

TFG

LA SOLEDAD COMO SENTIMIENTO ESENCIAL: UNA REVISIÓN ARTÍSTICA Y UNA PROPUESTA PERSONAL

Presentado por M^a Carmen Escribano Meseguer
Tutor: Isidro Puig Sanchis

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2020-2021



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Resumen y palabras clave

El presente Trabajo es un estudio teórico y práctico del sentimiento de la soledad en Pintura y Fotografía. Para ello, se realiza un acercamiento a los principales sentimientos del ser humano y, de entre todos ellos, se selecciona el concepto de la soledad, analizado desde los puntos de vista lexicográfico, filosófico y social. Se exponen algunos aspectos sobre la comunicación artística que apoyan la teoría del Arte como proceso de comunicación de sentimientos y pensamientos entre un emisor, el artista, y unos receptores, los espectadores de la obra. Pintura y Fotografía son técnicas o Artes que comparten la imagen y por ello presentan características comunicativas comunes. Se parte del análisis de referentes tales como Goya, Friedrich, Antonio López, Dorothea Lange, Carlos de Andrés y Alan Schaller, para ver cómo el sentimiento de la soledad se plasma en imágenes. Finalmente, se elabora una serie de fotografías con las que se llega a una representación personal del concepto de soledad.

Palabras clave: soledad, comunicación artística, proyecto personal, retórica visual, sentimientos universales, fotografía.

Abstract and key words

The present work is a theoretical and practical study of the feeling of loneliness in Painting and Photography. For this, an approach has been made to the main feelings of the human being and, among all of them, the concept of loneliness has been selected, analyzed from the lexicographical, philosophical and social points of view. Some aspects of artistic communication that support the theory of Art as a process of communication of feelings and thoughts between a sender, the artist, and some receivers, the spectators of the work, are presented. Painting and Photography are techniques or Arts which share the image as their basis médium and therefore have common communicative characteristics. This work begins with the analysis of referents such as Goya, Friedrich, Antonio López, Dorothea Lange, Carlos de Andrés and Alan Schaller, to see how the feeling of loneliness has been reflected in images. Finally, a series of photographs is produced with which a personal representation of the concept of loneliness is reached.

Key words: loneliness, artistic communication, personal project, visual rhetoric, universal feelings, photography.

AGRADECIMIENTOS

Debo expresar mi agradecimiento de manera especial al Profesor don Isidro Sanchis Puig por aceptarme para realizar este Trabajo de Fin de Grado bajo su dirección. Su apoyo y confianza en mi trabajo y su guía han sido decisivos en el desarrollo de este Trabajo.

Quiero expresar también mi más sincero agradecimiento a los profesores que durante estos cuatro cursos de carrera han contribuido con su dedicación y profesionalidad a mi formación académica y personal.

Finalmente, a mi familia, por escucharme y aconsejarme y haber estado siempre a mi lado.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍAS	9
4. Desarrollo y resultados del trabajo	11
4.1. MARCO TEÓRICO	11
4.1.1. Un acercamiento a los principales sentimientos del ser humano.	11
4.1.1.1. Definición de los términos que aluden a los sentimientos	11
4.1.1.2. La soledad en Filosofía y Psicología	16
4.1.1.3. La soledad en la pandemia por covid-19	18
4.1.2. ENFOQUE ARTÍSTICO	19
4.1.2.1. El arte como proceso de comunicación. Kandinsky, Carrere y Saborit, Berger y del amor	19
4.1.2.1.1. Vasili Kandinsky	19
4.1.2.1.2. Alberto Carrere y José Saborit	22
4.1.2.1.3. René Berger	23
4.1.2.1.4. Carlos del Amor	24
4.1.2.2. Semejanza entre fotografía y pintura	25
4.1.2.2.1. Hockney y Gayford	25
4.1.2.2.2. González	27
4.2. REFERENTES ARTÍSTICOS	28
4.2.1. Propuesta de esquemas de análisis de pintura y fotografía.	28
4.2.2. Referentes pictóricos	29
4.2.2.1. Perro semihundido (1819-1823)	29
4.2.2.2. Carmencita jugando (1960)	30
4.2.2.3. El caminante sobre el mar de nubes (1960)	32
4.2.3. Referentes fotográficos	33
4.2.3.1. Madre migrante (1936)	33
4.2.3.2. La soledad de María (2016)	34
4.2.3.3. Metropolis (2015-2017)	35
4.3. PROYECTO FOTOGRÁFICO PERSONAL	36
4.3.1. Título y subtítulo	36
4.3.2. Definición y justificación del proyecto	36
4.3.3. Objetivo general	37
4.3.4. Objetivos específicos	37
4.3.5. Concreción del proyecto. Lluvia o tormenta de ideas. Las seis “wh”: qué, cómo, cuándo, dónde, quién, por qué	37
4.3.6. Planificación. Aspectos técnicos y de producción final.	38
4.4. FOTOGRAFÍAS FINALES. PROYECTO: LA MIRADA INTERIOR	39
4.4.1. Primera fotografía: MC10E08M99	39
4.4.2. Segunda fotografía	40

4.4.3.	<i>Tercera fotografía</i>	41
4.4.4.	<i>Cuarta fotografía</i>	42
4.4.5.	<i>Quinta fotografía</i>	43
4.4.6.	<i>Sexta fotografía</i>	44
5.	CONCLUSIONES	44
6.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
7.	ÍNDICE DE FIGURAS	50
8.	ANEXOS	51
8.1.	ANEXO I	51
8.2.	ANEXO II: ESQUEMA DE ANÁLISIS PARA FOTOGRAFÍA PROPUESTO POR LA UNIVERSIDAD JAIME I	52
8.2.1.	Nivel contextual	52
8.2.1.1.	Datos generales	52
8.2.1.2.	Parámetros técnicos (si están disponibles)	52
8.2.1.3.	Datos biográficos y críticos	53
8.2.2.	Nivel morfológico	53
8.2.2.1.	Descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que representa la fotografía. grado de figuración o abstracción.	53
8.2.2.2.	Elementos morfológicos	53
8.2.2.3.	Reflexión general.	54
8.2.3.	Nivel compositivo.	54
8.2.3.1.	Sistema sintáctico o compositivo.	55
8.2.3.2.	Espacio de la representación	55
8.2.3.3.	Tiempo de la representación	56
8.2.3.4.	Reflexión general	57
8.2.4.	Nivel enunciativo	57
8.2.4.1.	Articulación del punto de vista	57
8.2.4.2.	Interpretación global del texto fotográfico	58
8.2.4.3.	Conclusión	59
8.3.	ANEXO III: ESQUEMA DE ANÁLISIS	59
8.3.1.	Esquema para pintura	59
8.3.1.1.	Título, autor, fecha y lugar de realización de la obra.	59
8.3.1.2.	Análisis conceptual	59
8.3.1.3.	Análisis formal	60
8.3.1.4.	Impresión personal	61
8.3.2.	Esquema para fotografía	61
8.3.2.1.	Análisis técnico	61
8.3.2.2.	Análisis conceptual	61
8.3.2.3.	Análisis del punto de vista	62
8.3.2.4.	Análisis formal	63
8.3.2.5.	Impresión personal	64

1. INTRODUCCIÓN

Siempre me ha interesado la plasmación de los sentimientos llamados “universales” en el Arte. Cómo una imagen, un color, una forma determinada, la distribución de signos plásticos en un lienzo...o las imágenes sugeridas por las palabras en un poema, eran capaces de suscitar sentimientos y emociones en el receptor de esos mensajes. Actualmente, debido a la situación que padece el mundo (Pandemia por Covid-19, restricciones, incomunicación, distancia social...), este interés ha cobrado un nuevo protagonismo. Por tanto, me propongo como Trabajo de Fin de Grado, investigar y profundizar en estos aspectos que tienen que ver con la comunicación de sentimientos y los procesos de autoconocimiento, desde la honestidad y la certeza de que el Arte es un proceso de comunicación, un diálogo del artista con los demás, con el resto, pero también consigo mismo, una especie de monólogo.

La idea principal de este Trabajo de Fin de Grado es llevar a cabo una revisión, lo más exhaustiva posible, del concepto de la soledad y la proposición de una visión artística, subjetiva y personal, sobre ese concepto. Para ello, El presente Trabajo de Fin de Grado se articula en cuatro partes, con un desarrollo lógico de la información, desde lo más general, acotando espacios sucesivamente, hasta llegar a lo puramente personal. En la primera parte, una investigación en las características de la idea de la soledad desde varias vertientes no artísticas (filológica, filosófica, social...), de manera que quede bien definido el concepto y su alcance. En la segunda parte, en un proceso de concreción progresivo, el trabajo se centra en el arte como proceso de comunicación de sentimientos y en poner de manifiesto la cercanía entre pintura y fotografía. En la tercera parte, siguiendo ese procedimiento de concreción, se analizan los referentes de pintura y fotografía que han constituido para mí una inspiración especial sobre ese asunto. Y, finalmente, en la cuarta parte, se propone una visión personal del sentimiento de la soledad, desde la creación fotográfica artística, teniendo en cuenta lo estudiado anteriormente, que nos permita transmitir toda la potencia de ese sentimiento personal, desde la sinceridad y desde el estudio.

2. OBJETIVOS

Hemos dividido los objetivos que se persiguen en este Trabajo en específicos y generales.

Principales

1. Estudiar el concepto de la soledad como sentimiento esencial en el ser humano, desde varios puntos de vista: filológico, filosófico, social, artístico.
2. Proponer una interpretación personal del sentimiento de la soledad, desde la creación fotográfica artística, que nos permita transmitir con la imagen toda la potencia de ese sentimiento personal.

Secundarios

Como dependientes del primer objetivo.

1. Profundizar en la idea del Arte como proceso de comunicación, desde la certeza de que el artista, expresando su pensamiento y su visión de las cosas, comunica con el espectador y provoca en él ideas o sentimientos.
2. Acercarnos a los sistemas comunicativos en Pintura y Fotografía.
3. Poner de manifiesto la conexión entre Pintura y Fotografía, como sistemas de representación de imágenes.
4. Analizar los referentes de Pintura y Fotografía que son expresión de la soledad, y poner de manifiesto sus mecanismos comunicativos.

3. METODOLOGÍAS

Para la realización de este trabajo he procurado seguir una metodología que fuera de lo general a lo particular. Con este orden lógico de la información, he intentado acotar el campo de trabajo de forma progresiva, estableciendo en cada apartado nuevos límites, seleccionando, así, cada vez aspectos más detallados. De esta manera, el trabajo ha ido avanzando, concretando cada vez más desde el estudio de los principales sentimientos del ser humano hasta la expresión artística concreta de un sentimiento determinado, la soledad, en un proyecto personal fotográfico.

En cuanto a las fuentes consultadas, he buscado los libros que mejor servían para desarrollar las diferentes partes del trabajo. El sistema de análisis de estas fuentes ha sido la lectura y estudio de las mismas, la selección de los apartados que eran de interés para mi trabajo y la exposición de sus ideas, intentado relacionar las ideas de unos autores con las de los demás autores. De esta manera, se ha ido formando la parte teórica del trabajo, que ha servido de base sólida para el desarrollo de las partes más prácticas del trabajo. Así, por ejemplo, los diccionarios consultados en la parte de definición de los términos nos han permitido centrar los conceptos sobre los que íbamos a trabajar con las autoridades reconocidas; DRAE, José Antonio Marina, Joan Corominas, Julio Casares, a fin de no tener un único punto de vista en la definición de conceptos abstractos como son los sentimientos. Una vez definidos convenientemente los conceptos que queremos estudiar, pasamos a la selección de las fuentes para el estudio de los procesos comunicativos en el Arte. Aquí son especialmente interesantes las teorías de Vasili Kandinsky, Alberto Carrere y José Saborit, René Berger y Carlos del Amor, El sistema de estudio de las fuentes ha sido de nuevo la lectura, la selección de las partes que más convenía a mi propósito y el resumen y la relación entre ellos. De esta forma, iba cobrando cuerpo mi trabajo, con la base teórica anterior.

Una de las ideas que quería demostrar es la cercanía que existe entre la Pintura y las Fotografía en algunos aspectos, para ello utilicé el libro de Martin Gayford y David Hockey y el trabajo de Laura González Flores. Con ellos se pone de manifiesto que la Fotografía y la Pintura tienen una base común, son expresión de sentimientos y vía de comunicación con imágenes.

Al pasar, dentro de ese proceso de concreción, a la parte práctica, el análisis de referentes y mi propia producción fotográfica, me propuse llegar a unos esquemas de análisis de Pintura y Fotografía que me permitieran ser objetiva en el análisis de los referentes artísticos y, a la vez, descubrir los procedimientos por los que esos autores me comunicaban determinados sentimientos relacionados con la soledad. Para ello busqué información en libros de Historia del Arte, páginas web especializadas y la valiosa aportación del Grupo de Investigación

ÍTACA de la Universidad Jaime I, sobre análisis de fotografía. De la misma forma que con las fuentes anteriores, mi sistema fue el estudio y la selección de elementos. Así, llegué a un esquema elaborado con las aportaciones de todas estas fuentes.

Finalmente, en la selección de los referentes artísticos pictóricos y fotográficos, me he basado en los cuadros que siempre me han atraído especialmente por su idea de soledad: *Carmencita jugando* de Antonio López, por la idea de la soledad tranquila, enriquecedora y formadora; *El caminante ante el mar de nubes* de Friedrich, por la idea de la soledad existencial, como condición humana; y *Perro semihundido* de Goya, por la representación de una soledad angustiada, terrible. En cuanto a los referentes fotográficos, *Mujer migrante* de Dorothea Lange, por la expresión de la soledad desesperada, aunque ella no está sola; *La soledad de María* de Carlos de Andrés, por la idea social de la soledad injusta; finalmente, la serie *Metropolis* de Alan Schaller, porque me parece un trabajo muy técnico que refleja la soledad en las ciudades. Todas ellas fotografías que me han conmovido especialmente. He buscado información sobre estos referentes en libros y páginas web y he aplicado para su análisis los conocimientos teóricos reflejados en las partes iniciales de este trabajo.

Para finalizar, como último “escalón” en este proceso de concreción, mi Proyecto Fotográfico Personal que intenta plasmar el concepto de la soledad ya desde una óptica absolutamente personal y sincera. En esta última parte, he consultado el libro de Rosa Isabel Vázquez *El proyecto fotográfico personal*, que me ha ayudado a enfocar algunas cuestiones de organización.

4. Desarrollo y resultados del trabajo

4.1. MARCO TEÓRICO

4.1.1. *Un acercamiento a los principales sentimientos del ser humano.*

En primer lugar, un acercamiento a los principales sentimientos del ser humano: amor, muerte, alegría, miedo, soledad. De entre todos ellos seleccionamos el concepto de la tristeza, con las variaciones asociadas a ella: melancolía, soledad...

4.1.1.1. Definición de los términos que aluden a los sentimientos

En la tarea de exponer cuáles son los sentimientos universales del ser humano vamos a seguir el libro de José Antonio Marina y Marisa López Penas *Diccionario de los sentimientos*. Es un proyecto muy ambicioso en el que los autores se proponen establecer un estudio ordenado y riguroso sobre el léxico de los sentimientos. Para los autores “El léxico afectivo nos va a introducir en la enigmática historia de la especie humana, capaz de sentir y deseosa de expresar lo que sentía” (Marina y López 1999, p. 15). Los sentimientos de sufrimiento, dolor, alegría, pena, deseo, miedo...son comunes al ser humano de todos los tiempos y de todas las latitudes. Las palabras que nombran los sentimientos nacen siempre de una experiencia, es decir, se parte de una experiencia vivida y es el lenguaje el que se encarga de convertirla en palabras, el léxico sobre los sentimientos surgidos de esa experiencia. Las palabras se agrupan en familias léxicas (amar, amor, enamorar...), pero las familias se mezclan entre sí y forman clanes (por ejemplo: nostalgia y añoranza) y junto con melancolía, tristeza, desamparo y compasión forman una tribu: la de los “sentimientos de pérdida” (Marina y López 1999, p. 15).

Según los autores, la Antropología y la Psicología corroboran esta idea de que las tribus de sentimientos son comunes a todas las culturas. Así, se podría hablar de un diccionario universal de sentimientos en el que cada idioma aportara sus peculiaridades (Marina y López 1999, p. 16).

Los sentimientos se agrupan en tribus, las tribus en clanes y los clanes forman el léxico de una representación semántica básica, que ha sido provocada por una experiencia real determinada (Marina y López 1999, p. 427).

