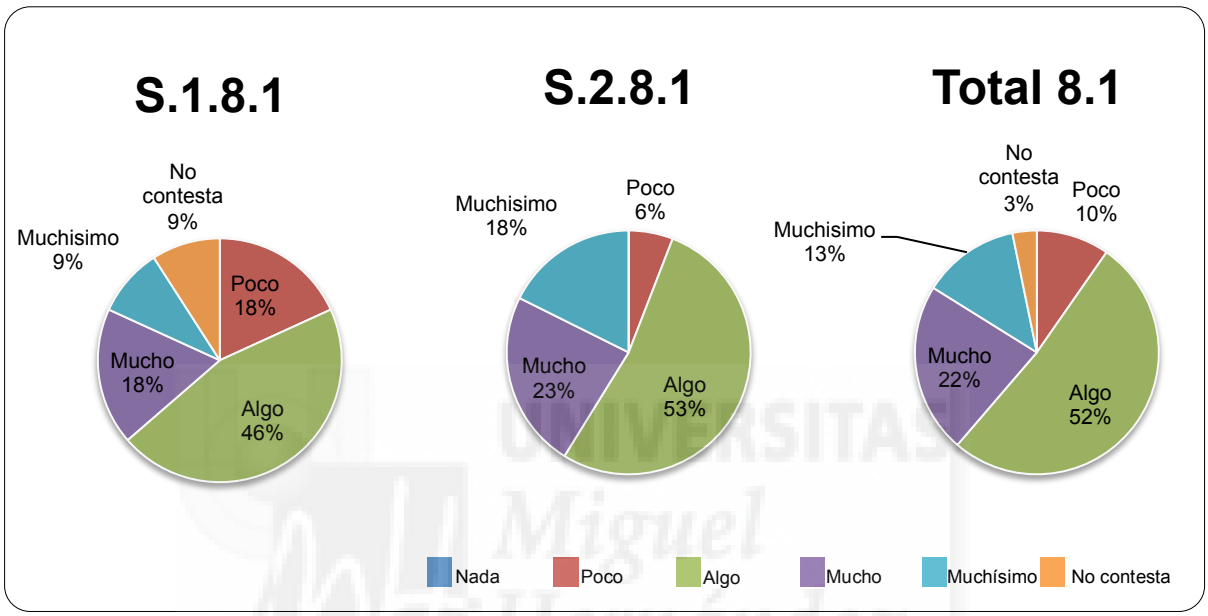


7.5. La alteración del orden

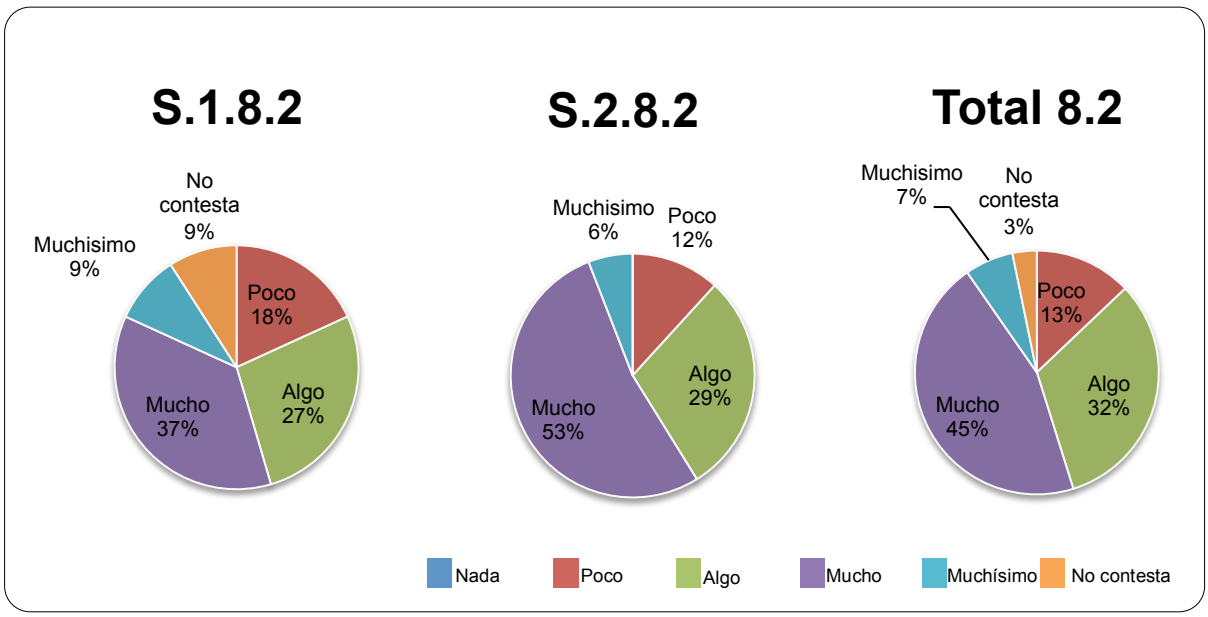


8. ¿Consideras que son importantes las siguientes técnicas de comunicación visual en las composiciones basadas en *wrappings* para la efectividad del mensaje visual?

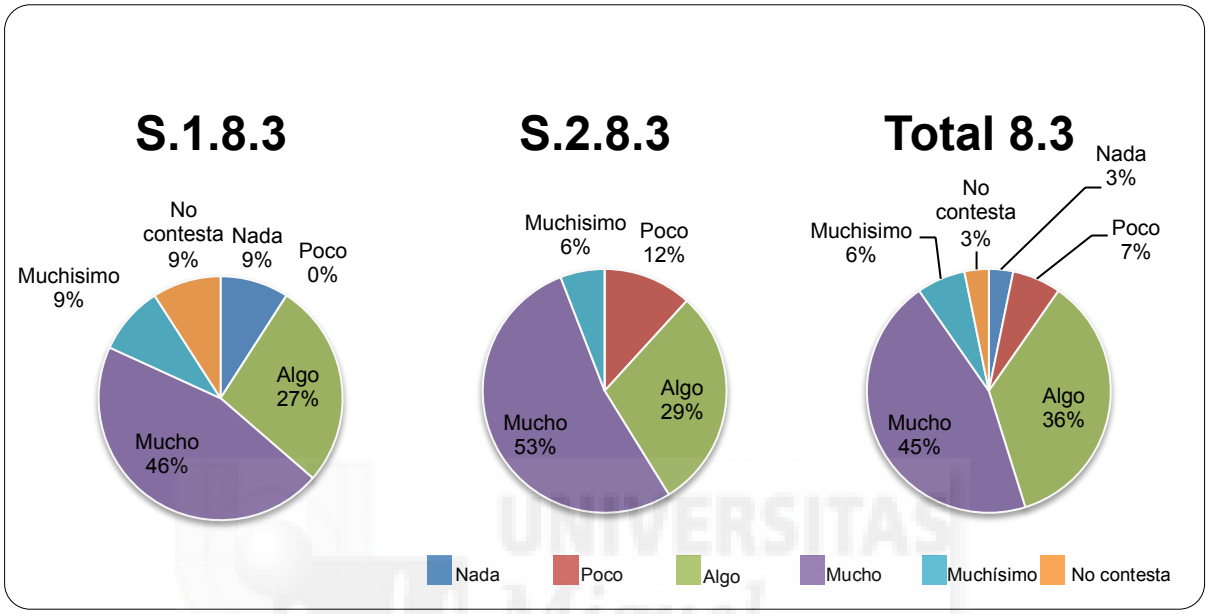
8.1. Fragmentación



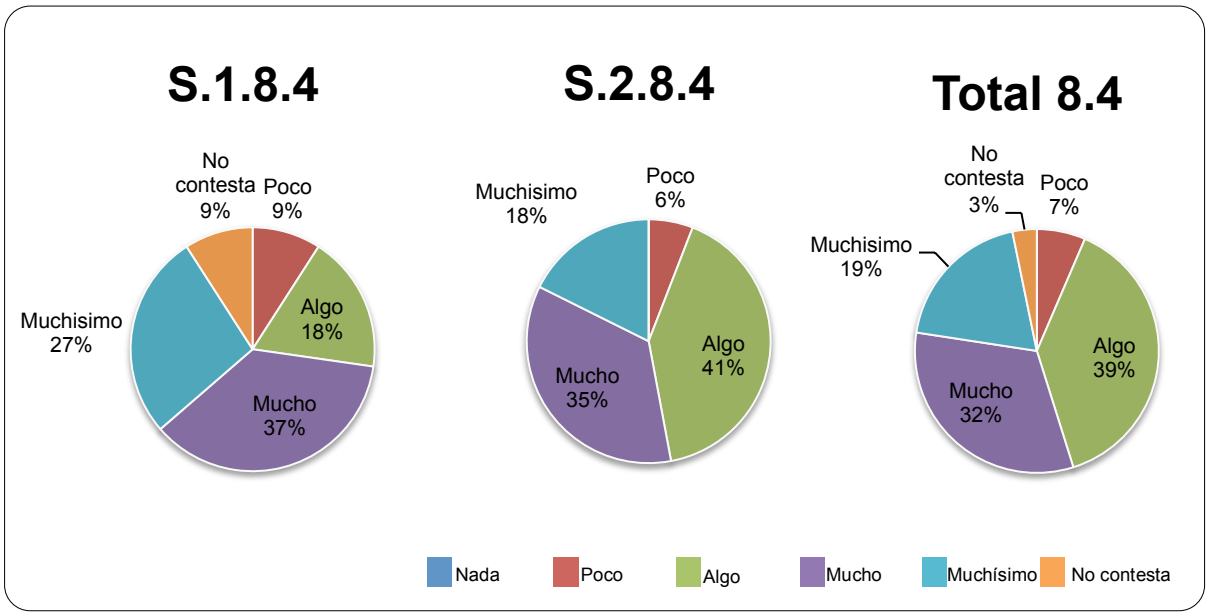
8.2. Unidad



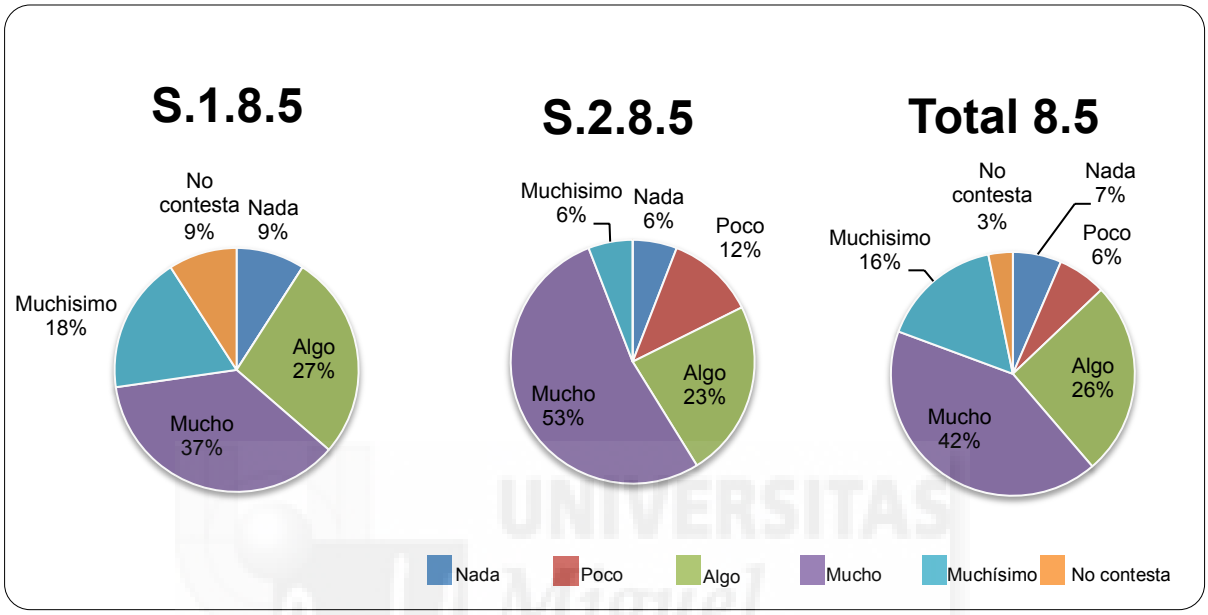
8.3. Yuxtaposición



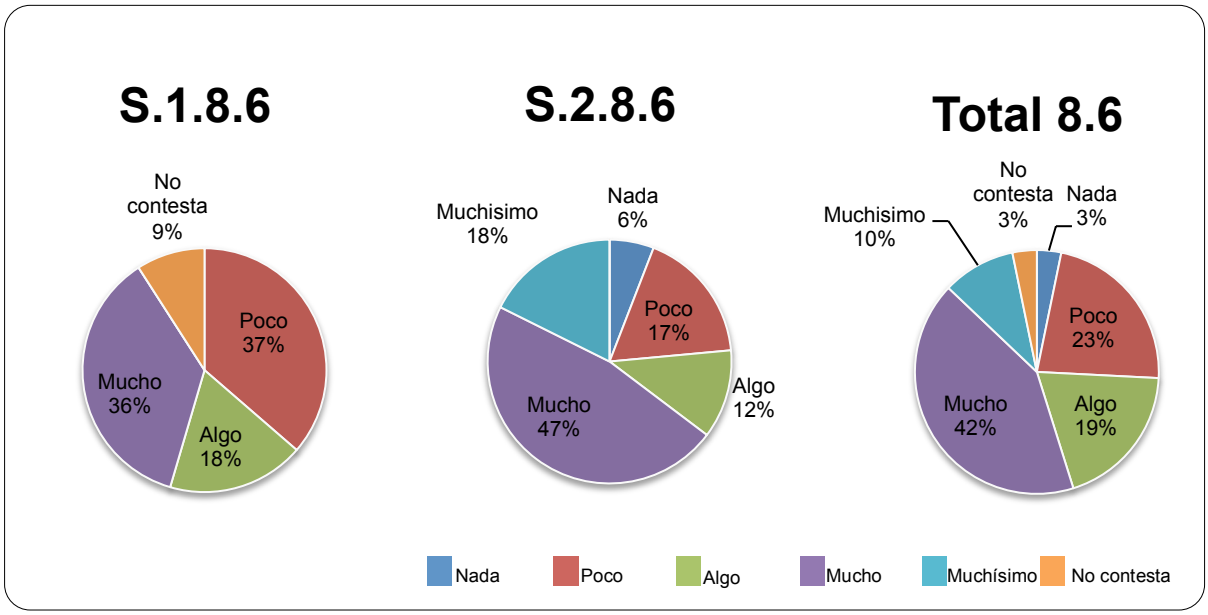
8.4. Singularidad



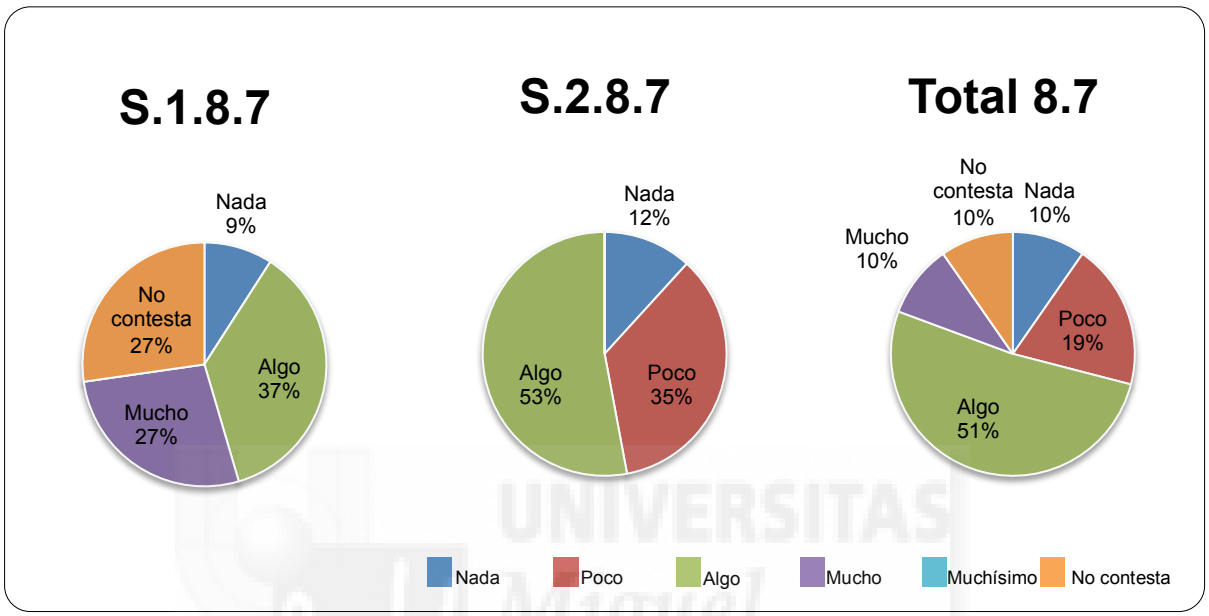
8.5. Complejidad



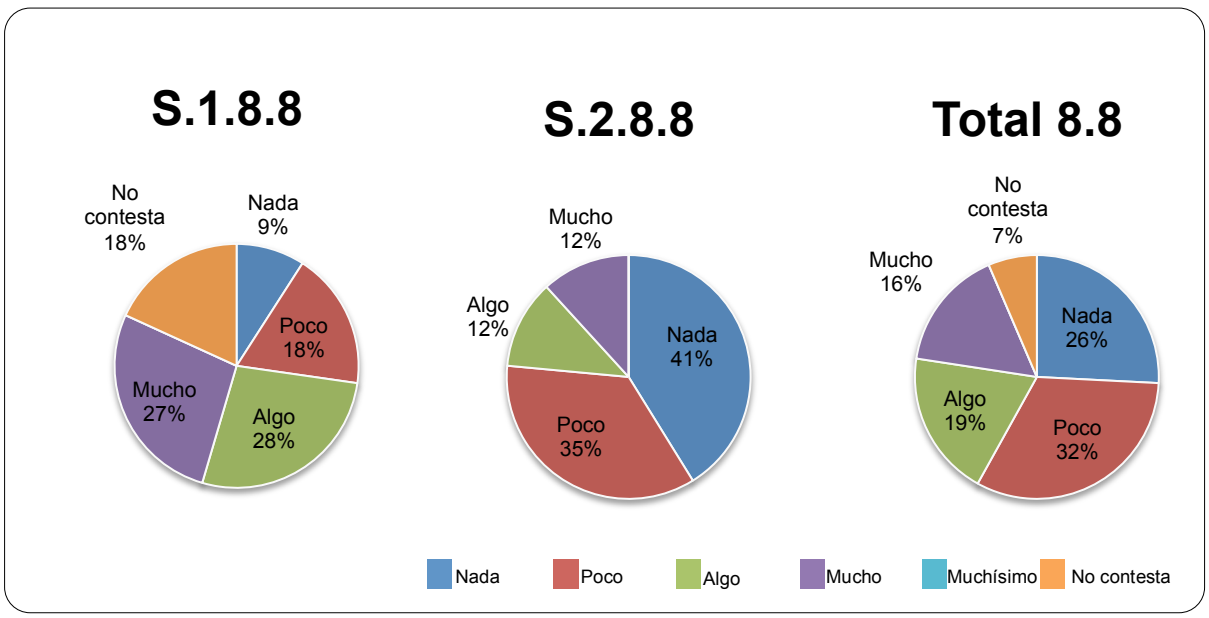
8.6. Simplicidad



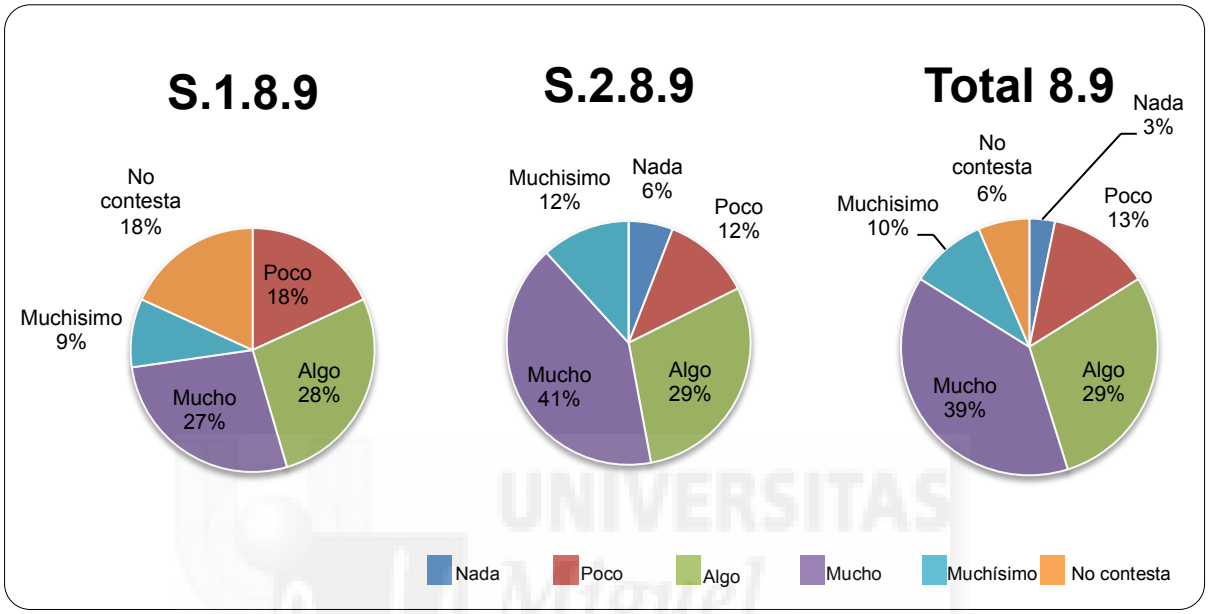
8.7. Profusión



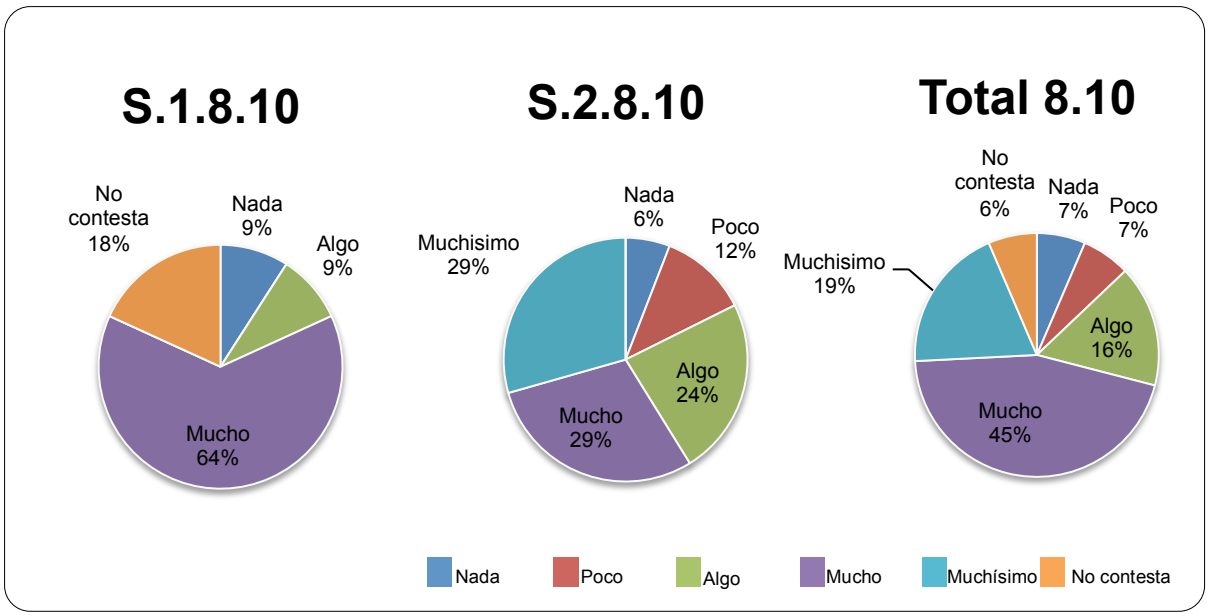
8.8. Economía



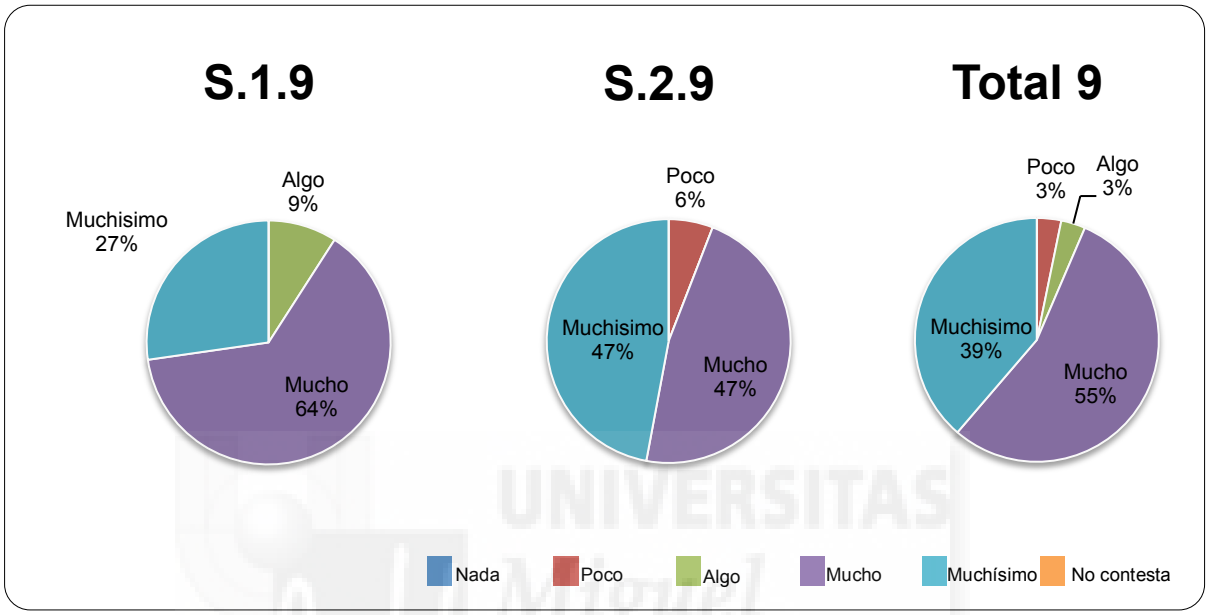
8.9. Transparencia



8.10. Opacidad

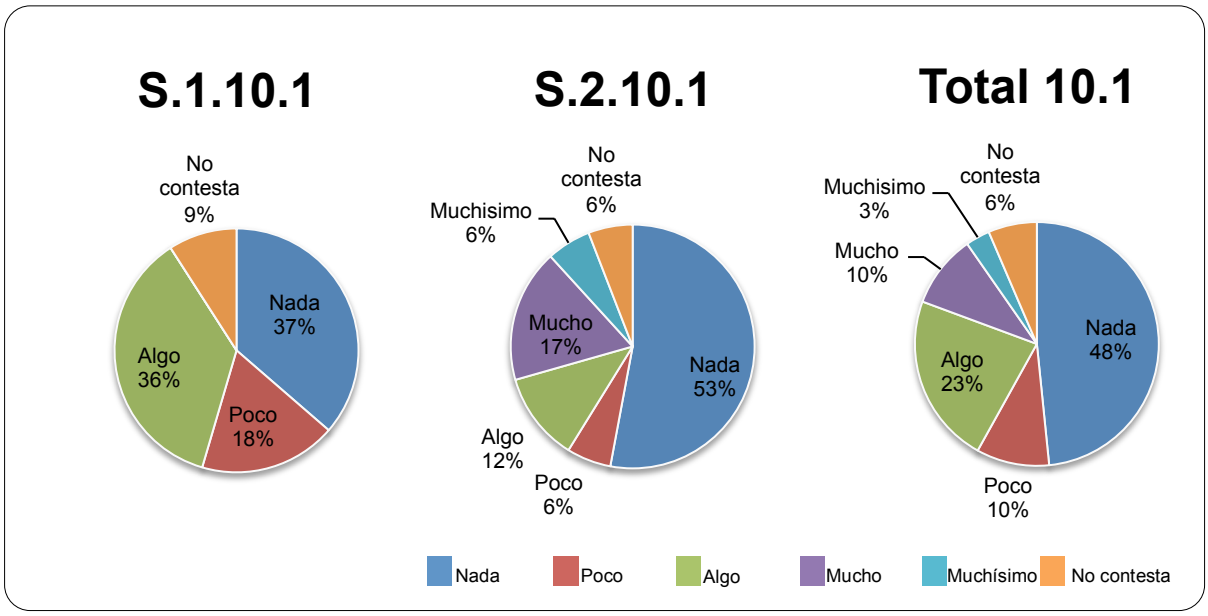


9. ¿Te parece útil la herramienta de la cámara fotográfica y sus recursos (el encuadre, la fragmentación, los planos detalle…) para resaltar la ocultación de la figura humana?