Este planteamiento nos resulta especialmente valioso para nuestros propósitos, puesto que, desde la experiencia de la representación artística (contemplar una pintura o fotografía, asistir a una proyección de cine, leer poesía...) iremos a los sentimientos que provoca en el espectador, pero también

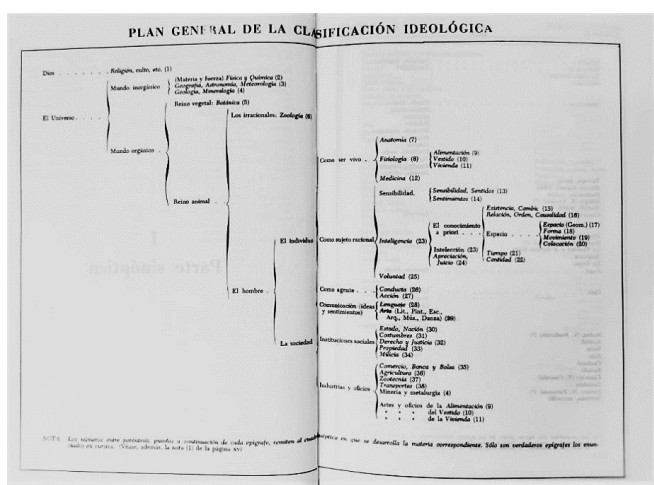


Figura 1: Plan general de la clasificación ideológica

Figura 2: Cuadro de los sentimientos

Figura 3: Cuadro del arte

es el espectador el que deduce o imagina qué sentimientos han inspirado al artista. Este aspecto, el Arte como proceso de comunicación, se tratará en la segunda parte de este trabajo.

A continuación, siguiendo a Marina y López, en el capítulo XII “Historias de la tristeza”, se estudia el léxico castellano referido a este sentimiento y en concreto se habla de la soledad, el abandono, la angustia, la melancolía, aflicción... como palabras pertenecientes al mismo clan. (Marina y López 1999, pp. 267-282)

De manera semejante, Julio Casares en *El Diccionario ideológico de la Lengua Española* organiza el léxico en un gran mapa sinóptico de la clasificación ideológica del vocabulario, Parte I Sinóptica, en el que se organiza el mundo en ámbitos de conocimiento que se van desarrollando hasta llegar al detalle de la vida del hombre (fig. 1). Dentro de esta parte, el hombre como ser social o individual. Y es aquí donde Casares sitúa los cuadros sinópticos que nos interesan. El hombre como ser individual: sujeto racional: ser sensible: sentimientos: cuadro 14 (fig.2); y el hombre como ser social: en su dimensión comunicativa (sentimientos e ideas): a través del lenguaje y el arte: cuadro 29 (fig. 3).

Los sentimientos están asociados entre sí por semejanzas de sentido, significativas, de manera que los campos asociativos de los sentimientos incluyen términos y expresiones con las que habitualmente se alude a ese estado de ánimo. Así, Julio Casares, en la Parte II Analógica de su Diccionario, nos propone las siguientes listas de términos asociados por la experiencia de los hablantes, que podemos tomar en cierto modo como analogías de significado, algunas de ellas como sinónimos, (tal como el propio autor propone en las instrucciones de uso de su diccionario).

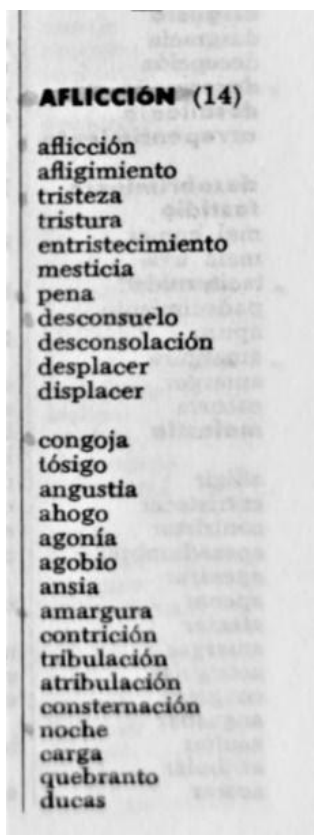


Figura 4: Términos asociados a Aflicción

En el concepto de *soledad* remite a *aislamiento*, porque la soledad tiene como condición necesaria el aislamiento. En las listas de conceptos asociados se puede observar cómo la soledad, la melancolía, la añoranza, la nostalgia, la tristeza... aparecen en las listas de conceptos asociados a *aislamiento (soledad)* y *aflicción* (Fig. 4 y 5).

Ya en la Parte III Alfabética, Casares (1994) da las siguientes definiciones de los términos que nos interesan:

- Aflicción. Efecto de afligir o afligirse.
- Afligir. Causar tristeza o pena.
- Aislado, da. adj. Solo, apartado.// Suelto, inconexo.
- Aislamiento. Acción y efecto de aislar o aislarse.// fig. Abandono, desamparo.
 - Aislar. Circundar de agua por todas partes.// Dejar una cosa sola y separada de otras.// fig. Retirar a una persona del trato y vida social.
 - Añoranza. Soledad.// Añoranza causada por la ausencia.
 - Sentimiento. Acción y efecto de sentir o sentirse.// Estado afectivo que causan en el ánimo cosas espirituales.// Aflicción.
 - Soledad. Carencia de compañía.// Lugar desierto.// Tristeza y melancolía que se sienten por la ausencia de alguna persona o cosa.
 - Solitud. ant. Soledad
 - Triste. Afligido, que tiene pesadumbre.// De carácter melancólico.// fig. Que denota pesadumbre.// fig. Que la ocasiona.// fig. Funesto, deplorable, desgraciado, que mueve a compasión.// fig. Doloroso.
 - Tristeza. Sentimiento de aflicción, pesadumbre o melancolía (Casares 1994).

Marina y López hacen ver que el vocabulario de los sentimientos en buena medida es metafórico, es decir guarda relación directa con situaciones objetivas. “Permiten explicar/describir/designar acontecimientos invisibles mediante acontecimientos visibles. *Angustia, congoja, ansiedad* proceden de una misma raíz *-ango-* que significa “estrechar, apretar”. *Duelo* procede del latín *dolo*, “tallar la madera o la piedra golpeándola”. [...] *Pesadumbre, pesar, culpa, pena, soledad, abandono*, también designaron primero situaciones objetivas antes de pasar a designar sentimientos” (Marina y López 1999, p. 270).

Creemos que con la exposición de los planteamientos de Marina y López y Casares sobre el léxico de los sentimientos quedan demostrados algunos puntos importantes para nuestro estudio:

- Los sentimientos afectan de manera semejante a todos los seres humanos. Se puede hablar, así, de “sentimientos universales”.
- Es la experiencia vital de las personas la que genera un sentimiento, que termina formalizándose en una expresión determinada.

AIREAR	
AIREAR (V. Aire)	eremita monje solitario huérfano anacoretico cenobítico
AISLAMIENTO (20, 31)	
aislamiento boicot retraimiento recogimiento recolección estrechez retiramiento retiro secesión clausura encierro incomunicación encerrona guarida reclusión exclusión soledad solitud soledumbre desacompañamiento abandono apartamento destierro agorafobia misantropía monólogo soliloquio	aislado abandonado desierto recogido retraído incomunicado abstraído recolecto filósofo desconversable solitario soledoso hurao cartujo apartado nocturno bího huerco misántropo cenaoscuro troglodita troglodítico
toque de queda queda campana conticnio	hongo solo como el es- párrago solo como la una Juan Palomo en cuadro
hacer el vacío aislar desacompañar desasistir desamparar abandonar encerrar emparedar boicotear acordonar extrañar echar del mundo	desertor compañía del ahorcado
aislarse desertar equivarse evitar echar el cuerpo fuera	privado excusado desamparado encantado libre
incomunicarse retirarse retraerse recogerse arriñonarse encerrarse enterrarse amadrigarse engorronarse enajenarse alienarse enconcharse meterse en su con- cha venderse caro hacer la encerrona enterrarse en vida quedarse en cua- dro quedar de non morir al mundo morir civilmente	simple mero incomplejo puro seco aislable
anacoreta anacorita padre del yermo estilita ermitaño	aisladamente en isla uno a uno de uno en uno disyuntivamente recogidamente solitariamente entre cuatro pare- des a solas en su solo cabo a trasmano
	AISLAR (V. Aislamiento)
	AJAMIENTO (27)
	ajamiento raboseada raboseadura desfloración desfloramiento

Figura 5: Términos asociados a Aislamiento.

• El vocabulario de los sentimientos forma grandes conjuntos. Los términos se agrupan por semejanzas semánticas y por el uso que el hablante hace de ellos en situaciones de vida concretas.

• En muchas ocasiones, aparece la dimensión metafórica o figurada que nos permite aplicar un significado objetivo a un sentimiento subjetivo. Por ejemplo: aislar, que deriva de isla. Lo que está rodeado completamente de agua está "aislado" y, en sentido figurado, una persona está "aislada" cuando no tiene contacto social.

• Es posible, entonces, ir de la experiencia real al sentimiento, pero también es posible que esa experiencia vital la vemos representada o reflejada en una obra de arte y provoque en nosotros un sentimiento determinado.

• El vocabulario de los sentimientos asociados a la soledad incluye también términos como: solitud, tristeza, aislamiento, melancolía, añoranza, nostalgia.

Por su parte, Joan Corominas, en el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (Tercera edición, 1997) nos ofrece la etimología de varios de los términos que nos ocupan y la fecha de su aparición documentada en la lengua castellana.

Añoranza es un derivado de añorar, "recordar con pena la ausencia de persona o cosa querida", h. 1840. Del catalán enyorar y este del latín ignorare, "ignorar", en el sentido de "no saber (de alguien)" o "no tener noticias (de un ausente)". Añoranza aparece a finales del siglo XIX, igual que el término catalán enyorança. (Corominas 1997, p. 55)

arrozal	expresión
paella	escuela
arroz a la valenciana	futurismo
arroz a banda	realismo
morisqueta	modernismo
arroz blanco	simbolismo
	impresionismo
	hieratismo
	amaneramiento
arrocero	museo
—	colección
	emporio
	exposición
ARRUGA (V. <i>Pliegue</i>)	artista
—	artífice
ARRUGAR (V. <i>Pliegue</i>)	expositor
—	autor
	maestro
	mecenas
	técnico
ARRUINAR (V. <i>Dstrucción</i>)	especialista
—	aficionado
	esteta
	ateneísta
ARSENAL (V. <i>Arq. Naval</i>)	artesano
—	estudio
	taller
	ateneo
ARTE (27, 29)	barroco
arte	clásico
disciplina	anteclásico
facultad	cuatrocentista
artificio	modernista
industria	futurista
habilidad	realista
técnica	simbolista
tecnicismo	impresionista
oficio	original
artesanía	amazacotado
tecnología	artístico
ciencia	técnico
teoría	tecnológico
práctica	politécnico
vocación	sublime
ofición	estético
inspiración	artificial
especialidad	efectista
arte liberal	artísticamente
» bella	técnicamente
» noble	—
bellas artes	
artes plásticas	
estética	
belleza	
calología	ARTERIA (V. <i>Vena</i>)
folklore	—
literatura	
pintura	ARTERIAL (V. <i>Vena</i>)
escultura	—
arquitectura	
dibujo	
grabado	
cerámica	
música	ARTESA (20)
danza	artesa
teatro	arteson
crear	artesuela
desempeñar	duerna
especializar, -se	duerno
amanerarse	dornajo
creación	dornillo
obra	batea
pieza	batehuela
obra maestra	cazarrica
publicación	camellón
alegoría	canal
estilo	gamella
gusto	camella
capricho	gamellón
catarsis	gamelleja
clasicismo	cueso
renacimiento	cuesa
unidad	canoas
valentía	tolla

Figura 6: Términos asociados a Arte.

Melancolía es un término compuesto derivado del griego melan- “negro” como prefijo culto de algunos términos de carácter médico. Del latín melancholia y este del griego melankholia, literalmente “bilis negra”, formado con kholé “bilis”. Melancolía aparece en castellano en 1490 con el sentido de “mal humor” y en su forma antigua malenconía, en 1251. (Corominas 1997, p. 389).

Nostalgia, mediados del s. XIX, propiamente “deseo doloroso de regresar”. Voz internacional creada por Johannes Hofer en 1688 con el griego nóstos “regreso” y álgos “dolor”. Deriv. nostálgico, 1884. (Corominas 1997, p. 416)

Soledad aparece como derivado del adjetivo solo, -a (del latín solus, -a, -um). Soledad aparece en el castellano en 1490; con la acepción de “añoranza”, en la segunda mitad del siglo XVI (el portugués saudade, del mismo origen, también se ha empleado en español) con el mismo sentido que soledad. (Corominas 1997, p. 542)

De nuevo se puede observar el aspecto figurado del significado de algunos de estos términos.

El *Diccionario de la lengua española* es la obra lexicográfica de referencia de la Real Academia de la Lengua. La vigesimotercera edición, publicada en octubre de 2014 como colofón de las conmemoraciones del tricentenario de la Academia, es fruto de la colaboración de las veintidós corporaciones integradas en la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). Hemos consultado la versión en línea del DRAE (2021) que recoge las siguientes definiciones:

Melancolía. Del lat. tardío *melancholĭa* 'atrabilis', y este del gr. μελαγχολία melancholía. 1. f. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada. 2. f. Med. Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes. 3. f. desus. Bilis negra o atrabilis.

Nostalgia. Del lat. mod. *nostalgia*, y este del gr. νόστος *nóstos* 'regreso' y -algía -algía '-algia'. 1. f. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos. 2. f. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida.

Triste. Del lat. *tristis*. 1. adj. Afligido, apesadumbrado. *Juan está, vino, se fue triste*. 2. adj. De carácter o genio melancólico. *Es una persona muy triste*. 3. adj. Que denota pesadumbre o melancolía. *Cara triste*. 4. adj. Que ocasiona pesadumbre o melancolía. *Noticia triste*. 5. adj. Pasado o hecho con pesadumbre o melancolía. *Día, vida, plática, ceremonia triste*. 6. adj. Funesto, deplorable. *Todos le habíamos pronosticado su triste fin*. 7. adj. Doloroso, enojoso, difícil de

soportar. *Es triste haber trabajado toda la vida y encontrarse a la vejez sin pan.*
8. adj. Insignificante, insuficiente, ineficaz. *Triste consuelo. Triste recurso.* 9. m. Canción popular de la Argentina, el Perú y otros países sudamericanos, por lo general amorosa y triste, que se acompaña con la guitarra.

Soledad. Del lat. *solītas, -ātis*. 1. f. Carencia voluntaria o involuntaria de compañía. 2. f. Lugar desierto, o tierra no habitada. 3. f. Pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo. 4. f. soleá.

Añoranza. Del cat. *enyorança*. 1. f. Acción de añorar, nostalgia.

Tristeza. Del lat. *tristitia*. 1. f. Cualidad de triste. 2. f. germ. Sentencia de muerte.

Para finalizar este apartado y con la intención de fijar, dentro de lo posible, una serie de términos equivalentes con los que trabajar, nos proponemos recabar la información que nos ofrece el *Diccionario de sinónimos y antónimos* de Joaquín Dacosta Esteban et al. (2008). Puesto que nuestro estudio trata fundamentalmente de la expresión de la soledad, buscaremos en primer lugar esta palabra.

Añoranza: nostalgia, melancolía, pena, saudade, inf. morriña, reg. ansión.

Melancolía: añoranza, hipocondría, abatimiento, nostalgia, tristeza, lipemanía, soledad, Inf. morriña. Antónimo: alegría, vivacidad.

Nostalgia: añoranza, melancolía, ausencia, falta, saudade, morriña, reg. ansión.

Soledad: aislamiento, desamparo, desolación, desvalimiento, abandono. Antónimo: compañía.

Tristeza: pena, aflicción, desconsuelo, pesar, pesadumbre, abatimiento, desaliento, desánimo, desesperanza, descorazonamiento, tribulación, atribulación, congoja, cuita, compunción, depresión, amargura, decaimiento, consternación, negrura, nostalgia, melancolía, quebranto, tristura, mesticia, engurrio, inf. murria, zangarriana, cancamurria, reg. ansión, Hispam. macacoa. Antónimos: alegría, entusiasmo. (Dacosta 2008).

4.1.1.2. La soledad en Filosofía y Psicología

La soledad también ha sido estudiada desde la Filosofía y la Psicología como parte de la esencia del ser humano, como uno de los elementos que definen al

ser humano, puesto que ese sentimiento nos diferencia de los otros seres vivos. En ocasiones ha sido tratada de forma negativa y, en otras, como algo positivo.

Víctor Hugo, en su poema *El fin de Satán*, describe el Infierno con una sola palabra, *soledad*. También habla de la soledad como una realidad atormentadora para las personas comunes, pero como algo beneficioso para las grandes mentes. Dice que la soledad “atormenta el cerebro que no alcanza a iluminar”. (Batchelor 2020, p. 11).

Desde otro punto de vista, la soledad no es un lujo reservado al alcance de unos pocos privilegiados. Es una necesidad humana, es imprescindible para conocernos a nosotros mismos. Sin embargo, en cierto modo, sí que es un privilegio, ya que no todas las mentes están preparadas para afrontarla.

El ser humano, como ser racional, es consciente de que la soledad es una parte esencial de la existencia humana, como dice Erich Fromm “nacemos solos y morimos solos, y en el paréntesis la soledad es tan grande que necesitamos compartir la vida para olvidar”. (Fromm 1947). En el libro de Amparo Machí *15 miradas a la soledad*, se recogen diferentes puntos de vista sobre el concepto de la soledad. El sentimiento de soledad no está determinado por la proximidad entre las personas, sino que lo determina cada una por la conexión entre ellas. Hay varios tipos de personas, las que nunca se sienten solas porque tienen compañía, las que, aun estando rodeadas de gente, se sienten solas, y las que están solitarias porque, efectivamente, no tienen a nadie. Estas últimas creen en la soledad de una manera romántica, y esto hace que, viviendo en el mundo, estando en él y conectando con él, sienten que no pertenecen a él, que van a contracorriente. (Machí *et al.* 2021, p. 9)

La diferencia entre la especie humana y la animal, es que en la nuestra hay algo más: la razón, el espíritu y la capacidad de desarrollarnos. Sin la soledad, el ser humano no podría desarrollarse, es una condición de la propia existencia del mismo. Utilizamos el raciocinio y el espíritu para vivir nuestra propia existencia, por esto llegamos a la idea tan aterradora como verdadera de que la vida es individual, propia, exclusiva, cada uno la vive como pueda y quiera. Todo ser humano está doblegado a una soledad existencial. (Machí *et al.* 2021, p. 133)

El hombre puede estar solo físicamente, pero está unido a ideas o valores que le dan un sentimiento de pertenencia a una comunidad. Sin embargo, si falla este sentimiento de comunidad, esta falta de valores transforma la soledad en una soledad moral, que, según Erich Fromm, es tan intolerable como la soledad física. Para poder eludir esta soledad moral, cualquier institución, creencia, religión o nacionalismo, entre otros, evitan lo que más teme el hombre: el aislamiento (Fromm 1947, p. 41). Como sucede en *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), en donde el personaje sobrevive a la soledad y las duras condiciones de vida porque, aun estando solo, se siente parte de una comunidad

civilizada y mantiene las creencias y las costumbres de esa sociedad, vence la desesperación de la soledad utilizando aquello que lo une a los demás seres humanos: religión, nacionalismo, raciocinio, costumbres, orden, etc.

Esto mismo dice Amparo A. Machí: el ser humano es un ser social por naturaleza, entonces es lo externo lo que lo hace ser humano, las motivaciones sociales. Quizá la felicidad está en esa seguridad y paz que se siente al saber que se forma parte de un todo mayor, del Universo, como algo que tiene un propósito (Machí *et al.* 2021, p. 133).

Por otra parte, para Stephen Batchelor “la soledad es una forma de estar en el mundo que hay que cultivar. No se puede apagar y encender a voluntad.” Es necesario convivir con la soledad, forma parte de nuestro propio ser (Batchelor 2020, p. 14).

Dentro de la filosofía del Existencialismo, Sartre afirma que: “El hombre no es realidad, es posibilidad”. El ser humano es responsable de su propia vida, de sus actos (también de su soledad) y esto lo lleva a la angustia vital (Machí *et al.* 2021, p. 137).

Pero no todas las visiones sobre la soledad son negativas, Machí recoge también la visión de Victor Frankl en su libro *El hombre en busca de sentido*. Aquí se habla de la soledad como una fuerza positiva. Propone Frankl el siguiente ejemplo: en un campo de concentración nazi, donde el ser humano está en completa soledad, le arrebatan todo, hasta la dignidad y, aun así, es capaz de seguir viviendo porque lo único que no le pueden quitar es su esencia humana, su alma, su actitud ante la vida, su pensamiento y su soledad. Amparo A. Machí denomina a esta corriente *esencialismo*. Así, “La soledad se convierte en transformadora, en el detonante de su propia existencia (del ser humano)” (Machí *et al.* 2021, p. 139). Cuando el cuerpo está en un estado denigrante, la prioridad es la esencialidad, acogerse a lo que mantiene el cuerpo, nutre el espíritu y permite la supervivencia. Existencialismo y Esencialismo coinciden así en que la soledad define al hombre.

4.1.1.3. La soledad en la pandemia por covid-19

Actualmente, en esta época de pandemia mundial causada por el COVID-19, la soledad que sufren los enfermos hospitalizados los lleva a situaciones especiales de aislamiento, sin contacto directo, sin comunicación humana, aunque cada cierto tiempo un enfermero o enfermera los atienda. Katja Borngäber dice “Es como una habitación fantasma. ¿Soy un fantasma? ¿O lo son ellos?” (Machí *et al.* 2021, p. 101). Está, entre todos nosotros, ese sentimiento de soledad, individual y ajena, que viene dado por la incomunicación. Se percibe

más negativamente porque somos testigos de que esta enfermedad afecta a una gran cantidad de gente y a todos, enfermos o no, nos provoca miedo y desasosiego, una sensación de incapacidad de lucha, de impotencia. No se puede luchar contra ese motivo de soledad, la soledad provocada por la pandemia por Covid-19 (Machí *et al.* 2021, p. 101).

Sin embargo, existe una visión positiva. Hay diferencias entre una soledad buscada, necesaria, positiva, feliz, esta soledad se podría llamar soledad, y una soledad impuesta por una situación de pandemia en la que nos sentimos vulnerables y pequeños (Machí *et al.* 2021, p. 101). La soledad es un estado de ánimo, la soledad es un hecho (Machí *et al.* 2021, p. 101). En esta situación estamos solos por necesidad, la comunicación vuelve a ser la clave de la interpretación del sentido de la soledad. La soledad, o mejor, las soledades individuales sumadas, le dan fuerza al individuo. Al sentirse parte de una comunidad, en cierto modo, deja de estar solo. Solamente hay que volver a la comunicación entre las personas, compartir la soledad nos hace estar menos solos, paradójicamente (Machí *et al.* 2021, p. 101).

Finalmente, y también desde un punto de vista positivo, el ser humano puede sobreponerse a esa soledad existencial, dolorosa, y la puede utilizar como medio para sobrellevar situaciones muy difíciles, indagando en su propio yo, desarrollando su espíritu y encontrando, así, un sentido a la vida (Machí *et al.* 2021, p. 101).

4.1.2. ENFOQUE ARTÍSTICO

4.1.2.1. El arte como proceso de comunicación. Kandinsky, Carrere y Saborit, Berger y del amor

4.1.2.1.1. Vasili Kandinsky

En el libro *De lo espiritual en el arte*, aparecido en 1912, pero escrito en 1911, analiza Kandinsky la espiritualidad en el arte. El arte como procedimiento de comunicación entre el artista y el espectador.

“Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos.” (Kandinsky 2020, p. 31), así comienza el libro de Kandinsky. Con estas palabras el autor indica que las obras de arte provocan sentimientos en los espectadores y a la vez son también fruto del momento histórico que han vivido. El arte es capaz de transmitir las emociones del artista: “El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirla, emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar.” (Kandinsky 2020, p. 34). Las emociones se transmiten al espectador a través de la obra de arte. “El espectador encuentra una

consonancia con su alma. [...] El estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador”. (Kandinsky 2020, p. 35)

Para Kandinsky, el problema del arte realista es que es un arte vacío, un arte sin alma. El nuevo arte debe buscar la comunicación con el espectador, debe transmitir sentimientos, y estos sentimientos deben ser los que se encuentren en el interior del artista, su “verdad interior” (Kandinsky 2020, p. 37).

El artista es para Kandinsky un ser revelador de verdades, un hombre semejante a nosotros pero que lleva dentro una “fuerza visionaria y misteriosa” (Kandinsky 2020, p. 39). El artista nos muestra el mundo a través de su propio sentimiento y, así, transmite a la vez sentimientos y verdades.

El contenido artístico de la obra de arte es el *qué* perdido por el periodo realista. Este *qué* se mostrará en los artistas a través de un *cómo* muy personal, alejándose de la representación fiel de la Naturaleza y buscando formas de expresión nacidas de su propio sentimiento, a través de medios exclusivamente artísticos (Kandinsky 2020, p. 49).

Matisse y Picasso son los ejemplos propuestos por Kandinsky para demostrar cómo los artistas usan el color y la forma (elementos pictóricos) para reflejar su propia visión de la realidad.

El contenido de las obras de arte será entonces, según Kandinsky, “lo no natural, lo abstracto, la naturaleza interior”. Siguiendo el principio de Sócrates: “conócete a ti mismo”, el artista tiene que expresar su mundo interior, puesto que ese es el *qué* que le interesa. La pintura, a través del uso del color, la forma y la composición, será capaz de transmitir adecuadamente los sentimientos del alma del artista y logrará hacer sentir al espectador algo semejante (Kandinsky 2020, p. 75).

A continuación, Kandinsky establece una teoría del color y de la forma para demostrar cómo esos elementos puramente pictóricos transmiten sensaciones y sentimientos en el espectador.

El color tiene dos efectos, un efecto físico y un efecto psicológico. El efecto físico sobre el espectador es semejante al efecto de la cromoterapia sobre el sistema nervioso de los individuos, no por asociación de significados, sino por repercusión física. El efecto psicológico viene por asociación: el color queda ligado a personas, culturas, objetos, formas... y lleva aparejados determinados sentimientos (Kandinsky 2020, pp. 81-85).

A través de las sinestesias el color también se asocia a otros sentidos (la vista, el tacto, el gusto, el olfato), así, se puede decir que un color es fresco o dulce o

sillón o áspero. Con estas asociaciones a través de las sinestesias se producen también sentimientos en el espectador (Kandinsky 2020, p. 86).

Explicamos muy brevemente la teoría de color en Kandinsky. Establece cuatro antinomias principales, colores que se oponen y son, a la vez, complementarios. Amarillo-azul, verde-rojo, naranja-violeta, blanco-negro. A continuación, explica los conceptos de movimiento en los colores (los colores cálidos “se acercan” al espectador y los colores fríos “se alejan” de él). Así, hay un movimiento de los objetos dinámico en sentido horizontal, en profundidad. El otro movimiento es de carácter estático, sin desplazamiento horizontal. Los colores claros son exocéntricos, se expanden de los límites de las formas que ocupan, mientras que los colores oscuros son concéntricos, tienden a su propio interior, a la concentración dentro de las formas que ocupan (Kandinsky 2020, p. 117-146).

Acudimos a la profesora García Muñoz (2020), quien resume los efectos psicológicos del color según Kandinsky. Ofrecemos este resumen en el Anexo I.

Kandinsky define la composición como el lenguaje intrínseco a la pintura. En la composición se conjugan formas y colores en relación unos con otros. Cada uno de los elementos de la composición debe estar supeditado a la expresión interior del artista.

Así el arte abstracto utiliza elementos pictóricos como el color, las formas y la composición para transmitir el sentimiento del artista y lograr conmover sin representar la Naturaleza, liberándose de la necesidad de que el arte sea mimético de la Naturaleza. El nuevo arte propone una construcción sobre una base puramente espiritual (Kandinsky 2020, p. 164).

Finalmente, en el capítulo 8 “La obra de arte y el artista” el autor recoge, a modo de conclusiones, algunos de los aspectos importantes de este libro:

- El arte es alimento espiritual para el ser humano, a la vez que expresión del interior del artista. “El arte no es una *creación inútil de objetos*, [...] sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y sensibilización del alma humana. [...] El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que son para ella el *pan cotidiano*, que solo puede recibir de esa forma” (Kandinsky 2020, pp. 172-174).
- El deber del artista es adecuar la forma a un contenido. Este contenido es el significado de la obra de arte. El artista debe escuchar a su intuición, “La voz interior del alma le dice entonces qué forma necesita y de dónde debe tomarla (de la `naturaleza´ exterior o interior)” (Kandinsky 2020, p. 175).
- Si el arte busca la belleza, esta reside en la verdad interior. La verdad interior y la belleza confluyen en la misma cosa, el contenido de la obra de arte. Por eso, el verdadero artista es un ser sincero, honesto consigo mismo, con el arte y con los espectadores, porque ofrece únicamente la verdad de su interior.

“Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello” (Kandinsky 2020, p. 176).

- Es necesaria la libertad del artista para escoger sus medios. Esta libertad no se basa en el azar, sino en su honradez, que lo guía hacia esa necesidad interior (Kandinsky 2020, p. 176).

Las ideas sobre los efectos de los elementos pictóricos en el ánimo del espectador que expone en este libro Kandinsky están hoy plenamente vigentes como lo demuestra el hecho de que, por ejemplo, García Muñoz, profesora de la Escuela de Arte de Murcia recomiende, en su blog, su lectura y puesta en práctica a sus alumnos de la asignatura de Diseño (García Muñoz 2020).

4.1.2.1.2. Alberto Carrere y José Saborit

En el libro *Retórica de la pintura* Alberto Carrere y José Saborit exponen la idea de que el arte en general y, en concreto, la pintura es un proceso de comunicación y, como tal, está sometido a procesos significativos que permiten al autor transmitir informaciones y sensaciones al espectador. En este libro se establece toda una teoría de la pintura como verdadero código en un proceso de comunicación artística, compuesto de signos con su doble plano, significante y significado. Los autores articulan todo un estudio de los procedimientos retóricos que utiliza la pintura para transmitir sentidos a través de la imagen.

La parte que nosotros queremos destacar es la parte inicial del libro, los capítulos en los que los autores establecen las bases teóricas sobre el proceso de comunicación en el arte.

La pintura como lenguaje que permite la articulación de mensajes con los signos (icónicos y plásticos) que le son propios y que, además, establece siempre una relación significativa con el resto de producciones artísticas que participan de ese contexto de significados. Lo que llamarán intertextualidad (Carrere y Saborit 2000, p. 18).

El arte es un proceso comunicativo que solamente se ve realizado en su totalidad cuando la obra es recibida e interpretada por el espectador (Carrere y Saborit 2000, p. 23).

Concretan este proceso comunicativo del arte dentro del marco de la función estética (adaptación de la función poética del lenguaje, descrita por Jakobson en 1600). Se consigue un disfrute de carácter estético, no con finalidad práctica, al contemplar y comprender una obra de arte. En este proceso comunicativo tan especial, la realización final es aplazada, en diferido, y se completa cuando un espectador “pone en funcionamiento significados y experiencias artísticas” (Carrere y Saborit 2000, p. 18).

Explican el funcionamiento significativo del arte: hay dos planos significativos, el plano denotativo (mensaje literal) y el plano de la experiencia poética, subjetivo, connotativo (Carrere y Saborit 2000, p. 26). Esta continua ambigüedad significativa le permite al arte multiplicar sus sentidos y matices significativos. Coinciden con Kandinsky en que la sinestesia es el procedimiento capaz de evocar multitud de significados reunidos en la obra de arte (Carrere y Saborit 2000, p. 28).

4.1.2.1.3. René Berger

En este mismo sentido, René Berger en *Arte y comunicación*, propone el estudio del arte como proceso comunicativo, que puede ser estudiado aplicando el modelo de la Lingüística, como un sistema organizado de signos de doble plano: significante y significado.

“Resulta tentador entonces, por no decir legítimo, considerar la obra de arte como un signo y el arte como un sistema. [...] Análoga al signo lingüístico, la obra de arte presenta, como él, dos caras, el significante y el significado” (Berger 1976, p. 43). Pero en seguida señala una diferencia fundamental que hace completamente diferentes la comunicación lingüística y la comunicación artística: mientras que la asociación entre el plano del significante y el plano del significado en el signo lingüístico es arbitraria, es decir, es un acuerdo entre los hablantes; en el arte no es así, hay una relación directa entre el plano material de la obra (significante) y lo que la obra transmite (su significado). La obra de arte no solo tiene como propósito la comunicación práctica, sino que “se presenta como un conjunto de indicios que el espectador interpreta” (Berger 1976, p. 44). Así, la obra artística está compuesta por indicios que tienen una relación directa con su significado: del indicio vamos al significado de manera natural. Cada espectador interpreta esos indicios de forma personal, dependiendo de sus propias vivencias, de su nivel cultural, de la época en que vive, comprendiendo que la obra de arte representa también una época determinada y un conjunto de valores e ideas determinado (Berger 1976, p. 45). Recordemos que también Kandinsky expresa esta idea “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos” (Kandinsky 2020, p. 31).