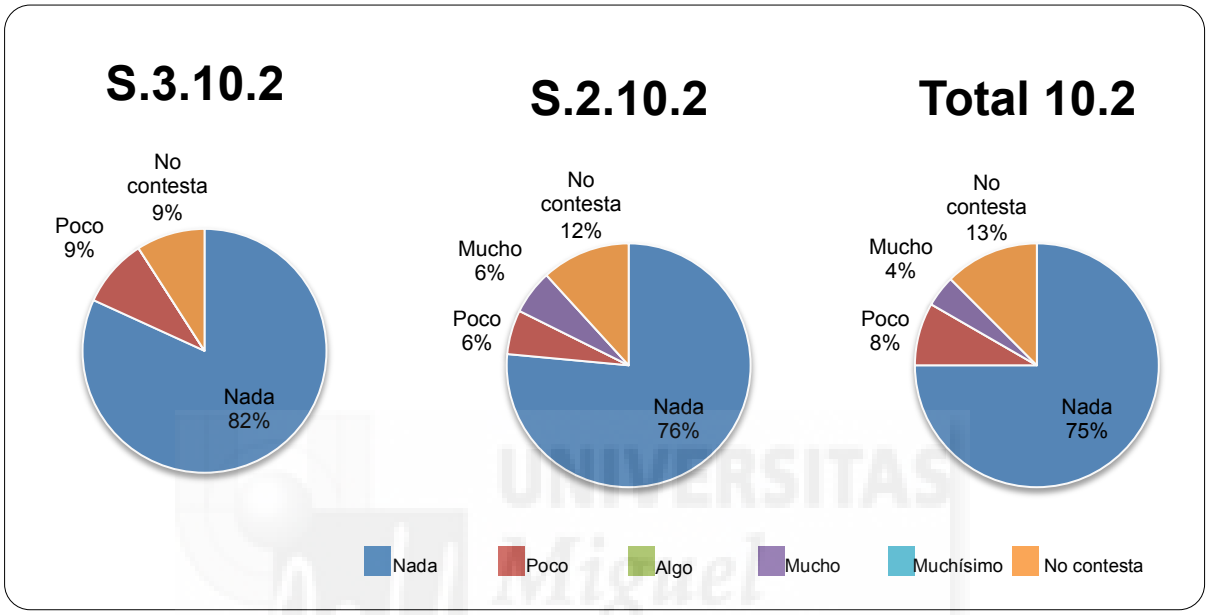


10. ¿ Has utilizado en este seminario además del dibujo otro medio para expresar tus ideas?

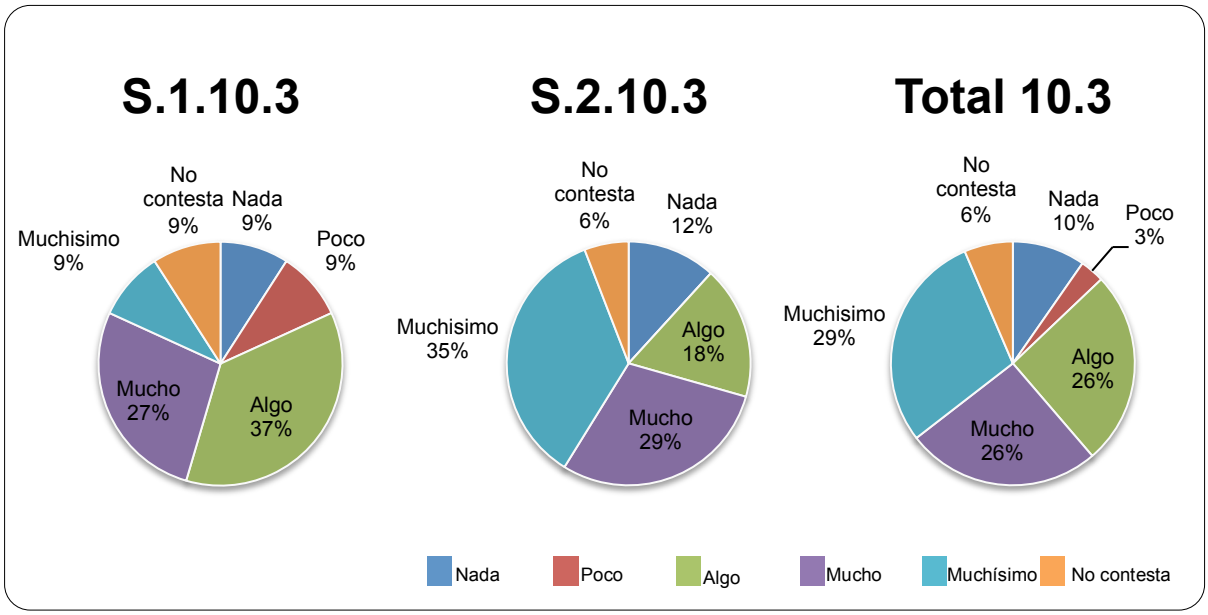
10.1. Pintura



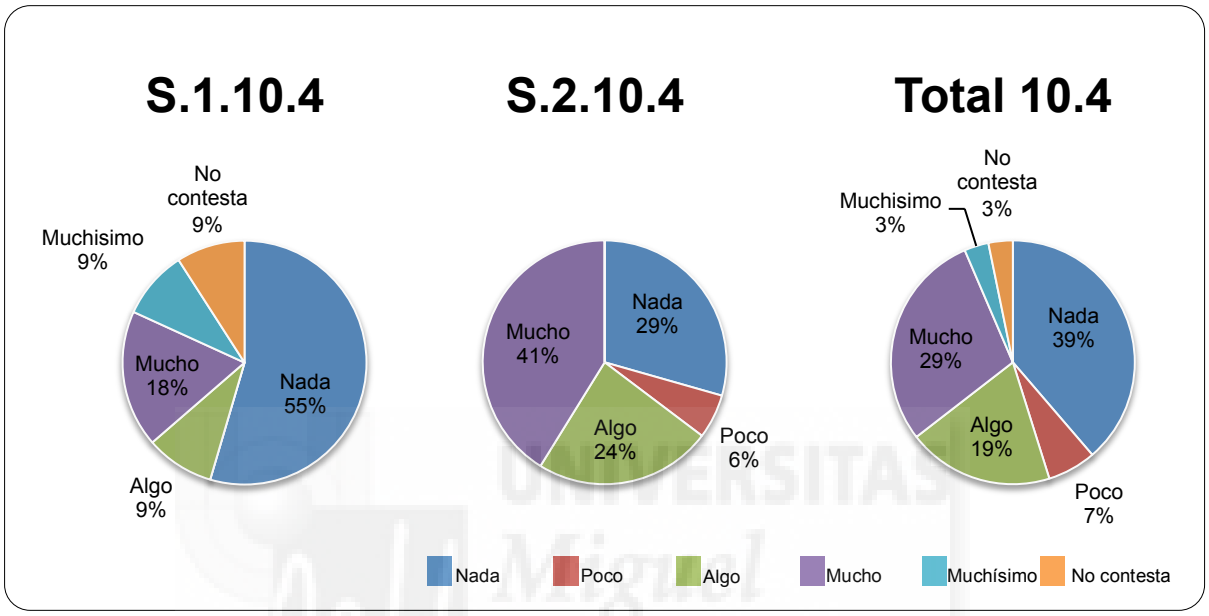
10.2. *Collage*



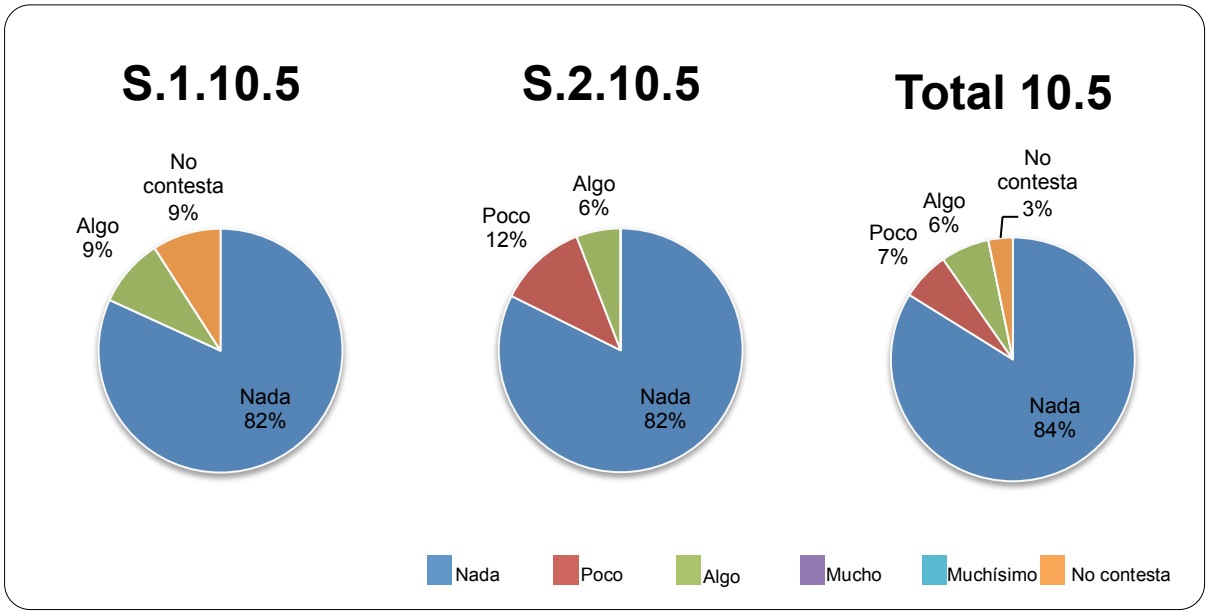
10.3. Fotografía



10.4. *Performance*

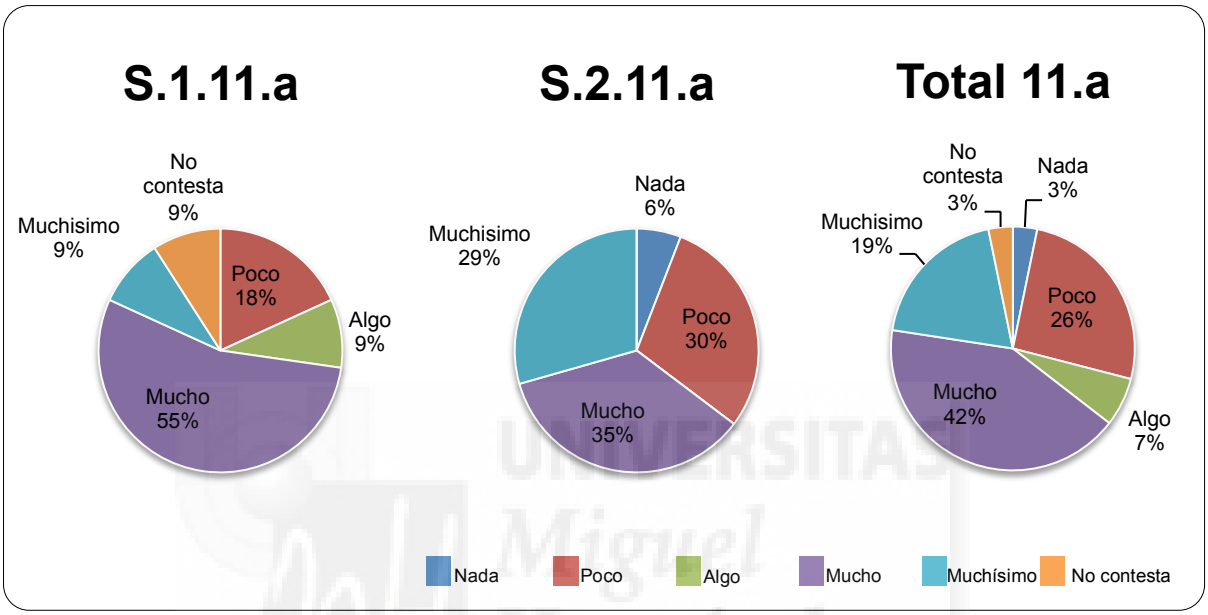


10.5. Vídeo

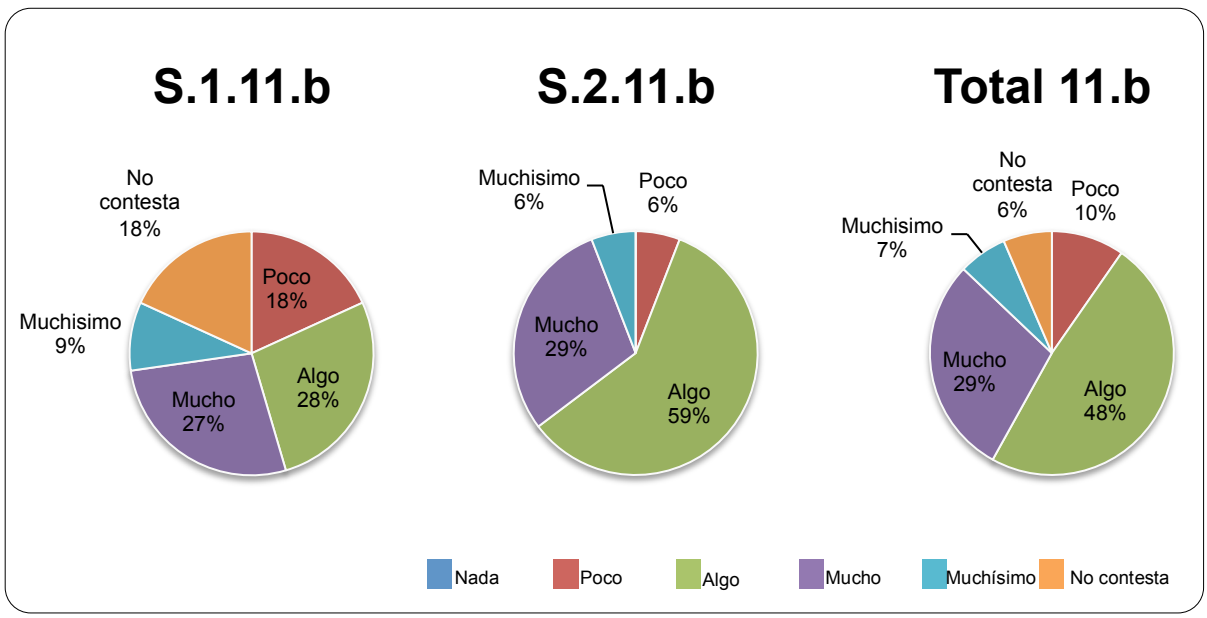


11. Si analizamos los dibujos que se han realizado, ¿qué crees que tiene más valor el aspecto icónico o plástico?

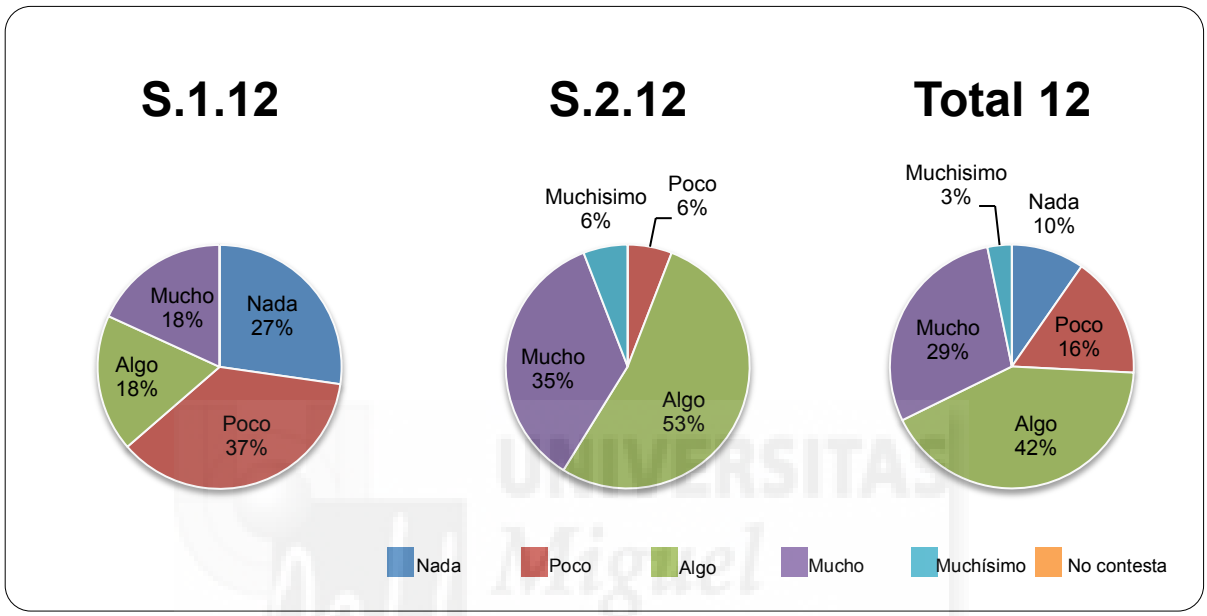
a. Aspecto icónico



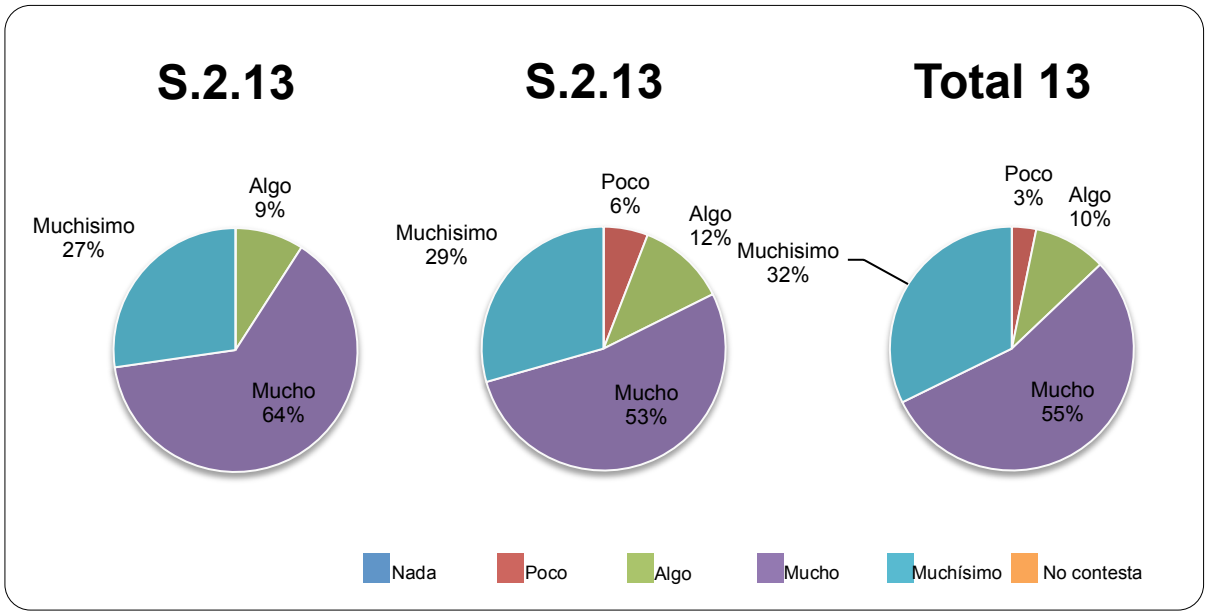
b. Aspecto plástico



12. ¿Crees que es necesario que los dibujos basados en este recurso se representen con un alto grado de realismo?

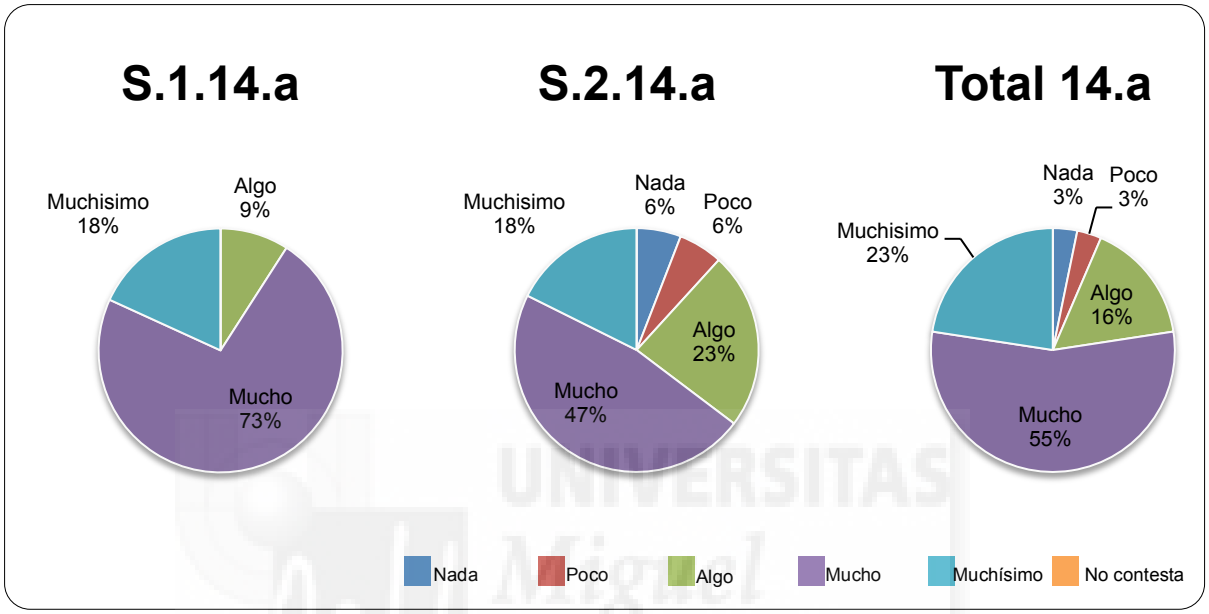


13. Con la saturación de imágenes que se produce en la sociedad actual, ¿crees que éste es un recurso adecuado para estimular la imaginación?

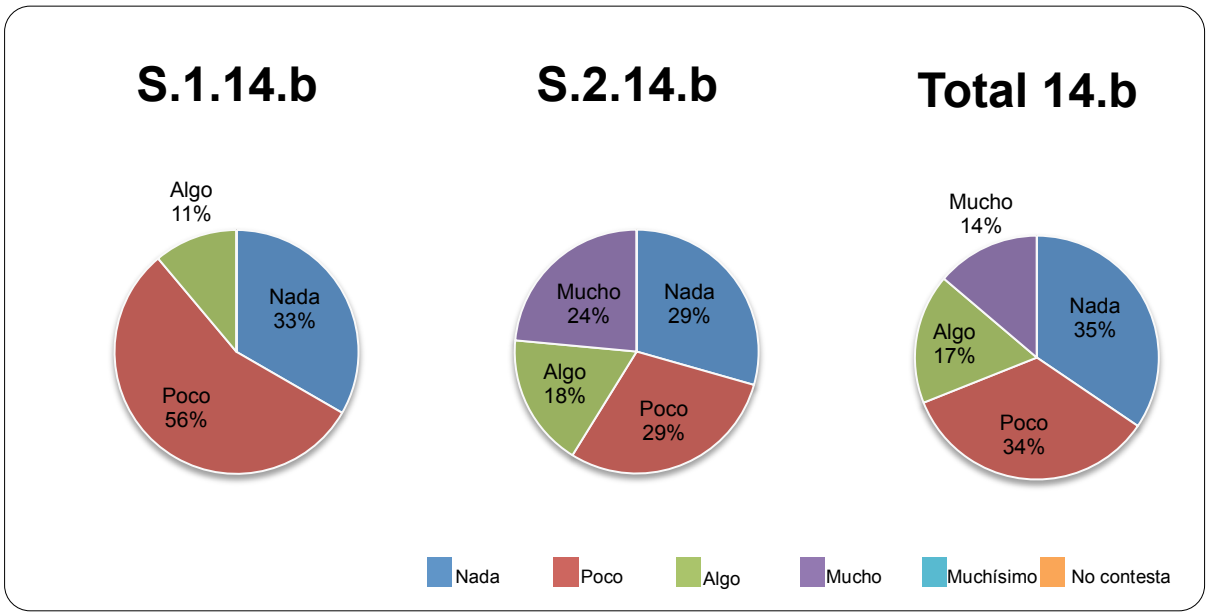


14. ¿Consideras que los significados de los dibujos que se han realizado son abiertos o cerrados?

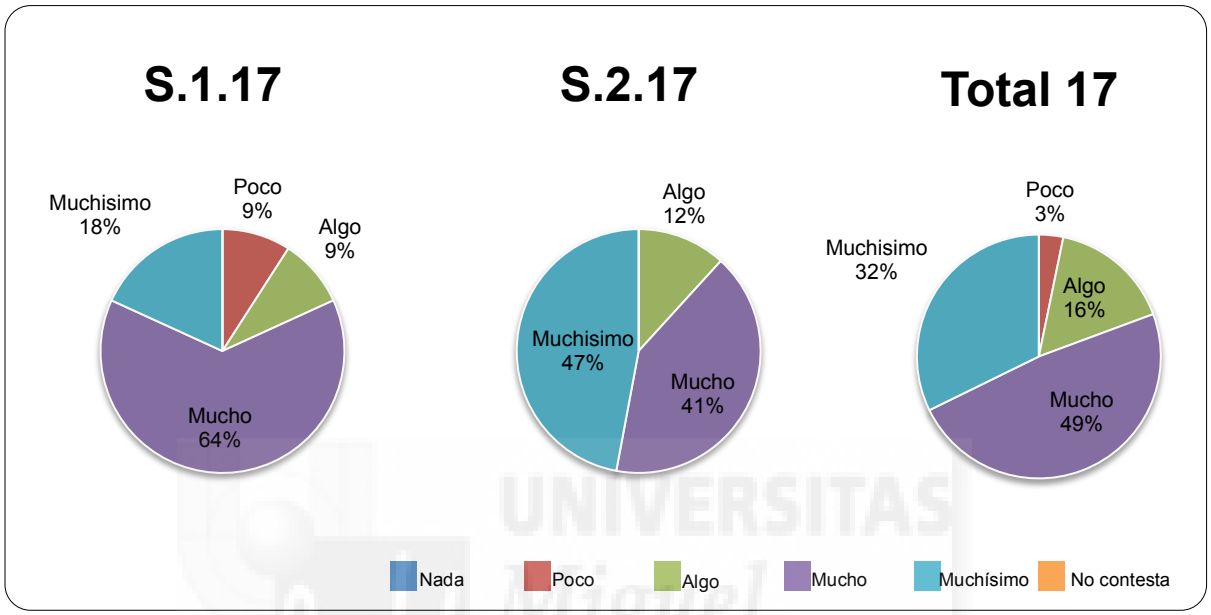
a. Abiertos



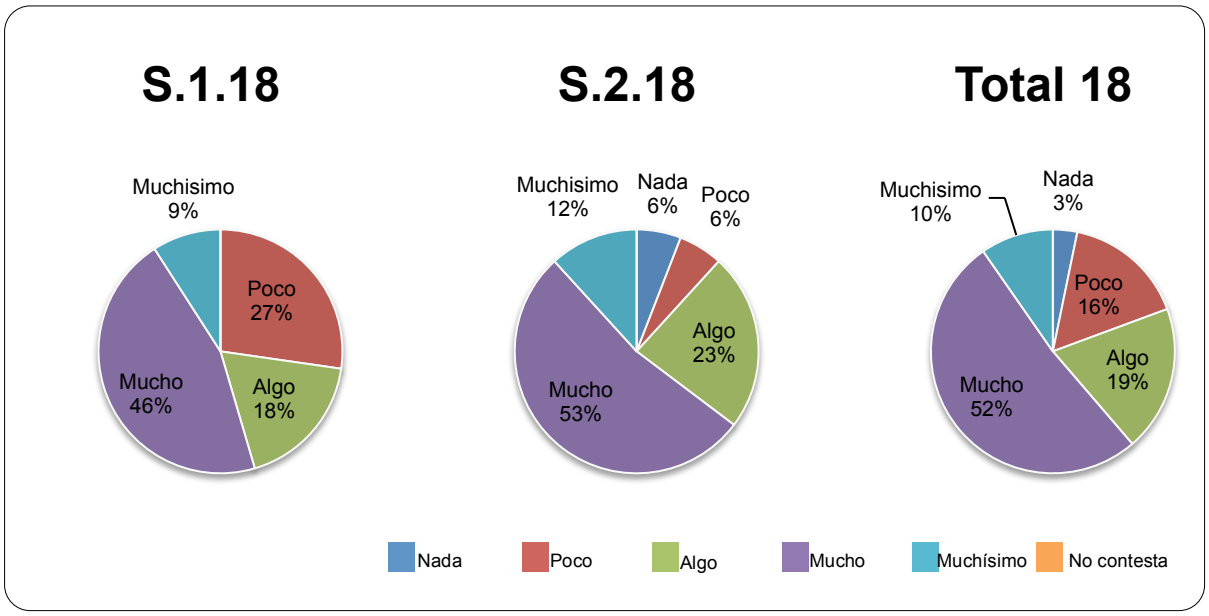
b. Cerrados



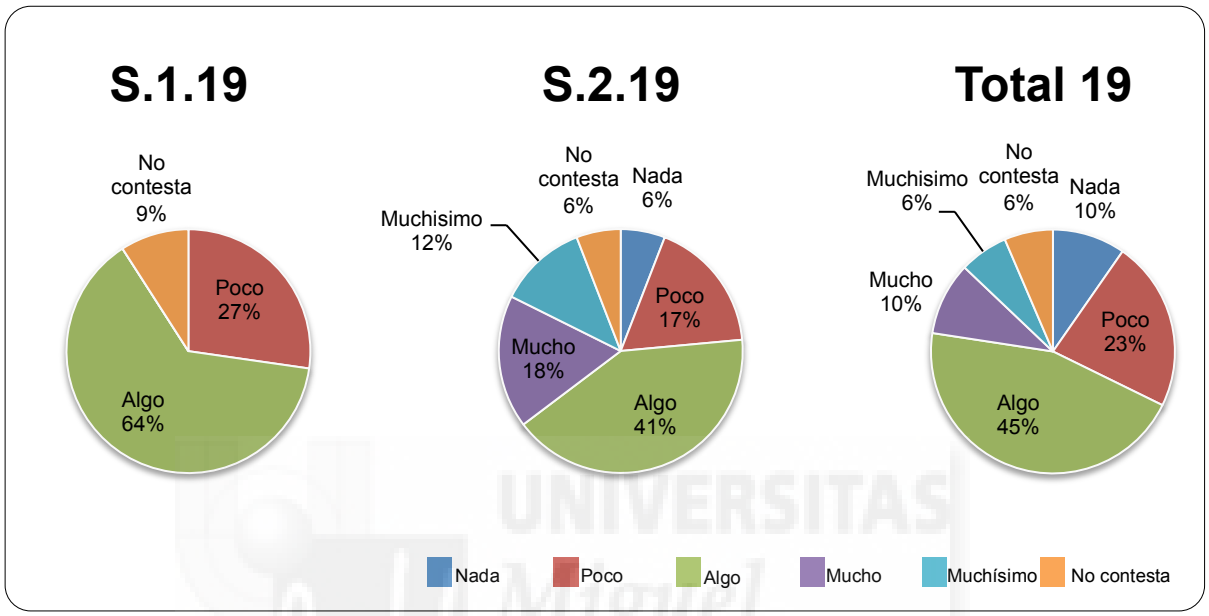
17. ¿Es importante el papel del observador para realizar los significados de las obras?



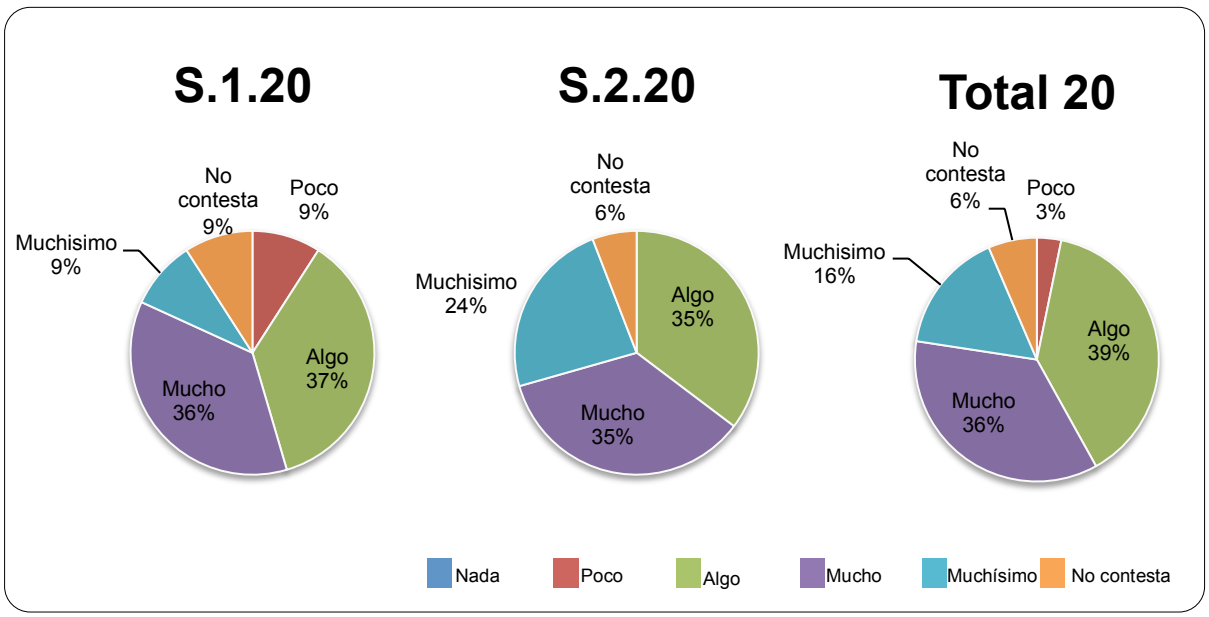
18. ¿El seminario ha variado tu forma de apreciar las manifestaciones artísticas?



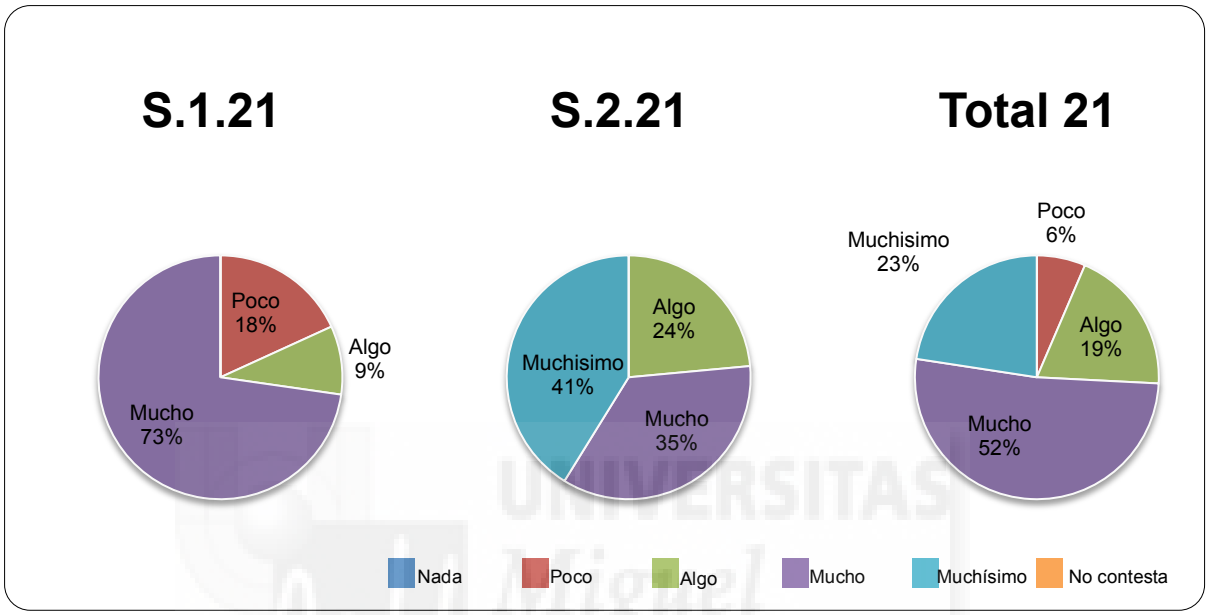
19. ¿Encuentras en tus dibujos algún antecedente de las vanguardias del siglo XX?



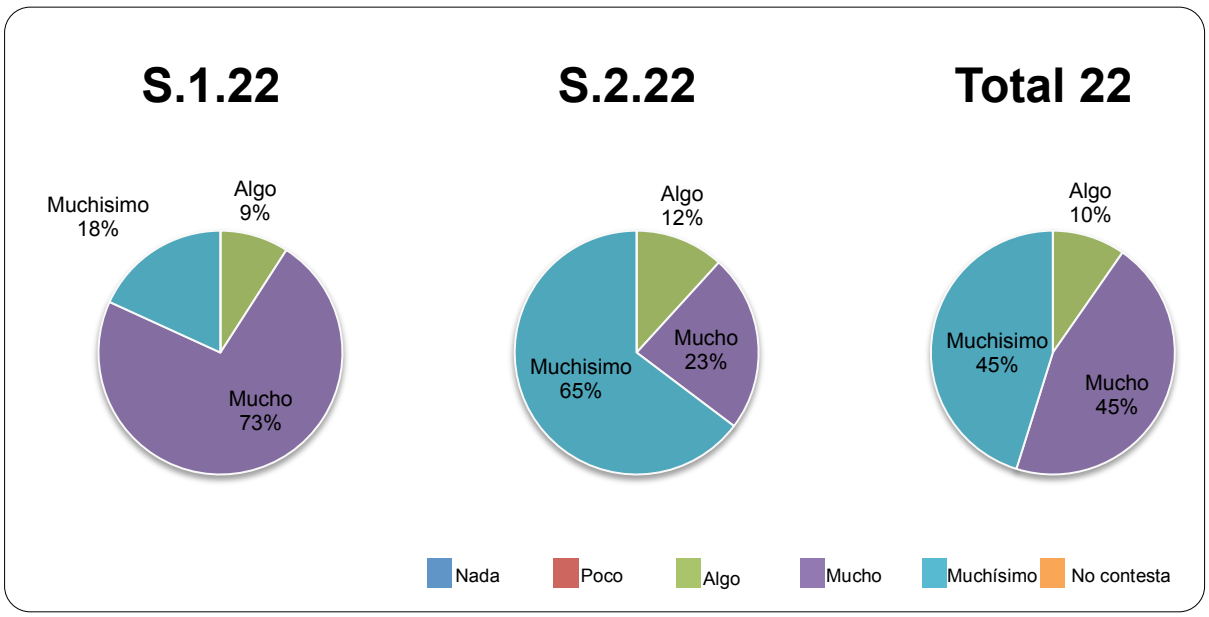
20. ¿En qué medida crees que lo que has aprendido guarda relación con el arte contemporáneo?



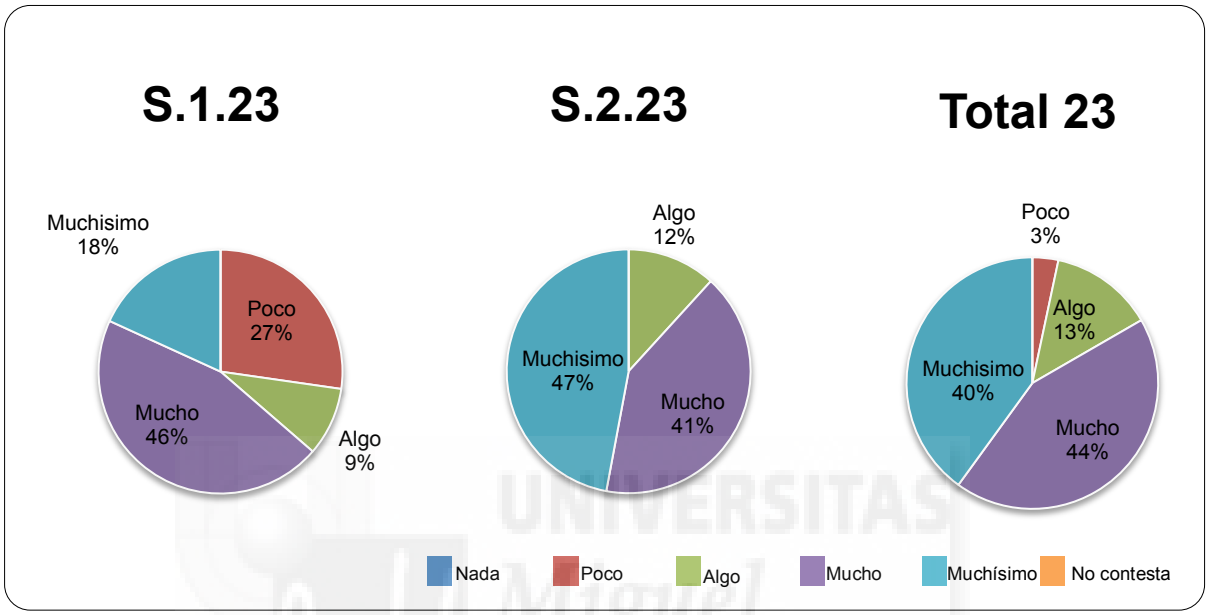
21. ¿En qué medida ha enriquecido este tema tu vida intelectual?



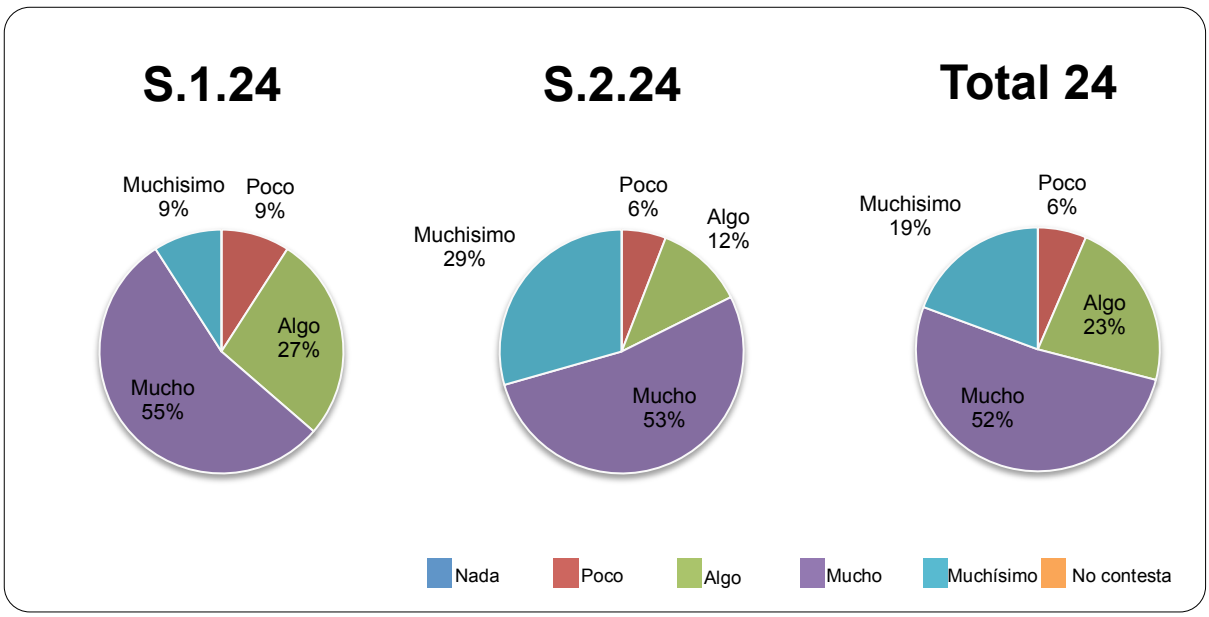
22. ¿Crees que ha sido la práctica de este seminario beneficiosa para el aprendizaje del dibujo?



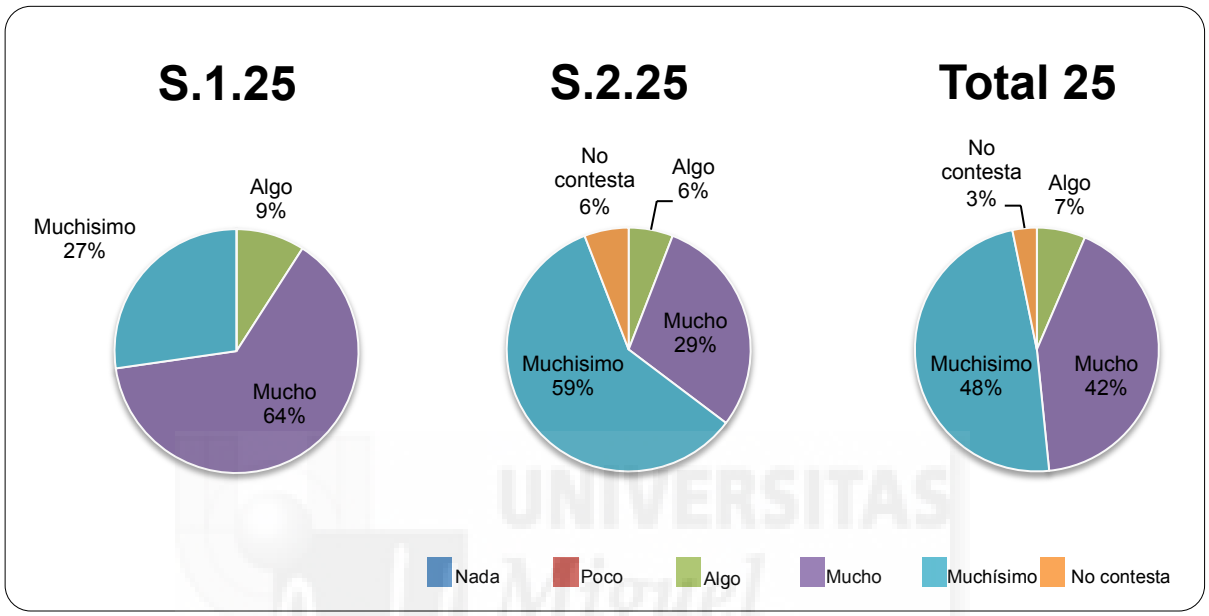
23. Una vez terminado el seminario, ¿crees que el velamiento del cuerpo humano puede ser un tema para ser utilizado en trabajos o proyectos futuros?



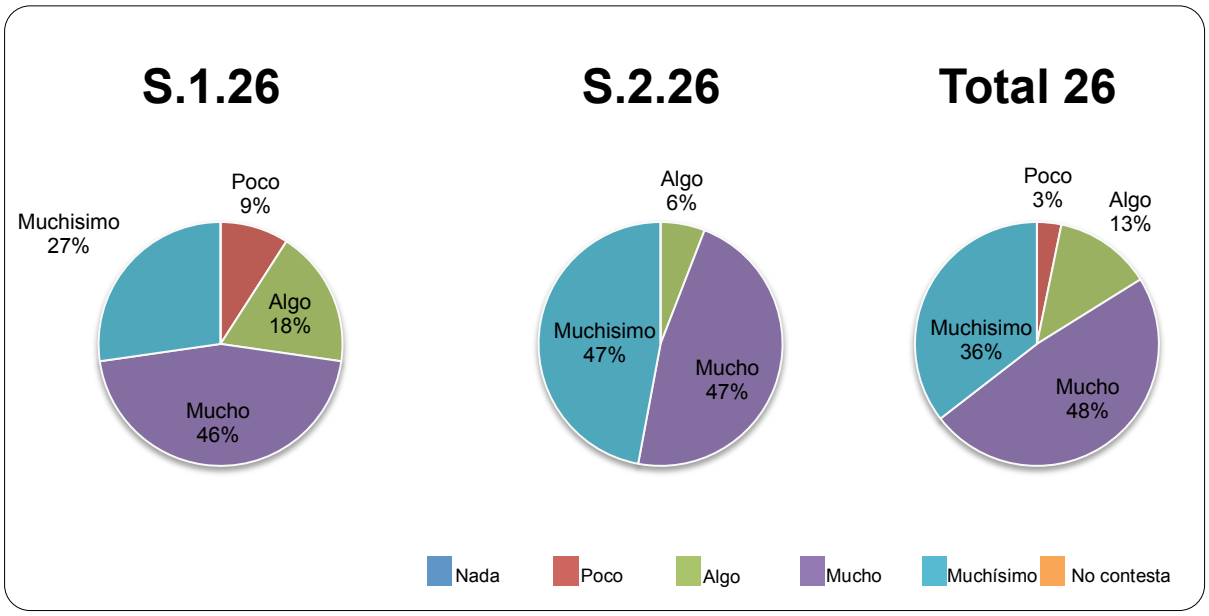
24. Si comparas los dibujos realizados durante el curso académico y los del seminario, ¿crees que has obtenido resultados interesantes?



25. ¿Te gustaría que se incorporaran a las clases habituales de dibujo actividades similares?



26. ¿Te has sentido motivado?



7.2.7.2. Análisis de los resultados del cuestionario

A la vista de los resultados obtenidos por medio del cuestionario podemos afirmar que:

1. La mayoría de los alumnos de los dos seminarios (el de *wrapping* de estatua clásica y el de *wrapping* de cuerpo humano) opina que es determinante la elección del referente para la estimulación creativa, sobre todo el segundo grupo.

2. El 87% del total de los alumnos considera que es muy importante la utilización del cuerpo humano como tema para el dibujo contemporáneo.

3. Es muy alto el porcentaje que asegura que el *wrapping* es un referente muy interesante para el dibujo de la figura humana; más del 70% lo valoran mucho o muchísimo. En esta pregunta, a pesar de que los resultados obtenidos son muy positivos en los dos grupos, en el segundo grupo, los alumnos que dan la máxima puntuación son el 35%, mientras que en el primero, sólo el 9%.

4. En general, los alumnos no se habían interesado por el *wrapping* o los empaquetamientos, como recurso artístico, antes de recibir este seminario: nada, el 48% y poco, el 26%.

5. Como estudiantes de primer curso del Grado en Bellas Artes, la mayoría de los alumnos no había realizado en otra asignatura ningún trabajo relacionado con el tema: el 61%, nada, y el 23%, poco.

6. Hemos observado que se interesan mucho más por la ocultación parcial del referente que por la ocultación total, sobre todo en el segundo grupo.

6.1. Estas son algunas de las explicaciones que dan cuando afirman su preferencia por la ocultación parcial:

- "Resulta más interesante la ocultación parcial ya que ayuda a desarrollar nuestra creatividad e imaginación como artistas. Al ocultar parcialmente un cuerpo se descubren nuevas formas y apariencias". (Ana)

- "Me resulta más interesante la ocultación parcial dejando al descubierto parte del referente. La parte del referente que queda le da al observador cierta información pero el resto está oculto para que la imaginación lo interprete". (El señor X)

- "Al ocultar el referente de forma parcial, se insinúa su naturaleza, pero no se muestra del todo, lo que resulta mucho más interesante a la hora de generar hipótesis y vías de investigación". (Mou)

- "La ocultación total tiene su encanto, en cuanto a la curiosidad del objeto que ha sido envuelto y a la adivinación que cada uno debe efectuar. Pero sin duda me gusta mucho más la ocultación parcial, el juego de los envoltorios con el objeto y esa atracción que provoca la parte libre de ocultación". (C.L.)

6.2. Los alumnos que se interesan más por la ocultación total consideran que:

- "El *wrapping* es una forma nueva y creativa para el estudio y observación de los espacios de una forma diferente a como los solemos ver. Se trastoca la idea que tenemos de los espacios y objetos al taparlos, ocultarlos, creando y estimulando los sentidos de una forma innovadora. El resultado es expectación, misterio y nuevas estructuras espaciales". (F. P.)

- "La ocultación total me ayuda a ver el contorno de las figuras u objetos transformadas en formas geométricas y sintetizadas, dejando curiosidad por ver lo que encierran dentro". (D. I.)

- "Pienso que a la hora de ocultar el cuerpo humano o algún objeto es mejor hacerlo con una ocultación total ya que es más interesante y divertido pensar que puede haber algo en el interior de los trapos. Me recuerda mucho al comienzo del libro del Principito, cuando el niño dibuja una boa con un elefante en el interior y piensan que es un sombrero". (J.V. L.)

- "Las dos posibilidades me resultan muy interesantes aunque me decanto por la ocultación total, tiene más misterio, se deja mucho lugar a la imaginación". (V. M.)

6.3. Hay alumnos que relacionan las dos formas de ocultación expresando el mismo grado de interés:

- "La anulación total de símbolos producida por 'la ocultación total' nos permite asimilar la vinculación percepción-símbolo-dibujo del mismo, ya que somos capaces de plasmar lo que vemos sin que la emisión de un juicio visual o intelectual sobre ello nos distraiga. Por supuesto, la relación posterior (la 'ocultación parcial' que es el puente que nos vincula al dibujo como proceso intermedio) es la prueba de que estamos 'aprendiendo a percibir'". (D.A.)

- "Desde mi punto de vista, en cuanto a la ocultación total, es muy interesante debido al misterio de la ocultación y los valores sentidos o sensaciones que se pueden transmitir con ello. Respecto a la ocultación parcial, aunque pierda por una parte ese sentido de misterio, de no saber bien la posición del referente, etc., se consiguen otras cosas añadiendo una parte sin tapar del referente; concentra la atención en un punto, le da dramatismo, y siempre está existente el juego con las telas. Por estas razones, ambas alternativas de *wrapping* son muy interesantes, cada una dependiendo del valor o sentido que se le quiera dar encada momento". (A. A.)

7. Como veíamos más arriba (7.2.4.), la utilización de los recursos retóricos se relaciona íntimamente con las tres directrices o vías de investigación explicadas. Podemos observar, que en el primer seminario, el 37% de los alumnos son muy conscientes del empleo de la elipsis (primera y segunda directriz), mientras que en el segundo sólo el 18%; el motivo puede ser que en el seminario de estatua se realiza sólo un empaquetamiento por directriz, por lo que los alumnos dedican más tiempo a la observación y al análisis de los referentes. Sin embargo, en el de cuerpo humano, los referentes van cambiando de una manera más dinámica, los dibujos son más rápidos y hay menos tiempo para la reflexión. En cuanto al uso de la acumulación, la interpenetración y la alteración del orden (tercera directriz), las respuestas son similares en los dos grupos y tienen una puntuación alta: algo menos del 50% de los alumnos los tienen en cuenta mucho o muchísimo. Por lo que se refiere a la sinécdoque, éste es el recurso menos valorado. También hay que destacar que un porcentaje alto del primer grupo no responde a ningún apartado de esta pregunta, puede ser porque la retórica se presenta en este seminario como un contenido de ampliación por lo que no es tenido muy en cuenta.