El receptor debe conocer la técnica artística para valorar la obra de arte (tanto figurativa como abstracta) en toda su dimensión significativa, si no conoce esta técnica, solamente recibirá parte del poder significativo de la obra de arte, pero no todo su potencial (Berger 1976, p. 69).

Berger establece finalmente tres tipos de comunicación:

- A un primer nivel, el lenguaje responde a una necesidad comunicativa con fines prácticos, necesaria en la sociedad. Es una comunicación mecanizada, perfectamente establecida, en donde todos saben el significado de los mensajes sin posibles interpretaciones personales.
- A un segundo nivel, la comunicación ya no es solamente mecanizada, sino socializada. Los mensajes pueden ser interpretados de formas diferentes, dependiendo del contexto, de la intención. El lenguaje puede transmitir afectos, desafectos, relaciones personales...
- A un tercer nivel encontramos la comunicación artística: el mensaje no es un dato que se emite, se recibe y se interpreta, sino “un fenómeno que se va constituyendo a medida que la corriente de la comunicación depende de la obra. Ya no se trata de cifrar ni de descifrar: el arte transforma el acto de comunicar en una génesis” (Berger, 1976: p. 70). La obra se renueva con cada espectador y con el paso del tiempo, al formar parte de una serie. Depende entonces del contexto social y artístico para poder ser interpretada de diversas formas.

Todos estos autores coinciden en que el arte es una forma de comunicación muy especial, en donde es necesario estudiar los procedimientos artísticos utilizados: los materiales, el uso del color, la forma, la composición; así como la tradición artística de la que la obra forma parte integrante, para comprender (o la menos acercarnos lo más posible) el significado o el contenido que transmite.

4.1.2.1.4. Carlos del Amor

Para finalizar este apartado trataremos la obra de Carlos del Amor *Emocionarte. La doble vida de los cuadros*, en la que desde una perspectiva muy personal el autor nos introduce en el universo significativo de treinta y cinco obras elegidas por él.

Parte de la idea de que los cuadros “cuentan” una historia real, la del propio autor, pero también una historia imaginada por el espectador. Para Del Amor, los cuadros terminan su proceso comunicativo cuando son contemplados e interpretados por el espectador, quien dota de sentido la escena que está contemplando, sin saber si ese sentido sería el que inspiró la obra o el que pretendió transmitir el autor (Amor 2020, p. 14). Este planteamiento es justamente el que nosotros queremos sostener: la comunicación a través del arte es una comunicación en diferido. El artista crea la obra con una intención determinada, que unas veces se conoce y otras veces no, y el espectador (en el museo, o en casa, o en el colegio...) recibe la obra y la dota de significado. Este sentido que interpreta el espectador puede o no coincidir con el sentido que quiso transmitir el autor. “Una obra de arte concluye siempre en los ojos del

espectador, que termina dotándola de sentido, a veces alejado del que pretendió el propio artista” (Amor 2020, p. 14).

De nuevo el contexto se muestra como determinante para la interpretación de la obra artística. Las circunstancias que rodearon al autor cuando hizo la obra se muestran de alguna manera en la propia obra, pero también las circunstancias que rodean al espectador condicionan la recepción de la obra y el sentido que este le da. “Los ojos de hace uno o dos siglos no son los ojos de ahora, ni los de ahora serán los de dentro de doscientos años” (Amor 2020, p. 15). Aunque no seamos entendidos, parece que una buena obra de arte apela a nuestro ser interior y nos hace emocionarnos.

Finalmente define el arte como un medio de superación de la realidad cotidiana, trascendente, “nos pone a salvo del mundo exterior, de la sinrazón, de la barbarie” (Amor 2020, p. 17). En esto también coincide con Kandinsky quien afirma que el arte trasciende espiritualmente el mundo real (Kandinsky 2020, p. 35).

Desde nuestro punto de vista todo lo afirmado sobre la obra de arte (fundamentalmente pictórica) es válido para el arte de la Fotografía. Las dos artes se valen de procedimientos para crear imágenes. Claro está que los medios técnicos son diferentes, pero las dos persiguen la creación de una imagen. En ambas se puede estudiar el tratamiento del color, la textura, la disposición de los elementos en el espacio, el claroscuro, etc. Por supuesto que presentan diferencias importantes, pero también son muchos los puntos de contacto que nos permiten estudiar las emociones en la contemplación de fotografías artísticas refiriéndonos a los colores, las imágenes mostradas, las formas...

4.1.2.2. Semejanza entre fotografía y pintura

4.1.2.2.1. Hockney y Gayford

Para centrar el presente trabajo en el ámbito de la fotografía, acudiremos al libro de David Hockney y Martin Gayford, *Una historia de las imágenes: De la caverna a la pantalla del ordenador* (2018). Aquí los autores explican la relación de las imágenes pictóricas con la fotografía. Hasta ahora se han estudiado las imágenes por separado (pintura, fotografías, cine...), pero ellos se proponen aportar una historia de las imágenes en donde sean tratadas todas ellas como parte del todo, todas ellas tratan de plasmar un mundo tridimensional en una superficie bidimensional. “Existen todo tipo de historias de diferentes clases de imágenes, como la pintura, la fotografía o el cine, pero no de las imágenes como un todo, entendidas como representaciones del mundo tridimensional sobre superficies planas como el lienzo, el papel, la pantalla de cine y la del móvil. La relación de continuidad y las interacciones entre las distintas representaciones son el objeto de este libro” (Hockney y Gayford 2018, p. 7).

Parten de la idea de que las imágenes han acompañado la visión del hombre desde los inicios de la humanidad hasta ahora, que solamente cambian los materiales de representación, las herramientas utilizadas a lo largo del tiempo, y que toda representación de la realidad no es la propia realidad, son fruto de la utilización de esas herramientas por parte del creador y de su punto de vista particular (Hockney y Gayford 2018, p. 33). Las imágenes siempre son fruto de una visión especial del que las realiza: “Toda imagen es el relato de una mirada sobre algo” (Hockney y Gayford 2018, p. 8). Desde el mismo momento en que son necesariamente una “selección” de elementos” no son la realidad verdadera, sino pasada a través de los ojos y del criterio del artista. En este sentido, establecen una conexión especial entre todas las imágenes artísticas de todos los tiempos: todas ellas son fruto de la mirada especial de una persona, por lo tanto, subjetivas en mayor o menor modo, pero siempre personales. “toda imagen -buena o mala, y aunque no lo parezca- presenta una perspectiva personal de la realidad” (Hockney y Gayford 2018, p. 8).

El subtítulo del libro *De la caverna a la pantalla del ordenador* incide en que las imágenes siempre han sido reflejo de la realidad, no la propia realidad, aun en el arte más realista. “Así, esperamos escribir algo nuevo: un relato de cómo durante miles de años la gente ha creado representaciones visuales del mundo que le rodea, y de cómo lo vemos nosotros ahora mismo” (Hockney y Gayford 2018, p. 8).

En nuestro trabajo nos interesa especialmente la relación estrecha que establecen estos dos autores entre todas las artes de representación visual. La fotografía y el cine son una parte de esta historia de las imágenes. Los autores entienden que la fotografía y el cine son procedimientos más modernos de una actividad a la que se han dedicado los artistas de todos los tiempos a lo largo de la Humanidad. Incluso demuestran que en la pintura ya se emplean procedimientos de observación propios de la fotografía para obtener imágenes y luego pintarlas, tal y como Hockney demuestra en su libro *El conocimiento secreto*. “En *El conocimiento secreto* se decía que el espíritu de la fotografía se remontaba mucho más allá de 1839. [...] los artistas europeos utilizaron imágenes proyectadas por lentes y espejos siglos antes de que se empezase a emplear un método práctico para fijar dichas imágenes, En este libro, defendemos que esto formó parte de una profunda interconexión a través del tiempo” (Hockney y Gayford 2018, p. 11).

Por tanto, nos parece que buena parte de lo afirmado para la pintura, es válido también para la fotografía. Los problemas de iluminación, de composición, de color son comunes a las dos artes, en tanto que ambas tienen como objetivo la representación de imágenes.

Abordan también el asunto de las imágenes (pictóricas, fotográficas, cinematográficas...) como proceso de comunicación: “Las imágenes son una

forma de representar el mundo, y también de entenderlo y de examinarlo; es decir, una forma de conocimiento y un medio de comunicación” (Hockney y Gayford 2018, p. 19).

En el capítulo 13 “La cámara antes y después de 1839” afirman que “la fotografía es hija de la pintura” (Hockney y Gayford 2018, p. 228). En las décadas anteriores a 1839, los pintores utilizaban procedimientos ópticos (la cámara oscura y la cámara lúcida) para observar la realidad y luego trasladarla a sus obras a través de la copia en dibujo de aquello que veían con los instrumentos ópticos. Aunque no fue el primero, William Henry Fox Talbot investigó hasta conseguir fijar, con sustancias químicas, esa imagen en un soporte, puesto que mantener la imagen quieta y fija en el natural hasta conseguir copiarla a mano era muy difícil de conseguir. Daguerre ya había conseguido fijar la imagen (daguerrotipos), pero eran imágenes únicas. Fue Talbot el que produjo los primeros negativos y, por tanto, la reproducción de la misma imagen tantas veces como se quisiera. Así la fotografía se convirtió en un medio de masas (Hockney y Gayford 2018, p. 240).

4.1.2.2.2. González

Para cerrar este capítulo y centrar más la cuestión de nuestro trabajo sobre el poder comunicativo de las imágenes y la semejanza en este asunto entre pintura y fotografía, aportamos las ideas de Laura González, autora del libro *Fotografía y Pintura, ¿dos medios diferentes?* Aquí la autora propone el reto de abordar la analogía entre estas dos disciplinas. Para ella, la fotografía y la pintura pertenecen a un mismo paradigma ideológico (González 2005, p. 275).

González entiende la fotografía y la pintura como variantes técnicas de una misma ideología de lo visual. A raíz de establecer la mirada como algo esencial que las dos técnicas necesitan, la autora nos presenta un término que ella bautiza como “visión objetiva”: la visión como percepción visual y como “cosmovisión” en el sentido de ideología cultural (González 2005, p. 31). Esta “visión objetiva” es el elemento que comparten pintura y fotografía.

Lo que importa debería ser la semejanza en su base ideológica y no sus diferencias generadas por la técnica empleada. González explica que la tendencia de los estudios históricos sobre fotografía tratan de clasificarla en tres apartados: la fotografía como sistema occidental de representación, el conflicto de artísticidad del medio y, por último, un tratamiento de la fotografía como género autónomo, es decir, su paso de especie a género. Ciñéndose al segundo apartado, nuestra crítica explica esta artísticidad dando diferentes puntos de vista sobre la fotografía: la fotografía como imagen, como memoria y como arte. En el momento que el fotógrafo utiliza de manera consciente y voluntaria la sintaxis fotográfica, una combinación de elementos técnicos significativos de

una manera personal, ya se convierte en un autor. Al aceptar que existe un autor, ya la fotografía no es solo un lenguaje, sino que se convierte también en arte. Así, los autorretratos de Hippolyte Bayard exponen el potencial de la fotografía “como construcción de una realidad”. El autorretrato de Bayard como ahogado (1840), marca un antes y un después en la historia de la fotografía. González indica: “Esta foto comprueba que las fotos no sólo se toman, sino que también se hacen” (González 2005, p. 168).

4.2. REFERENTES ARTÍSTICOS

4.2.1. Propuesta de esquemas de análisis de pintura y fotografía.

Referentes pictóricos y fotográficos escogidos como ejemplo de comunicación de emociones. Análisis de sus obras, aplicando los esquemas de análisis antes expuestos.

- Referentes de pintura:
 - Friedrich: Caminante sobre mar de nubes (1818)
 - Goya: Perro semihundido (1819-1823)
 - Antonio López: Carmencita jugando (1960)
- Referentes de fotografía:
 - Dorothea Lange: Madre migrante (1936)
 - Carlos de Andrés: La soledad de María (2016)
 - Alan Schaller: Metropolis (2015-2017)

En el análisis de los referentes escogidos hemos tomado indicaciones de varias fuentes: el modelo que seguiremos será el propuesto por J.R. Triadó Tur, M. Pendás García y X. Triadó Subirana en *Historia del Arte* (Triadó Tur et al., 2011). El esquema, muy completo, que proponen Ignacio Martínez Buenaga, José Antonio Martínez Prades y Jesús Martínez Verón, autores de *Historia del Arte* (Martínez Buenaga et al., 1998), nos ha servido para completar el anterior. Hemos modificado también nuestro esquema con las aportaciones de Juana Moreno, historiadora del Arte, en su página web *unprofesor.com* (Moreno, 2017), que ofrece un modelo más simple; y con el método que explica el profesor Francisco Ayén en su página *profesorfrancisco.es* (Ayén, 2012).

El grupo de investigación ITACA-UJI de la Universidad Jaime I, liderado por el profesor Javier Felici Marzal (Felici Marzal, 2020), propone un modelo de comentario de la obra fotográfica completísimo en cuatro niveles (contextual, morfológico, compositivo y enunciativo). De este modelo, que reproducimos en resumen en el Anexo II, hemos tomado numerosos elementos para elaborar nuestro esquema de comentario de fotografía, así como también hemos introducido algunos de estos puntos en el esquema de comentario de pintura.



Figura 7: Perro semihundido, técnica mixta (Goya, 1819-1823).

Con estas fuentes proponemos dos esquemas de comentario: un esquema para el análisis de obras de arte de la pintura y otro para las de la fotografía. Estos esquemas aparecen en el Anexo III.

Para la interpretación subjetiva de los referentes hemos tenido en cuenta todo lo explicado en el segundo apartado de este Trabajo: El Arte como proceso de comunicación.

El comentario realizado de cada uno de los referentes, aun siguiendo los elementos propuestos para el análisis de la obra, lo hemos redactado de forma más libre, para poder relacionar los elementos formales de la obra con las impresiones que sentimos y los significados que nos transmite.

4.2.2. Referentes pictóricos

4.2.2.1. Perro semihundido (1819-1823)

- **Título:** Perro semihundido.
- **Autor:** Francisco de Goya.
- **Fecha y lugar:** 1819-1823, Madrid.
- **Medidas:** 131,5 cm × 79,3 cm.
- **Estilo:** Romanticismo.
- **Ubicación actual:** Museo del Prado, Madrid, España.
- **Técnica y soporte:** Técnica mixta, óleo sobre revoco, trasladado a lienzo.

Este cuadro tan controvertido ha sido objeto de muchas teorías sobre qué quería contar o transmitir el autor. Todas ellas tienen algo en común, el cuadro transmite sensación de desasosiego e incertidumbre. Podemos ver la cabeza de un perro sobresaliendo de un montón de arena. Su mirada nos hace empatizar con él y acompañarlo con su carga emocional. Con pocos trazos, Goya logra dos cosas: hacer destacar al único y principal personaje a la vez que trasladarnos un sentimiento de soledad, de lucha solitaria ante el destino. Un sentimiento de ansiedad y angustia por seguir a flote, por no hundirnos, por resistir, como hace nuestro pequeño protagonista. El can dirige su mirada lastimera hacia la esquina superior derecha, buscando algo o alguien que está fuera de plano, formando así una diagonal compositiva en el cuadro. Gracias a unas fotografías realizadas en 1873 por el fotógrafo francés Jean Laurent (1816-1886), podemos saber el estado en el que se encontraba la pintura antes de ser trasladada del muro de la Quinta del Sordo. En esta fotografía se puede apreciar un roquedal y unas aves, a las que el perro dirige su mirada (Ipiens, 2017). Sin embargo, esto no afecta a aquel sentimiento que el autor nos transmite de soledad, ya que acompañado o no, el espectador ve solamente al perro angustiado.

El formato vertical, tan singular como el tema representado, ayuda a crear una atmósfera insólita. El perro está situado casi en la base del cuadro, mira hacia arriba y tiene por encima de su cabeza un vacío en la parte superior del

Figura 8: Carmencita jugando, óleo sobre lienzo (Antonio López, 1960)



cuadro, un espacio con una textura brumosa o terrosa que puede representar arena por el color, pero que, en realidad, solo es el vacío que el animal tiene delante. El primer título que se le dio al cuadro fue simplemente “El perro”, así aparecía en el inventario de las obras que tenía el hijo del pintor. En 1900, el Museo del Prado, le cambió el título al que conocemos hoy en día, “Perro Semihundido. Pero entre medias, tuvo un título que, para mí, demuestra más fielmente lo que el artista quería transmitir: “Perro luchando contra la corriente”. Más de uno nos podemos sentir identificados con él. Carlos del Amor compara al ser humano, a todos nosotros, con este perro. Sostiene que este personaje podemos ser cualquiera de nosotros, intuyendo esa soledad cercana que no es deseada, combatiendo nuestros problemas diarios, mirando hacia arriba como buscando aire o respuestas (Amor 2020, p. 31).

Personalmente, creo que el cuadro tiene una voz muy potente que transmite un sentimiento y estado de ánimo muy común entre las personas, pero que no por ser común es poco importante. Hoy en día, muchos de nosotros tenemos luchas internas y externas y, en algún momento, nos hemos sentido angustiados, necesitados de ayuda, nadando a contracorriente. Este cuadro es una imagen emblemática de la modernidad y la sociedad de hoy en día (Navarro 2021).

4.2.2.2. Carmencita jugando (1960)

- **Título:** *Carmencita jugando*.
- **Autor:** Antonio López.
- **Fecha y lugar:** 1960, Tomelloso.
- **Medidas:** 106,5 x 149,5 cm
- **Estilo:** Realismo.
- **Ubicación actual:** colección particular.

• **Técnica y soporte:** Óleo sobre lienzo. (Miranda 2006)

Las razones por las que hemos escogido esta pintura son de varios tipos: emocionales y artísticas. La figura de una niña jugando con sus juguetes, con sus casitas, dedicada por completo a su mundo interior es un claro ejemplo de cómo la soledad no es siempre negativa. No es una soledad frustrante, puesto que la niña se siente a gusto; no hay melancolía. Carmencita jugando sola desarrolla su mundo interior y se enriquece en el diálogo consigo misma. No es exactamente un monólogo, sino más bien un diálogo. Podemos incluso imaginar a esta niña haciendo las voces de sus personajes, por ejemplo, como suele suceder muchas veces cuando los niños juegan solos. Una vida creada es siempre una riqueza. Esta niña inventa un mundo, crea vida donde antes no había, pero con la naturalidad con la que todos los niños lo hacen, sin pensar que sea nada extraordinario. Por otro lado, este cuadro me atrae por la circunstancia de la creación pictórica: es su hermano mayor el que la pinta, ella no posa para él, simplemente está con su hermano y al mismo tiempo está sola, ensimismada. Cada uno de los dos dedicado a su propia creación. Además, me llama poderosamente la atención la división horizontal de lo representado: Carmencita, en primer plano, con su “pequeño mundo” a su medida, jugando en una terraza (es un exterior que representa un interior, una casa) y más allá, afuera, el exterior “de verdad”, la vida “de verdad”, la huerta, los árboles, chimeneas, tejados.

Es la representación de la intimidad, los objetos cotidianos de una casa de pueblo (Tomelloso), la vida “en juguete”. Detrás, más allá, el horizonte de La Mancha, la llanura, que se confunde con el cielo blanquecino (Miranda 2006, p. 58).

El cuadro me transmite soledad, serenidad, sosiego, paz, quietud. Quizá por los colores utilizados (blancos, marrones, ocre, terrosos...), o por los contornos difuminados de los elementos representados. Es un día del final del invierno (Carmencita lleva abrigo), frío, pero luminoso. Me llama la atención que esta composición básicamente horizontal se vea cortada por las chimeneas, que se elevan hacia el cielo manchego, las tejas de la derecha y los árboles de la izquierda también rompen la horizontalidad del espacio. Pero no hay desequilibrio, el mundo representado es estable, ordenado. Hay una línea visual, una diagonal, casi vertical, que arranca en Carmencita (de espaldas) pasa por la primera chimenea, a continuación, por una figura femenina adulta (también de espaldas) y termina en la última chimenea. Tanto Carmencita como esa otra figura femenina visten de gris oscuro, o negro. Se centra nuestra vista en ellas necesariamente.

Creo que tiene una dimensión simbólica, metafórica: las etapas de la vida. La etapa infantil: lo irreal que será real más tarde, la vida. La niña que juega con pequeñas representaciones de la realidad “ensaya” o “practica” lo que será



Figura 9: El caminante sobre el mar de nubes, óleo sobre lienzo (Friedrich, 1818)

después. Al fondo, la etapa adulta, la mujer que mira al exterior, el campo, la casa. Las dos figuras de negro, las dos de espaldas... las dos entre chimeneas humeantes hacia el cielo... Así pues, son los procedimientos retóricos de la repetición y el de la metáfora los que nos llevan a esta interpretación.

Personalmente, creo que este cuadro establece una comunicación especial con el receptor. Te hace plantearte el sentido de la vida y el aprendizaje que suponen los juegos infantiles para esa vida.

4.2.2.3. *El caminante sobre el mar de nubes* (1960)

- **Título:** *El caminante sobre el mar de nubes.*
- **Autor:** Caspar David Friedrich.
- **Fecha:** 1818.
- **Medidas:** 74,8 cm × 94,8 cm
- **Estilo:** Romanticismo.
- **Ubicación actual:** Museo Kunsthalle de Hamburgo.
- **Técnica y soporte:** Óleo sobre lienzo.

He escogido este cuadro porque me lleva a un estado de meditación especial. Parece como si me pudiera quedar mirando ese mar de nubes eternamente, como quizá es también la actitud del personaje, que no mira hacia un punto determinado, sino hacia “un mar”, la inmensidad... Miramos hacia donde mira el personaje. Miramos lo que mira él, hacia la vida a través de la metáfora de las nubes y el paisaje. Al menos, no hay en el espacio visible para nosotros los espectadores, algo que atraiga la atención especialmente, aunque quizá lo tapa a nuestra vista el propio cuerpo del personaje... En fin, antes de entrar en más interpretaciones, analizaremos algunos aspectos técnicos del cuadro. Indudablemente nuestra vista se centra en el personaje que ocupa el centro del cuadro, es el protagonista. Hay unas líneas diagonales que nos llevan hasta él: las rocas de la peña en la que está. Las montañas más lejanas forman también otra pareja de líneas diagonales que también confluyen en el viajero. Estas líneas son simétricas con respecto a un eje central (que pasa por el viajero), esto provoca a la vez, una sensación de desequilibrio y compensación. De momento el viajero solo contempla un mundo caótico, pero desde su posición elevada, a salvo. Contempla una vida azarosa, en donde no es posible ver con claridad el futuro. De ahí las nubes que solo dejan ver un poco de los escollos de la vida. La dimensión metafórica es muy clara. Por otro lado, dentro del Romanticismo, el hombre se enfrenta al mundo, hay una oposición entre el ser humano y la Naturaleza, que se suele manifestar como indomable, con una fuerza superior a la del ser humano. El cuadro me transmite esa sensación de estar solo frente al mundo, la soledad del que contempla su futuro incierto, aunque se adivina difícil y doloroso. La consciencia de que uno verdaderamente está solo ante la vida. El título del cuadro también es simbólico: esta vida es un viaje y nosotros somos viajeros en ella (tópico literario “homo viator”). Aunque este viajero parece que ha hecho un alto en el camino para contemplar lo que le queda por andar.

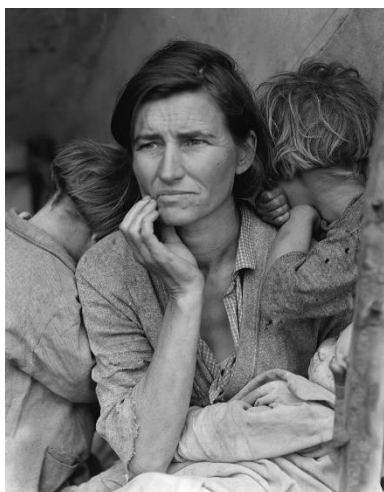


Figura 10: Madre migrante, fotografía (Dorothea Lange, 1936)

El contraste, la antítesis como elemento retórico presente en este cuadro, contribuye a reafirmar esa idea de lo cambiante, la vida es cambio, contraste, sorpresa, lo bueno y lo malo, lo que se ve y lo que solo se intuye. Las antítesis que me parecen más relevantes son la que se establecen entre el estatismo del viajero, parado, contemplando el paisaje y el propio paisaje, en movimiento de nubes, ventoso, revuelto. Un detalle (otra antítesis) que me gusta mucho es que el pelo del viajero se mueve con el viento. Él está quieto, pero su pelo se mueve, agitado por el aire. Me parece que tiene una dimensión simbólica, casi religiosa, el destino de los hombres está en manos de Dios. Friedrich era un hombre profundamente religioso, luterano, y veía en la naturaleza la fuerza de Dios (AA.VV. 2017). Otra contraposición es la que se establece entre los colores, el contraste entre el viajero y las rocas, en color negro, y el blanco luminoso de alas nubes y el cielo.

En fin, para mí este cuadro es el reflejo de todos nosotros, ¿quién no se ha sentido alguna vez solo frente al mundo? Pero no es una soledad triste, sino desafiante. El personaje no está empequeñecido o acobardado, su gesto es paciente (se apoya en el bastón y está en actitud de reposo). Parece una tregua entre la lucha de la vida. Admira el paisaje desde una posición elevada, sobre la roca. Ya le ha costado mucho llegar allí, no puede rendirse ante las adversidades que le esperan, por difíciles que sean de superar. Por eso para mí el efecto final es positivo, todos podemos enfrentarnos a los duros avatares de la vida si somos observadores, pacientes, si meditamos y medimos nuestras fuerzas. Sabremos salir airosos, aunque el mundo que nos rodea sea hostil.

4.2.3. Referentes fotográficos

4.2.3.1. Madre migrante (1936)

- **Título.** *Madre migrante.*
- **Autor, fecha y lugar:** Dorothea Lange, 1936, Nipomo, California, Estados Unidos.
- **Procedencia de la imagen.** Tomada del banco de datos del Grupo de Investigación ITACA-UJI (Doménech 2020)
- **Movimiento:** Realismo social/Documental.
- **Parámetros técnicos:** B/N, cámara Leica. Formato: 24,2 x 19,1 cm.

Esta fotografía se convirtió, desde su publicación en diferentes revistas ilustradas, en estereotipo universal de la miseria en el mundo. Dorothea realizó esta fotografía en la época de la Gran Depresión, causada por el Crac del 29. La fotógrafa trabajaba para la Administración de Reasentamiento (más tarde la Administración de Seguridad Agrícola), para denunciar la mala situación de las familias desplazadas y los trabajadores migrantes que vivían en campamentos a las afueras de las ciudades. Se podría decir que esta fotografía es atemporal, ya que representa el sufrimiento y la pobreza que siempre ha existido, en mayor o

Figura 11: Viendo TV en el salón de si casa, fotografía (de Andrés, 2016)



menor medida, en el mundo. Por ejemplo, hoy en día tenemos la “crisis de los refugiados”, que huyen de la guerra de Oriente Medio y quedan atrapados en las fronteras de la Unión Europea. La mujer protagonista de la fotografía se llama Florence Owens Thompson, su sentimiento de desesperación, preocupación y soledad angustiosa nos lo transmite a través de su expresión en el rostro, el ceño fruncido, las arrugas, la mirada perdida en el horizonte...

La utilización del blanco y negro en esta imagen nos ayuda a sentir esa preocupación, desasosiego e incertidumbre que, por culpa de su situación, vive esta familia de cuatro integrantes. Además, esta ausencia de color potencia los sentimientos de los niños, sentimientos de cansancio, tristeza y, paradójicamente, de amor hacia su madre en esa situación tan precaria.

El plano utilizado para retratar ese momento es un plano medio (la mujer se ve de cabeza a cintura), lo que nos ayuda a acercarnos más a los personajes. Además, la altura baja a la que está disparada la cámara nos pone, a nosotros como espectadores, en una posición de igualdad con ella.

4.2.3.2. La soledad de María (2016)

• **Título:** *Viendo TV en el salón de casa*, en la serie *La soledad de María*.

• **Autor, fecha y lugar:** Carlos de Andrés, 2016, Madrid. (Andrés 2016)

• **Procedencia de la imagen.** Obtenida de la revista digital Albedo. (Andrés 2016)

• **Movimiento:** Realismo social/Documental

• **Parámetros técnicos:** B/N, cámara Fujifilm X100S.



María del Palacio vive en soledad (Andrés 2018), así empieza la explicación de uno de sus mejores proyectos Carlos de Andrés, galardonado con el XXI Premio Internacional de Fotografía Humanitaria Luis Valtueña, por su serie “La soledad de María contra la Ley de Dependencia”. María es nuestra protagonista en esta injusta historia. Tiene 95 años, viuda y sufre pérdidas de memoria. Sin embargo, la Comunidad de Madrid no le permite el ingreso en una residencia pública para mayores porque “puede andar sola y comer con sus manos”. En esta fotografía se ve a María viendo la tele, sin embargo, también se puede interpretar de manera diferente. La soledad y el aislamiento están encerrando a María en su pequeña casa sin poder ver ni tener contacto con nadie. Es una soledad impuesta.

Que la mayoría de la fotografía esté en negro, ayuda al espectador a involucrase en la sensación de una soledad negativa, donde la impotencia y la injusticia predominan.



El autor estuvo 5 meses con María, escondido y pasando desapercibido mientras fotografiaba las tareas y acciones cotidianas de la protagonista. De esta manera, indirectamente, hacía compañía a María, pero sin entorpecer ni tener contacto con ella para no arruinar el proyecto. Su experiencia le guiaba los disparos basándose en la intuición y en la espontaneidad, esto contrastaba con los movimientos lentos de María.

El sistema no siempre es justo, y siempre hay gente sufriendo por ello. María era una de las miles de personas ancianas que sufrían las mismas circunstancias. Una soledad impuesta es una prisión, de la que difícilmente se puede salir sin ayuda.



4.2.3.3. *Metropolis* (2015-2017)

- **Título de la serie:** *Metropolis*.
- **Autor, fecha y lugar:** Alan Schaller, 2015-2017, Italia, Reino Unido, India...
- **Procedencia de la imagen.** Obtenida de la web del autor (Schaller, 2021)
- **Movimiento:** Realismo social.
- **Parámetros técnicos:** B/N, cámara Leica.



Figura 12: *Metropolis*, serie fotográfica (Schaller, 2015-2017)

El autor, Alan Schaller, crea una serie de fotografías, llamada *Metropolis*, que se caracterizan por la geometría, el alto contraste y un toque de surrealismo. El objetivo de esta serie es denunciar esta época tecnológica que nos está distanciando entre nosotros. El autor, para explicar este proyecto nos dice: “La gente está sustituyendo las relaciones reales por las digitales. Después de todo, somos criaturas intrínsecamente sociales. Después de todo, somos criaturas intrínsecamente sociales, y es difícil pasar por alto la forma en que nos estamos

perdiendo en el mundo online y la vida de la gran ciudad. Estas fotografías son mi interpretación de esta desconexión.” (Gil, 2018). *Metropolis* es una serie que examina cómo somos empequeñecidos en el mundo moderno que nos rodea y, a menudo, nos perdemos en él.

Schaller juega con las luces y las sombras, creando contrastes muy pronunciados para producir un efecto dramático en las fotografías. Estos contrastes también ayudan a crear líneas de composición que guían al espectador a través de cada toma.

Podemos ver a ciudadanos rodeados de otras personas por la calle, pero cada uno está perdido en su propio mundo, rodeados de su propia soledad individual. Hemos escogido apartarnos los unos de los otros, y mediar a través de las pantallas. Es otro tipo de soledad.

4.3. PROYECTO FOTOGRÁFICO PERSONAL

Para la realización del Proyecto personal he seguido la metodología que propone Rosa Isabel Vázquez en *El proyecto fotográfico personal* (2018). En este libro la autora presenta una guía muy completa para la elaboración de un Proyecto Personal en fotografía desde la idea hasta la presentación del trabajo. El fotógrafo tiene que seleccionar la idea que quiere plasmar, en nuestro caso, una visión personal de la soledad, y a continuación, trabajar en las posibles formas de representación de la idea a través de la imagen. Se van cubriendo, de forma ordenada, las diferentes fases del Proyecto. Vázquez estudia en los primeros capítulos del libro aspectos como la identidad fotográfica, la creatividad, la idea y la experimentación. Así, llegamos al capítulo 6 titulado: *Definir, desarrollar y planificar. El dossier de trabajo*. (Vázquez 2018. p. 131 y sig.) Es un trabajo previo a la toma de las fotografías. En los siguientes apartados seguimos las indicaciones de la autora.

4.3.1. Título y subtítulo

Aquí se trata de condensar la esencia del proyecto. En cierto modo el título también responde a la idea inicial que es el eje de todo este Trabajo de Fin De Grado. Finalmente, me decanté por otra idea diferente: *La mirada interior. Imágenes de la soledad*.