8. En cuanto a la valoración de las técnicas de comunicación para la efectividad del mensaje visual, hay que destacar que el recurso más importante para los dos grupos es la opacidad. Le siguen la complejidad y la sencillez (técnicas opuestas), la unidad más que la fragmentación (técnicas opuestas) y, por último, la yuxtaposición y singularidad (técnicas opuestas). La que menos se tiene en cuenta es la economía. Sobre la transparencia (que es opuesta a la opacidad) hay que decir que la valora más el segundo grupo. Esto es debido a que este taller permite una mayor experimentación y los alumnos utilizan tanto materiales transparentes como opacos, lo cual se ve reflejado en las fotografías y en los dibujos. Hay que aclarar que algunos alumnos señalan la misma puntuación en técnicas opuestas. Esto es así porque emplean una u otra técnica según la directriz. Hemos observado que los dibujos de la primera directriz se suelen basar en la unidad y la singularidad, mientras que los de la segunda y la tercera se apoyan en la yuxtaposición y en la complejidad.

9. Un porcentaje muy alto del total de los dos grupos afirma que la cámara fotográfica y sus recursos son herramientas muy útiles para resaltar la ocultación de la figura humana (mucho, el 55% y muchísimo, el 39%). Esta puntuación es aún más alta en el segundo grupo (mucho, el 47% y muchísimo, el 47%), porque el carácter más experimental y dinámico del seminario permite un mayor rendimiento de este instrumento.

10. Por lo que se refiere al empleo de medios de expresión distintos del dibujo, los alumnos responden que utilizan sobre todo la fotografía y la *performance*. En el segundo seminario, la alta puntuación que dan a la *performance* es representativa; el cambio del referente inerte (la estatua) a un referente con vida y con posibilidad de movimiento (el cuerpo del alumno) favorece el desarrollo de dicho medio de expresión; el alumno oculta el cuerpo humano en un espacio y tiempo determinados utilizando la improvisación, la experimentación y la interacción con otros compañeros como factores esenciales. En cuanto a los demás medios: pintura, *collage* y video, no se utilizan nada o muy poco. El motivo puede ser, entre otros, la falta de tiempo.

11. Cuando se pregunta si tiene más valor el aspecto icónico o el plástico de los dibujos basados en la ocultación, la mayoría responde que el aspecto icónico: tiene mucho valor para el 42% y muchísimo para el 19%. El aspecto plástico, sin embargo, tiene una valoración más baja: mucho para el 29% y muchísimo para el 7%.

12. En general, no es muy importante para los alumnos que los dibujos basados en este recurso se representen con un alto grado de realismo, sobre todo para el primer grupo. Aún así hay diferencias significativas entre éste y el segundo, donde las respuestas son más altas.

13. A la mayoría, les parece la ocultación un recurso muy adecuado para estimular la imaginación en una sociedad saturada de imágenes: mucho, al 55% y muchísimo, al 32%.

14. Los dos grupos consideran que los significados de los dibujos son muy abiertos, sobre todo en el primer grupo, el que realiza el seminario sobre *wrapping* de estatua.

15. Sin embargo, en las dos siguientes preguntas en las que se pide enunciar significados relacionados con los dibujos propios y de los compañeros, un porcentaje alto, el 39%, no contesta. El resto lo hace pero muy brevemente y sin profundizar. Las respuestas son muy similares en los dos grupos. Sobre los significados de la primera cuestión, éstas son algunas de las contestaciones: miedo, refugio, disfraz, misterio, secreto, curiosidad, etc. La palabra misterio es la que se repite más.

16. Los significados que dan los alumnos a los dibujos de los compañeros son muy poco concretos y en algunos casos poco reflexivos. Aún así destacamos algunas de las ideas: extrañeza, soledad, disfraz, agobio, claustrofobia, apariencia y erotismo.

17. La mayoría asegura que es muy importante el papel del observador para realizar los significados de las obras: el 49% marca la cuarta casilla y el 32%, la quinta.

18. Más de la mitad de los alumnos manifiesta que este seminario ha variado su forma de apreciar las manifestaciones artísticas; para el 52% ha variado mucho y para el 10% muchísimo.

19. En los dibujos que realizan no encuentran muchos antecedentes en las vanguardias del siglo XX; más del 50% marcan las tres casillas más bajas.

20. Sin embargo, consideran que lo que han aprendido en el seminario guarda relación con el arte contemporáneo; el 16% opina que muchísimo, el 36%, mucho y el 39%, algo.

21. El tema del seminario ha enriquecido en gran medida la vida intelectual de los dos grupos de alumnos. En el primero, la puntuación es muy alta: el 73% afirma que mucho. En el segundo, la puntuación es aún superior: el 35% asegura que mucho y el 41%, que muchísimo.

22. Los dos grupos manifiestan que la práctica de este seminario ha sido muy beneficiosa para el aprendizaje del dibujo. El 45% del total asegura que mucho y otro 45%, que muchísimo. En el segundo grupo la puntuación es más elevada que en el primero: el 65% afirma que muchísimo.

23. Una vez terminado el seminario, los alumnos creen que el velamiento del cuerpo humano puede ser un tema para ser utilizado en trabajos o proyectos futuros. Más del 80% del total valora mucho o muchísimo esta pregunta. Hay que destacar que el segundo grupo da una puntuación aún más alta que el primero.

24. Cuando los alumnos comparan los dibujos realizados durante el curso académico y los del seminario, la mayoría asegura que ha obtenido resultados interesantes; los asistentes al segundo seminario dan una valoración aún más elevada.

25. Al 90% de los alumnos de los dos seminarios les gustaría mucho o muchísimo que se incorporaran a las clases habituales de dibujo actividades similares, sobre todo a los del segundo grupo.

26. Más del 80% del total de los alumnos se ha sentido con mucha motivación o con muchísima. Hay que resaltar aquí que, al igual que en las preguntas anteriores, el segundo grupo valora aún más este sentimiento: el 47% lo puntúa muchísimo; en el primer grupo tan solo el 27%.

27. En la última pregunta del cuestionario los alumnos describen su experiencia en el seminario de *wrapping*. Hay que destacar que los del segundo grupo son más positivos y reflexivos. Estos son algunos de los comentarios:

- "Valoro la experiencia de forma positiva. Después de haber trabajado con las estatuas durante muchas horas de clase, el hecho de poder manipularlas y alterar su forma original ha sido estimulante. Un proceso de dibujo creativo muy interesante y formativo". (MOU, grupo 1)

- "La experiencia de este seminario ha sido muy positiva y gratificante. Me he sentido muy motivada por esta forma de ver la figura humana y los espacios. Al tapar los objetos, mejor dicho, la figura humana, se estimulan mis sentidos (vista, sobre todo) y se buscan nuevas interpretaciones de lo representado. Considero el dibujo, los dibujos del seminario, como una buena forma de que quede constancia de lo que hemos experimentado, así como las fotografías del mismo seminario". (F.P., grupo 2)

- "Fue una clase diferente, más relajada y divertida. Se creó un ambiente muy agradable y lo pasé muy bien. Me parece muy útil lo que he aprendido con las telas y fue divertido hacer de modelo aunque el estar tan quieto era complicado". (A. G., grupo 2)

- "El seminario que la profesora nos ha enseñado es sobre la técnica del *wrapping*. Me ha parecido muy buena esta idea y me ha gustado mucho. Hemos experimentado una técnica diferente a lo que estamos haciendo en clase. Esta técnica nos enseña a ver mejor las sombras que se proyectan. Podemos entender los artistas que utilizan esta técnica. Muchas veces nos imaginamos cosas que no son, por eso nos equivocamos, este seminario nos ha enseñado que no todo lo que apreciamos a simple vista es lo real. Me habría gustado aprender más cosas sobre esta técnica, ya que me parece importante para nosotros que somos estudiantes de Bellas Artes, así como poder perfeccionar nuestra vista y nuestra técnica de dibujar. Este seminario es recomendable para todos los estudiantes de arte, tanto por su contenido como por la experiencia, la cual se vive con los compañeros". (A.B., grupo 2)

- "Me ha parecido una experiencia muy interesante, no sabía que existía esa técnica y es una buena forma de expresar cosas. Además estimula la imaginación y el trabajo en grupo. A partir de ahora tendré en cuenta esta técnica para futuros trabajos porque me ha gustado mucho". (Silvia, grupo 2)

- "Una sorpresa muy reconfortante ha sido enfrentarme a referentes ocultos (no simbólicos) y comprobar que, al igual que los dibujos invertidos suponen un esquema claro para nuestra percepción. Esto unido a la motivación por la elección del referente, ya que hemos participado en todo momento, ha hecho que el seminario sea entretenido, divertido y muy pedagógico. Destacaría de igual modo, la itinerancia: dibujar en un espacio diferente al habitual ayuda a conectar con la parte derecha del cerebro. Ciertamente he sentido esta experiencia como algo muy enriquecedor y productivo, y no sólo en el ámbito del dibujo, sino también como apertura a la conexión con la multidisciplinariedad y punto de inflexión a la metamorfosis mental para la contemplación de la obra de arte. ¡Gracias! (D. A., grupo 2)

- "La experiencia del seminario creo que nos ha permitido utilizar la imaginación para crear posturas y elementos a dibujar muy interesantes a la vez que divertirnos, lo que ha provocado una mayor participación en grupo y unidad entre compañeros, porque hemos trabajado juntos y compartido ideas". (Bubblesblues, grupo 2)

- "Nunca antes había trabajado el recurso del *wrapping* y ha sido una experiencia buena e interesante. Además he tenido la oportunidad de asistir a dos seminarios del drapeado. En el primero era ocultación de esculturas y en el segundo ocultación de personas. La verdad es que me pareció más interesante y entretenido el segundo que hice porque es más ameno y llega un momento que no te acuerdas de que hay alguien debajo de las telas (en la parte de ocultación total) porque estás dibujando atento a las arrugas". (V. F., grupo 1 y 2)

- "La experiencia me ha resultado muy enriquecedora. Me parece muy interesante el tema de la ocultación, sobre todo con la tela, más que con otro material. He tenido la oportunidad de asistir a los dos seminarios y han sido experiencias muy diferentes. Trabajar ocultando estatuas fue muy divertido, pero no había demasiada libertad porque había que tener cuidado con las estatuas. La experiencia en el segundo seminario fue genial, había total libertad para elegir la postura, el movimiento… Ha sido una experiencia genial, ojalá todos los seminarios sean así de amenos". (V. M., grupo 1 y 2)

7.2.8. Conclusiones del seminario y valoraciones didácticas

- La realización del seminario ha propiciado el aprendizaje del alumno; la práctica directa del recurso del *wrapping* ha originado la comprensión y representación de nuevas estructuras y formas no simbólicas, y ha fomentado la interrelación del dibujo con distintas disciplinas artísticas.

- Por los resultados obtenidos, la ocultación total del referente ha sido más favorable para el aprendizaje del dibujo que la ocultación parcial, porque las estructuras abstractas que se han generado en el espacio han conseguido eludir el sistema de símbolos aprendidos desde la infancia (que es el que impide el aprendizaje); en cuanto a la ocultación parcial, ésta también ha sido beneficiosa porque ha motivado sumamente al alumno y le ha servido de "puente" para el encuentro con la referencialidad figurativa.

- Las tres directrices propuestas han posibilitado la experimentación con diversas ideas y materiales, lo cual ha estimulado el desarrollo creativo del alumno y la indagación de nuevas soluciones.

- La manipulación del referente que ha llevado a cabo el alumno y su trabajo en grupo ha sido determinante para la motivación. Se ha observado un gran entusiasmo y un alto grado de participación que ha favorecido la calidad del resultado.

- Introducidas dos variables en este experimento, podemos decir que ha sido más motivador el seminario de *wrapping* de cuerpo humano (segunda variable) que el de estatua (primera variable): la mayor participación e implicación del alumno, la mayor libertad en la manipulación del referente y el cambio de aula ha sido concluyente para un desarrollo más idóneo. Además, cabe destacar que las experiencias de este seminario han estado marcadas por un carácter lúdico que asimismo ha favorecido la motivación y por lo tanto el aprendizaje. Algunos de los factores de la primera variable por los cuales los resultados han sido menos favorables pueden ser: la estaticidad y rigidez de la estatua, la desvinculación emotiva del alumno con el referente, el menor dinamismo en las actividades o el menor protagonismo del alumno en las acciones.

- Para mejorar la consecución de los objetivos y los contenidos propuestos sería necesario asignar más tiempo tanto a la teoría como a la práctica. Los alumnos investigados, pertenecientes al primer curso del Grado en Bellas Artes, necesitan aprender y afianzar más conocimientos teóricos sobre el tema y dibujar más modelos surgidos de esta propuesta como método para el aprendizaje del dibujo. Sería interesante adaptar este programa para cursos superiores.

- Para mejorar la eficacia del programa, sería conveniente diseñar actividades concretas

para desarrollar los contenidos del bloque 4: "Iniciación a la retórica visual. El juego de la ocultación" y asignar tiempos concretos para el análisis y la reflexión de los dibujos realizados.

7.3. A modo de conclusión

El recurso del *wrapping* se puede considerar como una estrategia educativa idónea para facilitar el tránsito hacia la interdisciplinariedad artística, poniendo de manifiesto una estrecha vinculación entre el dibujo y otros aprendizajes artísticos como la fotografía, la escultura o la *performance*.[592]

El dibujo de envoltorios es un método favorable para ser aplicado en la enseñanza del dibujo; la "falta de visibilidad" como punto de partida y el encuentro con formas abstractas, extrañas a lo familiar, es una buena manera de desprenderse de preconcepciones y hábitos perceptivos[593], y desarrollar el aprendizaje del dibujo. En los empaquetamientos las formas y los volúmenes se comportan inicialmente de una manera desconocida, pero a través de la observación y la experimentación se descubren efectos formales y expresivos nuevos. Este descubrimiento funciona como un estímulo para la representación y genera la motivación necesaria para emprender nuevas acciones que desarrollan la creatividad del alumno.

Al igual que los ejercicios sobre dibujos invertidos o espacios en negativo que propone la autora Betty Edwards[594], el dibujo de empaquetamientos puede ser considerado como un buen ejercicio para cambiar a la modalidad del lado derecho del cerebro de una manera consciente y mantenerse fuera del lado dominante, el izquierdo, que es el que impide el aprendizaje[595]. Para percibir las cosas y reflejarlas tal y como son, es necesario desconectar la modalidad izquierda del cerebro, verbal, clasificadora y simbólica, y conectar con la modalidad derecha que es la necesaria para dibujar las cosas tal y como son, la parte no verbal, sintética, espacial e intuitiva. La ocultación del objeto consigue "ver" de "una manera distinta", estableciendo unas condiciones propicias para inducir al cambio mental hacia una modalidad diferente de procesar la información, que es la que favorece el aprendizaje del dibujo. Este tipo de conocimiento es el que se requiere para

[592] Sobre la interrelación del dibujo con otras disciplinas artísticas, así como la idoneidad de la práctica conjunta del dibujo y de la fotografía para el aprendizaje del dibujo véase Viviente, Pilar, "El dibujo en la base de la enseñanza artística universitaria", Arte, Individuo y Sociedad, nº 11, Universidad Complutense de Madrid,1999, pp. 47- 57.
[593] Véase Barron, Frank, *Personalidad creadora y proceso creativo*, Ediciones Marova, Madrid, 1976, p. 143.
[594] Edwards, Betty, (2003), *op.cit.*
[595] *Ibíd.*

dicha práctica artística, pero ambas modalidades no se excluyen, sino que se complementan.

El mecanismo de la ocultación juega a la ambigüedad y despierta la curiosidad de lo que se esconde, un objeto cotidiano convertido en algo novedoso, extraño y misterioso que estimula los sentidos, hace al alumno partícipe del juego y favorece la experimentación.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

CONCLUSIONES

Como comienzo de estas conclusiones diremos que el origen de esta investigación ha surgido de una abrumadora relación de interrogantes, dudas e intuiciones; de motivaciones personales relacionadas con la propia obra artística que han impulsado este proceso. Como consecuencia, el propósito de este trabajo ha sido obtener una visión global y nítida de la estrategia de la ocultación, siempre desde la óptica del artista, también docente e investigador, para dar respaldo teórico a lo venía siendo un lenguaje intuitivo y no tanto analítico. Considerando esta investigación como una labor necesaria, útil y en cierto modo inevitable, se ha perseguido defender y argumentar la visión particular sobre la cuestión por medio de la contribución de diversos estudios teóricos, sin que por ello se haya pretendido obtener un análisis en profundidad de cada uno de los campos desde los que se ha abordado el problema de fondo.

Una de las mayores dificultades ha sido limitar el objeto de la investigación. El concepto de ocultación es un término sumamente amplio y ambiguo en sus significados, en primer lugar por ser un "fenómeno" en el que intervienen factores tan importantes como la sensación, la percepción o el reconocimiento[596]. Como consecuencia de este hecho, lo dificultoso en ocasiones es saber hasta qué punto el artista lo utiliza con un fin expresivo. Aún así, hemos querido dejar claro, como también asegura Arnheim[597], que en una composición artística los distintos tipos de ocultamiento llevan a las formas a un gran deleite visual por las interferencias y yuxtaposiciones paradójicas que se producen en el espacio; el "traslapo", por ejemplo, muestra la ocultación y el estar oculto de manera particularmente expresiva.

Mediante las aportaciones teóricas de diversos autores, hemos intentado acotar un tema amplio y complejo desde distintas perspectivas, configurando una estructura de ideas que ha sido entrelazada con obras de arte e hilada finalmente con imágenes concluyentes de la investigación aplicada, sin perder de vista en ningún momento el tema de la representación del cuerpo humano. El trabajo de campo, la búsqueda de procedimientos y métodos científicos adecuados para la experimentación ha sido una tarea ardua por implicar un gran esfuerzo de adaptación pero ha enriquecido notablemente la visión que teníamos inicialmente.

[596] Sobre el fenómeno de la ocultación y las variedades que podemos encontrar en nuestro entorno, véase la completa clasificación que establece Malcolm Bull a partir de la distinción entre "sensación, percepción y reconocimiento". Bull, Malcolm, *Seeing things hidden. Apocalypse, vision and totality*, (1999), *op. cit.*, capítulo 1.
[597] Arnheim, Rudolf, (1991), *op. cit.*, p. 141 y ss.

Como se apuntó en la introducción del presente estudio, nuestra investigación ha partido de una hipótesis que es fundamental en las artes visuales: que la estrategia artística de la ocultación, que niega parte de la imagen, logra paradójicamente todo lo contrario, un renovado interés y atracción por la misma; sus formas de expresión abren una nueva dimensión acorde con una sensibilidad artística avanzada para la estimulación perceptiva y creativa, logrando un mayor acercamiento y participación del espectador en el arte contemporáneo. Cuando el pintor utiliza herramientas que ocultan, en lugar de manifestar, o disimulan, en vez de desvelar, es en todo momento con la intención de crear un nuevo orden para revelar o representar. Hallar una clave oculta en una imagen puede dotar de un nuevo significado al resto de los elementos. Pensemos, por ejemplo, en la anamorfosis de la calavera que pintara Holbein en el primer plano de *Los embajadores* (1533). La deformación, el velamiento de la imagen o los engaños visuales son recursos artísticos que consiguen que el observador se detenga ante la imagen y mire de nuevo, haciendo lo oculto más visible, por oposición al simple consumo de imágenes. Éstas son estrategias que se sitúan en los límites de la referencialidad figurativa y se dirigen al formalismo abstracto.

A partir de esta premisa, se ha considerado la segunda hipótesis: que los recursos de ocultación son idóneos para la interdisciplinariedad del conocimiento artístico, donde el dibujo juega un papel esencial en relación a otros medios como la pintura, la fotografía, la escultura, el vídeo arte o la *performance*, y a otras disciplinas, como la Retórica y la Psicología de la Percepción. Como consecuencia, el reto principal de esta tesis ha sido desentrañar las técnicas y recursos pertenecientes a las distintas disciplinas citadas y sistematizarlos para que puedan ser aplicados tanto en la creación de obras artísticas como en la didáctica. Sin pretender el análisis minucioso de los mismos, se ha intentado poner las bases para abrir nuevas vías de investigación donde poder acometer la empresa del estudio pormenorizado de cada uno de los mecanismos que se presentan en este trabajo.

A continuación, para dar respuestas a las conjeturas planteadas, expondremos las conclusiones obtenidas en relación a las distintas cuestiones que definen las hipótesis y objetivos marcados al inicio del trabajo:

- Acerca de los conceptos y procedimientos que han influido en la consolidación de la estrategia de ocultación en la Historia del Arte

1. En la Historia del Arte la estrategia artística de la ocultación se vincula claramente con el "velamiento", recurso estético que niega a la vista el asunto principal de una manera

parcial. Podemos decir, como hemos señalado en los antecedentes históricos de este trabajo (véase 1.2.) que en el lienzo se produce un velamiento constante, es decir, una superposición de capas de pintura que "velan" y al mismo tiempo "revelan". La materia pictórica, en continua transformación, presenta un mundo visible, que es el que está a la vista, así como también el invisible, que es el que no podemos ver a simple vista porque la pintura lo mantiene escondido. Si las veladuras se pueden considerar como mantos transparentes (coloreados) que configuran la imagen, el velamiento producido por la materia opaca puede destruir el signo icónico y conseguir la invisibilidad de la imagen. Así podemos mencionar el *Dibujo borrado de W. De Kooning* de Robert Rauschenberg **[2]**, donde una gran superficie de pintura blanca tapa un dibujo del propio artista De Kooning, o el video *Tras-cabeza* de Moisés Mahiques **[187]**, en el que la superposición de múltiples cuerpos (transparentes) crea una maraña de líneas (opacas) que provoca confusión, pérdida de iconicidad y la desaparición del cuerpo. Cuando es tapado, tachado, emborronado o enmascarado mediante signos gráficos o plásticos, el cuerpo se puede situar en los límites de la representación, entre la "figuración" y la "des-figuración". Para la consolidación de esta estrategia artística debemos considerar el estilo artístico del barroco como precedente destacado. Desde el siglo XVII, artistas como Velázquez, Rembrandt y Goya provocan la pérdida de reconocimiento del sujeto representado. Éstos llevan el retrato a la abstracción mediante densas texturas y empastes brutales. En todos los casos citados se oculta lo icónico con la intención de mostrar los elementos verdaderamente importantes para el pintor: la materia plástica, el gesto del artista o la expresión.

2. Del mismo modo, el "velo", que se define como "cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra", es fundamental desde la Antigüedad como recurso estético para la representación del cuerpo. Este objeto material, que cubre, envuelve y puede ser arrugado, plegado, doblado, etc., puede adoptar la forma del cuerpo humano, como en las esculturas griegas del Partenón, donde los drapeados señalan y enfatizan la anatomía femenina; pero también alcanzar la máxima autonomía eludiendo la forma corporal, como vemos desde el barroco. Tanto en *El Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, como en los "Parangolés" de Hélio Oiticica **[123, 124]**, los envoltorios radicales de Otto Mühl **[126]** (*body art*) o los *wrappings* de Christo **[98, 218]** (*land art*), el velo es una herramienta que busca la transformación del cuerpo. Las cualidades plásticas de este objeto, es decir, la opacidad, configuración espacial o geometría del drapeado, son factores que pueden producir la ocultación total del motivo principal de la composición, la pérdida de iconicidad y la abstracción de la forma. Los dibujos realizados en el seminario de *wrapping,* detallado en el último capítulo de esta tesis (véase 7.2.), demuestran esta capacidad. Podemos considerar otros tipos de velos como el maquillaje, el disfraz o la máscara, recursos que pretenden también la transformación del sujeto, como hemos reiterado en el capítulo dedicado al *body art* (véase 5.4.).

3. Dado que el velo juega con la aparición y desaparición, con lo que se muestra y con lo que se oculta, éste ha sido un instrumento muy utilizado por la mujer para seducir y crear erotismo. En el arte griego, los drapeados que cubren *La venus de Fréjus* o las esculturas de *Leto, Dione y Afrodita* del Partenón juegan a mostrar el cuerpo y a esconderlo, aunque en realidad lo que pretenden es descubrir o desvelar el desnudo; la transparencia de los paños señala los volúmenes del cuerpo aumentando considerablemente la sensación de sensualidad. Por otro lado, el velo o velamiento produce grandes efectos estéticos de misterio; deja siempre un rastro evocando la disimulación de algo secreto. Este recurso expresivo, que bien saben explotar artistas como Duchamp **[104]** (5.3.1.) o Magritte **[81, 84]** (5.1.5.2.), activa la curiosidad del observador, el cual pretende desvelar lo que la apariencia o "lo visible" esconde, considerando como parte de la obra "lo invisible".

4. Además del velamiento (o velo), podemos concluir que el fragmento o la fragmentación es un mecanismo indispensable para la ocultación del cuerpo. Esta técnica no es propiamente de ocultación, sino un procedimiento necesario para recursos que pretenden la invisibilidad, el engaño y los juegos visuales, como el camuflaje y las imágenes dobles o ambiguas. La interferencia o interpenetración entre varios fragmentos o superficies produce distorsión, confusión y desaparición **[86, 91, 108, 131]**. El origen del camuflaje, tan característico de la fotografía surrealista o del *body art* (véase 5.4.3.), se atribuye a los experimentos cubistas, futuristas o abstractos basados en la fragmentación del objeto. El cubismo contribuye en gran medida a la ideación del diseño del camuflaje militar que se pone en práctica en la Primera Guerra Mundial. Volviendo a la idea del velamiento, la técnica del camuflaje en el arte utiliza la pintura, el maquillaje, la misma materia de la naturaleza o incluso el disfraz como "velos" que se adaptan al cuerpo y lo fragmentan adoptando las características del fondo. La unidad corporal se rompe en partes que se funden o mimetizan con el entorno logrando la invisibilidad, aunque consiguen "paradójicamente" todo lo contrario, la atención del receptor que observa más detenidamente la imagen y encuentra lo que se no se halla a simple vista.

5. Si la fragmentación es capaz de producir la ocultación del cuerpo, también lo es el aislamiento del fragmento. Si en las Academias clásicas el fragmento se consideraba como ensayo previo para la obra definitiva (pensemos en los detalles anatómicos de Durero o Leonardo da Vinci), en el siglo XX es capaz de adquirir la autonomía suficiente para convertirse en el instrumento estético necesario para interpretar la obra. Desde la invención de la fotografía, el encuadre fotográfico (véase 4.2.1.), que tapa o vela siempre una parte de la representación, puede aislar una parte como recurso expresivo para referirse al todo, a lo que no se encuentra en la representación. El fragmento se convierte así en la pieza necesaria para una reconstrucción mental por parte del espectador, que

completa con la imaginación lo incompleto, lo que no se encuentra en los límites del cuadro.

6. Además, el cuerpo o el fragmento corporal puede adquirir una posición u orientación poco habitual favoreciendo la pérdida de reconocimiento o identificación. Por un lado, la representación del sujeto de espaldas permite mostrar la parte menos representativa del cuerpo y ocultar la identidad del retratado, como en las obras de Johannes Vermeer **[5]** (barroco), Caspar David Friedrich **[6]** (romanticismo alemán), Magritte **[79, 80]** (surrealismo) o en *Back Drawing* de Juan Muñoz **[161-164]** (siglo XX), donde el espectador se puede identificar con el sujeto que se da la vuelta, pero también el mismo cuerpo crea una barrera visual obstaculizando la mirada. Por otro lado, la imagen del cuerpo también puede cambiar su posición lógica, girarse, para obtener otra geografía que deshace la forma humana. Este mecanismo, característico de la fotografía surrealista, pretende la transformación de lo "formal" en lo "informe". Pensemos en *Anatomies* de Man Ray **[44]** o los *Desnudos* de Brassaï. Estos cuerpos, transformados en "otras cosas" generan enigmas perceptivos que deben ser resueltos por el espectador. En el siglo XXI artistas como Fernando Gutiérrez **[204]** también acuden a este procedimiento buscando la metamorfosis del cuerpo (véase 6.8.).