4.3.2. Definición y justificación del proyecto

He querido llegar a la plasmación, a través de unas imágenes fotográficas, de un sentimiento personal que siempre me ha llamado la atención, la soledad. Cómo las personas vivimos en una doble dimensión, la personal, el mundo interior, lo

íntimo y la dimensión social, que nos hace pertenecer a una familia, un entorno de trabajo... Pues bien, es la soledad, como condición consciente del ser humano, lo que me interesa reflejar con imágenes. En constante diálogo con nosotros mismos, un diálogo-monólogo a veces destructivo y otras veces enriquecedor. Así, este proyecto trata sobre la soledad, vista en imágenes que quieren poner de manifiesto que no existe una sola definición, un solo valor de “soledad” sino muchos matices en ese concepto. He querido llegar a la realización de fotografías que, partiendo de imágenes reales, de elementos visibles, con cuerpo y volumen, nos permita llegar a las ideas, las sensaciones y los sentimientos.

4.3.3. *Objetivo general*

- Realizar una serie fotográfica que refleje la diversidad de matices de la soledad como sentimiento humano y que sea capaz, como medio de comunicación artística, de transmitir mis emociones y de provocar emociones en el espectador.

4.3.4. *Objetivos específicos*

- Dotar de unidad de estilo la serie para que formen parte de un todo y no sean simplemente imágenes sueltas, sino parte de un discurso coherente
- Reflejar en las imágenes los conceptos estudiados en la parte de fundamentación teórica.

4.3.5. *Concreción del proyecto. Lluvia o tormenta de ideas. Las seis “wh”: qué, cómo, cuándo, dónde, quién, por qué*

En realidad, la soledad es un sentimiento abstracto y la representación de lo abstracto a través de imágenes requería elementos simbólicos, es decir, a través de elementos reconocibles de nuestro entorno, simbólicamente se podía llegar a la representación del sentimiento de la soledad: de los objetos a las ideas. Entonces pensé en fotografiar elementos cotidianos que ponen de manifiesto nuestra individualidad (objetos de aseo, por ejemplo). Pero eso no era suficiente, debía mostrar imágenes que sugirieran más matices, más significados. Imágenes que aportaran al observador, no solamente una sola lectura, sino que tuvieran diferentes planos de significado, de modo que quedaran en el pensamiento del espectador.

Otro aspecto de la soledad que me interesaba plasmar era la soledad como diálogo de uno consigo mismo, como método de conocimiento de nuestro propio ser. Es en soledad cuando nos hablamos a nosotros mismos y obtenemos respuestas sobre nuestro ser y sobre la vida. Esta dualidad pensé mostrarla con juegos de imágenes dobles, con varias exposiciones, que mostrarán la complejidad de la consciencia.

Qué: imágenes que reflejan los diversos matices de la soledad.

Cómo: con una toma de fotografías en B/N, para potenciar los efectos expresivos del contraste y, además, para que se alejaran de la representación de la realidad material, puesto que yo quería aproximarme a realidades no materiales.

Cuándo: Preferiblemente las horas del atardecer, cuando las sombras son más alargadas y se producen unos contrastes muy interesantes de luz. Además, en esas horas se pueden obtener contraluces muy expresivos.

Dónde: Entornos urbanos, en los que la arquitectura marque distancia con lo humano y quede al descubierto la soledad del hombre ante un mundo que él mismo ha creado. Pero también un entorno indefinido, quizá un interior sin marcas reconocibles, para que toda la potencia significativa se centre en la imagen y no en el escenario.

Quién: Las personas que aparecen en las fotografías. Yo misma, puesto que este proyecto es muy personal. Y también familiares y amigos que han colaborado y se han prestado como modelo en mis fotografías.

Por qué: Me parece un reto muy interesante la plasmación de sentimientos a través de imágenes. Igualmente, también quería establecer un proceso de comunicación artística conmigo misma, a través de la indagación en mi propio interior y con los espectadores.

4.3.6. Planificación. Aspectos técnicos y de producción final.

La toma de fotografías comenzó hacia la mitad de la realización del trabajo, cuando ya había estudiado la base teórica y los referentes y las primeras ideas podían ya formalizarse en cierto modo. He tomado muchas fotografías hasta conseguir la imagen que, con el momento, la luz, los elementos y la composición, rondaba por mi cabeza. Las fotografías han sido trabajadas previamente en apuntes, pequeños textos en un cuaderno con los efectos y los elementos que quería reflejar.

He contado con mi cámara Nikon D5500, con un objetivo 18-300 de Sigma y con un trípode Konzept. He utilizado este objetivo por su versatilidad, válido tanto para tomas con teleobjetivo, como para retrato y gran angular.

Para algunas fotografías solamente he tenido que “componer” la imagen deseada, con elementos arquitectónicos buscados, y esperar el momento. En otras, ha sido imprescindible hacer más trabajo de estudio, con la toma de varias fotografías y la mezcla en dobles exposiciones. Para la edición y el retoque de las fotografías he utilizado Photoshop.

4.4. FOTOGRAFÍAS FINALES. PROYECTO: LA MIRADA INTERIOR

4.4.1. Primera fotografía: MC10E08M99

Figura 13: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 1: MC10E08M99.



Esta imagen abre la presentación de mi serie fotográfica sobre la soledad. En ella se puede apreciar un contraste de la angustia representada en la foto mediante el cuerpo y cuello expuestos, con el vacío a su alrededor, su aislamiento y soledad física. El personaje desenfocado está en una posición de vulnerabilidad, sin embargo, la planta, en primer plano, crea otro contraste al estar enfocada, más oscura y resaltada. Lo que parece ser lo más importante, el personaje, queda debilitado en la imagen y, por el contrario, la planta parece más fuerte. Así, también creamos un ambiente de introversión, queremos llegar a conocer a ese personaje, pero mantiene las distancias con el espectador, como si quisiera preservar su intimidad, y, a la vez, mostrar su esencia porque está desnuda. Así, seguimos con los contrastes como expresión de esa soledad que no le permite al personaje mostrarse tal como es. La imagen está equilibrada, los volúmenes situados en el centro casi con un eje de simetría. Este equilibrio debería proporcionar serenidad, pero la posición forzada de la chica se impone como elemento perturbador.

4.4.2. Segunda fotografía

Figura 14: Proyecto: *La mirada interior*. Fotografía 2: *Pedro*



Esta fotografía recuerda al referente analizado en el capítulo 4.2.3.2., Carlos de Andrés. Su serie fotográfica, llamada *La soledad de María*, trata ese aislamiento que padecen nuestros mayores. El que aparece en esta fotografía es mi abuelo. Vive con mi abuela, no muy lejos de nuestra casa en Albacete. Mi abuela no está muy bien físicamente y él sale todos los días, muy temprano, a dar su paseo diario solo. Su humilde mirada, el formato en blanco y negro, y su posición detrás del hombro que está en primer plano, ayuda a intensificar el dramatismo de la imagen.

4.4.3. Tercera fotografía

Figura 15: Proyecto: *La mirada interior*. Fotografía 3: *En el medio del camino*



El punto de fuga central y las líneas que forman las barandillas, ayudan a centrar la atención en el personaje principal de la imagen. Un personaje que está sumido en una soledad existencial, una soledad imprescindible de la condición humana. La composición recuerda la del referente analizado, *El caminante sobre el mar de nubes*, de Friedrich: Las líneas oblicuas y el personaje de espaldas. Es un caminante del siglo XXII con sombrero y sandalias. El entorno también es enigmático, camina por una pasarela a la que no le vemos el final y no sabemos a dónde le llevará. El viaje de la vida lo realizamos las personas necesariamente solas. El recurso de la elipsis nos permite aludir al comienzo de la vida, que sería el inicio de la pasarela (que no se ve) y aludir también al final de la existencia, el final de la pasarela (que tampoco se ve). Así, el personaje está “en medio del camino”, ósea, a mitad de su vida.

4.4.4. Cuarta fotografía

Figura 16: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 4: ¿comunicación o incomunicación?



La soledad en las ciudades es cada vez más común, la gente se distancia y solo se conecta, a través de pantallas, a sus seres queridos. En la imagen solo aparece una persona que está hablando por teléfono. Los balcones están vacíos, parece que nadie vive en esa calle. El ángulo, el formato y la composición de la imagen recuerdan al referente analizado anteriormente, *El perro semihundido*, de Goya. Un cierto toque de angustia y un sentimiento agobiante rodean al personaje. Esto se consigue con el formato tan vertical y gracias a que todo el plano está lleno de edificios y detalles. La muchacha se encuentra en la única zona iluminada y por eso centra, poderosamente, nuestra atención que dejan a la muchacha como “hundida”

4.4.5. Quinta fotografía

Figura 17: Proyecto: *La mirada interior*. Fotografía 5: *Mi yo frente a mí*.



Mi yo frente a mí. Realicé esta imagen mediante una larga exposición en un lugar oscuro, cambiándome de sitio después de varios segundos. Quería transmitir un sentimiento de soledad tranquila, positiva, en la que estoy yo conmigo misma dialogando, llegando a conclusiones y tomando decisiones, sin embargo, no tengo compañía, a parte de mi propia sombra. El monólogo interior, o el diálogo con nuestra propia conciencia, es el mejor método de autoconocimiento. La aceptación de lo que somos y la proyección de nuestro futuro pasa por esta conversación interior, que solo se puede llevar a cabo en soledad. En la composición he mezclado, con doble exposición, un desenfoque de otra imagen para dar idea de cierta irrealidad, contrarrestada por la presencia de las plantas, como elemento realista.

4.4.6. Sexta fotografía

Figura 18: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 6: Pasa la vida



Nuestro personaje en esta foto está sufriendo una soledad melancólica. Lo más seguro es que él no esté solo, tenga familiares, amigos, compañeros de trabajo, sin embargo, él se siente así, solitario, abandonado. Lo encontramos contemplando las vías de un tren desde la pasarela que pasa por encima. No nos da la sensación de una tristeza autodestructiva, sino reflexiva, como buscando las fuerzas para realizar un cambio en su vida. La composición horizontal, con la oscuridad abajo y el personaje destacando en la parte más clara que es el cielo, nos da a entender que existe un atisbo de esperanza. El tren que está situado en la parte inferior, que es hacia donde mira el personaje, simboliza el paso rápido de la vida. Precisamente, los pensamientos de nuestro hombre van en esa dirección: cambiar su vida antes de que pase con la rapidez del tren.

5. CONCLUSIONES

Creemos que este trabajo se ha desarrollado tal como estaba previsto, ordenado de lo general a lo particular, limitando el campo del estudio progresivamente hasta llegar a una visión muy personal plasmada en el Proyecto fotográfico final.

En cuanto a los objetivos propuestos en el trabajo, el primer objetivo principal “Estudiar el concepto de la soledad como sentimiento esencial en el ser humano, desde varios puntos de vista: filológico, filosófico, social, artístico”,

queda cumplido con el trabajo desarrollado en la primera parte del Marco teórico en la que se estudian las definiciones diferentes según las diferentes disciplinas, de los sentimientos y en concreto del sentimiento de la soledad. Nos hemos dado cuenta de que el ser humano siempre se ha movido por sentimientos esenciales (afecto, amor, abandono soledad, tristeza...), que conforman su esencia, independientemente de los avances tecnológicos. Ha sido muy interesante constatar, en la segunda parte del Marco teórico, que estos sentimientos son los que animan las obras de arte. Que el arte es fundamentalmente comunicación de sentimientos, expresión del interior del artista, pero también interpretación personal del espectador.

¿Sería yo capaz de proponer unas imágenes que lograran expresar mi sentimiento interior y, a la vez, interpelar al espectador y mover sus sentimientos de alguna manera? Quería no dejar impasible al receptor de mis fotografías, Quería transmitir mis inquietudes y provocar pensamientos. Este es el segundo objetivo principal: “Proponer una interpretación personal del sentimiento de la soledad, desde la creación fotográfica artística, que nos permita transmitir con la imagen toda la potencia de ese sentimiento personal.” He trabajado aquí con toda la información aprendida en el proceso de elaboración de este Trabajo para ofrecer unas imágenes muy personales, íntimas en algunos casos.

A continuación expondré las conclusiones referidas a los objetivos secundarios, dependientes del primer objetivo. El objetivo secundario nº 1 “Profundizar en la idea del Arte como proceso de comunicación, desde la certeza de que el artista, expresando su pensamiento y su visión de las cosas, comunica con el espectador y provoca en él ideas o sentimientos” también lo creemos alcanzado. El estudio de los procesos comunicativos nos ha ayudado a constatar que no hay solamente “intuiciones” inexplicables en la materia artística, sino que hay verdaderos procesos comunicativos, con modos de expresión determinados. Asimismo, el estudio de los procesos comunicativos, con sus formas plásticas concretas, nos ha servido de base para formular el siguiente punto del trabajo: la semejanza entre Pintura y Fotografía, como dos sistemas artísticos que comparten sistemas significativos. En este punto, el libro de Hockney y Gayford (2018), *Una historia de las imágenes: De la caverna a la pantalla del ordenador*, ha sido un apoyo muy grande para avalar nuestra tesis de que la pintura y la fotografía comparten un universo significativo común y que son parte del desarrollo artístico con imágenes.

De esta manera los objetivos secundarios nº 2: “Poner de manifiesto la conexión entre Pintura y Fotografía, como sistemas de representación de imágenes.” y nº 3: “Acercarnos a los sistemas comunicativos en Pintura y Fotografía.”, quedan trabajados.

Al llegar a este punto del desarrollo del trabajo, nos parecía que íbamos por buen camino. Eso nos animó a la selección de los referentes con los que seguir nuestro proceso de concreción. Objetivo secundario nº 4: “Analizar los referentes de Pintura y Fotografía que son expresión de la soledad, y poner de manifiesto sus mecanismos comunicativos.” Al estudiar los referentes con los sistemas de análisis propuestos, hemos podido profundizar mucho más en los significados de estas obras y ha sido muy emocionante “descubrir” los significados que nos transmite el artista, significados que han dejado huella en nuestro pensamiento y nuestro ánimo. La idea de que esos sentimientos analizados de forma teórica en la primera parte del Trabajo, ahora estaban plasmados en imágenes y que el autor nos transmitía algo de su ser a través de esas imágenes nos resultaba otra vez muy interesante.

Seguidamente, paso a las conclusiones sobre el Proyecto fotográfico personal.

Como objetivo general de este Proyecto fotográfico me planteé “Realizar una serie fotográfica que refleje la diversidad de matices de la soledad como sentimiento humano y que sea capaz, como medio de comunicación artística, de transmitir mis emociones y de provocar emociones en el espectador.” Con la serie de seis fotografías he intentado hacer frente a este objetivo. En el comentario al pie de cada imagen reflejo mis intenciones y de qué manera aparecen mis emociones. Además, creo que he sido capaz de provocar emociones en el espectador, conseguir una imagen que, al menos durante unos momentos, le haga reflexionar sobre la soledad. Los dos objetivos específicos de la serie tienen que ver con lo estético o lo técnico: “Dotar de unidad de estilo la serie para que formen parte de un todo y no sean simplemente imágenes sueltas, sino parte de un discurso coherente” y “Reflejar en las imágenes los conceptos estudiados en la parte de fundamentación teórica”. Las fotografías están en B/N, así se potencia el sentido de cierta “irrealidad”. Los sentimientos son realidades abstractas que resulta difícil representar con imágenes de objetos tangibles, con materialidad, por eso el uso de B/N es una manera de alejar la imagen de la realidad. En este mismo sentido, la técnica de la doble exposición y los reflejos de sombras creo que inciden en esa atmósfera onírica, que puede llevarnos al plano del pensamiento y de los sentimientos. La selección de los elementos que entran en los encuadres va en esta misma dirección, en ocasiones casi descontextualizada, para resaltar la soledad de la figura humana en un contexto urbano poco humano.

Después de haber trabajado estos últimos meses con mucho esfuerzo en este Trabajo, la última conclusión es la satisfacción por haber conseguido superar las dificultades que conlleva un trabajo en el que se conjuga investigación y creación. Ha sido muy enriquecedor poder investigar en determinados aspectos de la comunicación artística y muy gratificante llegar a culminar un proyecto creativo personal acorde con lo estudiado.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

AMOR, Carlos del, 2020. *Emocionarte*, Barcelona. Edit. Planeta S. A.

AQUINO, Lucia et al., 2006. *Hopper. (Los grandes genios del Arte contemporáneo español, nº10)*, Biblioteca El Mundo. Madrid. Unidad Editorial S.A.

BATCHELOR, Stephen, 2021. *Elogio a la soledad*. Madrid. Edit. Urano S.A.U. (ed. original de 2020).