- Sobre los conceptos y procedimientos de ocultación en las diferentes vanguardias artísticas del siglo XX

7. Por consiguiente, los procedimientos necesarios para aplicar esta estrategia son el velamiento (o velo), la fragmentación (que da lugar a recursos como el camuflaje) y/o el cambio de orientación de la forma (con la representación del sujeto de espaldas); observamos que determinadas vanguardias artísticas del siglo XX: surrealismo, *pop art*, arte conceptual y *body art,* se basan en estos recursos para la representación del cuerpo humano. De todas ellas, el surrealismo es la vanguardia fundamental para la comprensión y consolidación de esta estrategia artística. Aunque dichos movimientos recurren a muchos otros recursos que no se basan en la ocultación, hay una serie de artistas, como Marcel Duchamp (precedente del arte conceptual), René Magritte (surrealismo), John Baldessari (arte conceptual) o Francesca Woodman (*body art*), que destacan por emplear éstos como ingrediente esencial de sus propuestas.

8. Para obtener una visión global y esclarecedora de la estrategia artística tratada, ha sido necesaria la confección de una serie de mapas conceptuales **[Gráficos C, D, E, F]** y mapas visuales **[Gráficos C.1, D.1, E.1, F.1]** vinculados a cada una de las vanguardias más arriba citadas. Estos mapas facilitan el análisis y la comprensión del tema: por una parte, los

mapas conceptuales presentan las nociones básicas que son imprescindibles para entender cualquier recurso de ocultación estudiado en la investigación; por la otra, los mapas visuales muestran la información de una manera aún más sintetizada mediante ejemplos visuales, una selección de obras de arte emblemáticas que utilizan de un modo muy contundente el tema del cuerpo en relación a su ocultación. En conjunto, estos gráficos funcionan como un sistema de engranajes que se nutren unos de otros y se interrelacionan por las similitudes y diferencias que generan. Consideramos, por tanto, que son una herramienta didáctica de gran utilidad tanto para la práctica artística como para la docencia o la investigación.

9. Tal y como podemos ver en estos gráficos, en las cuatro vanguardias del siglo XX se producen tres operaciones idénticas:

- El autor interesado por el tema de la ocultación se autorretrata mediante "velos" como el maquillaje, la máscara, el disfraz, traslapo o mediante un cambio de orientación, dándose la vuelta.

- Por otro lado, considera el cuerpo como un objeto manipulable y lo fragmenta en la representación: o bien aísla el fragmento, o bien produce la interpenetración de elementos de diversa índole creando imágenes dobles o formas camufladas. En las imágenes dobles, se generan varias lecturas, y en el camuflaje, la figura fragmentada se mimetiza con el nuevo entorno adquiriendo una nueva configuración y engañando al espectador.

- Por último, como tercera operación, el autor "vela" la forma del cuerpo: la tapa, emborrona, desenfoca, etc. provocando en todo momento una reducción formal que puede desembocar en la imagen abstracta.

10. Hemos observado que aunque los mecanismos son similares, el sentido que se da al concepto de ocultación se concreta en cada una de las vanguardias. Aún así en el proceso formal y sistemático de coordinar y analizar los distintos recursos se produce la repetición de una serie de significados **[Gráfico G]**. Algunos de estos son: ambigüedad entre realidad y representación, dobles sentidos y simulacro; búsqueda de extrañamiento y misterio; ocultación de la identidad; reducción de la forma y fragmentación de la unidad corporal; perdida de iconicidad y abstracción; búsqueda de la invisibilidad. En todos los casos el artista requiere la participación del espectador para completar el mensaje. Si analizamos cualquier obra de arte contemporánea con la intención de ocultamiento descubrimos que comparten tanto los mecanismos para la construcción formal de la obra como los significados citados. Podemos concluir, por tanto, que las vanguardias son determinantes

para explicar la mayoría de las claves plásticas o de sentido de estas manifestaciones artísticas del siglo XXI. Para analizar el dibujo del cuerpo humano basado en recursos de ocultación (véase cap. 6), hemos considerado esta premisa, como se puede ver en las pautas de lectura para el análisis de la imagen velada [Gráfico H].

11. En las obras "veladas" de los autores analizados, el uso del lenguaje escrito (en la obra o en el título) es también una de las claves para desvelar el enigma o significado de la obra. Artistas como Magritte (del surrealismo), o John Baldessari (perteneciente al arte conceptual y claramente influenciado por el surrealismo, Magritte y el *pop art*) son una buena muestra de ello. Esta cuestión confirma la importancia de la participación del receptor para construir el mensaje.

- Acerca de la importancia de la percepción visual y el espectador para la construcción de la imagen velada

12. El espectador es fundamental en las obras artísticas que utilizan recursos de ocultación, tanto perceptivos, como retóricos o fotográficos. La percepción se erige como un componente activo para la construcción de estas obras: explora, selecciona, analiza, sintetiza y soluciona problemas. Las obras de arte que esconden o quitan de la vista el asunto principal (total o parcialmente) generan un elemento discordante que rompe con las expectativas de la obra. En este caso, la mente efectúa una búsqueda por todas las huellas almacenadas en la memoria para completar lo que ha quedado incompleto, es decir, realiza una reconstrucción imaginativa proyectando lo que falta. Para experimentar lo oculto, además de la percepción, es fundamental el reconocimiento. En todos los casos, el espectador es el componente esencial para realizar los significados de la obra [Gráfico A].

13. Los recursos de la fotografía como el desenfoque, la borrosidad, sobreexposición o subexposición (véase 4.2.3.1.) se dirigen hacia la abstracción, son "velos" que hacen difícil en algunos casos el reconocimiento e identificación de la imagen con los objetos del mundo exterior. Necesitan al espectador para desvelar las formas y los significados ocultos. En toda obra de arte, cuando hay formas mal definidas, confusas o incompletas, la ilusión se impone. Al igual que en la perspectiva aérea o el *sfumato* de Leonardo de Vinci, las formas indeterminadas o inacabadas se pueden usar como "pantallas" (zonas mal definidas o vacías) para "proyectar" ideas y sugerir nuevas posibilidades (véase 2.3.). Los signos plásticos se pueden convertir en signos icónicos dependiendo de la proyección

figurativa del observador. Artistas como Max Ernst (2.7.1.) o Dalí (2.7.2.) utilizan las formas casuales del entorno y la proyección para el descubrimiento de nuevas imágenes. En todos estos casos, las formas tienen la capacidad de excitar la imaginación del espectador. Como observamos en obras de Gerhard Richter **[100]** o Eulalia Vallodosera **[207]**, cuando las formas se desenfocan o se borran, el mensaje queda incompleto para que el espectador lo complete. De este modo el papel del receptor adquiere un gran protagonismo.

14. Si la forma se oculta perceptualmente mediante engaños visuales (formas camufladas, imágenes dobles o ambiguas), los principios de organización y de agrupación son los que le conducen al espectador al reconocimiento e identificación de lo que no se percibe a simple vista. En este grupo de imágenes, las figuras fragmentarias no son identificables inicialmente, pero en una segunda lectura los fragmentos se reorganizan perceptualmente para desvelar los perceptos ocultos. Igual que en el conocido ejemplo de la copa y los dos perfiles de Edgar Rubin **[13]** o en alguna de las obras de Julião Sarmento **[147],** se realiza una búsqueda por todas las huellas mnémicas del individuo hasta que se encuentra una huella similar a la percepción presente. Este reconocimiento o "reencuentro" provoca placer o satisfacción (que puede ser una de las razones del desarrollo del arte representativo).

15. Del mismo modo que en los casos anteriores, en la representación del fragmento aislado, la parte se comporta como el elemento necesario que lanza al espectador a lo ausente de la composición para completar lo que falta. Como afirmábamos en el capítulo dedicado al estudio de la percepción (véase 2.4.), en la imagen incompleta, al igual que en los fragmentos corporales tan característicos de la fotografía surrealista, entra en juego tanto la percepción objetiva de la mirada como la interpretación subjetiva, teniendo en cuenta que lo que no está presente es lo que da sentido a la representación. El espectador puede llegar a "inventar" total o parcialmente la obra de arte. Cuando se nos oculta parte de la representación comprobamos el poder de la imagen incompleta; los estudios sobre las imágenes traslapadas, camufladas, ambiguas o sobre la "visión anortoscópica" (la visión a través de una rendija) lo demuestran. Las imágenes enteras, globales, no existen en el ojo del espectador (tal vez son una aspiración o anhelo).

- Acerca de la implicación de los mecanismos de ocultación en manifestaciones interdisciplinares contemporáneas

16. A lo largo de esta investigación hemos observado que la estrategia artística de la ocultación, que podemos definir como conjunto de acciones o procedimientos

planificados sistemáticamente para conseguir la invisibilidad o desaparición de la figura humana, se fundamenta en la utilización de técnicas o recursos inherentes a diferentes disciplinas (Retórica, Psicología de la percepción o Fotografía) que aunque tratan esta cuestión desde distintos puntos de vista, se basan en conceptos similares (véase Anexo 2.3.). Así mismo, los recursos retóricos se asocian a determinadas técnicas de comunicación visual facilitando la expresión visual **[Gráfico B]**. Esta consideración nos ha llevado a compararlos y a generar un mecanismo en el que la articulación de las diversas piezas crea una estructura interdisciplinar que facilita su entendimiento. Las pautas que proponemos en esta tesis para el análisis de obras contemporáneas relevantes por el empleo de recursos de ocultación parten de esta estructura. Pretenden proporcionar al lector instrumentos analíticos e interpretativos que le hagan comprender y conocer estas obras artísticas para su posterior aplicación, tanto en la práctica artística como en la investigación o la didáctica (véase cap. 6).

17. Al comenzar este trabajo, considerábamos como una de las primeras conjeturas que la estrategia de la ocultación se basaba en mecanismos de supresión. Sin embargo, con el análisis del dibujo contemporáneo (cap. 6) hemos comprobado que la adición y el exceso de información son del mismo modo estrategias artísticas esenciales para esconder el cuerpo. Recursos como la acumulación e interpenetración, característicos del siglo XXI, generan la falta de reconocimiento y "ceguera" por exceso de información. Por lo tanto resaltamos dos vías de intervención: por supresión o por adición. A pesar de que estas operaciones son opuestas, en ambos casos se estimula el mecanismo de "proyección" del espectador, como decíamos más arriba (conclusiones 12-15), que suple con la imaginación lo que no es capaz de ver: tanto las zonas vacías e incompletas del primer procedimiento, como las zonas confusas del segundo.

18. Helena Almeida, Julião Sarmento, Juan Muñoz y Eulalia Valldosera, son una buena representación de artistas españoles o portugueses que utilizan operaciones de supresión. Sus composiciones se caracterizan por la simplicidad, economía, reticencia o singularidad; por el contrario, las obras de Moisés Mahiques y Fernando Gutiérrez emplean mecanismos de adición para provocar incluso la desaparición de la forma. Las imágenes dobles, ambiguas o camufladas de estos artistas se caracterizan por la yuxtaposición de elementos de diversa índole, fragmentación compositiva, complejidad, profusión, etc. Éstas son técnicas de comunicación visual que pretenden la ocultación perceptiva en muchos casos. Así mismo, la transparencia de los signos icónicos, ocasionada por el dibujo lineal, produce la acumulación de signos gráficos que se dirigen al formalismo abstracto. Son obras que se encuentran en los límites de la representación.

19. Hemos comprobado en este estudio que los recursos de ocultación son idóneos para la interdisciplinariedad del conocimiento artístico, donde el dibujo juega un papel esencial en relación a otros medios (pintura, fotografía, escultura, vídeo arte o *performance*). Las obras de Moisés Mahiques (6.7.) y Fernando Gutiérrez (6.8.) se pueden considerar híbridas porque aunque se llevan a cabo desde la perspectiva de una disciplina (en este caso el dibujo) se sitúan en terrenos intermedios característicos del arte contemporáneo, mezclando recursos y técnicas inherentes a otras disciplinas. Ya no hablamos de proyectos multidisciplinares, sino de obras interdisciplinares. El dibujo "se expande"[598]: la visión bidimensional del formato tradicional se traslada a soportes tridimensionales que sobrepasan los límites del cuadro. Como hemos podido ver, se desarrolla un dibujo en el que el soporte "expandido" considera también el "tiempo" como un factor esencial para la construcción de los significados.

- Acerca de la estrategia de la ocultación para la experimentación y la didáctica

20. Como consecuencia de la observación de una multiplicidad de opciones para llevar a cabo la estrategia de la ocultación en el terreno artístico, ha sido necesario sentar las bases de los avances teóricos mediante una investigación aplicada. El reflejo empírico de los datos obtenidos ha corroborado un aspecto fundamental de la primera hipótesis de este trabajo: que la experimentación del sujeto es uno de los ingredientes esenciales para la construcción de la obra velada.

21. Según los resultados de la investigación teórica podemos distinguir tres vías para la experimentación de esta estrategia, que se fundamentan tanto en los antecedentes artísticos estudiados, como en los recursos técnicos, procedimentales, espacio-temporales y motivacionales. Estos caminos parten de los dos mecanismos de ocultación que hemos señalado previamente (conclusión 17): por supresión y por adición. En los tres casos suele tener más peso la referencialidad figurativa, pero se busca en todo momento el formalismo abstracto: las formas tienden a reducirse, a sintetizarse y a esquematizarse. Es importante mencionar que estas vías se han aplicado en el programa propuesto en esta tesis para la enseñanza del dibujo en las Bellas Artes (véase 7.2.4.).

- La primera vía se refiere a la supresión total de signos icónicos. La materia plástica se superpone ocultando el motivo de la representación de una manera total. Se produce la pérdida de información visual y la búsqueda del formalismo abstracto. El título de la obra es determinante para la construcción de significados.

[598] Sobre el concepto de "dibujo expandido" véase Gómez Molina, Juan José, (2003), *op. cit.*, p. 25.

- La segunda vía, al igual que la primera, se refiere a la supresión de signos icónicos, pero esta vez de una manera parcial. La materia plástica se superpone velando parcialmente el motivo de la representación. También se da el caso del vaciamiento icónico, es decir, la sustracción de elementos icónicos mediante la eliminación de determinados signos plásticos. Se produce pérdida de información visual y se busca el equilibrio entre referencialidad figurativa y formalismo abstracto.

- En la tercera vía se produce la adición y acumulación de diferentes signos icónicos, mediante la superposición de signos icónicos o plásticos, que tapan parcialmente o totalmente el motivo de la representación. Se produce la adición de información visual, pero a la vez sustracción. Se puede buscar la referencialidad figurativa o por el contrario el formalismo abstracto. La acumulación máxima de elementos icónicos produce el formalismo abstracto.

- Acerca del programa propuesto para su aplicación en la enseñanza de las Bellas Artes

22. Como resultado de las conclusiones parciales de los seis primeros capítulos hemos diseñado un programa didáctico que pretende la aplicación en la enseñanza universitaria de las tres vías de experimentación señaladas más arriba, mediante la utilización de uno de los recursos estudiados en este tesis: el *wrapping*. Teniendo en cuenta la gran potencialidad expresiva que posee este mecanismo (recordemos su precedente en la historia del arte, el "velo") y siendo conscientes del interés que suscita en el arte del siglo XXI (sobre todo en el campo de la fotografía), hemos elaborado un programa basado en sus métodos para comprobar la efectividad en el aula. Como explicábamos con anterioridad, el diseño de este programa contempla el ensamblado de recursos plásticos, retóricos, perceptivos y estéticos, así como la experimentación con diferentes materiales, técnicas y medios. La interrelación de todos estos elementos amplía de forma considerable el concepto estético que debe estar presente en toda educación artística contemporánea. Es un modelo basado en la integración de la técnica, la teoría y la estética como base para el aprendizaje[599]. Este modelo propuesto abarca desde los aspectos más profundos y teóricos hasta los más prácticos en un todo sistémico y tecnológico.

[599] Pilar Viviente asegura que el "diseño de las actividades de enseñanza-aprendizaje debe reflejar una óptima interacción entre la teoría y la práctica, de forma que los ejercicios del programa supongan la integración entre la teoría y la práctica". Véase Viviente, Pilar, "Las enseñanzas artísticas superiores en el fin de siglo: orientaciones curriculares para el siglo XXI", Reencuentro nº 20, diciembre 1997.

23. Los resultados del seminario "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo", llevado a cabo en la asignatura de Dibujo Básico[600] para poner en práctica dicho programa (7.2.), demuestran la utilidad de esta investigación en la práctica docente. Buena prueba de ello son los resultados del cuestionario realizado por los alumnos (Anexo 2.2.), presentados en este trabajo mediante gráficos (véase 7.2.7.). Esta estrategia metodológica ha funcionado como un método eficaz para evaluar el experimento llevado a cabo mediante las dos variables propuestas. Nuestra aportación consistiría en afirmar, según lo observado, que los comportamientos actitudinales vinculados al fenómeno de la ocultación, como la espontaneidad, la osadía o el sentido lúdico del sujeto (observados obre todo en la segunda variable, el *wrapping* del cuerpo humano), se vinculan en todo momento a los resultados, es decir, a la operatividad, adecuación y eficacia del experimento. Podemos concluir que las tres directrices establecidas en el programa, como consecuencia de las tres vías de experimentación señaladas más arriba (conclusión 21) le sirven al alumno de herramienta para la motivación, la estimulación creativa y el aprendizaje del dibujo. Del mismo modo, este seminario favorece la estrecha vinculación entre el dibujo y otros aprendizajes artísticos como la fotografía **[235]**, la escultura **[233]** y la *performance* **[248-251]**. La práctica directa del recurso del *wrapping* origina la comprensión y representación de nuevas formas experimentales como medio para el tránsito hacia otras disciplinas artísticas, contribuyendo al enriquecimiento intelectual, artístico y personal.

24. La práctica directa del *wrapping* es un buen instrumento para lograr un mayor entendimiento de los mecanismos del arte moderno y contemporáneo. Del mismo modo, es una herramienta favorable para la aproximación de los alumnos de Bellas Artes al arte clásico; los estudios de pliegues y ropajes de las Academias (fundamentales en la enseñanza de las Bellas Artes desde el siglo XV) son el precedente en el campo del dibujo y un buen ejemplo. Pero si estos dibujos se planteaban como ensayos para la obra definitiva y como método para el aprendizaje de la técnica del claroscuro, el programa propuesto no plantea la didáctica desde esta perspectiva. El enfoque es mucho más amplio, como se ha podido comprobar en el último capítulo. Aún así, el claroscuro es uno de los contenidos propuestos (véase 7.2.2.) por considerar que su aprendizaje es idóneo. El programa trata de integrar, pues, procedimientos de la tradición clásica con las enseñanzas artísticas más contemporáneas[601].

[600] La vinculación de esta asignatura con la autora se explica en la Introducción de esta tesis. Véase 3. Justificación, hipótesis y objetivos.

[601] Sobre la integración de la enseñanza de vanguardia y la tradición clásica en las enseñanzas artísticas superiores véase " Viviente, Pilar, "Enseñanza de vanguardia y tradición clásica", Reencuentro nº 27, abril 2000.

25. La novedad de este programa didáctico reside, en primer lugar, en la importancia que se le da al proceso creativo del alumno (que es el protagonista en la realización de los envoltorios), y en segundo lugar, la relevancia que adquiere el velamiento del referente como base para un cambio perceptual que facilita el aprendizaje y el desarrollo creativo. Este estado o carencia consigue establecer unas condiciones que inducen un cambio mental por el cual se procesa la información de otra manera (la del lado derecho del cerebro): la que favorece el aprendizaje del dibujo. La falta de visibilidad es el punto de partida para la experimentación y la conexión de ideas en una búsqueda de nuevas formas de expresión. El empleo de la "inteligencia visual" en la observación del modelo escondido es fundamental para la estimulación de la creatividad[602]. Hemos observado a partir de nuestro trabajo práctico que la mente humana no es simplemente un órgano receptor, sino más bien un órgano creador que es necesario estimular y enriquecer. El desarrollo de la percepción juega un papel esencial en el avance del conocimiento.

- Acerca de la investigación del tema desde la experiencia artística y profesional

26. Esta tesis no habría sido posible de no haber estado comprometidos, desde hace unos años, con las cuestiones que se abordan en ella. Las obras realizadas y expuestas por la autora de esta tesis[603] sobre la estrategia de la ocultación (y el recurso del *wrapping*) atestiguan la importancia del tema en su trayectoria artística. La práctica nos ha llevado a la investigación teórica, y ahora la investigación teórica nos conduce otra vez a la práctica; gracias a la fundamentación teórica, esta tesis ha dilucidado aspectos complicados que ahora son el punto de partida para una nueva investigación en el terreno de lo plástico, en una búsqueda constante de nuevas posibilidades. Siguiendo a Sullivan[604], la práctica del arte se puede considerar, como una vía para el conocimiento. La práctica artística es una forma creativa de compromiso humano, una forma de investigación que se puede dirigir tanto a fines personales como sociales.

27. La experiencia de la autora como docente ha sido igualmente un componente fundamental. La observación de una carencia documental sobre la enseñanza del dibujo de la figura humana en relación a las nuevas manifestaciones artísticas del siglo XXI

[602] Sobre la importancia de la "creatividad" en relación a procesos perceptivos e intelectivos véase Viviente, Pilar, *ibíd.*
[603] Estas obras han sido expuestas en la Sala de Exposiciones de El Campello (Alicante, 2003), en el MUA (Museo de la Universidad de Alicante, 2006) y en Fundación Eberhard Schlotter de Altea (Alicante, 2010). Véanse los catálogos *Estados de desaparición. Teresa Bonastre* [cat. exp.], 3 mayo- 29 junio 2003, Ayuntamiento de El Campello, Alicante; *EAC. VIII Concurso Encuentros de arte contemporáneo* [cat. exp.], 27 septiembre 2006- 7 enero 2007, Museo de la Universidad de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputación de Alicante, 2006.
[604] Sullivan, G, *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

(interdisciplinares), nos ha llevado a la necesidad de investigar y reflexionar para la puesta en práctica de nuevos enfoques didácticos. La incorporación de recursos como el *wrapping* en el aula expanden los límites tradicionales de la enseñanza del dibujo, en una búsqueda de un equilibrio entre la libertad creativa del alumno y la potencialidad de una didáctica basada en la aplicación dirigida de técnicas y recursos.

- Acerca de la actualización del género tradicional de la figura humana mediante la utilización de estrategias de ocultación

28. La representación del cuerpo a través de la ocultación nos ha conducido a un recorrido por autores y obras del arte moderno y de la actualidad, con proyectos que entienden el valor del hombre como fuente de inspiración ante la multiplicidad de opciones que ofrece el arte contemporáneo. Hemos pretendido acercar al lector a esa ventana abierta de las artes visuales en un momento de grandes cambios y búsquedas constantes para construir modelos creativos determinados por los instrumentos y los planteamientos actuales. La figura humana y sus manifestaciones siguen siendo formas sugestivas para expresar discursos plenos de actualidad y que nos acercan a cuestiones relevantes de nuestra condición humana, en un mundo donde el cambio se muestra como una forma evidente de progreso. El juego de la ocultación, es decir, el proceso de figuración-desfiguración por el que el cuerpo se resiste a ser borrado o eliminado del todo puede ser una búsqueda renovada de la presencia, de la actualidad del ser. El espectador (o el alumno) se siente protagonista en la construcción de la imagen en un mundo que pasa cada vez más y más rápido[605].

29. Así pues, la imagen corporal se convierte hoy en día en un eje directo de comunicación, propiciado por la fotografía y las nuevas formas de arte digital con su poder de manipulación del cuerpo y como potenciador de sus formas expresivas. Se observa un deseo profundo de integrar la máquina y sus procesos en las metodologías y técnicas tradicionales. El artista contemporáneo encuentra en el dibujo la instrumentación creativa necesaria para promover nuevas metodologías que adopta en sus desarrollos creativos. Este acontecimiento genera nuevas versiones e interpretaciones acerca del cuerpo humano como imagen que enriquece la tradición pictórica. La estrategia artística de la ocultación se constituye como uno de los modelos a seguir para la renovación de este género tradicional, una vía donde lo experimental se une al carácter inconcluso y abierto de la imagen corporal, característica de un mundo repleto de innovaciones.

[605] Virilio, Paul, (1997), *op. cit.,* p. 100.

- Acerca de las posibles líneas de investigación futuras

30. Las líneas de investigación futuras están enfocadas a la incorporación de los diferentes recursos estudiados en esta tesis, por una parte para el aprendizaje del dibujo contemporáneo, y por otra para la experimentación con nuevas formas artísticas como vía para romper las fronteras tradicionales que lo limitan y lograr así su renovación plástica.

-Por una parte, el estudio de la técnica del camuflaje y los mecanismos que emplea, tanto en las vanguardias artísticas del siglo XX (influenciados por los experimentos basados en el camuflaje militar) como en las manifestaciones del arte contemporáneo, puede ser la base para la aplicación de diversas estrategias en el ámbito de la práctica artística y la enseñanza. Esta técnica, basada en el sistema de adición mencionado más arriba, puede abrir una vía de investigación en el campo del dibujo. Es interesante plantear programas didácticos que contemplen nuevos conceptos como base para la estimulación creativa y el aprendizaje del dibujo desde una perspectiva interdisciplinar.

- Del mismo modo, la aplicación de estos recursos pretenden revisar y actualizar la representación del cuerpo humano en el siglo XXI, así como el género tradicional del retrato en el campo del dibujo "expandido".

- La interrelación de las dos líneas anteriores configura una nueva propuesta: cuerpo y camuflaje en el dibujo contemporáneo.

31. Finalmente, agradecer al lector de estas páginas su paciente lectura e interés por este trabajo. Esperamos que pueda ser útil a la comunidad educativa y otros prosigan o amplíen el trabajo aquí presentado.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

A.A.V.V.; **Fragments. Proposta per una col.lecció de fotografia contemporània.** Col.lecció Rafael Tous d'Art Contemporani, Museo de la Universidad de Alicante, 8 de noviembre 2001-23 de febrero 2002, Alicante.

A.A.V.V.; **La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate.** Grupo editorial universitario, Granada, 1998.

A.A.V.V.; **Pinturamutante.** Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 29 de septiembre de 2006 -7 de enero de 2007, Fundación MARCO.

ADES, Dawn; **Fotomontaje.** Gustavo Gili, Barcelona, 2002. Ed. orig. *Photomontage*, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1976.

ANGIER, Roswell; **Saber ver. El retrato fotográfico.** Ediciones Omega, Barcelona, 2008. Ed. orig. *Train your gaze*, AVA Publishing SA, Lausanne, Suiza, 2007.

ARAGÓ, Daniel (ed.); **Relatos célebres sobre la pintura**. Ediciones Áltera, Barcelona, 1997.

ARGULLOL, Rafael; **El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental.** Ensayos Ediciones Destino, Colección dirigida por Rafael Argullol, Enrique Lynch, Fernando Savater y Eugenio Trías. Dirección editorial: Felisa Ramos. Rafael Argullol, Barcelona, 1990.

ARGULLOL, Rafael; **La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.** Ediciones Destino, Barcelona, 1983.

ARNALDO, Javier; **Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán**. Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1990.

BAQUÉ, Dominique; **La fotografía plástica. Un arte paradójico.** Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2003. Ed. orig. *La photographie plasticienne. Un art paradoxal,* Editions du Regard, 1998.

BATCHEN, Geoffrey; Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, Ed. orig: *Burning with desire. The conception of photography*, Massachusetts Institute of Technology, 1997.

BAUDRILLARD, Jean; Cultura y simulacro. Editorial Kairós, Barcelona, 1987.

BAUDRILLARD, Jean; De la seducción. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

BECKET, Samuel; Obras selectas de premios nobel. Samuel Beckett. Editorial Planeta, Barcelona, 1993, Ed. orig. *Les Éditions de Minuit*, 1961.

BELTING, Hans; Antropología de la imagen. Katz Editores, Madrid, 2009. Ed. orig.: *Bild-Anthropologie*, 2007.

BENJAMIN, Walter; La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; en Discursos interrumpidos. Editorial Taurus, Madrid, 1982.

BENJAMIN, Walter; Sobre la fotografía. Guada impresores, Pre-textos, Valencia, 2005.

BERGER, John; Sobre el dibujo. Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2011.

BESANÇON, Alain; La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia, Editorial Siruela, Madrid, 2003.

BLANCH, Teresa; L'escultura. Creacions paral.leles. Metàfores del real. Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 30 novembre 1995-18 febrer 1996.

BRADLEY, Fiona; Surrealismo. Movimientos en el Arte Moderno. Serie Tate Gallery, Ediciones Encuentro, Londres, 1999.

CASAJÚS QUIRÓS, Concha; Manual de Arte y Fotografía. Editorial Universitas, Madrid, 1998.

CERECEDA, Miguel; Art & Language. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 3 septiembre-7 noviembre 2004, Ayuntamiento de Málaga.

CHEVALIER, Jean; Diccionario de los símbolos. Editorial Herder, Barcelona, 1991.

CHEVRIER, Jean-François; **La fotografía. Entre las bellas artes y los medios de comunicación.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

CLARK, Marga; **Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación.** Julio Ollero Editor e Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1991.

COHN, Priscilla N.; **Heidegger: Su filosofía a través de la Nada.** Prólogo de J. Ferrater Mora. Ediciones Guadarrama. S.A. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Editorial Labor, S.A. Madrid, 1975.

CONGER, Amy; **Edward Weston. La forma del desnudo.** Tf. Editores, Madrid, 2005.

DE BARAÑANO, Kosme; **Fotomontaje en la colección del IVAM.** Instituto Valencià d'Art Modern, Valencia, 2000.

DE DIEGO, Estrella; **Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos**. Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges; **La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière.** Ed. Cátedra, Madrid, 2007.

DURAND, Jacques; **Comunicaciones/Análisis de las imágenes**. Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1973.

DURAND, Régis; **El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas.** Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

ECO, Humberto; **Cómo se hace una tesis.** Editorial Gedisa, Barcelona, 2000, Ed. orig. *Come si fu una tesi di laurea*, 1977.

ECO, Humberto; **La obra abierta.** Editorial Lumen, Barcelona, 1979.

FERRATER MORA, José; **Diccionario de Filosofía**. 1ª edición revisada, aumentada y actualizada en noviembre de 1994. 2ª reimpresión: mayo 2001. Colección Ariel Referencia. Editorial Ariel, S.A. Barcelona.

FLYNN,T.; **El cuerpo y la escultura**. Ed. Akal, Barcelona, 2002.

FONTCUBERTA, Joan; **Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

FONTCUBERTA, Joan; **Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio.** Editorial Mestizo A.C., Murcia, 1998.

FONTCUBERTA, Joan; **Estética fotográfica. Una selección de textos.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. Ed. orig. Editorial Blume, 1984.

FOSTER, Hal; **El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.** Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001. Ed. orig. *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, 1996, 1999.

FRANCASTEL, Galienne y Pierre; **El retrato.** Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

GANDÍA CASIMIRO, José; **Pop y nueva figuración en la colección del IVAM**. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio; **Dalí.** Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982.

GÓMEZ ISLA, José; **Fotografía de creación**. Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2005.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J.; **Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.** Ed. Gredos, Madrid, 1982.

GUASCH, Anna María; **El Arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural**. Alianza editorial, 2000.

HEIDEGGER, Martin; **Identidad y diferencia.** Editorial Anthropos, Barcelona, 1988.

HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan Luis; **"La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas"**, en *Reis* nº 84, 45-63.

HOFFMAN, Donald; **Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos**. Ediciones Paidós, Barcelona, 2000, Ed. orig. *Visual intelligence*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1998.

HOMER, Wiliam Innes; **Alfred Stieglitz and the Photo-Secession.** Editorial Little, Brown and Company, Boston, 1983.

JAKOBSON, Roman, **Lingúística y poética**. Ed. Cátedra, 1981.

JIMÉNEZ, José; **Cuerpo y tiempo: La imagen de la metamorfosis.** Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1993.

JUNG, Carl Gustav; **El hombre y sus símbolos**. Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

KANDINSKY, Vasily; **De lo espiritual en el arte**. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.

KEPES, G., **El Lenguaje de la Visión**. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969.

KRAUSS, Rosalind; **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**,. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

KRAUSS, Rosalind; **Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002. Ed. orig.: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Editions Macula, 1990.

LEBRERO STALS, José; **Artificial. Figuracions contemporànies.** Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 21 enero-15 marzo 1998.

LEBRERO STALS, José; **Toponimias. Ocho ideas del espacio.** Fundación La Caixa, 1 febrero-10 abril 1994, Madrid.

LEFEBVRE, Henri; **La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones.** Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983. Ed. orig. *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations*, París, 1980.

LISTER, Martin (compilador); **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Editorial Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1997. Ed. orig. *The photographic image in digital culture*, 1995.

LÓPEZ EIRE, Antonio; **La retórica en la publicidad**. Ed. Arco Libros, Madrid, 1998.

MAYORAL, Jose Antonio; **Figuras retóricas**. Editorial Síntesis, Madrid, 1994.

MCLUHAN, Marshall; **Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.** Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

MENNA, Filiberto; **La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.** Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977.
Ed. orig. *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Ed. Giulio Einaudi Editore, S.p.A., Turín, 1975.

MERLEAU PONTY, Maurice; **El ojo y el espíritu.** Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, Ed. orig. *L'Oeil et l'esprit*, Editions Gallimard, París,1964.

MOHOLY-NAGY, László; **Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. Ed. orig. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Éditions Jacqueline Chambon, Nimes, 1993.

PÉREZ GAULI, Juan Carlos; **El cuerpo en venta**. **Relación entre arte y publicidad.** Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

PLINIO; **Textos de Historia del arte**. Edición de Esperanza Borrego, Visor, Madrid, 1988.

PRADA, Juan Martín; **La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad.** Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.

PULTZ, John; **La fotografía y el cuerpo.** Ediciones Akal S.A., Madrid, 2003. Ed. orig. *Photography and the body,* Calmann & King Ltd., 1995.

RACIONERO, Luis; **Textos de estética taoísta**. Alianza Editorial, Madrid, 1997.

RAMÍREZ, Juan Antonio; **Duchamp. El amor y la muerte, incluso.** Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

RICHER, Paul; **Nouvelle anatomie artistique du corps humain: cours pratique**. Ed. Plon-Nourrit, París, 1921.

ROSENBLUM, Robert; **La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko**. Alianza Editorial, Madrid, 1993.

ROSSET, Climent; **Lo real y su doble.** Editorial Tusquets, Barcelona, 1993.

RUHRBERG, Schneckenburger y FRICKE, Honnef; **Arte del siglo XX**. Volumen 2, Editorial Taschen, Barcelona, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie; **La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico** Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1990. Ed. orig. L'image *précaire. Du dispositif photographique*, Éditions du Seuil, 1987.

SCHARF, Aaron; **Arte y fotografía.** Alianza Editorial, Madrid, 1994. Ed. orig. *Art and Photography*, 1968.

SCHILDER, Paul; **Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre las energías constructivas de la psique.** Editorial Paidós, Buenos Aires, 1994. Ed. orig. *The image and appearance of the human body. Studies in the constructive energies of the psyche*, International Universities Press, Inc, Nueva York.

SCHUSTER, Martin y BEISL, Horst; **Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte**. Editorial Blume, Barcelona, 1982.

SCHWARTZ, Hillel; **La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos.** Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, Ed. orig. *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles,* United States of America, 1996.

SOLÁNS, Piedad; **Accionismo vienés.** Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.

SONTAG, Susan; **Sobre la fotografía.** Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2005, Ed. orig. *On photography*, 1973.

SOURIAU, Etienne; **Diccionario Akal de Estética.** Ediciones Akal, Madrid, 1998. Ed. orig. *Vocabulaire d'Esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990.

STELZER, Otto; **Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos.** Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981. Ed. orig. *Kunst und Photographie. Kontakte. Einflüsse. Wirkungen*. R. Piper & Co. Verlag, Munich, 1978.

TAGG, John; **El peso de la representación**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2005.

THIEBAUT, Carlos; **Historia del nombrar**. Editorial Visor, Madrid, 1990.

TOURNIER, Michel; El crepúsculo de las máscaras. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002. Ed. orig. *Le crépuscule des masques*, Editions Hoëbeke, París, 1992.

VÁLERY, Paul; Oeuvres. Paris, Gallimard, 1957.

VEGA, Amador; Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso. Editorial Trotta, Madrid, 2002.

VISA, Miquel; Dalicedario. Abecedario de Salvador Dalí. Editorial Milenio, Lleida, 2003.

WAJCMAN, Gérard; El objeto del siglo. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2001, Ed. orig. *L'objet du siècle*, Editions Verdier, 1998.

WEITEMEIER, Hannah; Yves Klein 1928-1962; International Klein Blue. Editorial Taschen, 2001.

WELLES, Herbert George; El hombre invisible. Editorial Anaya, Madrid, 1991.

WINCKELMANN, J. J.; Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura, Editorial península, Barcelona, 1987.

Bibliografía específica

A.A.V.V.; Ana Mendieta. Centro Galego de Arte Contemporánea, 23 de julio-13 de octubre de 1996, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1997.

A.A.V.V.; Anthony Gormley; workbooks I 1997-1992. Centro Galego de Arte Contemporánea, 18 de enero – 31 de marzo 2002, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

A.A.V.V.; Art & Language; Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 3 septiembre-7 noviembre 2004, Ayuntamiento de Málaga, 2004.

AA.VV.; El cuerpo como objeto. Exit, Imagen y Cultura nº 42, mayo, junio, julio 2011.

A.A.V.V.; Eulalia Valldosera. El ombligo del mundo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

AA.VV.; Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas. Consorci del Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

AA.VV.; Fragmentos para una Historia del cuerpo humano (Parte segunda). Editor: Michel Feher, Taurus, Madrid, 1991, Ed. orig. *Fragments for a History of the Human Body*, Urzone Inc, New York, 1989.

A.A.V.V.; Francesca Woodman. Retrospectiva. Espacio AV, 26 de febrero-17 mayo 2009, Murcia.

A.A.V.V.; Gerhard Richter. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 de junio-22 de agosto de 1994, Ministerio de Cultura, Madrid.

A.A.V.V.; Helena Almeida. Centro Galego de Arte Contemporánea, 14 de enero-21 de marzo 2000, Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.

A.A.V.V.; Julião Sarmento; Flashback. Comisario James Lingwood, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez Parque del Buen Retiro, Madrid, 14 de octubre 1999-10 de enero 2000. Edición: Alicia Chillida y James Lingwood, Madrid.

A.A.V.V.; Julião Sarmento; Withholding works. 1994-2006. Comisario James Lingwood, Fundación Marcelino Botín, 27 de octubre 2006-7 de enero 2007, Santander.

A.A.V.V.; Louise Bourgeois. La sage femme. Espacio AV, 22 de noviembre 2007-10 enero 2008, Murcia.

A.A.V.V.; Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, 21 de octubre-21 de diciembre 1997, Barcelona.

A.A.V.V.; Man Ray. Editorial Taschen, París, 2008.

A.A.V.V.; Marina Núñez. Ciencia-Ficción. Sala La Gallera, 4 de mayo-7 de junio de 1998, Generalitat Valenciana, Valencia.

A.A.V.V.; Oiticica: The Body of Colour; Tate Modern, 6 junio-23 septiembre 2007, Londres, Tate publishing in association with the museum of Fine Arts, Houston.

A.A.V.V.; Parenthesis. Moisés Mahiques. Sala CuidArt-Marina Salud, Valencia, 2009.

A.A.V.V.; Permíteseme una imagen... Juan Muñoz. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de abril 2009-31 de agosto 2009, Madrid.

A.A.V.V.; Sweet Illness. Moisés Mahiques. Sala Parpalló, 21 de mayo-6 de septiembre de 2009, Diputación de Valencia.

ABE, Kôbô; El rostro ajeno. Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

AGIRRE, Imanol; Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2000.

AGUILAR, Gonzalo; Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2003.

ALIAGA, J. V.; Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960 . 21 de octubre de 1994-15 de enero de 1995, Ed. Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994.

ARNHEIM, Rudolf; Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión. Alianza Editorial, Madrid, 1991. 1ª edición en "Alianza Forma": 1979.
Ed. orig. *Art and Visual Perception – A Psichology of the Creative Eye* – The New Versión. University of California Press, Berkeley, California,1974.

ARNHEIM, Rudolf; El pensamiento visual. Ediciones Paidós, Barcelona, 1988, Ed. orig. *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1969.

ARNHEIM, Rudolf; Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Editorial Alianza Forma, Madrid, 1986. Ed. orig. *Toward a Psychology of Art.Entropy and Art,* University of California Press, Berkeley, California, 1966.

ARNHEIM, Rudolf; Nuevos ensayos sobre psicología del arte. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1989. Ed. orig. *New Essays on the Psychology of Ar*t, University of California Press, Berkeley, California,1986.

AUMONT, Jacques; La imagen. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1992.
Ed. orig. *L'image*. Publicado en francés por Editions Nathan, París, 1990.

BARBOTIN, Edmond; **El lenguaje del cuerpo.** Universidad de Navarra, S.A., 1970.

BARRON, Frank; **Personalidad creadora y proceso creativo.** Ediciones Marova, Madrid, 1976.

BARTHES, Roland; **La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.** Paidós Comunicación, Barcelona, 1999. Ed. orig. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, París, 1980.

BORDES, Juan; **Historia de las teorías de la Figura Humana. Historia de las teorías de la figura humana el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía.** Editorial Cátedra, Madrid, 2003.

BREA, Jose Luis; **Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura**. Editorial Mestizo, Murcia, 1996.

BRETON, André; **Manifiestos del surrealismo**. Editorial Visor Libros, Madrid, 2002.

BULL, Malcolm; **Seeing Things Hidden. Apocalypse, Vision and Totality.** Editorial Verso, Londres, 1999.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José; **Retórica de La Pintura.** Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2000.

CORTÉS, José Miguel G.; **El cuerpo mutilado. La Angustia de Muerte en el Arte.** Editorial Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, Valencia, 1996.

COSTA, Joan; **La esquemática. Visualizar la información**. Ediciones Paidós, Barcelona, 1998.

CRARY, Jonathan; **Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX.** Editorial CENDEAC, Murcia, 2008. Ed. orig. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts Institute of Tchnology, 1990.

CRARY, Jonathan; **Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna.** Editorial Akal, Madrid, 2008. Ed. orig. *Suspensions of perception,* Massachusetts Institute of Tchnology, 1999.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á. (eds.); **Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo**. AD HOC. Serie seminarios, 4. Editorial Cendeac, Murcia, 2004.

CUESTA PALACIOS, Lourdes; **Procesos intelectuales y metodológicos de creatividad en el proyecto artístico.** Universidad del País Vasco, 1999.

DONDIS, D. A.; **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990. Ed. orig. *A Primer of Visual Literacy*, The Massachusetts Institute of Technology, 1973.

ECO, Humberto; **Tratado de semiótica general**. Editorial Lumen, Barcelona, 2000. Ed. orig. *A Theory of Semiotics*, 1976.

EDWARDS, Betty; **Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro.** Editorial Urano, 9ª edición, Barcelona, 2000.

FAERNA GARCÍA-BERMEJO, Jose Mª; **Pop Art**. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1998.

FERNÁNDEZ DEL AMO, Ignacio (coord.); **Helena Almeida habla con Isabel de Carlos**. Conversaciones con fotógrafos, Ed. Fundación Telefónica y La Fábrica, Madrid, 2007.

FOUCAULT, Michel; **Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte**. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 1981. Ed. orig. *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgane, Montpellier, 1973.

FOUCAULT, Michel; **La pintura de Manet.** Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2005, Ed. orig. *La peinture de Manet*, Éditions du Seuil, 2004.

GALÁN, Alberto E.; "**La esencia invisible. Notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación".** *Norba- Arte*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003.

GARCÍA GALLEGO, Jesús; **Surrealismo. El ojo soluble.** Editorial Revista Litoral, S.A. Málaga, 1968.

GOMBRICH, E.H.; **Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica**. Editorial Debate, Madrid, 1997, Ed. orig. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Trustees of the National Gallery of Art, Washington D.C., 1959.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.); **El manual del dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX.** Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.); **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo.** Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.); **Las lecciones del dibujo.** Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; **Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico**. Tesis doctoral dirigida por Juan Miguel Company Ramón, Universidad de Valencia, 2003.

GROUPE µ; **Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen.** Editorial Cátedra, S.A., Signo e imagen. Madrid, 1993. Ed. orig. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Editions du Seuil, 1992.

GUTIÉRREZ PÁRRAGA, MªTeresa; **La significación del juego en el arte moderno y sus implicaciones en la Educación Artística.** Tesis doctoral dirigida por Javier Díez Álvarez, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel; **Más allá del ocularcentrismo: antivisión en el arte contemporáneo.** Tesis dirigida por Pedro Alberto Cruz Sánchez, Universidad de Murcia, 2006.

HUERTA, Ricard; **Los valores del arte en la enseñanza.** Universidad de Valencia, 2002.

HUNTER, Sam; **Tom Wesselmann**. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1995.

JAY, Martin; **Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural.** Editorial Paidós, Barcelona, 2003.

JAY, Martin; **Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX.** Editorial Akal, Estudios visuales, Madrid, 2007. Ed. orig. *Downcast Eyes*, The Regents of the University of California, 1993.

JONES, Amelia; **El cuerpo del artista.** Editorial Phaidon, Londres, 2006.

KRAUSS, Rosalind; "Antivision", en *October*, vol. 36, spring 1986, The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind; El inconsciente óptico. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1997. Ed. Orig. *The Optical Unconscious*, Massachussets Institute of Technology, 1993.

LINGWOOD, JAMES; Juan Muñoz. Monólogos y diálogos = Monologues and Dialogues. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 octubre 1996-15 enero 1997, Madrid.

LIPPARD, Lucy R.; El Pop Art. Ediciones Destino, Barcelona, 1993, Ed. orig. *Pop Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1966, 1967 y 1970.

MAGRITTE, René; Escritos. Editorial Síntesis, S.A. Madrid, 2003. Ed. orig. *Écrits complets*, Flammarion, 1979.

MAGRITTE, René; Photographies de Magritte. Textes de Marcel Paquet. Editorial Atelier Vokaer, París, 1982.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa; El retrato. Del sujeto en el retrato. Ediciones de Intervención Cultural, Barcelona, 2004.

MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí; "Lygia Clark", en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 12, 2000.

MÉNDEZ BAIGES, Maite; Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo. Ediciones Siruela, Madrid, 2007.

MEURIS, Jacques; René Magritte 1898-1967. Editorial Taschen, 1998.

MITCHELL, W.J.T.; "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales I*, Editorial CENDEAC, Noviembre 2003.

MORGAN, Jessica y JONES, Leslie; John Baldessari. Pura Belleza. Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 11 febrero-25 abril 2010.

MOSZYNSKA, Anna; Anthony Gormley; Drawing. The British Museum, 24 october 2002- 21 april 2003, The British Museum Press, London.

NOUGÉ, Paul; Histoire de ne pas rire. Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1980.

NOUGÉ, Paul; **Subversion des Images. Notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur.** Editions Les Lèvres Nues, Bruxelles, 1968.

PAQUET, Marcel; **El pensamiento visible**. Editorial Taschen, 2000.

PAZ, Octavio; **Apariencia desnuda. La obra de marcel Duchamp**. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994. Ed. orig. Ediciones Era, S.A., 1973.

PÉREZ, David; **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI.** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

PUELLES ROMERO, Luis; **Lo posible. Fotografías de Paul Nougé.** Colección Infraleves*, 7.* Editorial Cendeac, Murcia, 2007.

PUELLES ROMERO, Luis; **El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista.** Universidad de Málaga, 2002.

RAMÍREZ, Juan Antonio; **Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.** Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2003.

READ, Herbert; **Educación por el arte.** Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969.

REGUERA, Galder; **La cara oculta de la luna. En torno a la "obra velada": idea y ocultación en la práctica artística**. Ediciones Cendeac, Murcia, 2008

ROCK, Irvin; **La percepción.** Editorial Labor, Barcelona, 1985, Ed. orig. Scientific American Books, 1984.

ROCK, Irvin; "**Percepción anortoscópica"**, en *Investigación y Ciencia*, nº 56, mayo 1981.

SARDO, Delfim; **Julião Sarmento. Domestic Isolation**. Galería Mário Sequeira, 28 de septiembre 2002- 14 de noviembre 2002, Braga, 2002.

SARMIENTO, José Antonio; **El arte de la acción. Nitsch. Mühl. Brus. Schwarzkogler**. Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

STOICHITA, Victor I.; **Breve historia de la sombra.** Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

STOICHITA, VICTOR I.; **Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista.** Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

SULLIVAN, G; **Art practice as research: Inquiry in the visual arts**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

VAN BRUGGEN, Coosje; **John Baldessari.** Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, 25 marzo-17 junio 1990, Rizzoli, Nueva York, 1990.

VILLAFAÑE, Justo; **Introducción a la teoría de la imagen**. Editorial Pirámide, Madrid, 1985.

VILLAFAÑE, Justo y MÍNGUEZ, Norberto; **Principios de Teoría General de la Imagen.** Ediciones Pirámide, Grupo Anaya, Madrid, 2002. 1ª edición 1996.

VIRILIO, Paul; **Un paisaje de acontecimientos.** Editorial Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1997. Ed. orig. *Un paisaje d'evénements*, Éditions Galilée, 1996.

VIRILIO, Paul; **Estética de la desaparición.** Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

VIVIENTE, Pilar; **"El dibujo en la base de la enseñanza artística universitaria"**, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 11, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

VIVIENTE, Pilar; **"Enseñanza de vanguardia y tradición clásica"**, en *Reencuentro,* nº 27, abril 2000.

VIVIENTE, Pilar; **La creación del espacio pictórico. Procesos y factores en la pintura**. Tesis dirigida por Fernando Hernández y Hernández, Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 1992.

VIVIENTE, Pilar; **"Las enseñanzas artísticas superiores en el fin de siglo: orientaciones curriculares para el siglo XXI"**, en *Reencuentro*, nº 20, diciembre 1997.

WARR, Tracey (ed.); **El cuerpo del artista**. Editorial Phaidon, Londres, 2006.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1

1. Kasimir Malévitch, Cuadrado negro sobre fondo blanco
Óleo sobre lienzo, 106,2 x 106,5 cm (1913)..... 27

2. Robert Rauschenberg, *Dibujo borrado de W. De Kooning* (1953)..... 32

3. Tiziano Vecellio, *Retrato del Arzobispo Filippo Archinto*,
Óleo sobre lienzo (1559)..... 34

4. Manuel Valdés, *El infante Don Fernando,* Óleo y *collage* en arpillera
sobre panel, 100 x 81,2 cm (1980-86)..... 34

5. Johannes Vermeer, *El Taller del artista, Óleo sobre lienzo,* 120 x 100 cm (1666).. 36

6. Caspar David Friedrich, *Viajero frente al mar de niebla,* Óleo sobre lienzo,
94,8 x 74,8 cm (1818)..... 36

7. Édouard Manet*, El ferrocarril*, Óleo sobre lienzo, 93 x 114 cm (1872-1873)..... 39

8. Gustave Caillebotte*, El Puente de Europa*, versión, Óleo sobre lienzo,
105 x 131 cm (1876-1877)..... 39

9. Alphonse Bertillon, Fotografías antropométricas (h.1885)..... 43

10. J. A. Boiffard, *Dedo gordo del pie. Sujeto masculino, 30 años* (1929)..... 43

CAPÍTULO 2

11. Traslapo. "Ley de cierre"..... 58

12. "Camuflaje" en la naturaleza. *El perro dálmata* (de Lindsay y Norman, 1980)..... 60

13. Edgar Rubin, "Principio de figura-fondo"..... 61

14. *Triángulo de Kanizsa,* "Contorno subjetivo o ilusorio"..... 61

15. Max Ernst, *La alcoba del maestro, vale la pena pasar allí una noche*, *Collage*, aguada y lápiz sobre papel, sobrepintura de una estampa, 16,3 x 22 cm (hacia 1920)..... 68

16. Estampa de catálogo. (Empleada como base para el *overpainting* de Max Ernst, *La alcoba del maestro, vale la pena pasar allí una noche*)..... 68

17. Salvador Dalí, *Rostro paranoico*, 62 x 80 cm (1935)..... 69

18. Marcel Odenbach, *Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten* (*La distancia entre lo que he perdido y yo*), Video monocanal, formato Betacam digital y DVD, color, sonido, 10'11'' (1983)..... 72

CAPÍTULO 3

19. Allan McCollum, *Perpetual Photo, #209 B*, Gelatina de plata, 114,3 x 132,1 cm (1989)..... 79

20. James Rosenquist, *Nómada*, Óleo sobre lienzo, plástico y madera (1963)..... 84

21. René Magritte, *La invención colectiva,* Óleo sobre lienzo, 75 x 116 cm (1943)..... 86

22. Louise Bourgeois, *Femme maison* (*Mujer- casa*), Aguafuerte, 11 x 25,5 cm (1947)..... 86

23. Louise Bourgeois, *Femme maison* (*Mujer- casa*), Óleo y tinta sobre lino, 91,4 x 35,5 cm (1946-47)..... 86

24. Alain Jacquet, *El nacimiento de Venus*, Óleo sobre lienzo, 220 x 105 cm (1964)... 87

25. René Magritte, *La violación,* Óleo sobre lienzo, 25 x 18 cm (1934)..... 89

26. Edward Hopper, *Sol en una habitación vacía,* Óleo sobre lienzo, 73,7 x 101,6 cm (1963)..... 92

27. René Magritte, *El principio del placer (Retrato de Edward James)*, Óleo sobre lienzo, 79 x 63,5 cm (1937)..... 92

28. Ferdinand Hodler, *La noche*, Óleo sobre lienzo, 116 x 300 (1890)..... 94

29. John Baldessari, *The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/ Person on Ledge of Tall Building/ Person on Girders of Unfinished Tall Building* , Impresión fotográfica digital, 154 x 154 x 6 cm (2003)..... 95