BERGER, René, 1976. *Arte y comunicación*, Barcelona. Edit. Gustavo Gili. (ed. original de 1972).

CARRERE, Alberto y SABORIT, José. 2000. *Retórica de la pintura*. Madrid. Edit. Cátedra, colección Signo e Imagen.

CASARES, Julio, 1994. *Diccionario ideológico de la Lengua Española*. Barcelona. Edit. Gili. (ed. original de 1959).

COROMINAS, Joan, 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Edit. Gredos. (ed. original de 1961).

DACOSTA ESTEBAN, Joaquín et al. 2008. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Madrid. Editorial Gredos S. A.

DEFOE, Daniel, 2018. *Robinson Crusoe*. Madrid. Editorial Austral, Colección Austral Intrépida.

FRANKL, Víctor, 2019. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona. Herder Editorial, S.L. (ed. original de 2015).

FROMM, Erich, 2020. *Miedo a la libertad*. Barcelona. Edit. Paidós. (ed. original de 1947).

GAVIOLI, Vanessa et al., 2005. *Degas. (Los grandes genios del Arte, nº18)*, Biblioteca El Mundo. Madrid. Unidad Editorial S.A.

GONZÁLEZ FLORES, Laura, 2005. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona. Edit. Gustavo Gili.

HOCKNEY, David y GAYFORD, Martin, 2018. *Una historia de las imágenes: De la caverna a la pantalla del ordenador*. Madrid. Ediciones Siruela.

JOHNSON, William S., RICE, Mark y WILLIAM, Carla et al., 2015. Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad. Barcelona (Maquetación y redacción en español). Taschen (Biblioteca Universalis).

KANDINSKY, Vasili, 2020. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Paidós (Editorial Planeta). (ed. original de 1912).

MACHÍ, Amparo A. et al., 2021. *15 miradas a la soledad*. Córdoba. Edit. Arcopress.

MAFFEIS, Rodolfo et al., 2005. *Goya (Los grandes genios del Arte, nº2)*, Biblioteca El Mundo. Madrid. Unidad Editorial S.A.

MARINA, J. Antonio y LÓPEZ PENAS, Marisa, 2000. *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona. Editorial Anagrama. (ed. original de 1999).

MIRANDA, Sandra et al., 2006. *Antonio López (Los grandes genios del Arte contemporáneo español, nº. 24)*. Biblioteca El Mundo, Madrid. Ciro Ediciones S.A.

MARTÍNEZ BUENAGA, IGNACIO et al., 1998. *Historia del Arte*. Valencia. Editorial ECIR.

PARDO, José Luis, 2013. *La intimidad*. Valencia. Edit. Pre-textos. (ed. original de 1996).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001. *Diccionario de la lengua española*, Vigésima Segunda edición, Madrid. Edit. Espasa Calpe.

SANCHO, Teresa, 2008. *Creatividad y pensamiento. Reflexiones sobre la soledad y el hombre*. Valencia. Brief Ediciones S.L.

TRIADÓ TUR, Joan Ramón et al., 2011. *Historia del Arte*. Barcelona. Editorial Vicens Vives.

VÁZQUEZ, Rosa Isabel, 2018. *El proyecto fotográfico personal*, Madrid. J de J Editores. (ed. original de 2017).

PÁGINAS WEB

ANDRÉS, Carlos de. La soledad de María. En: Frutos, Manuel San, editor de la revista digital Albedo, 2016. [Consulta: 27 de junio 2021]. Disponible en: <https://albedomedia.com/author/carlosdeandres/>

ANDRÉS, Carlos de. La soledad de María. 2018. [Consulta: 27 de junio 2021]. Disponible en: <https://www.casanovafoto.com/blog/2018/02/la-soledad-maria-carlos-andres/>

AA.VV. ARTEHISTORIA. Caspar David Friedrich. 2017. [Consulta: 27 junio 2021]. Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es/personaje/friedrich-caspar-david>

AYÉN, Francisco. Cómo hacer un comentario de arte: pintura y escultura. 2012. [Consulta: 11 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.profesorfrancisco.es/2012/12/comentario-de-una-escultura.html?m=1>

DECADEMIA. ¿Cómo funciona la comunicación en el arte? 2018 [online]. [Consulta: 10 mayo 2021]. Disponible en: <https://decademia.com/como-funciona-la-comunicacion-en-el-arte/>

DOMÊNECH FABREGAT, Hugo (Grupo ÍTACA-UJI), BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, "MUJER MIGRANTE". 2020. [Consulta: 26 junio 2021]. Disponible en: <http://www.analisisfotografia.uji.es/root/analisis/muestras/0014a-Dorothea%20Lange.pdf>

DOROTINSKY, Deborah. Reseña de "Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?" de Laura González. 2005. [Consulta: 10 mayo 2021]. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXVII, núm. 87, otoño, 2005, pp. 257-262 Instituto de Investigaciones Estéticas Distrito Federal, México Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908715>.

FELICI MARZAL, Javier et al. (Grupo de investigación ITACA-UJI. Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I). Propuesta de modelo de análisis de la fotografía. 2020. [Consulta: 12 mayo 2021]. Disponible en: <http://www.culturavisual.uji.es/analisisfotografia/>

GARCÍA MUÑOZ, Helena. De lo espiritual en el arte. Vasili Kandinsky. 2013. [Consulta: 10 mayo 2021]. Disponible en: <http://ilustrandoenlaescueladearte.blogspot.com/2013/01/de-lo-espiritual-en-el-arte-vasili.html> [en línea].

GIL, Jorge. La soledad representada en la fotografía de Alan Schaller. 2018. [Consulta: 26 de junio 2021]. Disponible en: <https://graffica.info/alan-schaller-fotografia/>

IPIENS, Carlos. Perro semihundido: Francisco de Goya. 2017. [Consulta: 24 de junio 2021]. Disponible en: <https://euclides59.wordpress.com/2017/03/11/perro-semihundido-francisco-de-goya/>

MoMA, Dorothea Lange. Migrant Mother, One on One Series - Paperback. 2021. [Consulta: 26 de junio 2021]. Disponible en: <https://store.moma.org/books/moma-publications/dorothea-lange-migrant->

mother---paperback/900066-900066.html?linkSource=moma.org&_ga=2.25954109.1889724700.1624961297-1026859790.1624961297

MORENO, Juana. Cómo comentar una pintura - Pasos a seguir. 2017. [Consulta: 11 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.unprofesor.com/ciencias-sociales/como-comentar-una-pintura-pasos-a-seguir-2245.html>.

MUSEO DEL PRADO. Perro semihundido. Francisco de Goya y Lucientes. 2015. [Consulta: 256 de junio 2021]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6>

NAVARRO, José María, Goya: Pinturas negras. 2013. [Consulta: 26 de junio 2021]. Disponible en: <https://jmnavarron.blogspot.com/2013/05/goya-pinturas-negras.htm>

SCHALLER, Alan. Metropolis. 2021. [Consulta: 26 de junio 2021]. Disponible en: <http://alanschaller.com/>

7. ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1: Plan general de la clasificación ideológica</i>	12
<i>Figura 2: Cuadro de los sentimientos</i>	12
<i>Figura 3: Cuadro del arte</i>	12
<i>Figura 4: Términos asociados a Aflicción</i>	13
<i>Figura 5: Términos asociados a Aislamiento.</i>	14
<i>Figura 6: Términos asociados a Arte.</i>	15
<i>Figura 8: Perro semihundido, técnica mixta (Goya, 1819-1823).</i>	29
<i>Figura 9: Carmencita jugando, óleo sobre lienzo (Antonio López, 1960)</i>	30
<i>Figura 10: El caminante sobre el mar de nubes, óleo sobre lienzo (Friedrich, 1818)</i>	32
<i>Figura 11: Madre migrante, fotografía (Dorothea Lange, 1936)</i>	33
<i>Figura 12: Viendo TV en el salón de si casa, fotografía (de Andrés, 2016)</i>	34
<i>Figura 13: Metrópolis, serie fotográfica (Schaller, 2015-2017)</i>	35
<i>Figura 14: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 1: MC10E08M99.</i>	39
<i>Figura 15: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 2: Pedro</i>	40
<i>Figura 16: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 3: En el medio del camino</i>	41
<i>Figura 17: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 4: ¿comunicación o incomunicación?</i>	42
<i>Figura 18: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 5: Mi yo frente a mí.</i>	43
<i>Figura 19: Proyecto: La mirada interior. Fotografía 6: Pasa la vida</i>	44

8. ANEXOS

8.1. ANEXO I

Resumen de la profesora García Muñoz (2020) sobre las teorías del color en Kandinsky.

- **Color cálido/ color frío.**
- **Movimiento según la temperatura del color. Los fríos alejan y los cálidos acercan.**
 - **Amarillo:** cercanía, vitalidad... Pero puede ser locura si está muy saturado, melancolía, si está oscurecido con negro. El amarillo es terrestre, humano...
 - **Azul:** lejano, profundo si es oscuro. Puro, inmaterial y espiritual, si es claro.
 - **Verde:** combinación de las fuerzas del amarillo y el azul. Expresa quietud, tranquilidad, equilibrio. El verde también puede ser aburrido, aburguesado. Cuando en su composición predomina el amarillo retoma la vitalidad neutralizada por el azul y entonces es adolescente, vital y propio de la primavera.
- **Color claro/ color oscuro. Luminosidad y oscuridad. Son los “no colores”. Expanden o contraen las formas que los contienen.**
 - **Negro:** es el silencio después de la muerte. Es la nada, muerte, sin futuro ni esperanza. Es preciso y fuerte. Resalta los demás colores cuando les sirve de fondo.
 - **Blanco:** es el silencio anterior al nacimiento. Es comienzo y esperanza. Resta importancia a los colores cuando les sirve de fondo.
 - **Gris:** mezcla de blanco y negro. Quietud, inmovilidad. Equivale al verde, pero sin la vitalidad de este, es un “no color”, sin sonido ni vida. Si es muy claro, transmite paz, pero no vida.
- **Rojo:** frío (purpúreo) o cálido (anaranjado), puede tender a lo espiritual o a lo corpóreo.
- **Naranja:** nace de la combinación del amarillo y el rojo, solo puede expresar vitalidad, fuerza, movimiento, salud y alegría.
- **Violeta:** rojo enfriado con azul, por tanto, se aleja de lo vital y resulta triste, enfermizo. Es el color de la vejez (García Muñoz 2020).

8.2. ANEXO II: ESQUEMA DE ANÁLISIS PARA FOTOGRAFÍA PROPUESTO POR LA UNIVERSIDAD JAIME I

Desde el grupo de investigación ITACA-UJI de la Universidad Jaime I, liderado por el profesor Javier Felici Marzal, se propone el siguiente modelo: propuesta del modelo de análisis de la fotografía (Felici Marzal 2020)

8.2.1. Nivel contextual

8.2.1.1. Datos generales

- **Título.** Suele fijar el sentido que el autor le da a la imagen.
- **Autor, nacionalidad, año.** Nos permite situar la imagen en su momento histórico.
- **Género y subgénero.** Retrato, desnudo, fotografía de prensa, fotografía social, de guerra, de paisaje, bodegón, fotografía artística, publicitaria, industrial, de moda... La fotografía puede responder a varios géneros o subgéneros.
- **Procedencia** de la imagen. Obtenida de un libro o de un catálogo...
- **Movimiento.** Encuadrar la fotografía en un determinado movimiento o corriente artística o escuela fotográfica.

8.2.1.2. Parámetros técnicos (si están disponibles)

- **B/N o Color.**
- **Formato.** Tamaño y dimensiones de la copia. Este aspecto influye decisivamente en la recepción de la imagen. Se suele expresar en una relación de proporción entre los lados de la imagen (4:3, 133:1...). Con las imágenes digitales se han extendido todo tipo de formatos.
- **Cámara.** De gran formato (como Ansel Adams), o de 35 mm... El dispositivo técnico es importante sobre todo en el retrato.
- **Soporte.** Marca y tipo de película, analógica o digital...
- **Objetivo.** Teleobjetivo, gran angular, fijo...
- **Otras informaciones:** iluminación natural o artificial, revelado, tratamiento digital, filtros fotográficos, posterizados...

8.2.1.3. Datos biográficos y críticos

- Información sobre la **biografía del autor**
- Información sobre los **estudios críticos** sobre el autor.

8.2.2. Nivel morfológico

8.2.2.1. Descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que representa la fotografía. grado de figuración o abstracción.

8.2.2.2. Elementos morfológicos

- **Punto**, entendido como concepto morfológico. Centros de atención en la fotografía. Si coincide con el centro geométrico: estatismo; si coincide con el eje diagonal, se incrementa la tensión. Si hay varios puntos, se crean vectores de dirección de lectura de la imagen, lo que dinamiza la recepción por el espectador.
- **Línea** (sucesión de puntos). Permite separar planos, dar volumen a los objetos en el plano bidimensional y también permite dinamizar la imagen si coincide con los ejes diagonales.
- **Plano** (espacio). Los planos bidimensionales organizan los espacios en la fotografía y la dotan de profundidad. Los elementos representados estarán más cerca del punto de observación (mirada) o más lejos. Se obtiene así la relación figura-fondo.
- **Escala**. Se refiere al tamaño de la figura en la imagen. De tal modo que, teniendo como referencia al cuerpo humano, se obtienen los siguientes planos: primer plano, plano medio, plano americano, plano entero, plano general, plano de detalle, plano de conjunto... Los planos (escalas) inciden en la significación de la imagen, por ejemplo, un primer plano favorece la identificación del espectador con el sujeto representado, un plano general provoca distanciamiento.
- **Forma**. Referida a la forma de los objetos representados, que lo hace más o menos reconocible
- **Textura**. Cualidades ópticas y táctiles de la imagen o de los objetos representados.

- **Nitidez** de la imagen. La nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo. Puede incidir en la percepción del tiempo (más rápido o más lento), puede dotar a la imagen de efectos pictorialistas...
- **Iluminación.** Es el elemento más importante. Tipos de luz: natural o artificial. Dura o suave. Clave alta o baja. Dirección de la luz: cenital, desde arriba, lateral, desde abajo, nadir (contraria a la cenital), contraluz, equilibrada... La luz es un elemento fundamental que contribuye a definir estilos (Pictorialismo, Expresionismo, Realismo...)
- **Color / B/N.**
 - **Color:** tonalidad, saturación, brillo. La temperatura de la luz se refleja en los colores, más o menos amarillentos o azulados. El color, debido a sus cualidades subjetivas, aporta significaciones muy amplias:
 - Según su temperatura, los cálidos “acercan” la figura al espectador y los fríos, la alejan, como ya observó Kandinsky.
 - Los tonos sepia, transmiten sensación de antigüedad.
 - El contraste de colores aporta dinamismo a la composición.
 - **B/N:** aumenta la sensación de “representación” de la realidad y aporta una gran fuerza expresiva. Puede tener un tono azulado o sepia o amarillento, lo que puede potenciar significados relacionados con el paso del tiempo, o el distanciamiento emocional...
- **Contraste.** El bajo contraste indica suavidad de formas y contornos. El contraste marcado puede expresar la idea de conflicto...
- **Otros elementos.** Las fotografías pueden incluir otros elementos como textos, palabras en forma de carteles, anuncios luminosos, cartas, calendarios... que actúan como objeto en la fotografía y como emisores de mensajes según su contenido.

8.2.2.3. Reflexión general.

Aquí se hará una síntesis de los aspectos más relevantes de la fotografía y se ofrece una especie de conclusión encuadrando la fotografía analizada como figurativa / abstracta, simple / compleja o monosémica / polisémica. Expresamos la parte subjetiva, valorativa del análisis.

8.2.3. Nivel compositivo.

Se trata de ver la “sintaxis” de los elementos de la fotografía.

8.2.3.1. Sistema sintáctico o compositivo.

Los elementos analizados irán acompañados de un comentario personal valorativo. Los elementos que hay que observar son:

- Perspectiva. Representación del espacio.
- Ritmo. Elementos repetidos...
- Tensión. Coexistencia de elementos opuestos...
- Proporción. resultados más o menos “realistas” o subjetivos.
- Distribución de pesos. Equilibrio...
- Ley de tercios. Equilibrio...
- Recorrido visual (ley de la mirada...)
- Estaticidad / dinamicidad aportada por los elementos
- Pose (escorzo, figura tensa, hierática...)

8.2.3.2. Espacio de la representación

La fotografía siempre es un “recorte” del espacio real. Aquí se analiza cómo es el espacio mostrado, con los significados que este espacio puede aportar a la imagen.

- **Campo / fuera de campo.** Forma parte de la decisión del autor. Siempre hay algo “fuera de campo”, que contribuye significativamente al contenido de la imagen. Se cuenta con las “ausencias” en la imagen. Elipsis.