30. Julião Sarmento, *Anything to Fill in the Long Silences,* 190 x 220 cm (1998)..... 95

31. Edouard Manet, *El pífano*, Óleo sobre lienzo, 161 x 97 cm (1866)..... 97

32. Marina Núñez, *Sin Título (Ciencia Ficción),* Detalle, Óleo sobre loneta, medidas variables (1998)..... 97

33. Alain Renais, *Hiroshima, mon amour*, Fotograma (1959)..... 102

34. *Sant Climent de Taüll,* Pintura mural, Detalle (1123)..... 104

35. Luis Buñuel, *Un perro andaluz,* Fotograma (1929)..... 105

36. Luis Buñuel, *El ángel exterminador,* Fotograma (1962)..... 105

37. Tom Wesselmann, *Smoker #9* (1973)..... 105

38. Tom Wesselmann, *Smoker study sculpture* (1965)..... 105

39. Eric Fischl, *Bad Boy*, Óleo sobre lienzo, 167,5 x 244 cm (1981)..... 106

CAPÍTULO 4

40. Edward Weston, *Nude* (Margrethe Mather) (1923)..... 116

41. Edward Weston, *Nude* (Miriam Lerner) (1925)..... 117

42. Alfred stieglitz, *Dorothy norman's hands* (1932)..... 119

43. Imogen Cunningham, *Triangles* (1928)..... 119

44. Man Ray, *Anatomies* (1929)..... 119

45. Irving Penn, *Desnudo 58* (1949)..... 119

46. La primera de las diez láminas del test de Rorschach..... 121

47. John Coplans, *Self Portrait (Hands spread Fingers)*,
Emulsión de gelatina de plata, 62,5 x 52,5 cm (1987)..... 122

48. Thomas Florschuetz, *Sechs Diptychen* (1992)..... 122

49. John Coplans, *Body Parts-A Self Portrait* (2002)..... 122

50. Robert Capa, *El miliciano* (1936)..... 125

51. Julia Margaret Cameron, *My favorite picture of all my works.*
My Niece Julia (1867)..... 128

52. Duane Michals, *The annunciation* (1969)..... 128

53. Nancy Rexroth, *'My mother', Pennsville, Ohio* (1970)..... 129

54. Francesca Woodman, *Space²*, Providence, Rhode Island, Gelatina
de bromuro de plata, 14,3 x 15 cm (1976)..... 129

55. Robert Frank, *Movie Premiere, Hollywood* (1954)..... 131

56. Andreas Müller-Pohle, *Transformance 9395* (1982)..... 131

57. Uta Barth, *Field nº3,* Fotografía en color sobre panel, 59 x 73 cm (1995)..... 131

58. Andre Kertesz, *Distortion 34* (1933)..... 133

59. Bill Brandt, *Nude, East Sussex coast* (1953)..... 133

60. Raoul Ubac, *Retrato en un espejo* (1938)..... 134

61. Mark Morrisroe, *Lake Oswego* (1979)..... 134

62. Alexander Rodchenko, *Chica con Leica* (1934)..... 135

63. Brassaï, *Girl in Les Halles, rue de la Raynie* (1931)..... 135

64. Jorge Ribalta, *Viajes de invención*, copia de gelatina de bromuro virada al selenio, 50 x 60cm (1987)..... 136

65. John Hilliard, *Pastoral (1)* (1998)..... 141

66. Mimmo Jodice, *Candelabri,* 56,5 x 46,5 cm (1987)..... 141

67. Gerhard Richter, *Woman with Umbrella* (1964)..... 144

68. John Baldessari, *Frames and Ribbon* (1988)..... 144

69. Thomas Ruff, *ry08*, de la serie *Nudes*, 155 x 110cm (2002)..... 146

70. Aziz + Cucher, *Lynn*, Copia cromogénica, 50 x 40 pulgadas (1,27 x 1,01 cm) (1994)..... 146

CAPÍTULO 5

71. René Magritte, *René Magritte, février* (1957)..... 153

72. Salvador Dalí, *Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire* (1940)..... 158

73. Man Ray, *El Enigma de Isidore Ducasse* (1920)..... 160

74. A. Giacometti, *El objeto invisible* (1935)..... 160

75. René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt (No veo a la [mujer] escondida en el bosque)*, Fotomontaje (1929)..... 162

76. Paul Nougé, Fotografía tomada en el Bosque de Soignes, Bruselas (1939)..... 163

77. Paul Nougé, *Le bras révélateur* (*El brazo revelador)* (1930)..... 165

78. René Magritte, *René et Georgette Magritte*, Bruselas (1932)..... 167

79. René Magritte, *El maestro de escuela*, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm (1954)..... 168

80. René Magritte, *Prohibida la reproducción (Retrato de Edward James)*, 79 x 65,5 cm (1937)..... 168

81. René Magritte, *La invención de la vida*, Óleo sobre lienzo, 80 x 116 cm (1927)..... 170

82. René Magritte, *Perspectiva II: El balcón de Manet,* Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm (1950)..... 171

83. Edouard Manet, *El Balcón*, Óleo sobre lienzo, 170 x 124, 5 cm (1868-69)..... 171

84. René Magritte, *Los amantes,* Óleo sobre lienzo, 54,2 X 73 cm (1928)..... 173

85. René Magritte, *La gran guerra,* Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm (1964)..... 174

86. René Magritte, *Firma en blanco,* Óleo sobre lienzo, 81 x 64 cm (1965)..... 175

87. Andy Warhol, *Autorretrato como Drag Queen* (1980)..... 177

88. Andy Warhol, *Autorretratos*, Serigrafía y pintura sintética de polímero sobre 9 lienzos (1966)..... 179

89. Andy Warhol, *Autorretrato,* Acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo (1986)..... 179

90. Allen Jones, *Wet Seal*, Óleo sobre lienzo, madera y melamina, 93,4 x 91,5 x 10 cm (1966)..... 182

91. James Rosenquist, *Vestigial Appendage*, Óleo sobre panel de fibra de madera, 183 x 237 cm (1962)..... 183

92. Tom Wesselmann, *Pintura de dormitorio nº 71* (1983)..... 186

93. Tom Wesselmann, *Dibujo de acero nº 1* (1983)..... 186

94. Roy Lichtenstein, *The painting mirror #1* (1969)..... 190

95. Roy Lichtenstein, *Reflections on Jessica Helms* (1990)..... 190

96. Richard Hamilton, *My Marilyn*, Serigrafía, 6 tintas sobre papel, 69 x 84 cm (1965)..... 191

97. Richard Hamilton, *My Marilyn*, Óleo y *collage* sobre foto en panel, 102,5 x 122 cm (1965)..... 192

98. Christo, *Wrapping a girl* (*Mujer envuelta)*, Proyecto para el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (1968)..... 194

99. Gerhard Richter, *Atlas,* Panel nº 12, Fotografías de periódico (1963)..... 196

100. Gerhard Richter, *Sailors*, Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm (1966)..... 196

101. Gerhard Richter, *Mesa,* Óleo sobre lienzo, 90 x 113 cm (1962)..... 199

102. Gerhard Richter, *13-2-98*, Óleo sobre fotografía, 10,1 x 14,8 cm (1998)..... 200

103. Man ray, *Rrose Sélavy* (Marcel Duchamp), Fotografía (1921)..... 201

104. Marcel Duchamp, *Underwood* (*Pliant… de voyage)*, (*Plegable… de viaje*) (1916)..... 203

105. Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1º La chute d'eau 2º Le gaz d'éclairage (Dados: 1º La cascada 2º la luz de gas)* (1945-1966)..... 204

106. Marcel Duchamp, *Étant Donnés,* Estructura arquitectónica y técnica (1945-1966)..... 205

107. Art & Language, *Map for Portrait of V.I Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock*, Lápiz sobre papel, 20 x 20 cm (1979)..... 207

108. Art & Language, *Portrait of V.I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock III*, Esmalte sobre lienzo, 239 x 210 cm (1980)..... 207

109. Art & Language, Index XX (Now They Are), Óleo sobre lienzo sobre madera (Imagen sin cristal), 231 x 190,5 cm (1992)..... 209

110. Art & Language, Index XIV (Now They Are), Óleo sobre lienzo sobre madera con esmalte sobre cristal (1992)..... 209

111. *Artista desconocido (John Baldessari)* (finales de los años sesenta)..... 211

112. John Baldessari, *Portrait: Artist's Identity Hidden With Various Hats,* Siete fotografías en blanco y negro, 43 x 236 cm (1974)..... 212

113. John Baldessari, *Stonehenge (with Two Persons) Blue*, 74 x 82 cm (2005)..... 214

114. John Baldessari, *Heel,* 270,5 x 220,9 cm (1986)..... 216

115. John Baldessari, *Bloody sundae,* fotos en blanco y negro, y pintura vinílica, 236 x 167 cm (1987)..... 216

116. John Baldessari, *The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/ Person on Ledge of Tall Building/ Person on Girders of Unfinished Tall Building*, Impresión fotográfica digital, 154 x 154 x 6 cm (2003)..... 217

117. John Baldessari, *Crowd with Shape of Reason Missing* (1985)..... 218

118. John Baldessari, *Noses & Ears Etc., Head (with Nose)* (2006)..... 219

119. J. A. Boiffard, *Dedo gordo del pie. Sujeto masculino, 30 años* (1929)..... 219

120. Cindy Sherman, *Untitled #132* (1984)..... 223

121. Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 4 películas de 16 mm sin sonido, 10 minutos c.u. (1967-68)..... 228

122. Gaëtan Gatian de Clérambault, *Sin Título*, Fotografías realizadas en Marruecos (1912-1919)..... 230

123. Hélio Oiticica, *Roseni performing with 07 Parangolé, capa 04 "Clark"*, Río de Janeiro (1965)..... 232

124. Hélio Oiticica, *Luis Fernando Guimarães con Parangolé, capa 23 "M'Way Ke",* Nueva York (1972)..... 232

125. Lygia Clark, *El Yo y el Tú: ropa-cuerpo-ropa,* Río de Janeiro (1967)..... 234

126. Otto Mühl, *Materialaktion nº 4, Leda y el cisne*, Viena (1964)..... 236

127. Günter Brus, *Acción Ana* (1964)..... 236

128. Ana Mendieta, *Flowers on Body*, El Yagul, Oaxaca, México (1973)..... 240

129. Ana Mendieta, *El árbol de la vida* (Silueta Series), Old Man's Creek Park, Iowa (1976)..... 240

130. Lehndorff & Trülzsch, *Oxidations* (1978)..... 242

131. Lehndorff & Trülzsch, *Prato / Sirius II* (1986)..... 242

132. Ángeles Agrela, *Camuflaje,* Fotografía, 120 x 120 cm (1999)..... 242

133. Laurent La Gamba, *Open fridge (outdoor)*, Fotografía, 75 x 50 cm (2002)..... 242

134. Francesca Woodman, *Yet another leaden sky* (De nuevo otro cielo plomizo), Gelatina de bromuro de plata, 12,4 x 12,4 cm (1977-1978)..... 245

135. Francesca Woodman, *Untitled* (S/T), Gelatina de bromuro de plata, 15,4 x 15,9 cm (1976)..... 246

136. Francesca Woodman, *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands,* Gelatina de bromuro de plata, 15,6 x 15,6 cm (1976)..... 246

137. Francesca Woodman, *Untitled* (S/T), Gelatina de bromuro de plata, 33,5 x 26,4 cm (1980)..... 247

CAPÍTULO 6

138. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Dibujos previos a las fotografías, Lápiz negro, 29,7 x 21 cm c/u (1998)..... 267

139. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Fotografía b/n, 120 x 181 cm (1998)..... 267

140. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 3 Fotografías b/n y acrílico, 70 x 100cm (1998)..... 267

141. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Dibujos previos a las fotografías, Lápiz negro, 29,7 x 21 cm c/u (1998)..... 268

142. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 3 fotografías b/n y acrílico, 70 x 100 cm (1998)..... 268

143. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 14 fotografías b/n, 58 x 86 cm c/u (1998)..... 273

144. Helena Almeida, *Dentro de mim*, 3 fotografías b/n y acrílico, 95 x 66 cm c/u (1998)..... 275

145. René Magritte, *Paul Nougé, côte belge,* Fotografía b/n (1937)..... 275

146. Julião Sarmento, *Itínere*, Técnica mixta sobre lienzo, 262,5 x 571 cm (1994)..... 277

147. Julião Sarmento, *Febre (22)*, Técnica mixta sobre lienzo, 60 x 86 cm (1995)..... 277

148. Julião Sarmento, *My Own Uncomfortable Secret,* Técnica mixta sobre lienzo, 148 x 185 cm (1998)..... 277

149. Julião Sarmento, *A day in the Life (Dublin-Trieste 1909)*, Técnica mixta y collage sobre papel, 36 x 55 cm (1996)..... 278

150. Julião Sarmento, *Valenciana (1)*, Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 cm (1994)..... 278

151. Julião Sarmento, *Anything to Fill in the Long Silences,* Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 cm (1998)..... 284

152. Julião Sarmento, *Some Feeling of Threat, Some Sense of Menace,* Fibra de vidrio, resina, tela, 156,5 x 47,5 x 29,2 cm (1998)..... 284

153. Julião Sarmento, *Still (7)*, Técnica mixta sobre papel, 29,5 x 42 cm (1997)..... 284

154. Julião Sarmento, *Covering and Sticking*, Técnica mixta sobre papel, 36 x 36 cm (1995-96)..... 284

155. Julião Sarmento, *Femininity As A Multipurpose Signifier (Pornstar),*
Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 217cm (2002)..... 289

156. Julião Sarmento, *Establishing A Code For Issues Of Taste (Pornstar),*
Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 220 cm (2002)..... 289

157. Julião Sarmento, *An Early Phenomenon Of Transitivism (Pornstar),*
Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 217cm (2002)..... 289

158. Julião Sarmento, *Internal Finality And External Casuality (Pornstar),*
Técnica mixta sobre lienzo, 150 x 150 x 6 cm (2005)..... 289

159. Julião Sarmento, *Some Riskily Infectious Ideas (Pornstar),*
Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 x 4 cm (2002)..... 290

160. Julião Sarmento, *At the Periphery of the Range of Meaning (Pornstar),*
Técnica mixta sobre lienzo, 125 x 175 x 6 cm (2002)..... 290

161. Juan Muñoz,*Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Tiza y tinta sobre lienzo
sobre tabla, 141 x 100 cm (1990)..... 299

162. Juan Muñoz, *Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Tiza y tinta sobre lienzo,
141 x 100 cm (1990)..... 299

163. Juan Muñoz, *Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Barra de óleo
sobre lienzo, 140 x 100 cm (1992)..... 299

164. Juan muñoz, *Back Drawing*, *Dibujo de espalda*, Barra de óleo sobre lienzo,
140 x 110 cm (1992)..... 299

165. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 309

166. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 309

167. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 309

168. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 309

169. Juan Muñoz, Figura de *Conversation Piece* (1994)..... 309

170. Juan Muñoz, *Conversation Piece, Escena de conversación,*
Resina, arena y tela, 21 figuras, 140 x 70 x 70 cm (1994)..... 310

171. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 310

172. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 310

173. Juan Muñoz, *Sin título* (1991-1996)..... 310

174. Leonardo da Vinci, *Estudio de ropaje* (1470-84)..... 314

175. Juan Muñoz, *The Prompter* (*El apuntador*), Hierro, papier- maché, bronce,
madera y linóleo, dimensiones variables (1998)..... 317

176. Juan Muñoz, *Girl with Basket,* (*Chica con cesta*), Bronce,
150 x 40 x 40 cm (1996)..... 317

177. Juan Muñoz, *Carpet Piece III* (*Pieza de alfombra III*), Alfombra, resina,
fibra de vidrio y arena, figuras dimensiones variables (1993)..... 318

178. Juan Muñoz, *Conversation Piece, Escena de conversación,* Resina,
arena y tela, 21 figuras de medidas variables(1994), Instalación en Sterling
and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts,
EEUU (13 junio-17 octubre 2010)..... 319

179. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, Lápiz, tinta y acrílico
sobre papel, 120 × 150 cm (2011)..... 321

180. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, detalle (2011)..... 321

181. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, detalle (2011)..... 321

182. Moisés Mahiques, *No one was living here (1)*, detalle (2011)..... 321

183. Moisés Mahiques, *No one was living here (2),* Lápiz, tinta y acrílico
sobre papel, 120 × 150 cm (2011)..... 322

184. Moisés Mahiques, *Paradise Valley (1),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel,
70 × 100 cm (2011)..... 322

185. Moisés Mahiques, *Paradise Valley (2),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm (2011)..... 322

186. Moisés Mahiques, *Paradise Valley (3),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm (2011)..... 322

187. Moisés Mahiques, *Tras-cabeza*, HD Video16:9, 8' loop (2012)..... 326

188. E. J. Marey, Cronofotografías pertenecientes a "The Human Body in Action", *Scientific American* (1914)..... 330

189. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier* (*Desnudo bajando una escalera*), Óleo sobre tela, 146 x 89 cm (1912)..... 332

190. Eliot Elisofon, *Marcel Duchamp descendiendo una escalera,* Fotografía (1952)..... 333

191. Moisés Mahiques, *White flight (1),* Lápiz, tinta y acrílico sobre papel, 70 × 100 cm, detalle (2011)..... 333

192. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, Acrílico, pigmento fotoluminiscente y proyección de video, medidas variables (2009)..... 335

193. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, Acrílico, pigmento fotoluminiscente y proyección de video, medidas variables (2009)..... 335

194. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 336

195. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 336

196. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 336

197. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, Acrílico, pigmento fotoluminiscente y proyección de video, medidas variables (2009)..... 338

198. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 338

199. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 342

200. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 342

201. El Bosco, *El jardín de las delicias,* Óleo sobre tabla, 220 x 386 cm, detalle (1480-1490)..... 344

202. Hannah Höch, *Love,* Dibujo y fotomontaje, 21,8 x 21 cm (1931)..... 344

203. Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis* (1933)..... 346

204. Fernando Gutiérrez, *Crisálidas,* Intervención mural, detalle (2009)..... 346

205. Eulalia Valldosera, *Barridas* (*El ombligo del mundo*), Polvo metálico, escoba vegetal y tela de algodón, 400 x 400 cm, diapositivas (1991)..... 347

206. Eulalia Valldosera, *Barridas* (*El ombligo del mundo*), Polvo metálico, escoba vegetal y tela de algodón, 400 x 400 cm, diapositivas (1991)..... 347

207. Eulalia Valldosera, *Barridas* (*El ombligo del mundo*), Polvo metálico, escoba vegetal y tela de algodón, 400 x 400 cm, diapositivas (1991)..... 348

208. Eulalia Valldosera, *El vientre de la tierra* antes de *Barrida* (*El ombligo del mundo*), Tela de algodón, colillas y ceniza, escoba de jardín, 400 x 400 cm, Grote Zaal, Rietveld Akademie, Amsterdam (1991)..... 349

209. Eulalia Valldosera, *El vientre de la tierra. Barrida* (*El ombligo del mundo*), Tela de algodón, colillas y ceniza, escoba de jardín, 400 x 400 cm, Grote Zaal, Rietveld Akademie, Amsterdam (1991)..... 349

210. Eulalia Valldosera, Boceto preparatorio para *El vientre de la tierra* (Serie *El ombligo del mundo*. Tintas nº 133). Lápiz sobre papel cartulina, 41 x 50 cm (1990)..... 352

211. Eulalia Valldosera, Estudio para *El vientre de la tierra* (Serie *El ombligo del mundo*. Tintas nº 68). Tinta china sobre papel acuarela, 32 x 44 cm (1990)..... 352

CAPÍTULO 7

212. Alberto Durero, *Estudio de drapeado* (siglo XV- XVI)..... 379

213. Jesús Varela, *Estatua femenina cubierta por un manto de abundantes pliegues*, Carbón sobre papel, 63 x 47,8 cm (1914)..... 379

214. Rafael Pérez Hidalgo, *Figura humana en pie cubierta de pliegues*, Carbón sobre papel, 61,9 x 47,8 cm (1914)..... 379

215. Christo, *Wrapped Monument to Leonardo, Plaza de La Scala,* Intervención artística, Milán (1970)..... 380

216. Christo, *Wrapped Monument to Leonardo, Plaza de La Scala*, Milan, Dibujos para el proyecto (1970)..... 380

217. Christo, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, Plaza del Duomo, Milán (1970)..... 380

218. Irving Penn, *Veiled Mistery of Morocco*, Vogue, Fotografía (1971)..... 380

219. Dorota Buczkowska y Przemek Dzienis, *Conformal Structures 1*, Fotografía (2011)..... 380

220. Mathieu Pernot, *Les Migrants*, Fotografía (2009)..... 380

221. Erwin Wurm, *One- Minute Sculture*, Escultura performativa (2011)..... 381

222. Erwin Wurm, *Sin Título* (*6 jersey-esculturas*), 300 x 200 cm (2000)..... 381

223. Denis Darzacq, *Recomposition nº 2* (2009-2010)..... 381

224. Denis Darzacq, *Recomposition nº 18* (2009-2010)..... 381

225. Denis Darzacq, *Recomposition nº 9* (2009-2010)..... 381

226. Dorota Buczkowska y Przemek Dzienis, *Hybrid figures* (2011)..... 382

227. Dorota Buczkowska, *Plain bile would come from the liver*, Dibujos (2012)..... 382

228. Polly Borland, *Sin Título*: *Smudge* (2011)..... 382

229. Polly Borland, *Sin Título*: *Smudge* (2011)..... 382

230. Polly Borland, *Sin Título*: *Smudge* (2011)..... 382

231. Ángeles Agrela, *La elegida,* Acrílico sobre papel, 200 x 150 cm (2004)..... 383

232. Ángeles Agrela, *Retrato de un hombre con turbante rojo de Jan van Eyck,* Óleo sobre tabla, 60 x 50 cm (2010)..... 383

233. Proceso de empaquetamiento de las estatuas, realizado por los alumnos, para obtener la ocultación total del referente. Fotografía (2012)..... 384

234a. Pérdida de la información visual de la estatua. Fotografía (2012)..... 385

234b. Estudio de la forma a partir de esquema geométrico. Grafito sobre papel Basik, 29,7 x 42 cm (2012)..... 385

234c. Elaboración de dibujo definitivo mediante línea sensible y valorativa. Grafito sobre papel Ingres, 50 x 70 cm (2012)..... 385

235. Distintos puntos de vista de los empaquetamientos. Vista parcial de la nave de estatuas. Fotografía (2012)..... 385

236. Captación del volumen de un empaquetamiento mediante líneas y tramas. Grafito sobre papel Ingres, 50 x 70 cm (2012)..... 385

237. Correspondencia entre los empaquetamientos efectuados a diversas estatuas (de manera total) y los dibujos definitivos realizados por diferentes alumnos. Fotografías/ dibujos sobre papel Ingres, 50 x 70 cm (2012)..... 386

238. Proceso de desempaquetamiento para el reencuentro parcial de la información visual de la estatua. Fotografía (2012)..... 387

239a. *Wrapping* parcial de estatua. Fotografía (2012)..... 388

239b. Dibujo esquemático de estatua parcialmente oculta y estudio de un detalle del drapeado. Grafito sobre papel Ingres, 50 x 70 cm (2012)..... 388

240. Estudio de un referente desde distintos puntos de vista. Búsqueda de equilibrio entre referencialidad figurativa y formalismo abstracto. Grafito sobre papel Ingres, 50 x 70 cm (2012)..... 388

241. Fragmentación del referente mediante el encuadre fotográfico. Estudio de detalle destacando en el dibujo la ocultación parcial, el volumen y el claroscuro. Carboncillo y lápices compuestos sobre papel Ingres, 50 x 70 cm (2012)..... 389

242. Ocultación total y parcial de las estatuas mediante la acumulación e interpenetración de diversos materiales y objetos. Vista parcial del taller y de diversas intervenciones. Fotografía (2012)..... 390

243a. Ocultación total del cuerpo. Investigación para el encuentro con el formalismo abstracto. Fotografía (2012)..... 392

243b. Ocultación total del cuerpo. Investigación para el encuentro con el formalismo abstracto. Fotografía (2012)..... 392

244. Estudio de modelo masculino envuelto parcialmente desde distintos puntos de vista. Detalles del drapeado y análisis de diferentes texturas. Fotografías/ dibujos con carboncillo y lápices compuestos sobre papel Torreón, 50 x 70 cm (2012)..... 393

245. Estudio de modelo masculino envuelto parcialmente. Utilización de la línea geométrica, sensible y valorativa. Fotografía/ dibujo con grafito sobre papel Torreón, 50 x 70 cm (2012)..... 394

246. Estudio de modelo femenino envuelta parcialmente. Utilización de líneas, tramas y planos para la captación del volumen. Fotografía/ dibujo con carboncillo y lápices compuestos sobre papel Torreón, 50 x 70 cm (2012)..... 394

247. Fotografía y dibujo definitivo de modelo femenino cubierta parcialmente. Estudio de la transparencia u opacidad del material. Fotografía/ dibujo con grafito sobre papel Torreón, 50 x 70 cm (2012)..... 395

248a. Interacción de dos alumnas mediante distintas posturas para el estudio de la forma, el volumen y el color. *Performance*. Varias poses de 5 min. (2012)..... 395

248b. Interacción de dos alumnas mediante distintas posturas para el estudio de la forma, el volumen y el color. *Performance*. Varias poses de 5 min. (2012)..... 396

249. Interpenetración de varios materiales para la búsqueda de significados relacionados con la ocultación. Fotografía/ dibujos con cretas sobre cartulina canson de color, 50 x 70 cm (2012)..... 397

250. Interacción de dos alumnas para la búsqueda de simbolismo. Utilización de diversos materiales u objetos con un alto índice de iconicidad. *Performance*. Fotografía/ dibujo con lápices compuestos y lápices de colores, 50 x 70 cm (2012)..... 397

251. Interacción de un alumno y una alumna mediante distintas posturas. Movimientos continuados. *Performance* (2012)..... 398

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico A. Percepción visual y formas ocultas..... 65

Gráfico B. Recursos retóricos para la construcción de la forma velada..... 109

Gráfico C. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el surrealismo..... 250

Gráfico D. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el *pop art* y los nuevos realismos..... 251

Gráfico E. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el arte conceptual..... 252

Gráfico F. Mapa conceptual: mecanismos de ocultación en el *body art*..... 253

Gráfico C.1. Mapa visual: surrealismo..... 254

Gráfico D.1. Mapa visual: *pop art*..... 255

Gráfico E.1. Mapa visual: arte conceptual..... 256

Gráfico F.1. Mapa visual: *body art*..... 257

Gráfico G. Tabla para la ordenación de las estrategias de ocultación en las vanguardias del s. XX.....258

Gráfico H. Tabla para la lectura de la imagen velada..... 265

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

ANEXOS

1. Escala de iconicidad propuesta*

G.I.	Nivel realidad	Criterio de adscripción	Ejemplo
11	Imagen natural.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades estructurales del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que el anterior.	Igual que el anterior omitiendo el color.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	*Las Meninas* de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista.	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	*Guernica* de Picasso. Una caricatura.
4	Pictogramas.	Todas las características sensibles, excepto la forma estructural, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles.
3	Esquemas motivados.	Todas las características sensibles están abstraídas. Sólo restablecen las relaciones orgánicas	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios.	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de “ceda el paso”.
1	Representación no figurativa.	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

* Según Villafañe. Escala de iconicidad para la imagen fija-aislada. En VIillafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Editorial Pirámide, Madrid, 1985, p. 41.

2. Material docente curricular

2.1. Guía para el seminario: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo"

UNIVERSITAS Miguel Hernández

SEMINARIO: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo."

Por Teresa Bonastre

Facultad de Bellas Artes (UMH)
Fecha: 30 de noviembre de 2012 y 14 de diciembre de 2012
Duración: 5 horas Curso: 1º Grupos: 3 y 4

1. El *wrapping* como recurso artístico. (Proyección de imágenes en el aula):

a. Como comienzo del seminario se proyectan a los alumnos obras de artistas que utilizan el recurso del *wrapping* desde el siglo XV hasta la actualidad en distintas disciplinas: dibujo, pintura, escultura, fotografía[1], instalación y *performance*. (Durero, Leonardo Da Vinci, Bernini, Ferdinand Hodler, Clérambault, Man Ray, Magritte, Christo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Günter Brus, Francesca Woodman, Irving Penn, Mimmo Jodice, Juan Muñoz, Helena Almeida, Matheu Pernot, Dorota Buczkowska, Erwin Wurm, Polly Borland, Denis Darzacq, Ángeles Agrela, Daniel Canogar.)

b. A lo largo del seminario se muestran dibujos y esquemas como ejemplos para explicar los métodos y las técnicas que se van a llevar a cabo. (Basados en estudios de los artistas David, Durero, Leonardo Da Vinci, Rafael o Aubrey Beardsley y en los dibujos académicos de ropajes de la "Colección de dibujos antiguos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando"[2]).

1.1. Conceptos sobre el recurso:

- El *wrapping* o empaquetamiento en el arte tiene su origen en la representación de velos o paños para tapar la figura humana desnuda. Los estudios de pliegues o ropajes en las Academias son fundamentales en la enseñanza de las Bellas Artes desde el siglo XV,

[1] En el campo de la fotografía se muestra la obra de artistas contemporáneos como Matheu Pernot, Dorotha Buczkowska, Erwin Wurm, Polly Borland y Denis Darzacq, que centran su trabajo en la idea de la ocultación del cuerpo humano. El interesante número 42 de la revista Exit incluye dossier de estos artistas, en *El cuerpo como objeto*, Exit, Imagen y Cultura nº 42, Mayo / Junio / Julio 2011.