- **Espacio abierto / espacio cerrado.** Siempre con implicaciones significativas metafóricas.

- **Interior / exterior.** Muestran una relación especial con los sujetos fotografiados. También tienen significados metafóricos muy importantes.

- **Concreto / abstracto.** Reconocible o no por los espectadores dentro de las leyes físicas de la vida. También tiene implicaciones significativas de carácter metafórico.

- **Profundo / plano.** Tiene que ver con la profundidad de campo de la imagen.

- **Habitabilidad del espacio.** Son espacios simbólicos los que se alejan de la percepción de la realidad, espacios subjetivos.

- **Puesta en escena.** En ocasiones, no se captura simplemente la realidad, sino que se modifica la escena para dar una determinada

impresión, es una acción deliberada que muestra una determinada de voluntad significativa.

- **Comentarios.** Igual que en los apartados anteriores, se recogen finalmente los aspectos más significativos y se comentan desde un punto de vista personal interpretativo.

8.2.3.3. Tiempo de la representación

Igual que la fotografía es siempre un corte en el *continuum* del espacio real, también lo es en el tiempo real. El fotógrafo puede mostrar desde un instante, hasta un lapso temporal más largo.

- **Instantaneidad.** Es la ausencia de duración, la congelación del tiempo en el instante. Puede provocar un efecto muy potente de extrañamiento en el espectador. requiere una velocidad alta de obturación.
- **Duración.** Baja velocidad de obturación. Da idea de movimiento. Se incrementa esta sensación si aparecen objetos como calendarios, relojes... Pero también se puede representar el paso del tiempo en grandes paisajes estáticos (como los de Ansel Adams) en los que es el tiempo geológico lo representado.
- **Atemporalidad.** Se produce cuando hay una deliberada ausencia de marcas temporales.
- **Tiempo simbólico.** El tiempo indicado en la fotografía no se corresponde con el tiempo real, sino que simboliza nuestro propio paso del tiempo. Admite interpretaciones muy subjetivas. En composiciones abstractas, oníricas, se puede dar una especie de atemporalidad simbólica que solamente puede explicar, de modo subjetivo, el espectador.
- **Tiempo subjetivo.** Aquí afloran las emociones del espectador ante algún elemento de la fotografía que incide directamente en su sentimiento. Recuerdos, añoranzas...
- **Secuencialidad / narratividad.** El orden visual y la secuencia de lectura de la imagen marcan también el tiempo del espectador. Algunas imágenes cuentan una historia (con una duración temporal) y necesitan nuestra participación para su interpretación.
- **Comentarios.** Como siempre, se hará una selección de los aspectos más relevantes.

8.2.3.4. Reflexión general

Se recogen los elementos principales vistos en el nivel compositivo y se comentan desde un punto de vista subjetivo.

8.2.4. Nivel enunciativo

Centrado en el estudio del punto de vista. Siempre hay una mirada desde la que se toma la fotografía. Se transmite una determinada visión del mundo desde una perspectiva ideológica.

8.2.4.1. Articulación del punto de vista

- **Punto de vista físico.** El encuadre y la dirección de la cámara suponen una selección de lo representado. Nos muestra desde dónde ha sido realizada la fotografía. En un retrato: a nivel de los ojos del sujeto, desde arriba, en contrapicado... Se pueden mostrar relaciones de poder, de igualdad, de sumisión...
- **Actitud de los personajes.** Ironía, sarcasmo, desafío, grandeza, honestidad, violencia... Actitudes analizadas a partir de la mirada o de la pose de los personajes.
- **Calificadores.** Relación de cercanía o integración del sujeto fotografiado con el entorno, pero también con el fotógrafo. Confianza o distancia.
- **Transparencia / sutura / verosimilitud.** Eliminación de toda huella del fotógrafo. La imagen obtenida no muestra la presencia de emisor en este proceso de comunicación. Parece así que la imagen es más verosímil, más objetiva. Puede ser también que no se borre esta huella, sino que deliberadamente esté presente, entonces habrá una fuerte subjetividad en la imagen.
- **Marcas textuales de autor.** El autor está presente en la imagen, a través de marcas de estilo propias.
- **Miradas de los personajes.** Dirigidas hacia la cámara en el caso del retrato o dirigidas hacia otros lugares, evitando así la relación con el fotógrafo. La idea es en el primer caso de enorme subjetividad y en el segundo, de objetividad (fotografía de reportaje).

- **Proceso de la enunciación.** Hay que entender la fotografía como un acto de enunciación, de expresión de un contenido dirigido a un receptor. La enunciación puede ser **de estilo realista o no realista**. El autor utiliza los **procedimientos retóricos** que cree convenientes para expresar su mensaje: **metáforas, metonimias, repeticiones, elipsis...** En este proceso de comunicación, el receptor interpreta estos elementos y extrae el significado de la imagen. El carácter metafórico de algunas fotografías permite establecer **isotopías**, líneas de interpretación que unen metáforas pertenecientes a un asunto determinado. En este sentido, en el acto de enunciación que es la fotografía, se pone de manifiesto su capacidad comunicativa y artística, capacidad para transmitir realidades nuevas, creadas por el autor.

- **Relaciones intertextuales. Cita:** presencia de obra de otro autor en la fotografía. **Collage:** uso de fragmentos de varias obras de diferente naturaleza. **Pastiche:** consiste en tomar fragmentos de la obra de otro autor y combinarlos de manera diferente. **Intertextualidad:** relación entre la imagen y otras imágenes anteriores, por presencia o por alusión, influencia...

- **Comentarios.**

8.2.4.2. Interpretación global del texto fotográfico

Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen, basada en el análisis realizado. El espectador (analista) establece una hipótesis de interpretación tomando como base los aspectos más relevantes. Para ello es conveniente tener en cuenta estos aspectos.

- **Ambigüedad.**
- **Autorreferencialidad.**
- **Representación clásica** (ordenada, estable, intervención humana) *versus* **representación barroca** (desequilibrio, fuerzas contrarias, emociones intensas, fuerza de la naturaleza libre...).
- **Estética neobarroca:** ruptura del canon clásico, desestabilización del orden clásico, la idea de lo fragmentario, no completo, en la estética actual, lo laberíntico que esconde lo principal.
- **La cita o el pastiche.** La cultura ya ha creado un metalenguaje y es posible la referencia a otros elementos artísticos de la historia del arte y la cultura. Estos elementos son altamente significativos.

8.2.4.3. Conclusión

El placer visual, de carácter intelectual, que surge de entender o darle sentido a una imagen a partir de un análisis realizado, es un factor clave en la recepción de las imágenes.

8.3. ANEXO III: ESQUEMA DE ANÁLISIS

8.3.1. *Esquema para pintura*

8.3.1.1. Título, autor, fecha y lugar de realización de la obra.

- **Técnica** utilizada por el autor: óleo, fresco, cera, carbón, grabado, etc. Soporte utilizado: tela, pared, papel, vidrio, piedra, etc.
- **Medidas.**
- **Ubicación** original de la obra de arte: en una vivienda, un palacio, una iglesia, etc. y la ubicación actual.
- **Función:** informativa (carteles), artística (estética), política (engrandecimiento de un personaje, por ejemplo), social (denuncia...), religiosa (fomentar la devoción...).
- **Estilo.** Contexto artístico. Relación de esa obra con los modelos plásticos anteriores, que han podido influir en ella, o posteriores, en los que ella ha influido, y la relación con otras obras del mismo autor u otros autores coetáneos. Pertenencia de esa obra a una corriente artística o estilo determinado.

8.3.1.2. Análisis conceptual

- **Tema.** Histórico, mitológico, retrato, paisaje, bodegón... Es conveniente también identificar las fuentes en las que se basa (históricas, literarias, religiosas...). **Estudio de los elementos representados** en el cuadro, tales como símbolos pictóricos establecidos en la tradición, o como representativos de una idea...
- **Actitud de los personajes.** Ironía, sarcasmo, desafío, grandeza, honestidad, violencia... Actitudes analizadas a partir de la mirada o de la pose de los personajes.
- **Espacio representado.**

- **Espacio abierto / espacio cerrado.** Siempre con implicaciones significativas metafóricas.
 - **Espacio interior / espacio exterior.** También tienen significados metafóricos.
 - **Espacio concreto / abstracto.** Reconocible o no por los espectadores dentro de las leyes físicas de la vida. También tiene implicaciones significativas de carácter metafórico.
- **Tiempo representado:**
 - **Instantaneidad.** Es la ausencia de duración, la congelación del tiempo en el instante. Puede provocar un efecto muy potente de extrañamiento en el espectador.
 - **Duración.** Da idea de movimiento. Se incrementa esta sensación si aparecen objetos como calendarios, relojes... A veces, el tiempo se representa en relación con la velocidad, con líneas cinéticas...
 - **Atemporalidad.** Ausencia de marcas temporales.
 - **Tiempo subjetivo.** Aquí afloran las emociones del espectador ante algún elemento de la fotografía que incide directamente en su sentimiento. Representación de las etapas de la vida, por ejemplo...
 - **Secuencialidad / narratividad.** El orden visual y la secuencia de lectura de la imagen marcan también el tiempo del espectador. Algunas imágenes cuentan una historia, con una duración temporal.

8.3.1.3. Análisis formal

- **Formas:** con contornos, cercanas al dibujo, o sin ellos, con más o menos volumen.
- **Composición:** abierta (centrífuga), con los elementos repartidos por la mayor parte de la superficie del cuadro; o cerrada (centrípeta), con los elementos concentrados en el centro o en una parte del plano. Unitaria (si utiliza elementos que interaccionan entre ellos) o no unitaria (si están individualizados).

- **Situación sobre el plano:** profundidad, perspectiva geométrica (atendiendo a líneas de fuga) o aérea (figuras más pequeñas y difuminadas al fondo). Situación de la línea del horizonte. Distribución geométrica de los elementos: composición circular, triangular, en franjas verticales u horizontales. con curvas...Direcciones de la mirada.
- **Estudio de la luz:** Punto de origen de la luz, naturaleza (natural, artificial...). técnica del claroscuro, tenebrismo. O pintura plana, sin sombras.
- **Estudio del color:** Colores puros, saturados o poco saturados. Cálidos, fríos...
- **Estudio de la textura:** Tipo de pincelada...
- **Estudio de los procedimientos retóricos utilizados:** repetición, elipsis, metáfora...

8.3.1.4. Impresión personal

Efectos emocionales conseguidos con los elementos antes descritos. Cómo el autor transmite sensaciones, emociones y sentimientos a cada receptor.

8.3.2. Esquema para fotografía

8.3.2.1. Análisis técnico

- **Título.** Suele fijar el sentido que el autor le da a la imagen.
- **Autor, fecha y lugar.** Nos permite situar la imagen en su momento histórico.
- **Procedencia** de la imagen. Obtenida de un libro o de un catálogo...
- **Movimiento.** Encuadrar la fotografía en un determinado movimiento o corriente artística o escuela fotográfica.
- **Parámetros técnicos (si están disponibles):** B/N o Color, formato, cámara, objetivo...

8.3.2.2. Análisis conceptual

- **Género y subgénero.** Retrato, desnudo, fotografía de prensa, fotografía social, de guerra, de paisaje, bodegón, fotografía artística, publicitaria, industrial, de moda... La fotografía puede responder a varios géneros o subgéneros.
- **Actitud de los personajes.** Ironía, sarcasmo, desafío, grandeza, honestidad, violencia... Actitudes analizadas a partir de la mirada o de la pose de los personajes.
- **Descripción del motivo fotográfico,** es decir, de lo que representa la fotografía. grado de figuración o abstracción.

- **Espacio de la representación.** La fotografía siempre es un “recorte” del espacio real. Aquí se analiza cómo es el espacio mostrado, con los significados que este espacio puede aportar a la imagen:
 - **Campo / fuera de campo.** Forma parte de la decisión del autor. Siempre hay algo “fuera de campo”, que contribuye significativamente al contenido de la imagen. Se cuenta con las “ausencias” en la imagen. Elipsis.
 - **Espacio abierto / espacio cerrado.** Siempre con implicaciones significativas metafóricas.
 - **Espacio interior / espacio exterior.** También tienen significados metafóricos muy importantes.
 - **Espacio concreto / abstracto.** Reconocible o no por los espectadores dentro de las leyes físicas de la vida. También tiene implicaciones significativas de carácter metafórico.
 - **Puesta en escena.** En ocasiones se modifica la escena para dar una determinada impresión, es una acción deliberada que muestra una determinada voluntad significativa.
- **Tiempo de la representación.** Igual que la fotografía es siempre un corte en el *continuum* del espacio real, también lo es en el tiempo real. El fotógrafo puede mostrar desde un instante, hasta un lapso temporal más largo.
 - **Instantaneidad.** Es la ausencia de duración, la congelación del tiempo en el instante. Puede provocar un efecto muy potente de extrañamiento en el espectador. requiere una velocidad alta de obturación.
 - **Duración.** Baja velocidad de obturación. Da idea de movimiento. Se incrementa esta sensación si aparecen objetos como calendarios, relojes... Pero también se puede representar el paso del tiempo en grandes paisajes estáticos (como los de Ansel Adams) en los que es el tiempo geológico lo representado.
 - **Atemporalidad.** Se produce cuando hay una deliberada ausencia de marcas temporales.
 - **Tiempo subjetivo.** Aquí afloran las emociones del espectador ante algún elemento de la fotografía que incide directamente en su sentimiento. Recuerdos, añoranzas...
 - **Secuencialidad / narratividad.** El orden visual y la secuencia de lectura de la imagen marcan también el tiempo del espectador. Algunas imágenes cuentan una historia (con una duración temporal) y necesitan nuestra participación para su interpretación.

8.3.2.3. Análisis del punto de vista

- **Punto de vista del fotógrafo.** El encuadre y la dirección de la cámara suponen una selección de lo representado. Nos muestra desde dónde ha sido realizada la fotografía. En un retrato: a nivel de los ojos del sujeto, desde arriba, en contrapicado... Se pueden mostrar relaciones de poder, de igualdad, de sumisión...

- **Miradas de los personajes.** Dirigidas hacia la cámara en el caso del retrato o dirigidas hacia otros lugares, evitando así la relación con el fotógrafo. La idea es en el primer caso de enorme subjetividad y en el segundo, de objetividad (fotografía de reportaje).
- **Proceso de la enunciación.** Hay que entender la fotografía como un acto de enunciación, de expresión de un contenido dirigido a un receptor. La enunciación puede ser **de estilo realista o no realista**. El autor utiliza los **procedimientos retóricos** que cree convenientes para expresar su mensaje: **metáforas, metonimias, repeticiones, elipsis...** En este proceso de comunicación, el receptor interpreta estos elementos y extrae el significado de la imagen.

8.3.2.4. Análisis formal

- **Composición.** Situación de los elementos sobre el plano, profundidad y perspectiva.
 - Tensión. Coexistencia de elementos opuestos.
 - Ritmo. Elementos repetidos.
 - Proporción. Resultados más o menos “realistas” o subjetivos.
 - Distribución de pesos. Equilibrio...
 - Ley de tercios. Equilibrio...
 - Recorrido visual (ley de la mirada)
 - Estaticidad / dinamicidad aportada por los elementos.
 - Pose (escorzo, figura tensa, hierática...)
- **Iluminación.** Tipos de luz: natural o artificial. Dura o suave. Clave alta o baja. Dirección de la luz: cenital, desde arriba, lateral, desde abajo, nadir (contraria a la cenital), contraluz, equilibrada... La luz es un elemento fundamental que contribuye a definir estilos (pictorialismo, expresionismo, realismo...)
- **Color / B/N.**
 - **Color:** tonalidad, saturación, brillo. La temperatura de la luz se refleja en los colores, más o menos amarillentos o azulados. El color, debido a sus cualidades subjetivas, aporta significaciones muy amplias:
 - ❖ Según su temperatura, los cálidos “acercan” la figura al espectador y los fríos, la alejan, como ya observó Kandinsky.
 - ❖ Los tonos sepia, transmiten sensación de antigüedad.
 - ❖ El contraste de colores aporta dinamismo a la composición.
 - **B/N:** aumenta la sensación de “representación” de la realidad y aporta una gran fuerza expresiva. Puede tener un tono azulado o sepia o amarillento, lo que puede potenciar significados relacionados con el paso del tiempo, o el distanciamiento emocional...
- **Contraste.** El bajo contraste indica suavidad de formas y contornos. El contraste marcado puede expresar la idea de conflicto...

8.3.2.5. Impresión personal

Efectos emocionales conseguidos con los elementos antes descritos. Cómo el autor transmite sensaciones, emociones y sentimientos a cada receptor.