[2] Dibujos de desnudo y estatua ("academias") realizados a lápiz, carbón o tiza sanguina por antiguos alumnos de la Escuela de San Fernando, entre 1752 y 1914. Véase la Colección digital complutense: http://www.ucm.es/BUCM/atencion/15294.php

siendo un gran ejemplo los dibujos de Leonardo da Vinci y Durero. En la historia de la pintura el "drapeado" adquiere autonomía muy lentamente. Si en la primera mitad del siglo XV aún manifiesta la dependencia de aquello que cubre, en la segunda mitad el drapeado alcanza una representación autónoma como elemento determinante de la representación (imponiéndose gracias a la obra de Leonardo da Vinci) y es en la segunda mitad del siglo XVI cuando se desvincula de cualquier preocupación realista. La envoltura pasa a ser sustancia, recubrimiento autónomo y autosuficiente. En este sentido podemos mencionar la obra maestra de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652), donde el cuerpo de la santa se disuelve en el drapeado de la túnica[3].

- Artistas como Christo son herederos de la tradición del dibujo de ropajes. Este artista en su afán de envolver, empaqueta cualquier cosa: personas, árboles, fuentes, monumentos, puentes, edificios, valles, e incluso islas[4]. La utilización de cuerdas, nudos y tejidos no es una mera consecuencia lógica de la decisión de empaquetar: el tejido resalta los detalles, acentúa las formas, distorsiona la geometría. En el proceso creativo de estos proyectos, el dibujo es esencial como herramienta para definir las ideas, estudiar las formas envueltas o resolver problemas que se puedan dar en las intervenciones.

- El envoltorio puede adoptar la forma de lo que recubre, pero también adquirir una configuración totalmente distinta. El velo no tiene por qué acentuar la forma del objeto, sino, por el contrario, borrarla completamente. La imagen del objeto puede ser sustituida por la tela o el envoltorio que lo cubre.

- La acción envolvente del velo o empaquetamiento nos fuerza a comparar lo que es con lo que podría ser, y en consecuencia, a sentir la presencia del deseo incumplido. Ese deseo nos seduce y excita nuestra imaginación.

- Las obras de arte sobre empaquetamientos modifican la realidad para convertir objetos cotidianos y habituales en objetos misteriosos que cuestionan su evidencia, función e identidad. En el caso de los empaquetamientos al cuerpo humano, éste adquiere un gran valor objetual y se convierte en un objeto que es manipulado hasta la saciedad.

- Las obras que se basan en este recurso admiten múltiples interpretaciones, nunca un único significado: pretenden, en muchos casos, dignificar al objeto, darle una importancia que no poseía antes de ser tapado, consiguiendo así un cambio en la percepción del

[3] Perniola, Mario, "Entre vestido y desnudo" en A.A.V.V., *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Editor: Michel Feher , Editorial Taurus, Madrid, 1991, pp. 253- 255.

[4] Véase Salas, Ramón, "Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo", en Gómez Molina, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Edtorial Cátedra, Madrid, 1999, pp. 479- 518.

espectador; también representan la transformación o metamorfosis del ser, la idea de protección o el misterio. Estas manifestaciones artísticas, que buscan lo invisible o lo que está fuera de los límites de la obra, pueden crear frustración en el observador por no dejarle ver lo que desearía ver.

- El *wrapping* nos muestra una imagen abstracta, reducida a nuestra capacidad de esquematización. La complicación geométrica de los pliegues, con sus formas cóncavas y convexas, nos lleva a interpretar los drapeados de una manera abreviada y simple, a partir de una estructura. En los dibujos se buscan las líneas maestras, los volúmenes básicos, los planos y las tensiones principales del modelo antes de los detalles.

2. Elección del referente: El alumno elige materiales u objetos para "envolver" el referente. Es necesario utilizar 2 materiales u objetos con distintos niveles de iconicidad. Por una parte, objetos que resten información al cuerpo humano o a la estatua, como materiales transparentes u opacos: plásticos, telas, cuerdas, papeles, etc. (bajo índice de iconicidad) y por otra, cualquier objeto que sume información: cajas, máscaras, vestidos, etc. (alto índice de iconicidad).

3. El *wrapping* como procedimiento:

a. Ocultación total de la figura humana.

b. Ocultación parcial de la figura humana.

3.1. En el aula:

a. Como comienzo de la actividad en el aula, se tapan las esculturas o el cuerpo humano totalmente. El material es determinante para crear transparencia u opacidad. Se crean estructuras simples o complejas. La iluminación determina la mayor o menor sensación de volumen.

b. Posteriormente, las figuras se envuelven de una manera parcial. Se establece la relación entre dos o más elementos de distinta naturaleza. Lo que se oculta y lo que se muestra forma parte de la misma estructura compositiva.

4. Empleo de "la retórica visual"[5]:

a. Elipsis: ocultación mediante la operación de supresión, es decir, se resta información a la imagen.

b. Acumulación e Interpenetración: ocultación mediante el mecanismo de adición (con el que se puede producir a la vez supresión o sustitución).

4.1. En el aula:

a. Se envuelven las figuras con materiales que restan información a la figura humana. La forma del cuerpo se simplifica e incluso puede llegar a desaparecer. Se puede llevar a cabo una ocultación total o parcial.

b. Se empaquetan las figuras con materiales u objetos que añaden información a la imagen, definiendo así un nuevo referente para los siguientes dibujos. En este caso se pueden introducir conceptos nuevos como la máscara o el disfraz. Habitualmente, cuando se incluyen nuevos objetos en la imagen se suprimen o se sustituyen elementos del referente inicial.

5. Empleo de herramientas como la cámara fotográfica o el visor en el proceso creativo:

a. Para elegir el punto de vista de la representación.

b. Para fragmentar la imagen.

5.1. En el aula:

a. Una vez realizada cada intervención en la estatua o figura humana, se realizan fotografías desde distintos puntos de vista para estudiar la composición más acertada.

[5] Véase Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de La Pintura,* Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2000.

b. El encuadre fotográfico sirve para representar el referente entero o fragmentado. Mostrando una parte de la motivación se puede aludir a la totalidad potenciando las características de la misma (figura retórica "sinécdoque").

6. Materialidad: el dibujo en el *wrapping.*

6.1. Medio de expresión: por una parte, se emplea el dibujo como medio instrumental para definir una idea o estudiar una forma en el proceso creativo (mediante bocetos, esquemas, esbozos o apuntes) y por otra parte, como producto definitivo o resultado[6].

6.2. Técnica: Utilización de técnicas aditivas secas, mediante los elementos de expresión de la línea, plano, textura y color, en formato 50 x 70 cm.

6.3. Método: Dibujos basados en esquemas geométricos, dibujos de contorno a partir de puntos, dibujos considerando los espacios en negativo[7], mapas tonales y gamas cromáticas.

6.4. En el aula:

a. Antes de envolver las figuras y elegir el punto de vista se pueden realizar bocetos sobre la idea que se quiere plasmar. Una vez definida ésta, así como el referente y el punto de vista se ejecutan distintos apuntes, esquemas o esbozos. Los apuntes son notas rápidas que se realizan en el mínimo tiempo posible. Es posible cambiar el punto de vista en este proceso. El apunte sirve para abordar los problemas que conlleva la representación. En los apuntes se sitúan las líneas principales con una cantidad mínima de trazos, sin importar que el dibujo presente un aspecto inacabado. En un mismo formato se pueden llevar a cabo diversos dibujos con el fin de captar conceptos y ejercitar el trazo. Se utiliza el bloc de esbozos (formato Din A3).

b. Una vez desarrollada la idea mediante apuntes, esquemas o esbozos se representa el referente como resultado de este proceso. Cada uno de estos dibujos se realiza en formato 50 x 70 cm a partir de esquemas geométricos y compositivos, teniendo en cuenta puntos y espacios en negativo.

[6] Véase Gómez Molina, Juan José, "El concepto de dibujo", en Gómez Molina, Juan José (coord.), Las lecciones del dibujo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, pp. 17- 168

[7] Véase Edwards, Betty, *Nuevo Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Editorial Urano, Barcelona, 2003, pp. 144- 163

c. El acabado de cada dibujo es mediante la valoración de la línea (el grosor y la intensidad), la textura (el aspecto táctil del material en relación al soporte) y el color (relación de los colores del referente con el del soporte para crear una armonía o un contraste). En esta fase es muy importante el valor expresivo de la línea.

7. Técnicas de comunicación visual:

a. Unidad o fragmentación.

b. Singularidad o yuxtaposición.

c. Opacidad o transparencia.

7.1. En el aula: El alumno elige en cada dibujo una técnica compositiva[8] adecuada a las ideas que quiere transmitir.

a. La unidad es el equilibrio de elementos diversos, y que se ensamblan para ser percibidos como un objeto único, por el contrario, la fragmentación es la descomposición de elementos que aunque se relacionan entre sí conservan su carácter individual. En los apuntes que se realizan en el bloc suele predominar la fragmentación.

b. La singularidad centra la composición en un tema aislado, que no cuenta el apoyo de ningún otro estímulo visual, y la yuxtaposición expresa la interacción de varios estímulos visuales activando la comparación relacional. Los dibujos basados en el recurso de la "elipsis" suelen utilizar la singularidad y los basados en la "acumulación" o "interpenetración" emplean la yuxtaposición.

c. La transparencia implica un detalle visual a través del cual se puede ver, y la opacidad lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales. Según la elección de los materiales para envolver las figuras se utiliza una de estas dos técnicas. Por ejemplo el plástico produce transparencia y la tela o el cartón opacidad.

[8] Véase Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, pp. 129- 147.

8. Elemento dominante del lenguaje visual:

a. Referencialidad figurativa.

b. Formalismo abstracto.

8.1. En el aula: El alumno elige el predominio de la referencialidad figurativa o el formalismo abstracto, según el grado de síntesis que quiera efectuar en los dibujos. Lo figurativo o referencial se basa en la idea de semejanza respecto al mundo visible, y lo formal o abstracto se aleja de cualquier parecido; las formas se pueden liberar de su esclavitud imitativa a través de códigos formalistas en los que la abstracción sustituye a la figuración, y lo plástico es la alternativa de lo icónico. Se pueden establecer distintos grados de figuración o de abstracción.

9. Interrelación del dibujo con otros medios: pintura, fotografía, *performance*, escultura… Frente a la idea tradicional de la disciplina del dibujo, el nuevo dibujo no tiene límites, el nuevo artista genera su propuesta desde un programa en el que se pueden superponer distintos lenguajes de nuestra cultura[9].

10. ENCUESTA

11. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.; Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. AD HOC. Serie seminarios, 4. Colección dirigida por Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro. Editorial CENDEAC, Murcia, 2004.

AA.VV.; El cuerpo como objeto. Exit, Imagen y Cultura nº 42, mayo, junio, julio 2011.

[9] Véase Jiménez, Inmaculada, "Los límites del dibujo y una poética de grupo", en Vélez Cea, Manuel (ed.), *El dibujo del fin del milenio,* Universidad de Granada, 2001.

AA.VV.; Fragmentos para una Historia del cuerpo humano (Parte segunda). Editor: Michel Feher, Editorial Taurus, Madrid, 1991, Edición original: *Fragments for a History of the Human Body*, Urzone Inc, New York, 1989.

A.A.V.V.; Francesca Woodman. Retrospectiva. Espacio AV, 26 de febrero-17 mayo 2009, Murcia.

A.A.V.V.; Helena Almeida. Centro Galego de Arte Contemporánea, 14 de enero-21 de marzo 2000, Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, 2000.

A.A.V.V.; Lygia Clark.Fundació Antoni Tàpies, 21 de octubre-21 de diciembre 1997, Barcelona, 1997.

A.A.V.V.; Oiticica: The Body of Colour. Tate publishing in association with the museum of Fine Arts, Houston; Tate Modern, 6 junio- 23 septiembre 2007, Londres, 2007.

A.A.V.V.; Permíteseme una imagen… Juan Muñoz. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de abril 2004-31 de agosto 2009, Madrid, 2009.

EDWARDS, Betty; Nuevo Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Editorial Urano, Barcelona, 2003.

BRADLEY, Fiona; Surrealismo. Movimientos en el Arte Moderno. Serie Tate Gallery, Ediciones Encuentro, Londres, 1999.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José; Retórica de La Pintura. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2000.

DONDIS, D. A.; La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990. Edición original: *A Primer of Visual Literacy*, The Massachusetts Institute of Technology, 1973.

GARCÍA GALLEGO, Jesús; Surrealismo. El ojo soluble. Editorial Revista Litoral, S.A. Málaga, 1968.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.); El manual del dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX.Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.); Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.); Las lecciones del dibujo. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

GROUPE µ; Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen.Editorial Cátedra, S.A., Signo e imagen. Madrid, 1993.

LINGWOOD, JAMES; Juan Muñoz. Monólogos y diálogos=Monologues and Dialogues. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 octubre 1996-15 enero 1997, Madrid, 1996.

MEURIS, Jacques; René Magritte 1898-1967. Editorial Taschen, 1998.

SOLÁNS, Piedad; Accionismo vienés.Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.

VÉLEZ CEA, Manuel (ed.); El dibujo del fin del milenio. Universidad de Granada, 2001.

2.2. Encuesta del seminario

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Seminario: "El recurso del *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana en el arte contemporáneo"

ENCUESTA REALIZADA a los alumnos de BBAA

Nombre:
Edad:
Sexo (F o M):
Curso:
Estudios artísticos previos a Bellas Artes:

Marca con una X la casilla que corresponda a la respuesta elegida (sólo una) y califica de 1 a 5 siendo 5 la máxima calificación.

Nada 1☐ Poco 2☐ Algo 3☐ Mucho 4☐ Muchísimo 5☐

Sobre el referente

1. ¿Crees que es importante la elección del referente para la estimulación creativa?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

2. ¿Te parece importante hoy en día la utilización del cuerpo humano como tema para el dibujo contemporáneo?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

3. ¿Te parece interesante el *wrapping* como referente para el dibujo de la figura humana?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

Sobre el *wrapping*

4. ¿Antes de recibir este seminario te habías interesado por el *wrapping* como recurso?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

5. ¿Has realizado en otra asignatura algún trabajo relacionado con este tema?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

6. En el *wrapping* se puede ocultar el referente de una manera total o parcial. ¿Qué te parece más interesante?

a. La ocultación total

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

b. La ocultación parcial

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

6.1. ¿Puedes explicar por qué? (Es importante que desarrolles esta respuesta).

Sobre la retórica

7. ¿Has utilizado alguno de estos recursos de la retórica en tus dibujos del seminario?

7.1. La elipsis

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

7.2. La sinécdoque

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

7.3. La acumulación

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

7.4. La interpenetración

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

7.5. La alteración del orden

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

Sobre técnicas y recursos

8. ¿Consideras que son importantes las siguientes técnicas de comunicación visual en las composiciones basadas en *wrappings* para la efectividad del mensaje visual?

8.1. Fragmentación

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.2. Unidad

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.3. Yuxtaposición

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.4. Singularidad

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.5. Complejidad

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.6. Simplicidad

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.7. Profusión

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.8. Economía

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.9. Transparencia

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

8.10. Opacidad

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

9. ¿Te parece útil la herramienta de la cámara fotográfica y sus recursos (el encuadre, la fragmentación, los planos detalle…) para resaltar la ocultación de la figura humana?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

10. ¿ Has utilizado en este seminario además del dibujo otro medio para expresar tus ideas?

10.1. Pintura

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

10.2. *Collage*

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

10.3. Fotografía

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

10.4. *Performance*

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

10.5. Vídeo

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

10.6. Otros (especificar):

Sobre la percepción

11. Si analizamos los dibujos que se han realizado, ¿qué crees que tiene más valor el aspecto icónico o plástico?

a. Aspecto icónico

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

b. Aspecto plástico

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

12. ¿Crees que es necesario que los dibujos basados en este recurso se representen con un alto grado de realismo?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

13. Con la saturación de imágenes que se produce en la sociedad actual, ¿crees que éste es un recurso adecuado para estimular la imaginación?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

Sobre los significados

14. ¿Consideras que los significados de los dibujos que se han realizado son abiertos o cerrados?

a. Abiertos

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

b. Cerrados

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

15. ¿Puedes citar significados relacionados con los dibujos que has realizado?

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

16. ¿Puedes citar significados relacionados con los dibujos que han realizado tus compañeros?

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

17. ¿Es importante el papel del observador para realizar los significados de las obras?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

Sobre el arte

18. ¿El seminario ha variado tu forma de apreciar las manifestaciones artísticas?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

19. ¿Encuentras en tus dibujos algún antecedente de las vanguardias del siglo XX?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

20. ¿En qué medida crees que lo que has aprendido guarda relación con el arte contemporáneo?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

Sobre la experiencia

21. ¿En qué medida ha enriquecido este tema tu vida intelectual?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

22. ¿Crees que ha sido la práctica de este seminario beneficiosa para el aprendizaje del dibujo?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

23. Una vez terminado el seminario, ¿crees que el velamiento del cuerpo humano puede ser un tema para ser utilizado en trabajos o proyectos futuros?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

24. Si comparas los dibujos realizados durante el curso académico y los del seminario, ¿crees que has obtenido resultados interesantes?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

25. ¿Te gustaría que se incorporaran a las clases habituales de dibujo actividades similares?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

Sobre la motivación

26. ¿Te has sentido motivado?

1☐ 2☐ 3☐ 4☐ 5☐

27. ¿Puedes describir la experiencia del seminario y cómo te has sentido?
(Es importante que desarrolles esta respuesta).

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

2.3. Tabla-sumario de estrategias de ocultación

UNIVERSITAS Miguel Hernández

DISCIPLINA	RECURSO DE OCULTACIÓN	DEFINICIÓN	DESCRIPCIÓN	TÉCNICAS O RECURSOS VINCULADOS
RECURSOS PERCEPTIVOS (Psicología de la percepción)	TRASLAPO O INTERPOSICIÓN	Cubrimiento parcial de un objeto por otro.	El traslapo establece una jerarquía: distingue unidades dominantes de unidades subordinadas. La unidad recortada que parece incompleta evoca el completamiento.	-Elipsis -Opacidad/ Transparencia -Tachadura -Máscara -Perífrasis
	CAMUFLAJE	Ocultación o disimulo de una cosa dándole el aspecto de otra.	En el camuflaje la unidad de los objetos se rompe en partes que se funden con el entorno; la figura se incorpora al fondo jugando con los caracteres distintivos de la figura. Se basa en la técnica que utiliza la naturaleza para proteger a los animales y en la estrategia militar que logra la invisibilidad de las tropas.	-Interpenetración fundente -Reversibilidad -Disfraz -Maquillaje
	REVERSIBILIDAD O IMÁGENES DOBLES	Capacidad para percibir en una misma imagen más de una lectura o interpretación.	En la reversibilidad el mismo estímulo representa distintos perceptos; la figura puede pasar a ser el fondo y viceversa. Es posible no llegar a reconocer la segunda versión. Las formas reversibles pueden ser imágenes dobles, múltiples o ambiguas.	-Interpenetración constructiva -Camuflaje (psicológico)
	CAMBIO DE ORIENTACIÓN	Alteración del orden habitual de una figura.	El cambio de orientación produce desorientación y falta de reconocimiento. Entre otras opciones, la figura humana se puede girar o dar la vuelta.	-Sinécdoque -Permutación
	ACUMULACIÓN	Agrupación de elementos o bloques expresivos diferentes, en los que no hay repetición.	La acumulación puede ser icónica, cuando se coordinan o subordinan tipos icónicos relacionados entre sí o icónica caótica, si los elementos sumados no manifiestan ningún vínculo. En este caso los elementos pueden llegar a ocultarse predominando la incoherencia, el azar, o el inconsciente. El collage surrealista utiliza esta estrategia.	-Collage -Camuflaje -Opacidad
	INTERPENETRACIÓN ADHERENTE	Unión de varios elementos distintos, unidos como siameses, para crear nuevos significados.	El objeto se desvincula de su contexto habitual y se adhiere a otro objeto que le es ajeno. Encontramos muchos ejemplos en la mitología: el minotauro, la sirena o la esfinge, y en el surrealismo: collages formados por fragmentos corporales que se adhieren a otros elementos de diversa índole.	-Collage -Traslapo -Máscara

RECURSOS RETÓRICOS (Retórica)	INTERPENETRACIÓN FUNDENTE	Unión de varios bloques expresivos diferentes, aunque con propiedades comunes, que generan una nueva entidad para ser apreciada como una cosa u otra.	La unión de expresiones independientes produce una organización sintética de mayor eficacia que provoca una lectura ambigua. Al contrario que en el caso anterior, del nuevo tipo es imposible separar las entidades originales; no hay un lugar concreto de adhesión. Algunas obras de arte que utilizan las técnicas del camuflaje se basan en este recurso.	-Collage -Camuflaje
	INTERPENETRACIÓN CONSTRUCTIVA	Unión de varios bloques expresivos que sin perder sus propiedades individuales se ordenan para construir un tipo de dimensión mayor.	Las subentidades constructivas pueden producir una doble lectura. En este caso, una de las dos imágenes se hace invisible sin ninguna transformación cuando el espectador se centra en la otra imagen. Hay numerosos ejemplos en el surrealismo, con las imágenes dobles, reversibles o ambiguas. Dalí se refiere a este recurso como "camuflaje psicológico".	-Collage -Reversibilidad -Camuflaje (psicológico)
	ELIPSIS	Cancelación de una o varias magnitudes del enunciado visual que deben ser mentalmente recuperadas.	Éste es el recurso retórico más claro y conciso que se emplea para representar la ocultación de un objeto. Implica una cancelación deliberada y una reconstrucción por parte del espectador, quien debe considerar lo invisible (los elementos omitidos) como parte de lo visible. Hay dos tipos: elipsis icónica y plástica.	-Traslapo -Siluetaje -Wrapping -Viñetaje -Fuera de campo
	SILUETAJE	Representación del contorno de un tipo icónico reconocible, omitiendo los detalles del interior, mediante textura y color homogéneo.	Recurso expresivo o técnica, basado en la elipsis, que pretende la representación pictórica o gráfica de las sombras proyectadas y nítidamente recortadas que se aprecian de forma natural. El efecto es más acusado si el contorno es muy detallado y hay una ausencia total de detalles interiores.	-Elipsis -Wrapping
	WRAPPING	Empaquetamiento de un objeto con la intención de cancelar los signos icónicos que nos darían más información visual sobre dicho objeto.	Recurso expresivo o técnica, basado en la elipsis, que aprovecha la capacidad envolvente y opaca de un material, habitualmente tela, para ocultar un objeto; el único signo que nos puede dar información sobre el objeto elidido es la silueta, que describe su forma periférica. Hay que mencionar como precedente histórico la técnica del drapeado, que se dedica al cubrimiento del desnudo en la figura humana y a los pliegues de sus vestidos.	-Traslapo -Elipsis -Siluetaje -Drapeado
	VIÑETAJE	Supresión parcial o total de lo que rodea al sujeto con la finalidad de centrar la atención en éste.	Con este tipo de elipsis, los fondos pierden su origen icónico y se transforman en formas abstractas; nos remiten a la conocida técnica del *sfumato* de Leonardo da Vinci o a la "perspectiva aérea", donde los objetos borrosos o difuminados se disuelven hasta desaparecer.	-Elipsis -Imagen borrosa

	SINÉCDOQUE	Sustitución de una totalidad por alguna de las partes que lo integran o componen.	En la sinécdoque el fragmento se comporta como una forma incompleta que el espectador tiene que completar con la imaginación. Se trata de una sinécdoque corporal cuando cualquier parte del cuerpo humano se aísla para aludir a la totalidad. También se usa como recurso expresivo para esconder las partes del cuerpo que no quieren ser mostradas. Hay dos tipos: icónica y plástica.	-Primerísimo plano/ plano detalle
	PERÍFRASIS O CIRCUNLOQUIO	Sustitución de unos elementos por otros para aludir a algo pero sin mostrarlo.	Mediante la sustitución de unas imágenes por otras se da un rodeo para referirse a algo indirectamente. El velamiento del cuerpo humano se utiliza en muchos casos como una perífrasis, porque oculta los lugares del cuerpo prohibidos que en realidad quieren ser mostrados.	-Acumulación -Wrapping -Drapeado
RECURSOS FOTOGRÁFICOS (Fotografía)	FRAGMENTACIÓN DEL ENCUADRE	Operación que realiza el encuadre fotográfico para enmarcar o aislar un fragmento de la realidad.	El encuadre fotográfico selecciona un fragmento de la realidad mientras elimina el resto. La presencia implícita de este resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente.	-Sinécdoque -Elipsis -Fuera de campo
	PRIMERÍSIMO PLANO/ PLANO DETALLE	Plano fotográfico o cinematográfico que encuadra un detalle del cuerpo humano o de un objeto al que se le da una relevancia particular.	El primerísimo plano (en inglés *big close-up*) se puede considerar como un caso particular de primer plano en el cual el objeto encuadrado es una parte concreta del rostro de un personaje; el plano detalle es una ampliación del primerísimo plano pero reforzando el interés sobre el objeto mostrado. Tanto uno como otro pueden producir fragmentos corporales de difícil identificación y reconocimiento.	-Primer plano -Sinécdoque -Elipsis -Fuera de campo
	DESENCUADRE	Operación que realiza el encuadre fotográfico para cortar la escena representada dirigiendo la mirada "al lado" del centro de interés de la escena.	El desencuadre consiste en "vaciar" el centro, al contrario que la concepción tradicional de la composición que trata de ocuparlo. El espectador tiene que recuperar ese centro vacío. Cuando se produce ese desencuadre es para establecer una relación intensa entre el personaje y el lugar o para excluirlo visiblemente del encuadre.	-Fragmentación del encuadre -Elipsis -Fuera de campo
	FUERA DE CAMPO	El fuera de campo es todo aquello que no aparece en el cuadro y que por lo tanto no vemos. Puede ser tanto imagen como sonido.	Recurso expresivo considerado como una elipsis espacial cuando lo que no se muestra tiene repercusión sobre lo que se muestra. Aunque es característico de la imagen fílmica, también se produce en la pintura o en la fotografía. El fuera de campo se puede convertir en el espacio ideal para ubicar todo aquello que no se quiere mostrar, favoreciendo así la proyección del espectador.	-Fragmentación del encuadre -Elipsis

	IMAGEN BORROSA	Borrosidad producida por el desenfoque de una lente, la falta de luz o el movimiento de un objeto.	La calidad borrosa de la imagen produce la ausencia de detalles nítidos e incluso la abstracción o desmaterialización de las formas; provoca que el espectador tenga que completar con la imaginación la información que falta. Se emplea como recurso pictórico por la influencia de la fotografía.	-Elipsis
	DEFORMACIÓN	Distorsión producida por una lente fotográfica.	Recurso que provoca la pérdida de la forma regular o natural de un objeto. En la representación del cuerpo humano, se puede utilizar para cambiar o acentuar los rasgos humanos. Existen lentes deformadoras llamadas *fisheye* (*ojo de pez*) que cubren 180º o más de visión. Se emplea como recurso pictórico por la influencia de la fotografía.	-Elipsis
	LUZ/OSCURIDAD	Efecto por el cual hay un exceso de luz o de oscuridad en la imagen fotográfica.	Sus herramientas son la sobreexposición y la subexposición, recursos que consiguen velar la imagen: el primer efecto se logra cuando hay demasiada luz por una abertura de diafragma demasiado grande, o por una velocidad demasiado lenta; la segunda, cuando no llega suficiente luz a consecuencia de una abertura de diafragma demasiado pequeña o una velocidad de obturación demasiado rápida. Se puede emplear como recurso pictórico por la influencia de la fotografía.	-Elipsis -Imagen borrosa

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández